

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

HUGO LEONARDO CASTILHOS DOS REIS

**Sobre a luz e o “silêncio”:
o plano de longa duração e a dinâmica do som no cinema de Carlos Reygadas**

São Carlos

2013

HUGO LEONARDO CASTILHOS DOS REIS

**Sobre a luz e o “silêncio”:
o plano de longa duração e a dinâmica do som no cinema de Carlos Reygadas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Suzana Reck Miranda.

São Carlos

2013

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

R375Ls

Reis, Hugo Leonardo Castilhos dos.

Sobre a luz e o "silêncio" : o plano de longa duração e a dinâmica do som no cinema de Carlos Reygadas / Hugo Leonardo Castilhos dos Reis. -- São Carlos : UFSCar, 2014.
160 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2013.

1. Som. 2. Cinema. 3. Reygadas Castillo, Carlos, 1971-.
4. Plano de longa duração. 5. Análise fílmica. 6. Estilo. I.
Título.

CDD: 778.5344 (20ª)

**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
HUGO LEONARDO CASTILHO DOS REIS**



Prof. Dra. Suzana Reck Miranda

Prof. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani

Prof. Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes

Submetida a defesa pública em sessão realizada em 29/04/2013.
Homologada na 37ª Reunião da CPG do PPGIS, realizada em
23/05/2013.



Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva
Coordenador do PPGIS

Fomento: FAPESP

Agradecimentos

À minha orientadora, Suzana Reck Miranda, pelos questionamentos, pela força e confiança. À Josette Monzani, professora e amiga atenta, pela generosidade e pelas valiosas contribuições. Ao professor Eduardo Santos Mendes, pelas críticas e comentários, pela disposição e interesse. À Maria Ines, amável companheira, que não me deixou desanimar. Aos meus pais, estrelas distantes e fortaleza. Às minhas irmãs, Juliana e Isabela, encanto e conforto. A Mercedes e Maurício, pela preocupação e carinho. Ao Alexandre Curtiss, amigo e professor no sentido mais nobre da palavra. Ao professores Carlos Roberto de Souza e Flávia Cesarino Costa. Ao professor Fernando Morais da Costa e aos pesquisadores Erly Vieira Júnior e Tiago De Luca, pelos textos com os quais pude dialogar durante nossa investigação.

Ao Wiliam Pianco, amigo de todas as horas. À Juliana Panini, irmã de orientação, amiga e parceira. A Patrícia e Duba, casal maravilha com quem dividimos alegrias e penúrias. A Fernanda e Rodrigo, pelo carinho e bom humor de sempre. Aos demais companheiros de mestrado, Laila, Isabela, Natasha, Dario, Marco, Edson, Júlio, Filipe, Gabriel, Francisco, Humberto, Pedro, Liciane. Aos companheiros do Gessoma, João, Jota, Luana, Rafael, Rodolfo, que em boa hora me ajudaram a aprofundar a leitura dos textos de Chion. Aos novos amigos de São Carlos, Juan, André, Eduardo, Michael, Dudu. Aos muitos amigos de Vitória (ES), que souberam diminuir a distância sempre que necessário. À Nair Rúbia, pelos livros fundamentais. Ao Grupo de Estudos Audiovisuais (GRAV), onde essa jornada começou.

À professora Aleksandra Jablonska, por sua generosidade intelectual. Ao professor Julián Woodside, pela leitura cuidadosa e intensa troca musical. A Ramón e Rebeca, pelo carinho e alegria que nos fizeram amigos de longa data. A Javier e Marcela, pela estima e amabilidade, sempre. Aos irmãos mexicanos, Carlos, Kateri, Gabriela, Eloísa, Genoveva, Ana, Juncia, Rebeca, Israel, Lucía, Carolina, Jéssica, Pepe, Monika, por toda generosidade, troca de ideias e conhecimento. Ao SUAC, vida longa! À Filmoteca da UNAM, pela simpatia e acolhimento. À Cynthia Tompkins, facilitadora e crítica do trabalho. A Raul Locatelli, pelas informações valiosas, e a Carlos Reygadas, pela nobreza.

Ao corpo docente do PPGIS e ao Felipe Rossit, pela paciência e atenção.

À CAPES, que financiou o primeiro ano desta pesquisa.

À FAPESP, que financiou o segundo ano desta pesquisa e também nosso estágio no México.

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo discutir o cinema de Carlos Reygadas, sob um recorte que se concentra especificamente na importância do som e de sua dinâmica no interior dos planos de longa duração, procedimento que caracteriza fortemente o *estilo* deste diretor. Inicialmente, trechos dos filmes *Japón* (2002), *Batalha no Céu* (2005) e *Luz Silenciosa* (2007) foram analisados para salientar a conformação de um *corpus* estilístico e de uma concepção de cinema de caráter predominantemente contemplativo e sensorial. Em seguida, elegemos *Luz Silenciosa* como o fio condutor de uma análise mais abrangente em relação ao principal recorte. Para tanto, tivemos como principais referências os estudos de David Bordwell (2008) sobre tradicionais diretores do plano-sequência, bem como as categorias e pressupostos teóricos de Michel Chion (1994; 2009) sobre usos do som no cinema.

Palavras-chave: Carlos Reygadas, som no cinema, plano de longa duração, análise fílmica, estilo.

Abstract

This work aims to discuss the cinema of Carlos Reygadas, with the focuses on the importance of sound and its dynamics within the long duration take, a procedure that strongly characterizes the style of this director. Initially, excerpts from films *Japón* (2002), *Battle in Heaven* (2005) and *Silent Light* (2007) were analyzed to highlight the formation of a stylistic *corpus* and a predominantly contemplative and sensory conception of cinema. Then we elected *Silent Light* as a conductive thread of a broader analysis in relation to the main crop. Therefore, we had as main references studies by David Bordwell (2008) on traditional directors of the plan-sequence, as well as the categories and theoretical assumptions of Michel Chion (1994, 2009) on the uses of sound in cinema.

Keywords: Carlos Reygadas, sound in cinema, long duration take, film analysis, style.

Lista de Ilustrações

Figura 01 – <i>El Juez</i> .	31
Figura 02 – Mergulho.	32
Figura 03 – Esther e Johan ensaboam o filho.	32
Figura 04 – <i>El Juez</i> e seus companheiros à sombra.	34
Figura 05 – <i>El Juez</i> e seus companheiros sob a luz do sol.	34
Figura 06 – Horizonte.	54
Figura 07 – Marcos olha o quadro na parede.	54
Figura 08 – Aparição do quadro <i>Cavalo assustado...</i>	54
Figura 09 – Autopista em <i>Solaris</i> .	56
Figura 10 – Autopista em <i>Japón</i> .	56
Figura 11 – Alexander e menino junto a árvore.	56
Figura 12 – Homem e menino junto a árvore.	56
Figura 13 – Velório de Inger em <i>A Palavra</i> .	57
Figura 14 – Velório de Esther em <i>Luz Silenciosa</i> .	57
Figura 15 – Ascen oferece chá.	75
Figura 16 – Homem aceita oferta de Ascen.	76
Figura 17 – Homem toma o chá.	76
Figura 18 – Homem conversa com Ascen.	76
Figura 19 – Ascen assiste ao homem se afastar.	76
Figura 20 – Sabina se aproxima.	78
Figura 21 – Homem cumprimenta Sabina.	78
Figura 22 – Homem e Sabina são deixados para trás.	78
Figura 23 – Crianças brincam no canal.	78
Figura 24 – Carro cruza o descampado.	80
Figura 25 – Carro em meio as montanhas.	80
Figura 26 – Mancha de sangue.	84
Figura 27 – Início do plano de longa duração.	99
Figura 28 – Final do plano de longa duração.	99
Figura 29 – O beijo.	101
Figura 30 – Esther na chuva.	101

Figura 31 – Saída do galpão escuro.	102
Figura 32 – Campo coberto de neve.	102
Figura 33 – Johan olha para o calendário.	102
Figura 34 – Close-up da foto.	102
Figura 35 – Johan desfocado ao fundo.	102
Figura 36 – Johan em foco.	102
Figura 37 – Esther chora.	105
Figura 38 – Johan ajuda Esther a se levantar.	105
Figura 39 – Vegetação desfocada.	106
Figura 40 – Flor em foco.	106
Figura 41 – Plano geral da oficina.	108
Figura 42 – Aproximação da zona escura da imagem.	108
Figura 43 – Plano geral da edificação.	108
Figura 44 – Aproximação da porta do meio.	108
Figura 45 – Carro sumindo na estrada.	110
Figura 46 – De dentro do carro.	110
Figura 47 – Ângulo de dentro do carro.	110
Figura 48 – Plano geral do carro na estrada.	110
Figura 49 – Trator que Esther dirige.	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. UMA CONCEPÇÃO DE CINEMA.....	23
1.1 Conformação de um Estilo	27
1.1.1 Estratégias Sonoras.....	38
1.2 Eixos temáticos e seus arranjos.....	51
1.3 Uma estética realista?.....	58
2. O PLANO DE LONGA DURAÇÃO E O SOM.....	69
2.1 Aspectos do plano de longa duração	69
2.2 Dinâmicas do som no plano de longa duração.....	82
3. ANÁLISE DO FILME LUZ SILENCIOSA.....	95
3.1 Modulações no plano de longa duração, ou sobre a luz e o silêncio	97
3.2 Dimensão musical e rítmica: vetores temporalizantes.....	103
3.3 Som e sentido	109
3.4 Cinema palpável: índices sonoros materializantes.....	112
3.5 A dimensão humana da música	114
3.6 Sentir o mundo.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	127
APÊNDICES	135
Apêndice A – Entrevista com Carlos Reygadas.....	135
Apêndice B – Entrevista com Raul Locatelli	145

INTRODUÇÃO

Em meio a inúmeras e diferentes práticas cinematográficas, certa tradição estabeleceu como traço constituinte de seu estilo o uso do plano-sequência e/ou do plano de longa duração como recurso expressivo em prol de um regime de fruição marcadamente contemplativo. Entre vários exemplos, podemos lembrar do cinema de Andrei Tarkovski e Theo Angelopoulos como casos emblemáticos em que o uso deste procedimento instaura uma temporalidade particular, aparentemente mais interessada em convidar o espectador a uma postura de observação paciente, que valoriza a plasticidade dos elementos que compõem a experiência cinematográfica e potencializa os sentidos perceptivos nesta direção.

Como bem demonstrou David Bordwell, em seu livro *Figuras Traçadas na Luz* (2008), essa costura permanente e simultânea entre os elementos audiovisuais, onde significados são sutilmente modulados no decurso de um tempo contínuo e na unidade espacial do plano – e não através da montagem –, oferece desafios estimulantes ao analista interessado em investigar os efeitos quase “imperceptíveis” dos pequenos acontecimentos que se dão no interior do quadro. Nessa perspectiva, pouco se falou sobre o papel do som enquanto componente estético/significante que pode transformar a leitura das imagens e assim também interferir nos arranjos de uma *mise-en-scène* do plano de longa duração.

Partindo dessa constatação, o objetivo desta dissertação será investigar como o plano de longa duração é capaz de privilegiar determinadas relações entre a imagem e a porção sonora de um filme, partindo do pressuposto de que o som pode influenciar a percepção do tempo e do movimento, bem como criar ritmos e modulações internas ao plano. Para dar suporte ao nosso pensamento, encontramos no cinema do realizador mexicano Carlos Reygadas um objeto propício à verificação de certas teorias e conceitos que versam sobre as inter-relações entre som e imagem no cinema, acreditando (como queremos demonstrar) que o *estilo* deste diretor está fortemente baseado na combinação criativa de recursos da linguagem cinematográfica que valorizam a escuta, tanto ou mais do que a visão.

Nossa análise do cinema de Reygadas será de caráter predominantemente formal e estilístico, dando ênfase aos valores plásticos e composicionais dos elementos significantes, para então elaborar nossas leituras e interpretações. A partir daí, ensaiaremos duas modalidades de aproximação analítica: a primeira considera a repetição de certos parâmetros

e estratégias nos filmes *Japón* (2002), *Batalha no Céu* (2005) e *Luz Silenciosa* (2007), e a segunda leva em conta o funcionamento do estilo de Reygadas dentro do fluxo de uma obra específica. A primeira aproximação será desenvolvida em tópicos dos dois primeiros capítulos, e a segunda ocorre especificamente no terceiro capítulo, conforme explicitaremos logo mais. Embora dediquemos atenção especial à banda sonora, concordamos com Michel Chion que, numa análise *audiovisual*, a porção sonora de um filme não deve ser considerada como entidade autônoma, uma vez que um componente sempre altera o modo como percebemos o outro, emprestando “[...] suas respectivas propriedades por contaminação e projeção.” (CHION, 1994: 09. Tradução nossa¹).

A escolha de nosso objeto também partiu de uma cinefilia que nos leva a acompanhar os principais festivais de cinema, nacionais e internacionais, bem como a produção crítica que estes eventos estimulam nos vários *websites* e blogs dedicados ao tema. Também era nosso interesse abordar uma produção latino-americana contemporânea já que, desde o final dos anos 1990, testemunham-se várias realizações de fôlego, com propostas estéticas instigadoras da pesquisa e da análise. Nosso contato com o trabalho de Reygadas, especificamente, se deu pela primeira vez ainda em Vitória (ES), numa exibição comercial de *Luz Silenciosa* (2007), até então o único filme do diretor exibido nas salas de cinema brasileiras.

Ainda durante a escrita deste projeto de mestrado, também foi importante para a definição de nosso tema a conversa com professores e amigos, bem como nossa participação, ainda na categoria de Aluno Especial, na disciplina *Cinema Mexicano Contemporâneo*, ministrada em conjunto pelas professoras-doutoras Aleksandra Jablonska (UNAM/UPN-México) e Josette Monzani (UFSCar) em 2010, da qual resultou a monografia intitulada *Figuras traçadas em Luz Silenciosa: aspectos do estilo em Carlos Reygadas*², onde realizamos uma primeira abordagem crítica sobre o trabalho do diretor.

Assim, para investigar a *concepção de cinema* que se faz presente em boa parte do trabalho de Carlos Reygadas, nosso texto foi estruturado em três capítulos principais, além desta introdução e das considerações finais. No primeiro capítulo, buscaremos analisar vários exemplos a fim de mapear os procedimentos mais recorrentes na filmografia do diretor, com

¹ “[...] *their respective properties by contamination and projection.*” (CHION, 1994: 09).

² Artigo publicado na **Revista Olhar**. São Paulo, ano 12, n.23, ago.-dez. de 2010. p. 36-44.

destaque para as estratégias de disposição dos elementos sonoros. Tais procedimentos constituirão o que consideramos aqui como o *corpus* estilístico do diretor, o qual será observado, na segunda parte deste capítulo, levando em conta as temáticas discutidas nos filmes analisados. Também iremos contextualizar brevemente seu trabalho, tanto em relação à história recente do cinema mexicano, quanto no que diz respeito a sua inserção num cenário mundial contemporâneo, apontando possíveis aproximações com outros cineastas e referências pertinentes.

A terceira e última parte deste primeiro capítulo irá problematizar a possibilidade de se pensar o *estilo* de Reygadas junto ao que alguns teóricos e pesquisadores identificam como um novo Realismo no cinema. Tal aproximação, porém, será considerada somente até onde este tipo de categorização poderá contribuir para “justificar” determinadas escolhas do diretor. Nesse sentido, nossa busca por um aporte teórico nos fez retornar a pressupostos de André Bazin (1991), passando por leituras críticas de seu pensamento até encontrarmos uma possível reabilitação do termo “realismo” na teoria de cinema, tal como iremos observar nas reflexões de Thomas Elsaesser (2009; 2010) e Lucia Nagib (2009; 2011).

O segundo capítulo, dividido em duas partes, tratará das relações possíveis entre o plano de longa duração e a porção sonora de um filme. Primeiro discorreremos sobre o uso do plano de longa duração no cinema de ficção, de modo a identificar as diferentes apropriações deste recurso por cineastas que o empregam como uma ferramenta expressiva. Acreditamos que esse panorama nos permitirá tecer algumas comparações para melhor situar o modo como o diretor mexicano utiliza o plano de longa duração em seu trabalho, adotando-o como força motriz de sua linguagem. Neste momento do texto, nossa reflexão será norteadada pelos pressupostos teóricos de David Bordwell (2008), principalmente quando ele analisa funções do estilo em tradicionais diretores do plano-sequência³ (Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Theo Angelopoulos e Hou Hsiao-hsien). Já na segunda parte deste capítulo, apresentaremos as teorias e postulados que nos auxiliarão a analisar como a dimensão sônica de um filme pode se favorecer da longa duração do plano, além de estabelecer atmosferas, harmonizar ou desestabilizar o modo como interpretamos uma imagem, influenciar nossa percepção do

³ Em seu livro *Figuras Traçadas na Luz*, David Bordwell utiliza os termos “plano estendido”, “plano longo”, “plano prolongado” com o mesmo sentido de “plano-sequência”. Em nossa dissertação, porém, adotamos o termo “plano de longa duração” para evitar possíveis imprecisões, como será explicado em outro momento deste texto.

tempo e do espaço fílmico, bem como direcionar nossa atenção a certos pontos e trajetórias específicas no interior da própria imagem. Para tanto, partiremos da leitura crítica de algumas ideias e categorias propostas por Michel Chion (1994; 2009), autor que estabeleceu a importante noção de *contrato audiovisual*, com a qual busca esclarecer como se dá a percepção ilusória que faz o espectador acreditar num suposto vínculo entre uma imagem e um som no cinema. Dessa hipótese derivam noções como as de “índices sonoros materializantes”, “pontos de sincronização” e “fraseado audiovisual”, entre outras que, igualmente, mostraram-se ferramentas interessantes à abordagem de nosso objeto. Consequentemente, citações aos seus escritos serão frequentes em nossa dissertação, bem como a recorrência a seu sistema de análise audiovisual, baseado no que ele chama de “método de mascaramento”.

Uma vez que os rumos de nossa investigação se orientaram por ideias de David Bordwell e de Michel Chion – embora em pontos distintos –, faz-se necessário um esclarecimento, já que os autores não compartilham da mesma corrente de pensamento. Bordwell costuma ser citado como um dos principais representantes de abordagens cognitivistas/neoforalistas dos estudos de cinema, enquanto que Chion é frequentemente associado à fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, em sua defesa de um modelo não mecânico de percepção, rompendo com a diferenciação proposta pelo modelo cartesiano de separação entre sujeito e objeto. Essas diferenças fundamentais foram levadas em consideração na articulação dos conceitos, mas sua utilização conjunta foi possível ao percebermos que, ainda que por caminhos diferentes, os dois autores, muitas vezes, coincidem em suas conclusões sobre diversos aspectos aqui estudados.

Buscando ampliar nossa compreensão de como o pensamento sonoro do diretor mexicano Carlos Reygadas torna-se fundamental para a fundação de sua poética, buscaremos auxílio no recente estudo de Gianluca Sergi (2004) sobre a “segunda revolução” sonora representada pela consolidação de sistemas como o *Dolby* de sonorização em meados dos anos 1970, bem como na entrevista realizada com Raul Locatelli, membro da equipe de som de Reygadas. Ainda refletindo sobre uma estética sonora contemporânea, contaremos com artigos do pesquisador Fernando Morais da Costa (2010; 2011) sobre a movimentação do som no interior do plano-sequência e sobre as possibilidades de um hiperrealismo sonoro no cinema latino-americano.

O terceiro capítulo é dedicado à análise do filme *Luz Silenciosa* (2007). Destacaremos a sua relação com os conceitos e categorias discutidos anteriormente, bem como a importância dos segmentos de longa duração para a estrutura do filme como um todo. Deste modo, esperamos demonstrar que a força poética do cinema de Reygadas está intensamente baseada no desenvolvimento de relações especiais entre som e imagem nos momentos em que a duração prolongada dos planos favorece um regime de fruição profundamente contemplativo e sensorial, potencializado, em grande medida, por uma banda sonora que se valoriza enquanto elemento expressivo, plástico e significante. Esperamos, portanto, que nossa reflexão possa contribuir com os estudos sobre as múltiplas relações possíveis entre som e imagem no cinema, além de provocar debates acerca da produção cinematográfica contemporânea na América Latina.

1. UMA CONCEPÇÃO DE CINEMA

Queremos, neste capítulo, investigar em que medida pode-se identificar um *estilo* no cinema do diretor mexicano Carlos Reygadas e quais elementos estéticos serão predominantes na conformação desse estilo, que possíveis influências permeiam sua concepção de cinema e em que sentido se dá sua singular apropriação e uso da linguagem cinematográfica. Iremos primeiro observar características gerais para, em seguida, nos aprofundarmos nos aspectos centrais a esta dissertação: as inter-relações entre o plano de longa duração e o som.

Portanto, para cumprimento desta etapa, observamos detalhadamente três longas-metragens do diretor: *Japón* (2002), *Batalha no Céu* (2005) e *Luz Silenciosa* (2007). Também levamos em conta outras de suas realizações, tais como o curta-metragem *Maxhumain* (1999), do início de sua carreira; o filme-instalação *Serenghetti* (2009); e *Este es mi reino*, trabalho que integra o filme *Revolución* (2010), conjunto de curtas-metragens dirigidos por dez diretores mexicanos contemporâneos⁴. Seu último longa, *Post Tenebras Lux*, não foi incluído no escopo desse trabalho por ter sido lançado no final de 2012, quando a pesquisa já se encontrava num estágio avançado. No entanto, faremos algumas referências a ele com base nas informações disponíveis no *site* de divulgação do filme⁵ e nas críticas e artigos escritos por ocasião de seu lançamento no México (em novembro de 2012) e no Brasil (em outubro de 2012). Apesar de também reconhecermos a importância dos outros curtas-metragens dirigidos por Reygadas entre 1998-1999, eles não serão abordados nesta dissertação devido à dificuldade de acesso.

Nascido no México em 1971, Carlos Reygadas graduou-se em Direito (*Escuela Libre de Derecho*) e continuou seus estudos em Londres (*King's College*), onde se especializou em Conflitos Armados e Uso da Força. Integrou a Comissão Europeia em Bruxelas e em 1997 regressou ao México para trabalhar no Serviço Diplomático Mexicano. Nesse momento abandona a Diplomacia e o Direito para se dedicar ao cinema, regressando à Bélgica para estudar no *Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et Techniques de Diffusion* (INSAS), em Bruxelas. Como parte do processo seletivo, realiza o curta-metragem *Adulte*

⁴ Em seu conjunto, o filme busca refletir os desdobramentos políticos, culturais e sociais da Revolução Mexicana (1910) nos dias de hoje. Os outros diretores que compõem os dez segmentos do filme são: Mariana Chenillo, Fernando Eimbcke, Amat Escalante, Gael García Bernal, Rodrigo García, Diego Luna, Gerardo Naranjo, Rodrigo Plá e Patricia Riggen.

⁵ Disponível em <www.posttenebraslux.mx>.

(1998), trabalho em preto e branco, com oito minutos de duração, que deveria lhe garantir o ingresso na escola belga. Reygadas, no entanto, não é aceito e decide aprender por conta própria. Junto com amigos, entre eles o fotógrafo argentino Diego Martínez Vignatti (futuro parceiro em *Japón* e *Batalha no Céu*), dirige os curtas *Prisoners*, *Oiseaux* e *Maxhumain*, todos os três de 1999. Em 2000, ainda na Bélgica, escreve o roteiro de seu primeiro longa-metragem, *Japón*.

No âmbito do cinema mexicano, Reygadas acompanha o movimento de cineastas-produtores que realizaram seus filmes financiados por meio de esquemas de coprodução internacional, muitas vezes investindo dinheiro do próprio bolso ou contando com o apoio das poucas instituições que sobreviveram ao desmantelamento da indústria cinematográfica nacional ao longo dos anos 1990 e no início dos anos 2000. A indústria do cinema mexicano havia passado por mudanças significativas durante a gestão do presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), que consolidou a política neoliberal de seu antecessor, Miguel de la Madrid (1982-1988), acelerando a privatização das empresas nacionais e promovendo a abertura comercial. Tal orientação política afetou sobremaneira o setor cinematográfico, que viu suas empresas serem desincorporadas da administração Estatal.

Até a década de oitenta, o Estado mexicano patrocinava estúdios de cinema (*Churubusco* e *América*); através da *Conacine* apoiava a produção, contava com três empresas de distribuição (*Pelmex*, *Pelimec* e *Cimex*, que operavam no país e no exterior), e uma exibidora, a *Compañía Operadora de Teatros Sociedad Anónima* (COTSA). Essa enérgica intervenção no cinema era difícil de sustentar diante das políticas de privatização, que, além do mais, assinalavam a burocratização e ineficiência dos órgãos responsáveis e corrupção sindical. O governo reduziu o espaço dos estúdios *Churubusco*, privatizou os estúdios *América*, várias distribuidoras estatais quebraram, centenas de salas de cinema fecharam e a COTSA foi vendida em 1993. A ação do Estado com respeito ao cinema se restringiu à conservação dos acervos, à exibição por parte da *Cineteca Nacional*, e uma promoção financeira parcial dos filmes através do *Instituto Mexicano de Cinematografía*. (CANCLINI, 2006: 17. Tradução nossa⁶).

Segundo algumas leituras, a indústria do cinema mexicano saiu de um “paternalismo

⁶ *Hasta la década de los ochenta el Estado mexicano patrocinaba estudios filmicos (Churubusco y América); a través de Conacine apoyaba la producción, contaba con tres empresas para la distribución (Pelmex, Pelimec y Cimex, que operaban en el país y en el extranjero), y una exhibidora, la Compañía Operadora de Teatros Sociedad Anónima (COTSA). Esa enérgica intervención en la cinematografía era difícil de sostener ante las políticas privatizadoras, que además señalaban la burocratización e ineficiencia de los organismos responsables y la corrupción sindical. El gobierno redujo el espacio de los estudios Churubusco, privatizó los estudios América, varias distribuidoras estatales quebraron, centenares de salas de cine cerraron y COTSA fue vendida en 1993. La acción estatal respecto del cine se mantuvo para la conservación de los acervos, la exhibición por parte de la Cineteca Nacional, y una promoción financiera de las películas a través del Instituto Mexicano de Cinematografía.* (CANCLINI, 2006: 17).

protecionista” – que privilegiava pequenos grupos e favorecia a prática da censura – para um “absoluto desamparo” (ORTEGA apud SAAVEDRA, 2007), inviabilizando um grande número de produções. O sexênio do presidente Vicente Fox (2000-2006), período no qual Reygadas começa a filmar, quase extinguiu instituições históricas do cinema mexicano, como o *Instituto Mexicano de Cinematografía* (IMCINE) – que financiava filmes por meio do *Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad* (FOPROCINE) –, os *Estudios Churubusco Azteca S.A.* e o *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* (CUEC), ambas importantes entidades de apoio às produções nacionais. De acordo com alguns pesquisadores, apesar dessa situação de mínima interferência governamental ter reduzido drasticamente o número de filmes produzidos anualmente, ela propiciou, por outro lado, o surgimento de “cineastas-empresários” abertos a novas possibilidades.

Preparados para investir tempo, energia e dinheiro em projetos não-convencionais, que não fossem, na maioria dos casos, meras variações dos filmes de gênero americanos, eles logo entenderam que a autonomia financeira das instituições governamentais existentes também concedia liberdade formal e ideológica. Nenhum assunto era tabu, nenhuma narrativa era muito complexa, na busca contínua por meios autênticos de expressão [...]. (WOOD, 2006: XII. Tradução nossa⁷).

É nesse período que surgem produtoras independentes como a *No Dream Cinema* (de Carlos Reygadas) e a *Mantarraya Producciones* (do produtor Jaime Romandía), as quais depois irão se fundir dando origem à *ND Mantarraya*, que além de atuar como produtora dentro e fora do México⁸ também investe na distribuição de filmes alternativos para o mercado nacional. Outros realizadores mexicanos, por meio de suas próprias produtoras, realizam filmes de grande bilheteria no mercado interno, posteriormente tornando-se conhecidos internacionalmente por projetos desenvolvidos em parceria com produtoras de Hollywood: Alfonso Cuarón (*Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*, 2004), Alejandro González Iñárritu (*21 Gramas*, 2003) e Guillermo Del Toro (*Blade II*, 2002; *Hellboy*, 2004), são alguns exemplos.

Carlos Reygadas, por sua vez, ganhou repercussão com seu primeiro longa-metragem, *Japón* (2002), ao passar pelo Festival de Cinema de Rotterdam e ao receber a

⁷ Prepared to invest time, energy and money on unconventional projects that were not, in the majority of instances, mere local variations on American genre pictures, they soon understood that financial autonomy from the existing government institutions also accorded formal and ideological liberty. No subject was taboo, no narrative too complex, in the continued search for an authentic means of expression [...]. (WOOD, 2006: XII).

⁸ Como produtor, Reygadas trabalhou em filmes recentes como *Sangre* (2005) e *Los Bastardos* (2008), de Amat Escalante; *La influencia* (2007), de Pedro Aguilera e *El Árbol* (2009), de Carlos Serrano Azcona.

menção especial *Camera D'Or*, dentro da Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes, na França. No México, *Japón* recebeu da *Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas* o prêmio Ariel de *Mejor Ópera Prima* em 2004. Em 2008, o diretor recebeu da mesma instituição o prêmio de *melhor diretor* e o de *melhor filme*, por *Luz Silenciosa* (2007). Esse mesmo filme lhe garantiu o *prêmio do júri* novamente no Festival de Cannes, onde recentemente recebeu o prêmio de *melhor diretor* por seu último trabalho, *Post Tenebras Lux* (2012).

Frequentemente associado por parte da crítica a um “cinema de autor” ou “cinema de arte”, o estilo do diretor, baseado em planos de longa duração, atores iniciantes ou não profissionais e filmagem em locações, dialoga com outros realizadores mexicanos contemporâneos como Fernando Eimbcke (*Lake Tahoe*, 2008), Amat Escalante (*Sangre*, 2005; *Los Bastardos*, 2008) e Enrique Rivero (*Parque Vía*, 2008). No panorama internacional, também é possível aproximar Reygadas do estilo de realizadores como Lisandro Alonso (Argentina), Apichatpong Weerasethakul (Tailândia), Naomi Kawase (Japão) e Brillante Mendoza (Filipinas), apenas para citar alguns. Além de certas características estéticas em comum, esses diretores também circulam pelos grandes festivais internacionais de cinema, e compartilham, em sua maioria, o fato de serem autodidatas ou terem estudado em escolas de cinema estrangeiras, voltando ao seu país de origem para filmar temas e lugares da cultura local⁹, numa abordagem que tem a intenção de ser cosmopolita e universal (ELSAESSER, 2009). Embora distante de um discurso militante “anti-Hollywood” – como se deu frequentemente em certa tradição cinematográfica dos anos 1960-1970, em países como França, Itália, Alemanha, Brasil, Argentina e outros –, percebemos nesse grupo de diretores a busca por modos de representação que se distanciam de certa prática do cinema dito “de entretenimento”, principalmente aquele produzido pelos grandes estúdios estadunidenses, retomando, em algum nível, parâmetros de uma estética que será por nós analisada sob a perspectiva de um possível Realismo no cinema contemporâneo.

⁹ Os quatro filmes de longa-metragem do diretor mexicano foram gravados no México: *Japón* se passa numa pequena vila do Estado de Hidalgo, chamada Ayacatzintla; *Batalha no Céu* tem como “cenário” a Cidade do México (D.F.), e *Luz Silenciosa* foi quase todo filmado na cidade de Chihuahua, ao norte do país. Seu quarto filme, *Post Tenebras Lux*, lançado em 2012, foi gravado na cidade de Tepoztlán, onde atualmente reside o diretor.

1.1 Conformação de um Estilo

Assumimos a noção de *estilo* como um sistema formal que responde pelo modo particular como um cineasta (ou grupo de cineastas) emprega, de modo mais ou menos recorrente, as diferentes possibilidades técnicas e estéticas em suas obras (ou conjunto de obras). Muitas vezes o estilo pode não ser percebido conscientemente pelo espectador, o que não significa que sua experiência não será afetada por ele de alguma maneira.

O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós. (BORDWELL, 2008: 58).

Nesse sentido, o conjunto de aspectos estilísticos de Reygadas é composto, de modo geral, pelo trabalho com atores sem experiências de atuação, filmagem em locações naturais, equipes reduzidas no *set* de filmagem, valorização da luz natural e do som direto, uso de planos com longa duração e uma *mise-en-scène* que se alterna entre dinâmicas rígidas de encenação e momentos propositadamente voltados para a atuação do acaso. Tais escolhas parecem estar, *a priori*, em contraponto a certa concepção de cinema fundamentada em estratégias de maior controle em sua “feitura” e que envolvem, portanto, uma “simulação” de sua matéria filmica, utilizando, para isso, o trabalho no interior de grandes estúdios, os chamados “efeitos especiais”, imagens geradas por computador, um alto investimento em tecnologia de ponta, grandes equipes e volumosos recursos de iluminação, maquiagem, figurino e processos de pós-produção.

A partir desse pressuposto, faremos uma descrição geral de como os aspectos citados anteriormente são empregados para tentar entender qual a *concepção de cinema* que circunscreve o trabalho de Reygadas. Em seguida, analisaremos de modo um pouco mais aprofundado como se dá o uso do plano de longa duração e o uso dos elementos sonoros, entendendo que esses dois aspectos, e mais ainda, a relação entre eles, são fundamentais dentro de um pensamento e de uma postura do cineasta sobre sua forma de expressão.

A primeira característica que queremos analisar é a opção pelo trabalho com pessoas que não possuem experiência pregressa como atores. Para o diretor, é importante que os sujeitos de seus filmes nunca tenham aparecido antes em outro trabalho. Ele acredita que a técnica, por melhor que seja, impede o acesso à “dimensão humana” das pessoas. São ideias

que têm inspiração no método de Robert Bresson e sua concepção de *modelos*, em oposição à noção de ator. Para o diretor francês, um modelo seria capaz de transmitir uma essência pura, um “enigma particular” (BRESSION, 2005), resgatado por certo automatismo das ações na vida real, sendo eles mesmos. Os atores, por outro lado, estariam sempre representando algo que não lhes pertence, o que os distanciaria de uma possível “verdade”.

O ator se projeta diante dele mesmo sob a forma do personagem que ele quer parecer; ele lhe empresta seu corpo, seu rosto, sua voz; ele o faz sentar-se, levantar-se, andar; ele o impregna de sentimentos e de paixões que ele não tem. Este “eu” que não é seu “eu” é incompatível com o cinematógrafo. (BRESSION, 2005: 60).

Reygadas, porém, apresenta diferenças significativas, atenuando o processo de automatismo tão caro ao diretor de *A Grande Testemunha* (1966). Sobre esta questão, o realizador mexicano esclarece:

O sistema foi um pouco diferente do bressoniano no sentido de que as pessoas se expressaram como elas mesmas o faziam em suas vidas cotidianas: com suas inflexões de voz, gestos, velocidades e etc.. Bresson suprimia isso. Na minha opinião, os personagens de Bresson acabam sendo muito parecidos entre si. [...] Esta diferença em relação ao sistema bressoniano se deu em pequeno grau em *Japón* (2002) e *Batalha no Céu* (2005), mas aumentou em *Luz Silenciosa* (2007). (REYGADAS, 2009: 16. Tradução nossa¹⁰).

Em geral, seus protagonistas são representados por pessoas que de alguma maneira emprestam algo de sua vida real aos papéis representados pelos personagens: em *Japón*, por exemplo, vários personagens são habitantes da vila mesma onde o filme foi rodado, tal como a própria Magdalena Flores (Ascención), uma senhora de setenta e seis anos que atua pela primeira vez. Também o protagonista, Alejandro Ferretis, era um pintor e antigo amigo da família do diretor. Já Johan, de *Luz Silenciosa*, foi um dos poucos menonitas¹¹ que aceitou o convite para participar do filme depois de muita pesquisa e recusas. A escolha por trabalhar com atores sem experiência também faz com que o diretor pense seus roteiros a partir das pessoas encontradas, influenciando sobremaneira toda a concepção do projeto.

¹⁰ *El sistema fue un poco diferente al bressoniano en el sentido de que la gente se expresó como ella misma lo hacía en su vida cotidiana: con sus inflexiones de voz, gestos, velocidades, etcétera. Bresson suprimía esto. En mi opinión, los personajes de Bresson acaban siendo muy parecidos entre sí. [...] Esta diferencia con el sistema bressoniano se dio en un grado ligero durante Japón (2002) y Batalla en el Cielo (2005), pero aumentó en Luz Silenciosa (Stellet Licht, 2007).* (REYGADAS, 2009: 16).

¹¹ Os menonitas são uma dissidência protestante Anabatista que prega o batismo como uma escolha de adulto. Após perseguições políticas e religiosas na Holanda do século XVI, seus adeptos migram para Prússia e depois Rússia, no século XVIII. Há informações sobre a presença de comunidades menonitas no Canadá, desde 1873, e nos Estados Unidos desde 1683. Em 1922, eles migram para o norte do México. O grupo do filme é considerado “moderado”, aceita carros e a medicina, mas recusa meios de comunicação como telefone e internet. (Catálogo da distribuidora Atalanta Filmes, 2008).

Marcos Hernández trabalhava com meu pai no Ministério da Cultura. Pedi-lhe que fizesse um pequeno papel em *Japón* [ele é o motorista do trator na sequência final do filme] e desde então pensei nele para meu filme seguinte. Me inspirou muito quanto ao conceito de *Batalha no Céu*, do mesmo modo que com Alejandro Ferretis para *Japón*. Marcos era ideal para encarnar esse personagem atormentado por um conflito interno. Precisava de alguém introvertido, mas com muita presença e uma aura misteriosa. Gosto de filmar as pessoas, os atores de meus filmes, tal como são, como se fossem um reflexo da luz na água, uma árvore ou um quadro bonito. (REYGADAS, 2005. Tradução nossa¹²).

Também é recorrente a filmagem em locações naturais, onde Reygadas explora a diversidade de configurações geográficas de seu país, indo da monstruosa urbe que se tornou a Cidade do México (em *Batalha no Céu*), até a pequena e distante vila de Ayacatzintla, localizada ao norte da capital, no estado de Hidalgo (em *Japón*). *Luz Silenciosa* foi filmado na cidade de Chihuahua, próxima à fronteira com os Estados Unidos, e *Serengheti* é uma partida de futebol feminino que se passa num campo localizado no alto das montanhas de Tepozteco, ao sul da Cidade do México. *Este es mi reino* é um *happening* que acontece no quintal da propriedade do próprio diretor, em Tepoztlán, na província de Morelos (a cerca de uma hora da capital), onde também foi realizado seu último filme, *Post Tenebras Lux* (2012).

A importância da geografia local em cada filme é significativa. Em *Batalha no Céu*, por exemplo, o motorista Marcos leva Ana, a filha do patrão, por um longo percurso que vai do aeroporto à região de *Bosque de Las Lomas*, bairro que concentra um dos metros quadrados mais caros da cidade. Durante todo esse trajeto, acompanhamos a mudança na paisagem por meio de uma câmera que assume o ponto de vista do protagonista, revelando o forte contraste social daquela cidade. Em *Japón*, somos transportados junto com o protagonista para a aridez da região montanhosa e quase inóspita onde se passa o filme. Ajudado pela expressiva granulação da fotografia, essa materialidade que a paisagem nos oferece se reflete também no rosto e na pele dos personagens, como bem aponta Tiago De Luca: “Reygadas é um cineasta topográfico, posto que o que temos aqui são geografias da terra, geografias da carne, e os cruzamentos nos quais estas geografias se sobrepõem.” (2010).

¹² Marcos Hernández trabajaba con mi padre en el Ministerio de Cultura. Le pedí que hiciera un pequeño papel en Japón y desde entonces pensé en él para mi siguiente película. Me inspiró mucho en cuanto al concepto de Batalla en el Cielo, igual que ocurrió con Alejandro Ferretis para Japón. Marcos era ideal para encarnar a este personaje atormentado por un conflicto interno. Necesitaba a alguien introvertido, pero con mucha presencia y un aura misteriosa. Me gusta tomar a la gente, a los actores de mis películas, tal como son, como si fueran un reflejo de luz en el agua, un árbol o un bonito cuadro. (REYGADAS, 2005).

Tradução nossa¹³). Em *Luz Silenciosa*, as mudanças climáticas e seus efeitos são retratados nas belas paisagens rurais, sugerindo uma passagem de tempo interno impossível de precisar em dias, meses ou anos. Temos o campo florido onde Johan encontra Marianne pela primeira vez; os campos de milho em época de colheita; o clima de verão que acompanha o banho das crianças no poço de água; os campos cobertos de neve que servem de pano de fundo para a árdua conversa entre pai e filho e a chuva torrencial que dramatiza a morte de Ester.

Reygadas prefere equipes pequenas nos *set* de filmagens. *Japón* foi realizado com o grupo de amigos com os quais havia gravado seus curtas-metragens anteriores. *Batalha no Céu*, gravado na Cidade do México, exigiu uma equipe um pouco maior. Em *Luz Silenciosa*, no entanto, sua equipe contou somente com onze pessoas. Embora esse dado não apareça diretamente na “textura tangível do filme”, ele corrobora a preocupação do diretor em diminuir a influência da equipe e do trabalho técnico sobre a performance dos atores inexperientes, facilitando também a incorporação de situações filmadas ao acaso ou menos controladas do ponto de vista da direção, garantindo certo frescor e espontaneidade característicos ao registro de ordem mais “documental” que se observa em alguns momentos. “Durante a filmagem, gosto que haja a menor quantidade de pessoas possível, a menor quantidade de maquinaria possível, para obter muita mobilidade e discrição, obviamente.” (REYGADAS, 2011: 31. Tradução nossa¹⁴).

Destacamos um excerto de *Japón* que nos chama atenção nesse sentido, aquele em que surge “*El Juez*”, uma figura que aparenta ser uma liderança política local. Ele aparece em plano médio frontal, num enquadramento muito comum a certos tipos de documentários, com a câmera assumindo o ponto de vista do nosso protagonista/“entrevistador”. A fala do representante, aparentemente improvisada, repetitiva e pouco fluída, tenta enaltecer seu povoado¹⁵ e sugere ao protagonista que procure se hospedar na casa de Ascen. A atmosfera de improvisação é reforçada pelos momentos em que ele é interrompido por uma voz fora de quadro que solicita sua presença ou quando o som da sua voz escapa ao eixo do microfone. Esse aspecto documental inicial acaba se desvelando ao final da cena quando três homens são

¹³ “*Reygadas is a topographical filmmaker, for what we have here are geographies of the earth and geographies of the flesh, and the crossroads at which these geographies overlap.*” (DE LUCA, 2010).

¹⁴ “*En el rodaje, me gusta que haya la menor cantidad de gente posible, la menor cantidad de maquinaria posible, para lograr mucha movilidad y discreción, por supuesto.*” (REYGADAS, 2011: 31).

¹⁵ “*No es porque sea mi pueblo, pero en realidad, ha escogido un pueblo muy bueno, de gente muy noble, muy sencilla [...] no es tan turístico pero yo creo que es lo mejor.*” (Diálogo do filme *Japón*, 2002).

convidados a ocupar posições aparentemente pré-estabelecidas, porque preenchem justamente os “vazios” da composição (fig. 01). Essa mescla de modos de representação, aparentemente improvisados, junto com momentos de certa rigidez nos movimentos e gestos encenados, aparece, então, como um traço característico da *mise-en-scène* do diretor.



Figura 01 – *El Juez*. Fotograma do filme *Japón* (2002).

É o que veremos em vários outros momentos de *Japón*, sendo o mais forte deles, talvez, a cena em que um grupo de trabalhadores, após demolir parte da casa da senhora Ascen, se reúne num momento de descontração, bebendo e conversando. Em meio a planos fixos do conjunto dos trabalhadores posicionados harmoniosamente na composição, temos a inserção de um segmento filmado inteiramente com a câmera na mão, acompanhando Ascen a lhes oferecer chá e bebida. Escutamos aí as vozes dos homens sobrepostas, zombando de si mesmos, até que a câmera se detém sobre um senhor em particular, ao qual todos insistem para que cante uma canção “para a câmera”, o que ele acaba fazendo.

Momentos similares, de *mise-en-scène* rigorosa, intercalada com inserções de tomadas “livres”, rodadas “no calor do momento”, permitindo a ação do acaso, também aparecem em *Batalha no Céu*, principalmente na sequência final, filmada durante as festividades da Virgem de Guadalupe¹⁶. Em *Luz Silenciosa*, essa mesma estratégia pode ser vista na sequência em que os filhos de Johan se banham numa espécie de piscina natural e a câmera os acompanha livremente, “perdendo”, em alguns momentos, a centralidade do enquadramento (fig. 02). Nos planos seguintes, em que Johan e Ester ensaboam a filha, a

¹⁶ Todo ano, no dia 12 de dezembro, milhares de peregrinos, provenientes de diversas regiões do país, caminham em direção à Basílica de Nossa Senhora de Guadalupe. É uma das datas mais importantes do calendário mexicano.

decupagem já se mostra mais planejada, com composições mais simétricas e elementos distribuídos no quadro de forma mais harmônica (fig. 03).



Figura 02 – Mergulho. Momento em que a cabeça da personagem quase sai do enquadramento e que a parte direita do quadro se “esvazia” de movimentos. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 03 – Esther e Johan ensaboam o filho. Enquadramento simétrico, com volumes e linhas de movimento bem distribuídos na superfície do quadro. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).

Já no curta-metragem *Este es mi reino* podemos ver uma radicalização dessa estratégia, uma vez que o filme todo é praticamente o registro documental de uma grande festa, com alguns de seus momentos chaves compilados num filme de dez minutos de duração: “[...] um terreno ao ar livre, mesas com comidas, bebidas, trezentos convidados que incluem crianças, senhoras, advogados, pecuaristas e peões, funcionários, vagabundos, travestis, putas e mais de dez horas de gravação, feitas por doze câmeras, em mini

DV.” (CRUZ, 2010: 56. Tradução nossa¹⁷). O trabalho da direção aqui parece se restringir à organização de uma série de acontecimentos que se darão ao longo da festa: convidados de diferentes classes sociais que chegam aos poucos, em horários diferentes; uma banda marcial que começa tocando músicas tradicionais para terminar em pura cacofonia; um automóvel que aos poucos será destruído, pelos convidados, a pedradas e marretadas até terminar em chamas; cavalos que circulam perigosamente entre as pessoas; tudo num *crescendo* que vai da ordem ao caos total. Se estes eventos estavam programados, “roteirizados” de certa forma, o mesmo não se pode dizer sobre os gestos, as expressões, os diálogos e movimentos das pessoas, os quais parecem ser bastante espontâneos, respondendo somente às circunstâncias que lhes são dadas.

Outro aspecto que marca o estilo de Reygadas é a preferência por uma fotografia que privilegia o uso de luz natural. Em *Japón*, por exemplo, filmado com uma câmera 16mm e depois ampliado para 35mm, nota-se uma fotografia bastante “crua” que, inclusive, assume em alguns momentos uma luz superexposta ou subexposta. Neste filme o diretor parece até mesmo prescindir de certas regras de continuidade de iluminação ou, talvez, de recursos corretivos da pós-produção. Na mesma cena de *Japón* analisada anteriormente (da apresentação do *Juez*), podemos encontrar, de um corte para outro, duas configurações distintas de cores e contraste. Em sua primeira aparição (fig. 04), vemos o líder da comunidade com seus conterrâneos. Aparentemente eles estão à sombra e a luz predominante imprime uma tonalidade azulada, com um contraste geral mais equilibrado. No plano seguinte (fig. 05) vemos um enquadramento semelhante, porém, agora, o protagonista está em quadro, de costas pra câmera. Pode-se perceber uma tonalidade geral mais esverdeada e um contraste mais acentuado, com zonas de intenso claro e escuro, em resposta a um tipo de iluminação mais dura. Há áreas, inclusive, em que a luz se encontra superexposta, como a camisa do protagonista, o chapéu de seu interlocutor e a parede ao fundo, à direita do quadro.

¹⁷ “[...] un terreno al aire libre, tablonas con comida, más bebida, trescientos invitados que incluyen niños, señoras, abogados, ejidatarios y comuneros, funcionarios, vagos, travestidos, putas y más de diez horas de grabación en mini DV por doce cámaras.” (CRUZ, 2010: 56).



Figura 04 – *El Juez* e seus companheiros à sombra. Fotograma do filme *Japón* (2002).



Figura 05 – *El Juez* e seus companheiros sob a luz do sol. Fotograma do filme *Japón* (2002).

Em *Batalha no Céu*, também fotografado pelo argentino Diego Martínez Vignatti, manteve-se a predominância do uso de luz natural e certa neutralidade no tratamento de cor, bastante naturalista, de modo geral. Já em *Luz Silenciosa*, que foi fotografado por Alexis Zabé – reconhecido pelo seu trabalho com a luz natural (*Temporada de Patos*, 2004; *Lake Tahoe*, 2008) –, chama atenção o pouco uso de câmera na mão (recurso que havia sido uma constante nos filmes anteriores) e o excesso de reflexão dos raios de sol incidindo diretamente na lente da câmera¹⁸, provocando o surgimento de artefatos coloridos na superfície da imagem, efeito também conhecido como *flare*. Esse efeito é recorrente durante o filme, permitindo que a materialidade do mundo físico se concretize sobre o suporte de seu meio. Algumas análises, inclusive, especulam sobre a possibilidade de essas reflexões fazerem referência ao próprio título do filme.

¹⁸ Para filmar *Luz Silenciosa*, Carlos Reygadas e o fotógrafo do filme, Alexis Zabé, escolheram lentes especiais utilizadas na URSS, durante os anos 1960. (McCLANAHAN, 2008).

Em repetidas ocasiões ao longo de *Luz Silenciosa*, a imagem é banhada em luz do sol, quando esta luz é refratada pelas lentes em manchas coloridas e translúcidas. Verde, laranja, azul, rosa. Elas são a luz silenciosa do título do filme. Parecidos com confetes, eles respingam pela imagem, sobre a paisagem, os animais, e sobre Johan e Marianne se beijando no campo. Mais do que a presença do equipamento do cineasta, estas manchas testemunham sua recusa em proteger a imagem da abundância da luz. [...] Ao superexpor-se ao mundo, a imagem se expõe como imagem. Há simplesmente muita luz, e o único lugar para onde essa luz pode ir é a “superfície” da imagem, onde ela se move com a câmera, como se aderindo à realidade diegética, criando assim uma membrana entre o espectador e a verdadeira imagem do filme. (NIESSEN, 2011: 49-50. Tradução nossa¹⁹).

O que parece, então, comum à concepção fotográfica dos três filmes citados anteriormente – e que por isso se soma a esta sistematização do *corpus* estilístico de Reygadas –, é a preferência do diretor pela predominância do “efeito” produzido pela luz natural, ainda que em certos momentos isso resulte em cenas escuras ou superexpostas.

Com relação à montagem, também podemos identificar a repetição de certos padrões formais. Notamos, por exemplo, que muitas sequências estão organizadas da seguinte maneira: há um encadeamento de uma série de planos com menor duração, desenvolvendo um arco de gradação que termina num plano de duração mais longa. Observando o filme como um todo – tal como faremos no capítulo 3, em nossa análise de *Luz Silenciosa* –, percebemos que esses planos de longa duração se encontram distribuídos em intervalos mais ou menos regulares ao longo da estrutura de cada filme. Desse modo, o diretor parece utilizar os recursos da montagem com certa economia (poucos cortes), esperando, sobretudo, que ela coopere com a dinâmica de um ritmo geral predominantemente lento, definidor, em grande parte, do regime contemplativo que caracteriza suas narrativas.

Nesse sentido, é possível concluir que não parece ser função prioritária da montagem a preocupação em fazer avançar o enredo a cada plano, apresentando novas informações ou novos pontos de vista sobre uma ação ou evento. É, portanto, uma montagem reduzida a suas funções mais elementares – operando elipses, fusões e pontuações –, porém, priorizando a criação de atmosferas e o respeito máximo ao fluxo interno das tomadas. Em alguns

¹⁹ *On repeated occasions throughout Stellet Licht, the image is drenched in sunlight, when this light is refracted by the lens into colorful, translucent spots. Green, orange, blue, pink. They are the silent light of the film's title. Much like confetti, they are sprinkled over the image, over the landscape, the animals, and Johan and Marianne kissing in the field. More than to the presence of the filmmaker's equipment, these spots testify to his refusal to protect the image from the abundance of light. [...] By overexposing itself to the world, the image exposes itself as image. There is simply too much light, and the only place this light can go is the “surface” of the image, where it moves with the camera, as though sticking to the diegetic reality, thus creating a membrane between the viewer and the film's actual image.*(NIESSEN, 2011: 49-50).

momentos, Reygadas parece não acreditar na montagem como elemento determinante do sentido do filme, procurando utilizá-la para potencializar a possibilidade de revelar o sentido implícito na realidade física do próprio evento filmado e provocar sensações que levem o espectador a uma fruição menos intelectual-abstrata e mais emocional-sensorial, aproximando-se da concepção de Andrei Tarkovski sobre a montagem:

A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A *montagem* reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida. (TARKOVSKI, 1998: 135. Grifo nosso).

Isso nos leva a pensar sobre o lugar do plano de longa duração no cinema de Reygadas, procedimento que aparece de modo contundente nos três filmes e que, como afirmado anteriormente, forma com o som o cerne do interesse de nossa investigação dentro do conjunto de elementos estéticos que compõe o estilo do diretor.

Após realizarmos a decupagem e a medição da duração de cada plano nos três longas-metragens aqui levados em conta²⁰, descobrimos que a média geral de duração dos planos gira em torno dos trinta segundos, sendo que mais de dez por cento do total de planos em cada filme ultrapassa um minuto de duração. Em *Japón* a duração média é de vinte e sete segundos; em *Batalha no Céu*, vinte e seis segundos, e em *Luz Silenciosa* trinta e cinco segundos. Se tomarmos o contexto do cinema hollywoodiano vigente, apenas como uma referência, notaremos um grande contraste, dado que a média de duração dos planos da maioria dos filmes ali produzidos tem diminuído cada vez mais, atingindo uma variação de três a seis segundos entre 1999 e 2000 (BORDWELL, 2002) – período em que Reygadas escreve o roteiro de seu primeiro longa-metragem.

De modo geral, os planos de longa duração nos filmes de Reygadas são caracterizados por certa estaticidade, resultante da pouca movimentação dos atores ou objetos em cena e dos movimentos de câmera lentos e quase sempre contidos, sem grandes peripécias. Há também aqueles planos em que a câmera permanece fixa e se detém sobre uma paisagem, pessoa ou objeto, quando o diretor parece privilegiar a potência contemplativa da

²⁰ Para calcular a “média de duração dos planos” dos filmes aqui analisados, geramos uma EDL (*edit decision list*) por meio de *software* de edição de vídeo (*Final Cut*) contendo o *timecode* inicial e final de cada plano. Esses dados foram tabulados e analisados em *software* de planilha eletrônica (*Numbers*).

longa duração, de modo a oferecer mais tempo para a reflexão sobre os acontecimentos e para a observação de detalhes, gestos, bem como a própria materialidade das coisas. Interessa demorar-se sobre uma composição, justamente para oferecer ao espectador a chance de fruir de todo seu conteúdo – “há que observar os cantos do quadro.” (REYGADAS, 2012). Além do olhar preocupado em encontrar uma ordem harmônica e qualidades “pictóricas” expressivas em suas composições, percebemos na própria fala do diretor a vontade de aliar à longa duração a possibilidade de registrar o mundo, capacidade inerente ao próprio meio que lhe serve de ferramenta (a câmera e o microfone).

Há muita informação em tudo, por isso eu gosto do cinema que não é de estúdio e sim de locações reais, assim como eu gosto das pessoas que não são atores, porque sinto que a vida é muito rica, tudo tem uma quantidade de informação incrível. Essa é uma das coisas belíssimas do cinema, o fato de que, mesmo um filme sendo bom ou ruim, seu conteúdo documental – da fotografia e do som – é incrível. (REYGADAS, 2012).

Também é característico o emprego de planos de maior duração no início ou no final dos filmes, às vezes como espécie de efeito-moldura, como o plano de quase seis minutos que revela o amanhecer no início de *Luz Silenciosa*, bem como o do anoitecer que encerra o filme, com quase cinco minutos. Em *Batalha no Céu*, temos a cena de felação entre Marcos e Ana, também abrindo e encerrando o filme e, em *Japón*, o longo *travelling* circular sobre os trilhos do trem, ao som de *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*, de Arvo Pärt, como plano final. Planos que desenvolvem movimentos circulares são recorrentes, assim como planos que começam acompanhando um personagem e derivam para a paisagem ou outro elemento do cenário, podendo, em alguns casos, recuperar o personagem ou outro motivo condutor, como nas cenas que iremos analisar no capítulo 2, quando retomaremos o tema da importância do plano de longa duração de modo mais aprofundado, comparando o emprego deste recurso em Reygadas e outros diretores.

Além dessas características, os planos de longa duração parecem tomar parte do estilo de Reygadas na medida em que o cineasta encontra neste procedimento uma maneira de respeitar o tempo que ele mesmo necessita para sentir o mundo.

[...] acho que necessito um pouco mais de tempo para ver as coisas. Talvez porque não vi muita televisão quando criança, não sei. Por exemplo, quando há propagandas de trinta segundos nas quais se passa toda uma história ou uma piada, muitas vezes eu não entendo, nem sequer dou conta de seguir a narrativa. Então, suponho que necessito de mais tempo. Quando vou a museus – sempre gostei muito de pintura –, de fato me surpreende o pouco tempo que as pessoas levam para ver os quadros.

Não entendo como podem ver tão rápido. A maioria das pessoas nem os vê, e os que os veem ficam um minuto e se vão. Eu preciso de muito tempo para ver os quadros, inclusive os que não são os melhores. Sempre tenho que ir sozinho porque as pessoas se desesperam comigo. Mas tenho que vê-los com detalhes. (REYGADAS, 2012).

Um último elemento do estilo de Reygadas que gostaríamos de destacar aqui diz respeito à banda sonora, ou seja, ao conjunto formado por música, ruídos e voz/diálogos. Nossa hipótese para investigar os filmes do diretor se baseia, em grande parte, na compreensão de que os elementos sonoros – em sua relação com as imagens – irão exercer papel preponderante na conformação de seu estilo, bem como na produção dos significados e das sensações ali experimentadas. Sendo assim, optamos por destacar os elementos sonoros em um subitem específico.

1.1.1 Estratégias Sonoras

O que primeiro gostaríamos de ressaltar a respeito das configurações sonoras nos filmes de Reygadas é a valorização dos sons captados no próprio *set* de filmagem, sejam eles vozes, ruídos ou ambiências.

Preparamos o som direto para que ele seja o mais limpo possível. Escolho as locações, inclusive, em função do som também. [...] em *Batalha no Céu* e em *Japón* há muito poucos *foleys*, e em *Luz Silenciosa* não há nenhum, nem sequer um ADR [*Automatic Dialogue Replacement*]. Há, sim, alguns *walltracks* e *backtracks*²¹ de coisas que foram feitas depois. Mas tudo o que se ouve, se ouve *in situ*. (REYGADAS, 2011: 35. Tradução nossa²²).

Raul Locatelli, técnico de som direto que trabalhou em *Luz Silenciosa* (2007) e em *Post Tenebras Lux* (2012), conta que diretores como ele geralmente lhe pedem “a naturalidade do som, o respeito ao documento e ao registro desse momento único e irreversível [...] que é a tomada.” (LOCATELLI, 2011), evitando, sempre que possível, a necessidade de recorrer posteriormente à gravação de *foleys* em estúdio e à dublagem. Tais procedimentos, quando necessários, tendem a ser realizados na própria locação, de modo a incorporar as características acústicas e a “atmosfera” do lugar.

²¹ Processos de regravação de diálogos, ruídos e ambiências ainda em locação.

²² *El sonido directo lo preparamos para que sea lo más limpio posible. Las locaciones, incluso, trato de escogerlas en función del sonido también. [...] en Batalla en el Cielo y Japón hay muy poco foleys, pero en Luz Silenciosa no hay uno solo, ni un solo ADR. Si hay algunos walltracks y backtracks, de cosas que se hicieron después. Pero todo lo que se oye, se oye in situ.* (REYGADAS, 2011: 35).

Evitar o procedimento da dublagem também é uma preocupação diretamente relacionada ao trabalho com atores iniciantes. Locatelli acredita que a memória de um ator experiente é muito distinta da memória de alguém que nunca atuou, uma vez que atores profissionais, normalmente, desenvolvem a capacidade de memorizar – e, portanto, repetir – pormenores de sua performance, tais como a entonação da voz, gestos, expressões e pequenas ações. Além disso, eles estudam o roteiro, a construção do personagem e o método de atuação, enquanto que os atores (modelos) dos filmes de Reygadas – seguindo mais uma vez a orientação bressoniana: “Suprima radicalmente as *intenções* nos seus modelos.” (BRESSION, 2005: 25) –, quase não conhecem o roteiro, simplesmente seguem as instruções do diretor no momento da filmagem, movem-se de um lugar para outro e dizem suas falas.

Eu considero que a atuação é um momento específico da realidade que dura o tempo que dura a tomada e, nesse momento, a representação visual do ator é absolutamente indissociável de sua representação sonora. Não se pode separar uma coisa da outra. Claro que se pode separar se você optar por dublar o diálogo, mas creio que a dublagem nunca terá o mesmo efeito que esse momento específico, essa “verdade” do ator – enquanto imagem e enquanto som. Trabalhar assim é de um imenso respeito pela atuação. (LOCATELLI, 2011).

Nesse sentido, o som direto da voz, captado em sincronia com a imagem, ganha importância ímpar enquanto elemento de uma proposta estética, mesmo que em alguns momentos se sacrifique um pouco da inteligibilidade da voz em função da sobreposição de algum ruído “indesejável”, da voz que escapa ao eixo de captação ou da sobreposição de falas. Como exemplo, podemos lembrar do momento em que Johan e a amante conversam no quarto, depois de fazer amor: Marianne está de frente para a câmera e Johan de costas, sendo notável a diferença de timbres; também podemos citar a dificuldade de entender a dicção de Marcos em alguns momentos, como quando ele conversa com Ana no quarto do bordel.

Ainda perseguindo essa desejada “naturalidade”, outros procedimentos podem ser observados. Salvo poucas exceções, o plano sonoro sempre tende a acompanhar o plano visual, ou seja, o som escutado pelo espectador assume a mesma perspectiva e escala dadas pela câmera no plano da imagem: se um personagem encontra-se longe da câmera o som emitido por ele também deverá ser percebido dessa maneira pelo espectador. Nesse sentido evita-se o microfone de lapela, tanto pela “distorção” provocada pelo chamado “efeito de

proximidade”²³, quanto pelo fato dele fornecer sempre uma mesma perspectiva sonora, estando o personagem longe ou perto da câmera, de frente ou de costas para ela. Como exemplo, podemos citar a cena de *Japón* em que o homem explica a Ascen seu desejo de ter relações sexuais com ela: o protagonista se levanta e caminha até o fundo do quarto, e o timbre de sua voz aparentemente “coincide” com seu distanciamento da câmera e com a reverberação do lugar. No plano seguinte, ainda nesse mesmo quarto, os dois personagens continuam o diálogo em plano conjunto fechado, sentados na cama, um ao lado do outro. Pode-se, então, perceber a mudança no timbre da voz do homem, agora com menos reverberação e sob a mesma perspectiva sonora de Ascen.

Essa escolha, portanto, também parece ser uma preocupação do diretor por preservar os *efeitos da acústica espacial*, respeitando a reverberação característica de um espaço concreto e a sensação de distância entre a fonte sonora e o microfone, fatores que “[...] ancoram o som num quadrante mais tangível de realidade.” (CHION, 1994: 104. Tradução nossa²⁴). Em outra cena no quarto onde o protagonista de *Japón* está alojado, Ascen surge oferecendo-lhe chá: ela se encontra no batente da porta e ele deitado na cama. O plano é aberto, com o homem deitado em primeiro plano e Ascen ao fundo. No diálogo que se segue, percebem-se os diferentes níveis de reverberação da voz de cada um.

Ainda nesse sentido, é preciso considerar a particularidade de que Reygadas é um diretor que conhece os tipos e características dos microfones, assim como procedimentos fundamentais de mixagem²⁵. Raul Locatelli nos conta que o cineasta aprendeu tanto sobre o equipamento de som quanto sobre as películas, as câmeras, as lentes e etc., fazendo questão de saber de antemão a posição dos microfones e, por vezes, sugerindo sobre como e onde colocá-los.

²³ “Muitos microfones direcionais demonstram um aumento de resposta aos graves na medida em que o sinal da fonte sonora é trazido para perto da cápsula do microfone. Este fenômeno, conhecido como efeito de proximidade, começa a se fazer notar quando a fonte sonora é colocada a 30cm (*one foot*) do microfone e aumenta à medida que essa distância diminui.” (HUBER e WILLIAMS, 1998: 11. Tradução nossa).

²⁴ “[...] *anchor the sound in a more tangible quadrant of reality.*” (CHION, 1994: 104).

²⁵ Coincidentemente, parte da entrevista que realizamos com o diretor na Cidade do México se deu na sala de recepção de uma loja de materiais, enquanto esperávamos o funcionário empacotar a fibra de vidro que Reygadas havia encomendado para fazer o revestimento acústico do estúdio de mixagem que está construindo em sua própria casa. “Por isso agora estou fazendo uma sala de mixagem na minha casa. Justamente porque necessito de mais tempo para mixar, é o que eu mais gosto, e gostaria de ter mais tempo do que tenho.” (REYGADAS, 2012).

Carlos Reygadas intervém muito em como gravamos no set, os microfones que usamos. Intervém no que se grava, nos foleys que se fazem em locação. Se preocupa em melhorar os diálogos, pede um ambiente, ou seja, não é uma pessoa que está o tempo todo só cuidando do visual. (LOCATELLI, 2011).

Outra característica que nos parece relevante é a importância que Reygadas dá às falas de seus personagens, sempre inserindo particularidades da língua local. Em *Japón* e mais ainda em *Batalha no Céu*, por exemplo, é grande o número de “mexicanismos” nos diálogos. Expressões como “wey”, “pinche”, “chingada” e suas muitas variações²⁶, aparecem em diversos momentos. Lembremos do diálogo entre Marcos e sua esposa no metrô, quando aquele lhe pergunta se a criança que eles sequestraram chorou antes de morrer, e ela lhe responde: “*No más que un pinche grito*”, ao que Marcos retruca: “*Son chingaderas!*”. Logo na cena seguinte, temos outro exemplo, quando Marcos está de joelhos no chão do metrô buscando seus óculos e uma mulher lhe grita: “*¡Quite éste pinche gordo culero! ¿Qué anda viendo, cabrón?*”. Ainda a esse respeito, cabe ressaltar a preocupação do diretor em filmar *Luz Silenciosa* com as falas dos personagens em *plautdietsch*²⁷, idioma original da comunidade menonita. Tal postura em relação à voz e à linguagem enquanto parte da identidade étnica de um povo dá aos filmes um maior grau de “realidade” ao situá-lo num lugar do mundo empírico compartilhado, ainda que não pareça ser a intenção do diretor fazer com que esse lugar específico seja determinante para o desenvolvimento das histórias contadas.

Outro aspecto da banda sonora que nos chama atenção é o intenso uso de sons fora de campo. Muitas imagens criadas por Reygadas com seus enquadramentos e composições parecem buscar, propositalmente, não serem demasiadamente descritivas, possibilitando que a informação sonora – sobretudo os ruídos – desempenhe outras funções que não a de simplesmente sublinhar aquilo que se vê.

Numa das primeiras sequências de *Batalha no Céu*, por exemplo, vemos somente o rosto de Marcos e de sua esposa em plano fechado. Ela olha fixamente para Marcos, e esse olha para fora de quadro. No plano sonoro, há uma sobreposição de bipes eletrônicos agudos que tocam sem parar. Ouvimos também vozes e passos que se deslocam da esquerda para

²⁶ Do verbo “chingar” derivam uma série de palavras e expressões (*chingón*, *chingadera*, *chingonazo*, *chingonada*, e etc.) que podem ser escutadas nos mais diferentes contextos. É ilustrativo, por exemplo, o livro da linguista mexicana María del Pilar Montes de Oca Sicilia, *El Chingonario: uso, reuso y abuso del chingar*, lançado em 2010 pela editora *Libros, Lectores y Servicios*, México.

²⁷ Dialeto germânico próximo do holandês medieval e do flamengo.

direita com características timbrísticas que indiciam um local de considerável reverberação. Os dois dão início a um diálogo e o som alto do bipe parece não incomodá-los. Num intervalo da conversa, surge fora de campo a voz de um homem que pergunta à esposa de Marcos sobre os produtos que ela vende ali. Enquanto ela conversa com esse homem, a câmera dá início a um lento movimento de aproximação (*zoom in*) em direção ao rosto do protagonista. O som do diálogo entre o homem e a mulher diminui de volume; o bipe tenso e frenético (que parece produzido por um relógio despertador) se destaca, mas logo começa a sumir em *fade out*, marcando o ritmo do movimento de aproximação da lente. O diálogo/voz não domina o primeiro plano sonoro. Os ruídos funcionam como interferência sonora e, além de preencherem os vazios entre uma fala e outra, atuam menos por sua carga informativa/simbólica (a indicar, por exemplo, que tipo de produtos a esposa vende no metrô) do que por seu efeito plástico-expressivo. O enquadramento cada vez mais fechado no rosto de Marcos, a interferência inquietante do som do bipe e o som rarefeito do ambiente reforçam uma ideia de isolamento, separando Marcos do mundo físico e do cotidiano que há pouco estava ali, vívido e materializado sonoramente ao seu redor. O som intermitente e acelerado do bipe – que em muitos casos pode ser associado ao ritmo do batimento cardíaco – transmite o estado de choque em que ele se encontra após saber da morte acidental da criança que ele e a esposa haviam sequestrado.

Como na cena recém-descrita, o emprego de vozes no espaço fora de campo será utilizado em muitas ocasiões, evitando diálogos filmados no tradicional esquema do plano/contraplano, em que a edição alterna entre as faces dos personagens que estão conversando. É comum vermos um dos interlocutores em cena enquanto apenas escutamos o outro em *off*, como na cena em que Ascen explica ao homem que não poderá lhe oferecer nenhum conforto em sua habitação, questionando o porquê dele não buscar alojamento na vila lá embaixo. Toda a resposta do protagonista é escutada no fora de campo, enquanto vemos Ascen em plano médio. Em alguns momentos, temos até mesmo os dois personagens fora de quadro, como na cena em que Johan e seu pai conversam no campo coberto de neve, em *Luz Silenciosa*. Também fugindo do plano/contraplano, é comum o diálogo em que um dos personagens se encontra de costas para a câmera ou que a própria encenação disponha das figuras no mesmo quadro, solução essa mais frequente no cinema de maneira geral.

Pensando ainda sobre o lugar dos ruídos nos filmes de Reygadas, percebemos que as

paisagens sonoras criadas pelo diretor apresentam texturas de grande densidade, que imprimem certa “personalidade” ao espaço fílmico e à ambientação de seus filmes. É interessante perceber a “ruralidade” da vila de Ayacatzintla, marcada por um ambiente “ecoado” em função da configuração do vale, com a presença quase permanente do som do vento e pouquíssimos objetos mecânicos ou eletrônicos, enquanto que a ambientação da comunidade rural menonita, estabelecida numa região com amplos horizontes, se caracteriza por uma sonoridade mais “expansiva”, com a casual intervenção do ruído de motores e outros equipamentos.

Sem querer superestimar o papel que as inovações tecnológicas exercem sobre mudanças estéticas na linguagem do cinema, Michel Chion nos lembra que, desde o advento da fita magnética em substituição ao sistema óptico de gravação, edição e mixagem, o cinema viu mudar a maneira como ele representa suas paisagens sonoras: “A chegada da fita magnética permitiu aos realizadores enriquecer o campo auditivo, para fazer os ruídos audíveis e criar ambiências sobrepondo camadas de som.” (2009: 100. Tradução nossa²⁸). Nessa mesma direção, Fernando Morais da Costa afirma que os sistemas de exibição multicanal e a edição de som digital, entre outros, também influenciaram certa mudança nas paisagens sonoras do cinema contemporâneo.

[...] o aumento do espaço dado aos sons ambientes e aos ruídos pontuais de cada cena tem sido muito maior do que os experimentados com as vozes e com as músicas. A possibilidade de usar um número cada vez maior de pistas provoca um refinamento na construção do som ambiente, que passa a ser constituído por quantas camadas de ruídos se queira até que represente de forma satisfatória o que seria o som de fundo. (COSTA, 2010a: 100).

Nesse sentido, acreditamos que em seus três longas-metragens o diretor faz bom proveito das possibilidades oferecidas pela tecnologia, indo ao encontro dessa tendência. Os ambientes sonoros se mostram bastante eloquentes, ajudados pelo fato de que, em vários momentos, os protagonistas se encontram sozinhos ou em locais relativamente “silenciosos”. Também os longos intervalos entre as falas dos personagens – outra característica comum aos seus filmes – irão contribuir para evidenciar esses sons ambientes, na medida em que aliviam a atenção do espectador sobre a preponderância da voz. Desse modo, é possível afirmar que na banda sonora dos filmes de Reygadas “[...] a presença e a função narrativa dos sons

²⁸ “*The arrival of magnetic tape allowed filmmakers to enrich the auditory field, to make noises audible and create ambiances through superimposing layers of sound.*” (CHION, 2009: 100).

ambientes podem chamar mais a atenção do que o fazem rotineiramente.” (COSTA, 2010a: 102). Por meio de ruídos pontuais discretos ou de *pontos de sincronia* (CHION, 1994), camadas de som trazidas à tona no processo da mixagem complementam a narrativa imagética. Acreditamos ainda que, através desses arranjos, Reygadas consegue amenizar a preponderância da voz dentro de certa hierarquia perceptiva do som²⁹, trabalhando interferências sonoras bastante expressivas.

Como exemplo, queremos destacar uma passagem de *Japón* em que o protagonista, na manhã seguinte a sua primeira noite na casa de Ascen, sai para caminhar pela vila, com o céu ainda um pouco escuro. A câmera o acompanha em *travelling* lateral, mas logo o deixa para trás, mostrando apenas o campo de terra arada. Vemos ao longe Ascen, que lhe cumprimenta, e escutamos o ambiente sonoro povoado de grilos, galos cantando, e de uma grande e diversificada quantidade de pássaros. O movimento de câmera continua e, ao cruzar com o que parece ser uma grande árvore, a câmera desce ligeiramente até que o quadro seja tomado por um monte de pedaços de tronco empilhados. Neste momento, o ambiente sonoro se transforma suavemente e, quando a câmera volta a se levantar, o dia já está claro. Os sons dos grilos e dos galos se esvaecem, e escutamos somente alguns pássaros discretos e algumas moscas inoportunas. O movimento da câmera em *travelling* termina reenquadrando o homem, que só agora responde ao cumprimento de Ascen, acenando para ela com sua bengala. Essa “condensação” do tempo (são algumas horas representadas num único plano de pouco mais de um minuto) poderia ser lida como um defeito dado pelo mal arranjo do diafragma da câmera, não fosse essa mudança gradual dos ruídos de fundo que acompanham a imagem e asseguram outro tipo de leitura. Tal passagem nos permite pensar, por exemplo, que estamos diante do processo de adaptação do protagonista àquela outra temporalidade, a qual ele experimenta ainda de modo um tanto confuso.

Esse conjunto de preocupações do diretor, concernente à construção da porção sonora de seus filmes, nos leva ainda a especular sobre a capacidade do som de interferir em algumas decisões de *mise-en-scène*, termo que, segundo a definição de David Bordwell, se refere ao “[...] cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro.” (BORDWELL, 2008: 36). É por meio desse “pôr-em-cena” que o diretor irá fornecer

²⁹ *Vococentrism*: pressuposto de que, numa mistura de sons, a presença da voz humana instantaneamente hierarquiza a nossa percepção (CHION, 2009).

dicas pictóricas para guiar nossa percepção, manipulando o movimento dos atores e objetos, o tamanho das figuras no quadro, as diferenças de tonalidade, de contraste e o desenho da composição como um todo.

Uma hipótese possível – embora não seja nosso objetivo levá-la a cabo nesta dissertação – parte da compreensão de que o pensamento sonoro de Reygadas pode ampliar o próprio entendimento do que vem a ser a *mise-en-scène*, incorporando ao conceito o funcionamento e a interação dos elementos sonoros (sejam vozes, ruídos ou música) com os outros elementos à disposição do diretor e de sua equipe. Como veremos em nossa análise de *Luz Silenciosa*, no capítulo 3 desta dissertação, há momentos nos filmes do diretor mexicano em que podemos notar a utilização da música ou de determinados sons como norteadores de outras decisões de direção: “A música me ajuda a criar a imagem. Eu sinto a textura e a velocidade da música e, a partir daí, eu tenho a ideia do que filmar.” (REYGADAS, 2006: 22. Tradução nossa³⁰). Nesse sentido, Noel Burch nos lembra de experimentações sonoras com a presença do ruído e dos sons fora de campo em filmes dos anos 1960, tal como se pode verificar no trabalho de Michel Fano que, em colaboração com Alain Robbe-Grillet, mostrou a importância do desenvolvimento de um pensamento sonoro que considerasse “[...] a concepção e execução de toda a trilha sonora não apenas ao nível da montagem, mas também ao nível da filmagem, na medida em que estruturas sonoras pré-concebidas podem determinar certos componentes visuais.” (BURCH, 1992: 123).

O uso da música

Quanto à trilha musical, verificamos que a cada filme Reygadas diminui a quantidade de músicas utilizadas. Em *Japón*, temos músicas instrumentais e canções populares, assim como em *Batalha no Céu*. Em *Luz Silenciosa*, temos duas canções populares e um cântico religioso. Em seu último filme, *Post Tenebrax Lux*, há apenas uma canção cantada por uma das personagens (*It's a Dream*, de Neil Young).

No caso dos filmes aqui analisados, a presença das canções sempre está vinculada ao

³⁰ “Music helps me create the image. I feel the texture and speed of the music, and from there, I get the idea of what to shoot.” (REYGADAS, 2006: 22).

espaço-tempo ficcional, enquanto as músicas instrumentais frequentemente transitam entre as fronteiras das instâncias diegética, não-diegética e metadiegética³¹, provocando certo efeito de estranhamento que confunde limites e, ao mesmo tempo, conecta os diferentes campos do espaço auditivo. Como nos aponta Robynn Stilwell, essa transição pode produzir momentos especiais dentro da narrativa.

A região de fronteira – o vão fantástico – é um espaço transformador, uma superposição, uma transição entre situações estáveis. [...] Estes momentos não ocupam um lugar aleatoriamente, são momentos importantes de revelação, de simbolismo, e de envolvimento emocional para dentro e para fora do filme. (STILWELL, 2007: 200. Tradução. nossa³²).

Esse efeito de estranhamento proporcionado pelo “abalo” dessa geografia auditiva cinematográfica acontece, por exemplo, numa cena de *Japón* em que vemos o protagonista dentro da caminhonete dos caçadores que lhe deram carona. O carro está lotado e os passageiros conversam em voz alta no interior do automóvel, fazem piadas e brincadeiras uns com os outros, enquanto escutamos, em segundo plano – como se fosse não-diegética – a música *Miserere*, peça litúrgica do compositor estoniano Arvo Pärt. O motorista, de repente, freia o carro bruscamente e, enfurecido, ordena a todos que fiquem em silêncio para que se possa ouvir a música, revelando que a fonte sonora é o aparelho de som da própria caminhonete. A rispidez do motorista e o silêncio dos personagens após a bronca alteram a atmosfera descontraída que contrastava o diálogo “mundano” com a sobriedade da música de Arvo Pärt. A revelação de que a música compõe o contexto diegético provoca um duplo efeito de estranhamento, tanto pela associação culturalmente improvável entre este gosto musical e o perfil dos passageiros, quanto pelo efeito que a música passa a exercer, agora vinculada mais diretamente à subjetividade do protagonista – filmado de perfil, em primeiro plano, com a cabeça apoiada no vidro da janela do carro –, sublinhando a gravidade do conflito vivido pelo personagem, em seu intento de suicidar-se.

Também o texto sacro da peça musical, que canta em latim o Salmo 50 (“Tem misericórdia de mim, ó Deus: segundo a tua grande misericórdia. E de acordo com a grandeza

³¹ O conceito de metadiegeese foi proposto por Claudia Gorbman a partir da definição de Gerárd Genette sobre os três níveis de narração: diegeese, extradiegeese e metadiegeese, e diz respeito aos momentos em que o personagem se tornaria uma espécie de narrador secundário, nos apresentando sua subjetividade por meio do pensamento, de delírios, de fantasias ou de sonhos. (GORBMAN, 1987).

³² *The border region – the fantastical gap – is a transformative space, a superposition, a transition between stable states. [...] These moments do not take place randomly; they are important moments of revelation, of symbolism, and of emotional engagement within the film and without.* (STILWELL, 2007: 200).

da tua misericórdia, apaga as minhas transgressões. Lava-me completamente da minha iniquidade e purifica-me do meu pecado. Pois eu conheço as minhas transgressões e o meu pecado está sempre diante de mim [...]”³³), parece agora comentar o mundo interior do personagem. Após a dissolução para o preto que acompanha o fim da música, teremos uma elipse temporal, com o personagem acordando em outra dimensão visual e sonora, já próximo à pequena vila de Ayacatzintla, interior do México.

Esse também parece ser o caso da sequência de *Batalha no Céu* em que o motorista Marcos vai a um posto de gasolina abastecer seu carro. À medida que ele se aproxima do posto, escutamos cada vez mais alto o *Concerto para Clavicórdio em Ré Menor*, de J. S. Bach. Quando Marcos sai do carro, o volume da música aumenta consideravelmente e disputa espaço com a voz do diálogo entre ele e o frentista. O motorista se afasta de seu carro, caminhando em direção à autopista. A câmera o acompanha em plano frontal enquanto escutamos outra música (o canto religioso *A ti virgencita*) misturar-se ao som da peça de Bach. Quando ele para, a câmera inicia um giro de 360° revelando o que havia despertado a curiosidade de Marcos: uma marcha de peregrinos caminhando em fila na beira da rodovia, empunhando estandartes e cartazes. Durante alguns instantes a música de Bach desaparece, permitindo que se preste atenção ao coro dos caminhantes: “o México ama você que nunca está triste.”³⁴ – comentário que neste momento da narrativa parece soar irônico frente ao problema vivido por Marcos. Enquanto a câmera finaliza seu giro para voltar a enquadrar o posto de gasolina, voltamos a escutar a peça de Bach cada vez mais alta, enquanto o coro dos peregrinos desaparece lentamente. Em seguida, o frentista faz perguntas sobre o carro, mas Marcos, com olhar absorto em direção aos fiéis, responde se referindo a eles: “Não passam de ovelhas!”³⁵. O canto religioso volta a aparecer misturado ao *Concerto* de Bach, parecendo agora corresponder ao ponto de escuta do protagonista, neste momento mostrado em primeiro plano, de perfil.

Embora só possamos “confirmar” que o *Concerto para Clavicórdio em Ré Menor* pertence à diegese no momento em que outro motorista pede para que o frentista troque a música, a variação de volumes que descrevemos anteriormente já nos sugere essa leitura

³³ BÍBLIA: tradução ecumênica. São Paulo: Loyola, 1994.

³⁴ “*El México ama usted que nunca está triste.*” (Diálogo do filme *Batalha no Céu*, 2002).

³⁵ “*Puro borregos!*” (Diálogo do filme *Batalha no Céu*, 2002).

desde o momento em que Marcos sai do carro. Por essa perspectiva, a música sairia do espaço não-diegético (Marcos chegando no posto de gasolina) para o contexto diegético (Marcos saindo do carro e conversando com o motorista com um tom de voz mais forte), passando ainda pela instância metadieética (quando o canto dos peregrinos volta a aparecer sobreposta à música de Bach, acompanhando o primeiro plano do perfil de Marcos). A música de Bach parece afetar o personagem, dando-lhe altivez de espírito para desdenhar os fiéis naquele momento. No entanto, o canto religioso que ressoa na cabeça do protagonista parece antecipar o destino do personagem que, vendo-se sem escolhas, termina se juntando aos peregrinos rumo à Basílica de Guadalupe, quando iremos escutar novamente esse mesmo coro.

Essas duas situações também ilustram outra constante no que diz respeito à presença da música instrumental erudita. Similar ao que Chion aponta sobre algumas experiências de Pier Paolo Pasolini, Reygadas insere certas músicas em contextos e “[...] circunstâncias obviamente incongruentes – etnicamente falando – com tal tipo de música [...]” (CHION, 2009: 106. Tradução nossa³⁶). Ao fazer isso, o diretor provoca o estranhamento em relação a certas convenções, chamando atenção, em algum nível, para a instância narradora, similar ao que acontece nos momentos em que os personagens olham para lente da câmera.

Como afirmamos anteriormente, as canções nos filmes de Reygadas surgem sempre dentro de um contexto diegético, em que algum personagem canta ou escuta a música tocar no rádio ou na TV. Em *Japón*, temos a passagem em que o protagonista quebra o rádio que toca uma canção *ranchera*³⁷ no bar. Em outro momento, nesse mesmo local, um paisano canta “vou-me para sempre na vida, para ver se volto nos anos [...]”³⁸. Depois, já próximo ao fim do filme, um dos trabalhadores tenta cantar, já embriagado, a canção *Anillos de Compromiso* (Vicente Fernandez), que conta a história de um homem que sofre porque só trouxe dor e miséria à mulher que o destino lhe reservou³⁹. Em *Batalha no Céu*, temos o canto religioso citado anteriormente, cantado pelos peregrinos de Nossa Senhora de Guadalupe (*A ti virgencita*, domínio público) na autopista do posto de gasolina. Em *Luz Silenciosa*, que

³⁶ “[...] circumstances obviously incongruous with such music ethnically speaking [...]” (CHION, 2009: 106).

³⁷ Gênero da música mexicana tradicional.

³⁸ “*me voy para siempre en la vida a ver si vuelvo en los años [...]*” (Tradução nossa. Música não creditada).

³⁹ “Anel de compromisso/corrente do nosso amor/anel de compromisso/que a sorte quis que nos unisse/Sou pobre, muito pobre, e você já viu/te dei miséria e dor/e ainda que eu te ame, de que vale o carinho/se não posso te fazer feliz com meu amor.” (Tradução nossa do original: *Anillo de compromiso/cadena de nuestro amor/anillo de compromiso/que la suerte quiso que uniera a los dos/Soy pobre, muy pobre, y tu ya lo has visto/te he dado miseria te he dado dolor/y aunque yo te quiera, que vale el cariño/si no pude hacerte feliz con mi amor*).

analisaremos no capítulo 3, temos a canção *No Volveré* (Manuel Esperón e Ernesto Cortázar), que Johan escuta tocar no rádio da oficina mecânica; *Les Bombons* (Jacques Brèl), em performance do próprio compositor numa imagem de arquivo exibida na televisão da van onde os filhos de Johan o esperam, e o coro dos menonitas, que canta versos do evangelho de São João no velório de Esther.

São todas (exceto o canto sacro em *Luz Silenciosa*) canções populares inseridas em momentos que, direta ou indiretamente, parecem, “por acaso”, comentar a situação vivida pelos personagens. Embora nem sempre eles se apropriem de suas letras ou pareçam prestar atenção ao que elas dizem, tais canções surgem como contingência do destino, sensibilizando os personagens de alguma maneira, ainda que não alterem o enredo de modo significativo. Diferente de outros filmes onde é costume que a música diegética seja acionada por algum personagem (alguém que coloca um disco ou liga um aparelho de som) ou mesmo executada “ao vivo” por alguém em cena, no caso dos filmes aqui analisados “Deus é um *disc jockey*, [...], e este deus ‘engendra’ canções que guiam destinos [...]” (CHION, 2009: 425. Tradução nossa⁴⁰), deixando traços de uma dimensão divina/mística no universo filmico do diretor.

Ainda sobre a trilha musical, Reygadas parece escolher algumas músicas em referência a outros diretores. Há, por exemplo, em *Japón*, o que parece ser uma citação a Tarkovski no uso da ária *Erbarne Dich* (trecho da peça *A paixão segundo o Evangelho de São Mateus*, de J. S. Bach), presente na abertura de *O Sacrifício* (*Offret*, 1986). No filme de Reygadas, essa música aparece duas vezes. Primeiro, no contexto diegético, em uma passagem que a música começa a tocar assim que o protagonista coloca seus fones de ouvido. Em câmera subjetiva do artista, observamos crianças cruzando o quadro da esquerda pra direita, caminhando numa fila aparentemente organizada em ordem crescente de tamanho/idade, uma vez que vemos primeiro crianças pequenas e depois jovens crescidos que, inclusive, caminham fumando cigarros. Depois que esses últimos jovens passam, a câmera deriva lentamente em panorâmica para a direita e revela um casal de idosos que caminha na direção oposta àquela das crianças. A sugestão primeira parece ser a articulação da dicotomia juventude *versus* velhice, fortalecida pelo típico senso de transcendência culturalmente associado a peças sacras da música clássica, como a de Bach, e também pelo estado reflexivo

⁴⁰ “*God is a disc jockey [...], and this god 'spins' the songs that guide destinies [...]*” (CHION, 2009: 425).

do personagem em sua “jornada” existencial.

Num segundo momento, a música ressurgue em um contexto não-diegético, na sequência em que o protagonista caminha até o topo de uma colina para tentar se matar. A presença misteriosa do corpo de um cavalo morto, a chuva forte que cai – signos de morte e de força da natureza –, testemunham o momento de fraqueza do personagem que acaba desistindo de seu intento. O canto lírico que repete a frase “*erbarme dich*” (“tem misericórdia”) funciona de modo similar à música de Arvo Pärt, citada anteriormente, trazendo para a narrativa o contexto da Ária de Bach que, *grosso modo*, relata o sofrimento, a morte e a ressurreição de Cristo. Deste modo, a música exerce função *comentativa* e, junto com a imagem – que se afasta do platô cada vez mais, em planos circulares, reduzindo o homem a um ponto fundido à natureza – demarca uma virada importante no enredo.

Ele passa por uma experiência catártica. Dá uns passos para trás, cai no chão deitado ao lado de um cavalo morto que tem as vísceras expostas. E chove em seu rosto, em uma espécie de ritual de libertação ou limpeza promovido pela Natureza naquele instante, como a confirmar a percepção por ele tida e, também (por que não?), a trazê-lo de volta – de seu transe – ao mundo exterior. (MONZANI, 2012: 06).

A música de Bach estabelece uma relação entre os dois filmes, não só pela simples repetição, mas porque o protagonista de *O Sacrifício* também vive um “milagre” pela mediação do ato sexual. Alexander salva “o mundo” do colapso mas, no primeiro roteiro de Tarkovski o personagem salvaria a si mesmo, assim como o protagonista de *Japón é “curado”* após ter relações sexuais com a anciã Ascen. “O núcleo devia ser a história de como o herói, Alexander, iria ser curado de uma doença fatal graças a uma noite passada na cama com uma feiticeira.” (TARKOVSKI, 1998: 260). A música, aqui, pode acentuar esses ecos internarrativos, em que o cinema faz referência ao próprio cinema.

Há também na primeira sequência deste filme (que, igualmente, apresenta similaridades no plano imagético, como iremos analisar adiante), outra referência indireta à obra de Tarkovski. Ao utilizar a peça *Sinfonia nº15 em Lá Maior* (1971), de Dmitri Shostakovich, Reygadas se aproxima do efeito provocado pela composição do russo Eduard Artemyev para *Solaris* (1972). Embora de contextos culturais distintos, as duas composições parecem compartilhar elementos e estruturas semelhantes: enquanto na composição de Artemyev escutamos uma porção de ruídos eletrônicos “saltitantes”, na música de Shostakovich temos o uso de instrumentos acústicos como sinos e flautas exercendo aparente

correspondência formal. Apesar dos timbres da composição de Artemyev nos remeter a paisagens sonoras futuristas, nos dois casos a música parece cumprir um mesmo papel: induzir uma atmosfera de suspensão e mistério associada ao movimento de transição de um “mundo” a outro.

Acreditamos que esse conjunto de estratégias percebidas nos filmes deste cineasta revela o modo como o som adquire importância ímpar no trabalho de Reygadas:

Um filme é basicamente imagens da vida real e som. Portanto, o som não é apenas uma testemunha. Há uma criação sonora absoluta, como num disco. Um filme, na minha opinião, deveria poder ser ouvido completamente num equipamento de música. [...] mas, quase sempre, o cinema é pura narrativa e as pessoas acham que o som não é importante, que o único que importa é que se entenda o que as pessoas dizem. O som é muito menosprezado e isso é lamentável. O cinema é antes de tudo uma experiência estética, as artes são experiências estéticas, para além de formas nas quais o ser humano se dignifica para se comunicar e tudo mais. (REYGADAS, 2012).

1.2 Eixos temáticos e seus arranjos

Por meio de estruturas narrativas mínimas – sem muitos personagens ou ramificações complexas – os filmes de Reygadas abordam temáticas polêmicas, evocando tabus culturais e religiosos, ao mesmo tempo em que investiga a dimensão humana e espiritual dos conflitos vivenciados por seus personagens. Tradicionais elementos (e estratégias) das formas narrativas entendidas como clássicas, no cinema, são atenuados em função de um conflito central – envolto numa série de microeventos do cotidiano de seus personagens. *Japón* (2002), por exemplo, narra a história de um suposto artista (Alejandro Ferretis) de nome não revelado, que decide morrer em Ayacatzintla, um pequeno povoado distante, no interior do país. Buscando hospedagem, ele acaba por conhecer Ascensión (Magdalena Flores), que vive no alto de uma colina onde dispõe de um celeiro para sua estadia. Ao longo do filme, acompanhamos o protagonista em seus passeios pela localidade, em interação com os moradores e com a natureza agreste do lugar. Sua relação com a septuagenária Ascen (abreviação usada no filme) aos poucos se aprofunda e afeta suas convicções. Na maior parte do tempo, a narração parece aderir à subjetividade do personagem que oscila entre o desejo de vida e de morte, experimentando momentos de dúvida, de fraqueza e de epifania.

Batalha no Céu (2005) está ambientado na Cidade do México (DF) contemporânea e conta a história de Marcos (Marcos Hernández), o motorista de uma família rica. Ana (Anapola Mushkadiz), a filha de seu patrão, se prostitui numa espécie de bordel de luxo e, eventualmente, tem relações sexuais com o protagonista. Numa das primeiras sequências do filme, ficamos sabendo que ele e sua esposa (Berta Ruiz) sequestraram uma criança, a qual teria falecido, aparentemente por descuido do casal, já que nenhuma negociação chegou a ser proposta. Diferente de sua mulher, Marcos parece não aceitar que seu crime possa ser redimido no exercício da religiosidade. Consumido pela culpa, ele acaba buscando em Ana uma amante e uma confidente a quem revela o crime cometido. Novamente a estrutura narrativa se arvora junto à subjetividade do protagonista, pela qual testemunharemos sua busca pela redenção.

Já *Luz Silenciosa* (2007) – que será detidamente analisado no capítulo 3 – se passa numa comunidade menonita localizada ao norte do México e apresenta a história de Johan (Cornelio Wall), um agricultor e pai de família que tem uma relação fora do casamento. O personagem principal se encontra no dilema de ter que optar pela família, e sua esposa Esther (Miriam Toews), ou por uma outra vida com a amante, Marianne (María Pankratz). Seguindo uma estrutura narrativa similar a dos filmes anteriores, acompanhamos de perto os conflitos internos do protagonista que termina vendo sua mulher falecer, após um colapso nervoso, para logo depois ressuscitar milagrosamente.

Os três enredos retomam certa tradição do cinema moderno que prefere dar mais espaço ao horizonte contemplativo e sensorial do meio audiovisual, do que a sua capacidade de narrar histórias repletas de acontecimentos e peripécias. Isso justificaria, por exemplo, a não preocupação do diretor em explicitar como ou porque certas coisas acontecem (porque o artista de *Japón* quer se matar; porque Marcos e a esposa sequestraram uma criança; o que levou Johan a se apaixonar por outra mulher). O que parece importar, sobretudo, são os conflitos existenciais de seus personagens e o modo como o espectador pode ver-ouvir/sentir através deles, o modo como isso pode ser traduzido fundamentalmente por meio de uma experiência sonoro-visual. “Eu realmente sou contra a ideia de que fazer cinema é contar histórias.” (REYGADAS apud JOHNSON, 2009. Tradução nossa⁴¹). Dessa forma, ao atenuar

⁴¹ “I really am against this idea that cinema is about telling stories.” (REYGADAS apud JOHNSON, 2009).

esquemas prioritariamente apoiados em arranjos de causa-consequência, Reygadas outra vez nos dá pistas sobre sua concepção de cinema, a qual seguimos investigando.

Nesses três filmes se entrecruzam os temas da morte e da religiosidade: em *Japón*, há a relação entre o artista que busca o suicídio e a presença da devota Ascención (a própria personagem explicita a relação de seu nome com a passagem bíblica que narra a ascensão de Cristo); em *Batalha no Céu*, o triste fim de Marcos que se junta em penitência à multidão de fiéis que se dirigem à Basílica de Nossa Senhora de Guadalupe; e, por fim, a morte e ressurreição de Esther em meio à vida austera e devota dos menonitas de *Luz Silenciosa*⁴². Trechos de peças musicais sacras, como as já citadas *Miserere*, de Arvo Pärt, e *A paixão Segundo o Evangelho de São Mateus*, de J. S. Bach, além de diversos ícones religiosos (imagens, pinturas e crucifixos), também podem ser encontrados em vários momentos nos três filmes em questão. A religião, a nosso ver, aparece menos como um tema do social-coletivo, e mais como uma relação indivíduo-culpa que naturaliza a religiosidade como dimensão do humano sem cair numa estrita dicotomia do sagrado *versus* profano, dando espaço para certas ambiguidades.

Reygadas também parece demonstrar uma aproximação com as artes plásticas. Isto se reflete, na fotografia, em composições que obedecem certas regras de equilíbrio e harmonia⁴³ (fig. 06). Além disso, em alguns momentos, surgem no contexto diegético obras clássicas da história da pintura, que parecem comentar diretamente a narrativa. Em *Batalha no Céu*, por exemplo, vemos o quadro *Cavalo assustado por um relâmpago* (Théodore Géricault, 1813-14)⁴⁴ no apartamento de Ana, no instante em que Marcos, sentado no sofá, olha para a parede oposta onde o quadro está pendurado. Em seguida, a pintura é destacada, ocupando a tela inteira (figs. 07-08). O cavalo assustado parece ecoar o que sente o personagem, perturbado, naquele momento, pela possibilidade de ir para a cadeia. Ainda neste filme, o quadro *Cristo morto suspenso por um anjo* (Antonello da Messina, 1476) é mostrado após Marcos e sua esposa terem relações sexuais, e *Menina com chapéu vermelho* (Johannes

⁴² No curta-metragem *Maxhumain* (1999), o tema da morte e da religiosidade também se faz presente na passagem em que o protagonista discute com a mãe se matar a si mesmo não seria o melhor caminho para ir direto ao paraíso.

⁴³ De acordo com Rudolf Arnheim (1997: 13), “Numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente, de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de ‘necessidade’ de todas as partes.”

⁴⁴ Esta mesma pintura também aparece no último filme de Reygadas, *Post Tenebrax Lux* (2012).

Vermeer, 1667) aparece duas vezes, a primeira na parede do bordel e a outra no apartamento de Ana. Em *Japón*, vemos o fragmento de um quadro que parece ser de Piet Mondrian na cena em que o homem pede a Ascen que aponte, num livro, a figura que mais lhe agradou.



Figura 06 – Horizonte. A composição obedece à “regra dos terços”: o céu nublado ocupa a maior parte do quadro, equilibrando-se com o horizonte no terço inferior. Fotograma do filme *Japón* (2002).



Figura 07 – Marcos olha o quadro na parede. Fotograma do filme *Batalha no Céu* (2005).



Figura 08 – Aparição do quadro *Cavalo assustado...* Fotograma do filme *Batalha no Céu* (2005).

O sexo é outro tema que tangencia os três longas-metragens, representado de modo explícito e direto, calcado em questões que envolvem o corpo em sua materialidade física. O diretor parece, assim, querer evitar certos modelos que apostam na representação do ato sexual por meio de corpos sem marcas ou “defeitos”, com sobrecargas de erotismo que tentam excitar o espectador, com o auxílio de efeitos de luz, de montagem ou pelo uso da música. Reygadas parece investigar a superfícies dos corpos – a carne, a pele, os pelos, o suor – como forma de se aproximar dos mistérios de seus personagens, tratando a matéria humana como dado natural de sua experiência física no mundo, buscando nesta “naturalidade” uma distância de padrões culturais normativos associados, por exemplo, às grandes estrelas do cinema.

Reygadas parece nesse momento [em *Japón*] reafirmar que a questão da beleza e de onde encontrá-la não deve estar presente na vida e na arte, de acordo com o que a tradição estética tem pontuado, de maneira geral, desde os gregos. Eles [Ascen e o protagonista] têm uma relação carnal, despida do véu que se costuma conferir a ela no cinema e nas artes plásticas figurativas: é uma cena crua, feia, acontecida num quarto pobre no qual são vistos dois corpos deformados, pela doença e pela velhice. (MONZANI, 2012: 07).

Ainda sobre esse aspecto, é interessante citar a análise do pesquisador Tiago De Luca, em que ele tenta demonstrar como os personagens de Reygadas parecem buscar uma espécie de transcendência espiritual estranhamente mediada pela fisicalidade dos corpos.

Reygadas está interessado em situações nas quais a carne é submetida à exposição máxima e escancarada a seu irreduzível aspecto corpóreo: rituais, atos sexuais e morte. É esta preocupação marcante com a carnalidade, e sua interseção com a religiosidade, que complica o transcendentalismo de Reygadas e separa-o de suas influências cinematográficas [...]. (DE LUCA, 2010. Tradução nossa⁴⁵).

Deste modo, a sexualidade nos filmes do diretor mexicano se mostra como ato carnal e ao mesmo tempo metafísico, prosaico, mas também profundo. O ato sexual ajuda a “curar” o protagonista de *Japón*, redime, ainda que momentaneamente, o motorista de *Batalha no Céu* e coroa o fim da relação adúltera entre Johan e Marianne, em *Luz Silenciosa*. Também nas relações sexuais encontraremos as passagens mais provocativas de certo *statu quo*, quando o diretor encena relações improváveis entre pessoas de idades muito diferentes (a septuagenária Ascen e o artista de meia idade em *Japón*) ou, ainda, pertencentes a classes sociais bastante distintas (o empregado Marcos e Ana, a filha do patrão, em *Batalha no Céu*).

Para finalizar esse percurso, parece-nos conveniente perscrutar as possíveis influências cinematográficas inferidas a partir das realizações do diretor que, em grande parte, vêm de certa tradição do cinema moderno europeu e seus desdobramentos. Em suas entrevistas, ele não esconde a importância de cineastas como Carl Dreyer, Robert Bresson, Roberto Rossellini e, sobretudo, Andrei Tarkovski para a constituição de seu pensamento sobre o *fazer cinema*.

Rossellini foi um mestre em utilizar o mundo como ele é para criar tudo que ele precisava para suas histórias. Para mim, Dreyer também é muito bom, *A Palavra* (1954) é um dos filmes mais comoventes que já vi em minha vida, um milagre do cinema. Bresson também foi um mestre, especialmente na maneira como trabalha com não-atores e no uso do som. *Um Condenado à Morte Escapou* (1956) é meu favorito. Tarkovski foi o que realmente abriu meus olhos. Quando vi seus filmes

⁴⁵ *Reygadas is interested in situations in which the flesh is subjected to maximum exposure and cracked open in its irreducible bodily aspect: rituals, sexual acts and death. It is this marked concern with carnality, and its intersection with religiosity, that complicates the transcendentalism of Reygadas and sets him apart from his cinematic influences [...].* (DE LUCA, 2010).

percebi que a emoção pode vir diretamente do som e da imagem, e não necessariamente do enredo. (REYGADAS apud DE LUCA, 2010. Tradução nossa⁴⁶).

Nos três longas-metragens do diretor é possível encontrar várias citações, diretas ou indiretas, a esses e outros diretores. Já ressaltamos anteriormente o funcionamento desse diálogo por meio da música e agora nos concentraremos no plano da imagem. A abertura de *Japón*, por exemplo, mostra um longo trecho de autopista que levará o artista da cidade ao campo. O plano aberto (que enquadra a estrada, seus viadutos e o movimento dos outros carros) e o corte seco (que imprime saltos no tempo), guardam uma relação direta com a sequência da autopista em *Solaris* (Tarkovski, 1972), reforçando o sentido de *passagem* importante nos dois filmes em questão (figs. 09-10).



Figura 09 – Autopista em *Solaris*. Fotografia do filme *Solaris* (1972).



Figura 10 – Autopista em *Japón*. Fotografia do filme *Japón* (2002).

Japón também parece citar o filme *O Sacrifício* (Offret, 1986) na cena em que o protagonista encontra um menino próximo a uma árvore, em meio a um descampado (figs. 11-12). Chama atenção a repetição do tema da composição (homem-árvore-menino), semelhante à cena inicial do filme de Tarkovski.



Figura 11 – Alexander e menino junto à árvore. Fotografia do filme *O Sacrifício* (1986).



Figura 12 – Homem e menino junto à árvore. Fotografia do filme *Japón* (2002).

⁴⁶ *Rossellini was a master at using the world as it is to create everything he needed for his stories. For me, Dreyer is also great. Ordet (1954) is one of the most moving films I've ever seen in my life, a miracle of film. Bresson is also a master, especially in the way he works with non-actors and uses sound. A Man Escaped (1956) is a personal favourite. Tarkovsky was the one to really open my eyes. When I saw his films I realized that emotion could come directly out of the sound and the image, and not necessarily from the story-telling.* (REYGADAS apud DE LUCA, 2010).

Como nota o crítico de cinema Pedro Butcher (2008), Tarkovski também é referenciado ao final de *Batalha no Céu*, num plano onde três homens (entre eles o próprio Reygadas⁴⁷) fazem força para dobrar um sino e fazê-lo soar (ainda que não escutemos seu som), remetendo-nos à ação similar que ocorre na sequência final de *Andrei Rublev* (Tarkovski, 1969). O pesquisador Tiago De Luca identifica ainda aproximações entre Reygadas e Rossellini nas “[...] cenas reais da procissão religiosa tanto em *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, 1953) quanto em *Batalha no Céu*, de Reygadas.” (2010. Tradução nossa⁴⁸). Também comentada em textos diversos⁴⁹ sobre *Luz Silenciosa* é a relação deste com *A Palavra* (*Ordet*, 1954), de Carl Dreyer. Aqui, além das semelhanças de composição e fotografia – principalmente na sequência do velório de Esther, no final de *Luz Silenciosa* (figs. 13-14) –, há também similaridades quanto aos nomes dos personagens e até à maneira como é abordado o tema da fé. Por meio dessas citações, Reygadas parece prestar homenagem e, ao mesmo tempo, marcar posição frente a uma postura comum em torno do *fazer cinema*.



Figura 13 – Velório de Inger em *A Palavra*. Fotografia do filme *A Palavra* (1954).



Figura 14 – Velório de Esther em *Luz Silenciosa*. Fotografia do filme *Luz Silenciosa* (2007).

Em entrevista realizada com o diretor, bem como numa série de declarações encontradas em nossa pesquisa, outros cineastas também são citados como importantes junto ao projeto cinematográfico de Reygadas.

Suas obras evocam os filmes de Bergman e Kiarostami, cineastas que Reygadas define como “emocionais”, diferenciando-os de diretores “intelectuais” como Godard. Para ele, há uma simples diferença entre estes dois tipos de cinema: o

⁴⁷ O diretor também faz uma aparição em *Japón*. No interior da caminhonete dos caçadores, ele é o passageiro sentado mais à direita do quadro, no banco de trás.

⁴⁸ “[...] the scenes of actual religious processions in both Rossellini’s *Viaggio in Italia* (*Journey to Italy*, 1953) and Reygadas’s *Battle in Heaven*.” (DE LUCA, 2010).

⁴⁹ JOHNSON (2009) e OLIVEIRA JR. (2007).

primeiro é auto-suficiente, enquanto o último depende de toda a espécie de referências externas e culturais. (YEHYA, 2010: 25. Tradução nossa⁵⁰).

O húngaro Béla Tarr, o argentino Lisandro Alonso e o francês Bruno Dumont também são referências consideráveis, principalmente pelo modo como utilizam o som e o plano de longa duração, tal como queremos demonstrar em outro momento deste texto. Esses cineastas, inclusive, tiveram seus filmes distribuídos no México pela empresa dos sócios Carlos Reygadas e Jaime Romandía, a *ND Mantarraya*. Os primeiros trabalhos dos dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars von Trier também parecem tangenciar a concepção de cinema de Reygadas:

A câmera é um funil capturando a realidade. Eu acredito em locações naturais, em trabalhar com não-atores. Os dez mandamentos do *Dogma 95*, o coletivo de cinema dinamarquês, aponta para algumas verdades profundas, mesmo que possa parecer bobagem para algumas pessoas. A idéia de não trazer nada para o *set* que já não esteja lá faz muito sentido para mim. Tudo o que eles estão dizendo é: deixe o cinema transmitir o poder da visão, o poder do som, o poder de sentir e de estar no mundo em que vivemos, em vez de representar narrativas literárias que acontecem dentro de casas de papelão. (REYGADAS, 2010: 75. Tradução nossa⁵¹).

No âmbito do cinema brasileiro, filmes recentes como *A Casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007) e *Mutum* (Sandra Kogut, 2007), por exemplo, parecem também compartilhar uma linguagem que respeita certo modo de percepção da natureza, que tenta reduzir os níveis de simulação e que valoriza a capacidade do cinema de “documentar/observar” o mundo, incorporando, inclusive, algumas marcas da mediação, da fisicalidade do suporte, porém, sempre dentro de um regime assumidamente ficcional.

1.3 Uma estética realista?

Sabemos do risco de incorreremos numa análise redutora ao tentar reunir o trabalho de um conjunto de diretores tão diversos sob alguma categoria ou guarda-chuva conceitual.

⁵⁰ *His works evokes the films of Bergman and Kiarostami, filmmakers that Reygadas defines as 'emotional', differentiating them from 'intellectual' directors like Godard. For him, there is a simple difference between these two kinds of cinema: the former is self-contained while the latter depends on all sort of external and cultural references.*(YEHYA, 2010: 25).

⁵¹ *The camera is a funnel taking in reality. I believe in natural locations, in working with non-actors. The ten commandments of Dogme 95, the Danish film collective, point to some profound truths even if they might seem silly to some people. The idea of not bringing anything to the set that isn't already there makes a whole lot of sense to me. All they're saying is let cinema transmit the power of vision, the power of sound, the power of feeling and being in the world we live in, instead of representing literary narratives taking place inside cardboard houses.* (REYGADAS, 2010: 75).

Porém, interessa-nos, neste momento, examinar brevemente alguns teóricos que, a partir da recorrência de escolhas técnicas e estéticas do fazer cinematográfico, fizeram com que certas noções em torno do termo Realismo voltassem paulatinamente ao pensamento teórico sobre o cinema. Tendo em conta que o assunto se configura como um campo ainda bastante nebuloso – confundindo definições sedimentadas na literatura e nas artes plásticas, desde o século XIX – arriscaremos adentrar nessa seara somente na medida em que se faz necessário situar algumas questões, na tentativa de chegarmos a uma ideia contemporânea de realismo no cinema, a qual acreditamos fazer sentido relacionar com o cinema de Reygadas e com as possíveis motivações que o levaram a optar por suas escolhas estilísticas, em especial pela duração estendida do plano e pelo particular desenho de som encontrado em seus filmes.

Nas artes plásticas e na filosofia, a compreensão da Estética sobre a relação entre Arte e Natureza (ou realidade) gira em torno de três concepções fundamentais: da arte como *imitação*, da arte como *criação* e da arte como *construção* (ABBAGNANO, 2007). Dessas três concepções, isoladas ou combinadas entre si, derivam alguns sentidos do termo Realismo, com postulados que nos remetem ao percurso da teoria do cinema e certa sistematização dualista que efetuou uma distinção pragmática entre teóricos “formalistas” e “realistas” (por exemplo: Siegfried Kracauer, 1960; Dudley Andrew, 2002). Embora essa distinção seja interessante como ponto de partida para a abordagem das questões estéticas suscitadas pelas diferentes práticas cinematográficas, sabemos dos perigos de se aplicar tal esquematização automaticamente, sem refletir sobre o contexto cultural e sobre as condições sociais e materiais específicas de cada época (XAVIER, 2005).

Tendo em conta os diversos ciclos realistas que o cinema fomentou, cada um com suas particularidades, tomaremos como ponto de partida a definição encontrada em Jaques Aumont e Michel Marie (2006: 253):

O Realismo reivindica a construção de um imaginário que produz um forte efeito de real, mas procura também, e contraditoriamente, recuperar uma certa capacidade de idealidade, para dizer alguma coisa sobre o real, e não apenas sobre a realidade momentânea. [...] De maneira geral, foram poucos os movimentos cinematográficos que procuraram algo totalmente diferente do Realismo no sentido da definição dada no século XIX; quase todos os movimentos que dele se afastaram, ou que reagiram contra o Realismo, respeitaram, no entanto, em parte, o programa de adequação ao real ou de revelação do real. Por isso, sempre foi difícil definir, no cinema, correntes realistas, e isso se deu sempre em nome de critérios extra-cinematográficos e geralmente extra-artísticos. [p.ex.: Realismo Socialista ou Neorealismo].

Em meio a um processo histórico-cultural, tornou-se recorrente, no senso comum, a

associação do termo Realismo ao *modus operandi* que constrói seu “efeito de real” à maneira de certa produção hollywoodiana, que sistematizou o emprego da montagem invisível, da decupagem clássica e seus mecanismos de identificação, das atuações naturalistas e da construção de cenários pautados em noções de verossimilhança e plausibilidade, sempre tentando ocultar a presença dos meios de produção e sua operação de representação (XAVIER, 2005).

Num outro sentido, mas sem abandonar certa concepção de *mimese*, também se fala em um Realismo Crítico de inspiração marxista (Kulechov, Pudovkin, Béla Balázs) que acredita na capacidade do cinema de mostrar uma perspectiva “mais correta” do mundo, buscando – principalmente por meio do recurso à montagem – apreender as relações dialéticas da dinâmica social e estabelecer uma correspondência “justa” entre os fenômenos, mais do que uma representação “natural” dos mesmos. Ao invés de tentar capturar uma aparência física imediata, supostamente objetiva, busca-se uma representação “crítica” do evento, visando explicitar um significado que pré-existe no real.

A palavra também pode se combinar a outras acepções e ganhar diferentes sentidos, caso de movimentos estéticos como o *Surrealismo* dos anos 1920 e sua crença numa realidade superior “[...] à qual se chega por associações aparentemente desconexas e processos oníricos [...]” (CAÑIZAL, 2006: 143). Pode ainda vir acompanhada de adjetivos categóricos, como no Realismo Poético⁵² dos anos 1930, onde a expressão faz referência a um tipo de realismo estilizado, que buscou refletir em suas temáticas o complicado clima político e econômico do período entre-guerras (1918-1939), quase sempre por meio de narrativas de crítica social, que problematizavam o cotidiano das cidades e a pobreza por meio de personagens marginalizados e figuras da classe trabalhadora, noção essa muito vinculada ao que significou o Realismo literário do século XIX.

Uma compreensão particular do termo se encontra no contexto do Neorealismo italiano dos anos 1940, à qual teóricos como Kracauer (1960), Bazin (1991) e Zavattini (1970) irão agregar outras camadas de complexidade em torno das possibilidades de uma *estética do realismo* no cinema, estabelecendo, de modo contundente, seu vínculo com o

⁵² Nome dado a um conjunto de filmes rodados na França dos anos 1930, por diretores como Jean Vigo (*Zero de Conduta*, 1933; *O Atalante*, 1934), Marcel Carné (*Cais das Sombras*, 1938; *Trágico Amanhecer*, 1939) e Jean Renoir (*A Grande Ilusão*, 1937; *A Regra do Jogo*, 1939).

procedimento do plano-sequência. No Realismo Empirista de Siegfried Kracauer, postulou-se a redenção da realidade física por meio da capacidade técnica da câmera de reproduzir o visível e explorar o mundo material, promovendo o registro do “[...] fluxo de acontecimentos aleatórios que envolvem homens e objetos, captando uma modalidade de existência imersa num universo infinito e contingente.” (XAVIER, 2005: 71). Cesare Zavattini, teórico e cineasta italiano, identificou no plano-sequência e na observação exaustiva da realidade uma forma de aproximação entre vida e arte, defendendo uma abordagem em que “a admissão de uma superfície expressiva que revela a profundidade do real em cada fragmento, e a ideia de escavação (descer cada vez mais ao detalhe), sustentariam tal observação paciente como apta a promover tal revelação de essência.” (XAVIER, 2005: 74). No mesmo sentido, o Realismo Revelatório de André Bazin, apoiado principalmente na profundidade de campo e na relativização do uso da montagem, defendeu o respeito à integridade fenomenológica da imagem (sua *duração concreta*) e a fidelidade a uma certa concepção idealizada de “percepção natural”. De acordo com Ismail Xavier, a questão central do pensamento baziniano foi a da

[...] “vocação realista” do cinema, não propriamente como veiculação de um visão correta e fechada do mundo, mas como *forma* de olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações. Realismo, então, como produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas. (XAVIER, 1991: 10).

O *modelo realista* de Bazin teria seus procedimentos-chave enraizados já no cinema mudo, em diretores como F. W. Murnau e Erich Von Stroheim, que se esforçaram para “[...] desvelar estruturas profundas, para fazer aparecer relações pré-existentes que se tornam constitutivas do drama.” (BAZIN, 1991: 69), sendo, depois, consolidado em vertentes do Cinema Moderno, por meio da decupagem em profundidade de campo, tal como no cinema de Orson Welles e William Wyler, precedidos, no entanto, por cineastas como Jean Renoir:

Em Renoir, a busca da composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem, substituída por frequentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o respeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração. (BAZIN, 1991: 76).

Com Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, os efeitos de montagem serão frequentemente atenuados em função de uma crença no plano de longa duração como procedimento capaz de evidenciar a ambiguidade do evento filmado, subvertendo a noção de que a essência da linguagem cinematográfica estaria na montagem por excelência:

Graças à profundidade de campo, cenas inteiras são tratadas numa única tomada, a câmera ficando até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido. (BAZIN, 1991: 75).

Essa perspectiva de Bazin, então – devendo muito a uma formação bastante influenciada por Henri Bergson e seus escritos sobre a noção de duração (*durée*), pelo retorno às “coisas em si” proposto pela fenomenologia de Husserl e seus desenvolvimentos no existencialismo sartreano (XAVIER, 1991) –, agregou ao plano-sequência um sentido mais profundo, idealista, confiante numa certa “ontologia da imagem” cinematográfica, na unidade do espaço e na inscrição do tempo.

[...] antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global, na sua duração, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si. (XAVIER, 1991: 10).

Esse realismo ontológico baziniano – que acreditou na capacidade da imagem fotográfica de transferir a realidade da coisa em si para sua representação – passou por revisões, teve ecos em importantes linhas de pensamento da teoria de cinema ligadas à fenomenologia, tal como em Amédée Ayfre e Henri Agel (ANDREW, 2002), sendo também criticado por correntes teóricas posteriores, tais como a *Screen Theory*, as teorias de abordagem psicanalítica, a semiologia estruturalista e, mais recentemente, o cognitivismo neoformalista e algumas correntes pós-estruturalistas (ELSAESSER, 2009). Apesar disso, as práticas cinematográficas que intentam atingir um “maior grau de realismo” nunca deixaram de existir e os vários “surtos”⁵³ realistas que o cinema viu surgir ao longo de sua história voltam a pôr em debate – em maior ou menor escala – as relações entre essas tendências e as questões suscitadas pelo Realismo Revelatório baziniano.

Lucia Nagib e Cecilia Mello, na introdução do livro *Realism and the Audiovisual Media* (2009), apontam para uma reabilitação do termo Realismo na teoria contemporânea de cinema, acompanhando recentes manifestações e tendências estéticas cinematográficas surgidas no cinema mundial em meados dos anos 1990. Em meio a um cinema “pós-moderno” caracterizado pelo pastiche, pela ironia e pela intertextualidade, movimentos como

⁵³ Esses ciclos teriam ocorrido na França, no Japão, na Inglaterra e na Índia no final dos anos 1950; no Leste Europeu e na América-Latina nos anos 1960, na Alemanha durante os anos 1960 e 1970, no Irã e na Ásia (Taiwan e China) nos anos 80 (NAGIB e MELLO, 2009).

o *Dogma 95*, na Dinamarca, exploraram as facilidades oferecidas pelas novas tecnologias digitais para empregar “técnicas realistas” como a gravação em locação e o uso do plano-sequência, justamente quando o impacto das imagens geradas por computador (*Computer-Generated Imagery*) – sem nenhuma necessidade de vínculo direto com um referente previamente estabelecido – puseram em cheque a noção de indexicalidade⁵⁴, forçando a procura por diferentes caminhos para se pensar a relação de mediação entre o objeto e sua representação fotográfica/imagética.

Thomas Elsaesser, ao analisar o que muda nos postulados da ontologia baziniana desse mesmo conjunto de filmes e diretores contemporâneos atuantes em cinematografias emergentes da África, América Latina e partes da Ásia⁵⁵, sugere que, apesar da aplicação de procedimentos comuns a estéticas realistas anteriores (filmagem em locação, atores inexperientes e planos de longa duração, por exemplo), eles agora se dão num sentido distinto:

[...] não mais aspiram ao realismo de Brecht enquanto distanciamento, à contraposição ao “ilusionismo” e à “identificação”, nem a imitar o realismo político *Agitprop* da prática do “tercer cine” da década de 1970. [...] Invariavelmente fazem do sentido/percepção uma questão importante; porém, não tanto como algo enganoso, ilusório ou duvidoso (o velho paradigma pós-moderno), mas estendendo a percepção para além do registro visual, a fim de expor ou engajar o corpo como uma superfície totalmente perceptiva ao implantar outros sentidos/percepções – notadamente o tato e a audição – como, pelo menos, igualmente relevantes para a experiência cinematográfica. (ELSAESSER, 2009: 04. Tradução nossa⁵⁶).

O caminho que Elsaesser percorre para pensar essas práticas atuais versa sobre o que ele identifica como uma “virada ontológica” (*ontological turn*), o “retorno do real”:

Na agenda, está uma nova materialidade, uma nova preocupação e respeito pela referência nos meios de comunicação visual, depois de meio século de luto pela

⁵⁴ “[...] em seu influente livro do final dos anos 1960, *Signs and meaning in the cinema*, [Peter Wollen] traduziu a ontologia de Bazin por ‘indexicalidade’, um termo derivado da teoria semiótica de Pierce, de acordo com a qual um índice é um vínculo existencial entre o signo e o referente.” (NAGIB, 2011: 06. Tradução nossa).

⁵⁵ “Nomes típicos nas duas últimas gerações são Ousmane Sembène (Senegal), Youssef Chahine (Egito), Souleymane Cissé (Mali), Lino Broka (Filipinas), Abbas Kiarostami (Irã), Mira Nair (Índia), Hou Hsiao-hsien (Taiwan), Wong Kar-wai (Hong Kong), Apichatpong Weerasethakul (Tailândia, conhecido por *Tropical Malady* – Sud Pralad, 2004), Tsai Ming-liang ([Taiwan] *Vive l’amour*, 1994), Nuri Bilge Ceylan (Turquia), **Carlos Reygadas (México)**, ou Josué Méndez (Peru) [...]” (ELSAESSER, 2009: 03. Tradução e grifo nosso).

⁵⁶ [...] no longer aspire to Brecht’s realism as distancing, to counter ‘illusionism’ and ‘identification’, nor do they emulate the political agitprop realism of ‘third cinema’ practice of the 1970s. [...] Invariably they make sense/perception a major issue; however, not so much as deceptive, illusory or unreliable (the old postmodern paradigm), but by extending perception beyond the visual register, in order to expose or engage the body as a total perceptual surface, while deploying other senses/perceptions – notably touch and hearing – as at least equally relevant to the cinematic experience. (ELSAESSER, 2009: 04).

perda do real, reclamando ou comemorando simulacros, cópias sem originais, mediação e mediatização. Na conjunção temática de cinema mundial e realismo, proponho, portanto, abordar filmes e cineastas que compartilham a crescente compreensão – hoje menos uma descoberta do que um truismo – de que, no cinema, já não podemos confiar em nossos olhos, se alguma vez já o pudemos. Isto significa que, se falamos de uma virada ontológica, ela irá se referir a uma ontologia pós-fotográfica. (ELSAESSER, 2009: 04. Tradução nossa⁵⁷).

Essa transformação de uma noção de ontologia no cinema seria, então, a passagem de um primeiro para um segundo *marco ontológico*. O conjunto de práticas cinematográficas que Elsaesser analisa compartilharia uma desconfiança comum em relação ao *primeiro marco ontológico*, aquele associado à noção de *ontologia da imagem fotográfica*, tal como defendida nos escritos de André Bazin – noção esta amplamente criticada por sua ingenuidade em relação a questões ideológicas, entre outros argumentos. O autor sustenta que as várias correntes teóricas que se opuseram à ontologia baziniana (principalmente a *Screen Theory* dos anos 70) partiram do pressuposto de que existiria uma “[...] ‘representação correta’, ou pelo menos, que ‘realidade’ poderia ser distinguida de ‘ilusão’ e que a ‘verdade’ pode ser significativamente oposta a ‘mera aparência’.” (ELSAESSER, 2009: 05. Tradução nossa⁵⁸). Daí surgiram duas correntes ainda mais céticas em relação ao *primeiro marco ontológico*: o cognitivismo e o construtivismo cultural.

Já a ontologia do *segundo marco*, que o autor irá chamar também de “ontologia pós-epistemológica”, coloca em dúvidas os paradigmas assinalados anteriormente e, nesse processo,

[...] rompe com a divisão sujeito-objeto cartesiana, abandonando ou redefinindo noções de subjetividade, consciência, identidade na maneira como esses termos vêm sendo utilizados e compreendidos até o momento. Por extensão, ela não lamenta a chamada perda de indexicalidade da imagem fotográfica. (ELSAESSER, 2009: 06-07. Tradução nossa⁵⁹).

Deleuze seria um exemplo dos teóricos que apontam caminhos para se pensar essa outra ontologia, acreditando escapar dos impasses de termos como “verdade” e “aparência”,

⁵⁷ *On the agenda is a new materiality, a new concern and respect for reference in the visual media, after half a century of mourning the loss of the real and complaining about or celebrating simulacra, copies without originals, mediativity and mediatization. In the thematic conjunction of world cinema and realism, I therefore propose to approach films and filmmakers who partake in the increasing realization – nowadays less a discovery than a truism – that in the cinema, we can no longer trust our eyes, if ever we could. This means that if we speak of an ontological turn, it will refer to a post-photographic ontology.* (ELSAESSER, 2009: 05).

⁵⁸ “[...] ‘correct representation’, or at least that ‘reality’ can be distinguished from ‘illusion’ and that a ‘truth’ can be meaningfully opposed to ‘mere appearance’.” (ELSAESSER, 2009: 05).

⁵⁹ [...] *breaks with the Cartesian subject-object split, abandoning or redefining notions of subjectivity, consciousness, identity in the way these have hitherto been used and understood. By extension, it does not mourn the so-called loss of indexicality of the photographic image.* (ELSAESSER, 2009: 06-07).

trazendo para a teoria do cinema uma nova terminologia e formulações que auxiliam o pensamento sobre o fluxo, o tempo e o afeto. Sem discordar do filósofo francês, Elsaesser, entretanto, busca outra maneira de entender a atual conjuntura, tendo em conta o legado da crítica ao construtivismo (a noção de que é possível considerar uma realidade material, pré-existente) e a consciência de que nosso horizonte epistemológico, a maneira como aprendemos a ser e a conhecer, é limitada por convenções e contingências. Daí que estaríamos, então, diante de duas tendências predominantes e não excludentes: a primeira, devendo muito à perspectiva teórico-metodológica dos Estudos Culturais, trata de pôr uma ênfase menor nas determinações sociais e na influência das *estruturas de poder*, reconhecendo que os desejos, as experiências pessoais e os conhecimentos dos espectadores podem determinar certa postura mais ativa e crítica da recepção para negociar convenções e códigos de verossimilhança aplicáveis ao campo social e, por consequência, às representações visuais também. A segunda reconhece que nem tudo é um constructo social e reinveste na ideia de uma “mente corporificada” (*embodied mind*), que atua por meio “[...] ‘do corpo’, ‘dos sentidos’, da pele, da taticidade, do toque e do háptico [...]” (ELSAESSER, 2009: 07. Tradução nossa⁶⁰).

A resultante dessas duas forças seria uma mudança nas relações entre a “evidência”, a “crença” e a “confiança” no plano da recepção: se, por um lado, grande parte do cinema clássico tentou amenizar o esforço do espectador em transformar “evidência” em “crença”, onde o que um personagem faz/fala revela seu estado interior, nesse “novo realismo” o mundo interno dos personagens estaria diluído nos “[...] objetos, paisagens, e na passagem ou duração do tempo materializado em si mesmo.” (ELSAESSER, 2009: 12. Tradução nossa⁶¹). Essa compreensão – recuperada de certo cinema moderno – passaria, agora em maior grau, pela *fisicalidade* da experiência do espectador, com a qual o realizador irá dialogar para assegurar “contratualmente” essa “confiança” ou a “crença”, distanciando-se da perspectiva baziniana, em que a “verdade” do mundo já estava lá fora e só precisava ser “revelada” pela observação prolongada.

Aliado a isso, queremos ainda considerar em nosso horizonte analítico a possibilidade de estar em jogo aqui uma possível “ética do realismo”, que seria um modo de

⁶⁰ “[...] ‘the body’, ‘the senses’, skin, tactility, touch, and the haptic [...]” (ELSAESSER, 2009: 07).

⁶¹ “[...] objects, landscape, and the materialized passage or duration of time itself.” (ELSAESSER, 2009: 12).

produção e endereçamento em que há um compromisso do diretor e, por extensão, de sua equipe, com a “verdade” do evento filmico: “[...] escolher a realidade ao invés da simulação é uma questão moral, a qual diz respeito somente ao elenco e à equipe em seu desejo de mergulhar no real fenomenológico [...]” (NAGIB, 2011: 10. Tradução nossa⁶²). Essa noção de ética estaria distante de uma “ética da representação”, ou de uma “ética kantiana”, indo contra “[...] uma crescente tendência de submeter a arte e a política a julgamentos morais sobre a validade de seus princípios e a consequência de suas práticas.” (RANCIÈRE apud NABIG, 2011: 10. Tradução nossa⁶³).

As características anteriormente apontadas como constituintes de um *corpus* estilístico do trabalho de Carlos Reygadas – o emprego de planos de longa duração que tentam esvaziar o arco dramático-narrativo por meio da contemplação da presença e da duração intrínseca aos eventos; os traços de um discurso (encontrado nos filmes mas, também nas entrevistas do diretor e de membros de sua equipe) que persegue uma concepção de cinema calcada num certo respeito às particularidades dos fenômenos do mundo físico, seja valorizando a luz natural, o som direto ou ao evitar o uso de efeitos especiais; a opção por locações muito particulares, como a vila de Ayacatzintla (*Japón*) ou a comunidade menonita de Chihuahua (*Luz Silenciosa*); e a constituição de um elenco composto quase que totalmente por moradores locais, os quais, muitas vezes, irão interpretar personagens que têm correspondências diretas com suas vidas profissional ou familiar – nos levam a compreender o cinema do diretor mexicano junto a essas tentativas de repensar as possibilidades do Realismo, enquanto estilo, nos modos de representação contemporâneos.

Ainda que não seja objetivo desta dissertação aprofundar esse complexo debate, consideramos importante essa aproximação na medida em que nos auxilia a enxergar certa coerência na postura do cineasta ao fazer confluir forma e conteúdo.

[...] creio que a forma de cozinhar é absolutamente irrelevante, não tenho nenhum dogma nesse nível e para mim tudo é válido. O que importa é o resultado final e, nesse sentido, se às vezes falo em realismo, me refiro a uma questão muito mais ética ou filosófica, de realmente manipular o mínimo possível, respeitando, por exemplo, a presença física das pessoas ou as coisas como elas são na vida real. [...] Porque sim, se pode manipular tudo para criar uma estética e, portanto, maior

⁶² “[...] choose reality instead of simulation is a moral question, but one which concerns casts and crews alone in their drive to merge with the phenomenological real [...]” (NAGIB, 2011: 10).

⁶³ “[...] an increasing tendency to submit politics and art to moral judgements about the validity of their principles and the consequences of their practices.” (RANCIÈRE apud NABIG, 2011: 10).

sentido, mas tem que ser leal. É mais uma questão de lealdade do que de verdade num sentido filosófico, é verdade física das coisas. (REYGADAS, 2012).

Sendo assim, sua aposta numa poética promovida pela inspeção prolongada da realidade física, enquanto som e imagem, procurando criar uma materialidade capaz de afetar os sentidos dos espectadores ao máximo, explora o plano de longa duração como lugar privilegiado para esse encontro. Como opera essa percepção, como o plano prolongado permite o desenvolvimento de relações especiais entre som e imagem, como se dão essas relações no cinema de Reygadas, como essas relações contribuem para definir a poética deste diretor, são temas sobre os quais nos debruçaremos nos próximos capítulos.

2. O PLANO DE LONGA DURAÇÃO E O SOM

2.1 Aspectos do plano de longa duração

Sabemos que a ocorrência do plano de longa duração se deu praticamente em todas as épocas da história do cinema, sendo utilizado de modo bastante heterogêneo (com muita ou pouca ação em quadro, com ou sem movimento de câmera, por exemplo), em suas mais diferentes propostas. Queremos neste capítulo delinear um quadro geral sobre o uso deste procedimento no cinema de ficção, apontando alguns estudos surgidos nos últimos anos sobre o tema. Acreditamos que essa contextualização irá nos fornecer uma base para, enfim, investigarmos como o plano de longa duração pode oferecer configurações privilegiadas para o desenvolvimento de relações internas entre som e imagem, encontrando no cinema de Carlos Reygadas um objeto propício a essa discussão.

Antes de prosseguir, cabe aqui definirmos com maior precisão o que, no âmbito deste trabalho, vem sendo chamado de *plano de longa duração*, demarcando uma ligeira diferença em relação à noção usual de *plano-sequência*. Uma vez que esses termos trazem, em si, uma relação de semelhança concernente à duração do tempo transcorrido entre o início de um plano e o ponto final de corte, dá-se, *grosso modo*, o uso do termo plano-sequência com referência a todo e qualquer plano de duração estendida. Nesta dissertação, entretanto, iremos nos ater a uma definição que busca ser mais específica, orientados pela noção de que o *plano-sequência* se concretiza na capacidade de “sintetizar uma cena” utilizando apenas um único plano ao invés de vários planos menores. Consequentemente, é comum que grande parte desses *planos-sequências* tenham longa duração, já que ele soma a duração de diversas partes num único todo; o que não significa, no entanto, que todo plano de longa duração seja necessariamente um plano-sequência.

Plano-sequência, na definição elementar do *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2006: 231), “[...] trata-se de um plano longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência.”, ou ainda, seguindo a definição de Bordwell e Thompson:

O diretor pode escolher apresentar uma cena com um ou com alguns poucos planos longos ou utilizar uma série de planos menores. Quando uma cena inteira é traduzida por apenas um plano, esse plano longo é conhecido pelo termo francês *plan-sequência*, ou *plano-sequência*. (BORDWELL e THOMPSON, 2008: 209. Tradução nossa⁶⁴).

Acompanhando essa definição, restringiremos o uso do termo plano-sequência aos segmentos de filme em que o plano implica, em si, a compreensão de uma totalidade, encerrando completamente determinada situação ou ação do enredo, quase sempre seguida da mudança de cenário, locação ou tempo narrativo. A expressão, então, se difere do termo *plano de longa duração*, utilizada neste trabalho para se referir àqueles segmentos filmicos que ultrapassam consideravelmente a duração média dos planos do filme em que se inserem e que, além disso, tornam “evidente” a intenção do cineasta de fazer com que, nesses momentos específicos, a “impressão” da duração seja intensamente experienciada por sua audiência⁶⁵.

Nesse sentido, parece entrar em funcionamento o fator que Noel Burch chama de *legibilidade*, o qual implica que a percepção da duração pode estar diretamente condicionada à quantidade de informação disponível para ser *lida*, sendo esse fator manipulado pelo cineasta para provocar diferentes resultados.

A duração aparente é, grosso modo, uma função direta da legibilidade: um primeiro plano simples de dois segundos parecerá mais longo do que um plano de conjunto cheio de gente, e, com a tela branca ou escura, mais longo ainda. [...] não se trata apenas de encontrar a duração adequada à legibilidade de cada plano, mas de jogar com os graus de dificuldade ou de facilidade de leitura, tornando alguns planos muito curtos para serem lidos “confortavelmente” (desconforto da frustração) ou tão longos que podem ser lidos e relidos até a saturação (desconforto do “tédio”). (BURCH, 1992: 74-75).

Se tomarmos, por exemplo, um filme como *Silêncio* (1967), de Ingmar Bergman – em que a média de duração dos planos gira em torno de vinte e cinco segundos⁶⁶ –, encontraremos um plano de longa duração na cena em que a personagem de Ingrid Thulin, embriagada, se masturba deitada na cama. O segmento, que dura um minuto e trinta segundos, começa com um plano aberto da mulher deitada, evolui para um *close-up* de seu rosto durante o orgasmo e termina voltando ao enquadramento inicial, quando ela já se encontra imóvel,

⁶⁴ *The director may choose to present a scene in one or a few long takes or to present the scene through several shorter shots. When an entire scene is rendered in only one shot, the long take is known by the French term plan-sequência, or sequence shot.* (BORDWELL e THOMPSON, 2008: 209).

⁶⁵ Sabemos que tal terminologia pode encontrar complicadores no que diz respeito ao próprio modo como a percepção do tempo pelo espectador pode se dar de forma relativa/subjetiva, decorrendo daí outra ordem de variáveis – culturais ou psicológicas, por exemplo – definidoras dessa impressão de duração, as quais escapam um pouco ao escopo deste trabalho.

⁶⁶ Dados disponíveis em: <<http://www.cinematics.lv/database.php>>.

descansando. Se dividirmos este plano em três partes, é possível dizer que em seu terço final a duração aparente será maior, dado que as informações foram bastante reduzidas: a personagem não se movimenta mais e a pista sonora quase beira o silêncio. Há somente o movimento de recuo da câmera, que irá nos mostrar o que já havíamos visto antes: a cama, a mulher e a parede de seu quarto ao fundo.

Seja por fatores de ordem estética ou por influência das transformações de ordem tecnológica, a duração média dos planos variou significativamente de acordo com as diferentes conjunturas histórico-culturais da prática cinematográfica. No âmbito do cinema hollywoodiano, por exemplo, Bordwell (1985) irá analisar dois filmes baseados no mesmo roteiro, ambos dirigidos por Ernst Lubitsch: *The Marriage Circle*, de 1924, e seu *remake* sonoro, *One Hour With You*, filmado em 1932. Ao comparar uma mesma cena, de duração semelhante nas duas versões, contabilizaram-se 41 planos na decupagem da versão original e 25 planos na versão sonora. Esta última também utiliza mais movimentos de câmera e re-enquadramentos, ao passo que *The Marriage Circle* se constrói em torno da câmera fixa. A partir deste e de outros exemplos, o autor conclui que fatores como a necessidade de adequação à quantidade de linhas de diálogo dos chamados *talkies* e mudanças no peso da câmera (devido à blindagem anti-ruído) interferiram na agilidade com que o cinegrafista podia mudar a câmera e o tripé de um lugar para outro nesse início do período sonoro.

Em geral, o primeiro cinema (1895-1905) tendeu a utilizar planos com duração bastante longa, dado que com frequência só havia um plano em cada filme. Com a emergência do corte em continuidade no período de 1905 a 1916, os planos ficaram menores. No final dos anos 1910 e início dos anos 1920, um filme americano tinha uma média de 5 segundos de duração por plano. Após a chegada do som, essa média se estendeu para algo em torno de 10 segundos. (BORDWELL e THOMPSON, 2008: 209. Tradução nossa⁶⁷).

Ainda que possíveis imperativos técnicos tenham criado ou reforçado tendências dentro de uma produção cinematográfica bastante sistematizada, o plano de longa duração nunca deixou de se manifestar nas mais diferentes cinematografias. Com a câmera estática ou em movimentos de *travelling*, *zoom* e panorâmicas; montada em guias, cabos, *steady-cams* ou mesmo à mão, este recurso responde pelos mais diversos desejos e intenções criativas dos

⁶⁷ *In general, early cinema (1895-1905) tended to rely on shots of fairly long duration, since there was often only one shot in each film. With the emergence of continuity editing in the period 1905-1916, shots became shorter. In the late 1910s and early 1920s, an American film would have an average shot length of about 5 seconds. After the coming of sound, the average stretched to about 10 seconds.* (BORDWELL e THOMPSON, 2008: 209).

cineastas. Sua associação a movimentos de câmera, por exemplo, já havia ocorrido no período silencioso em filmes como *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, e *Intolerância* (1916), de D. W. Griffith. Alguns pesquisadores, no entanto, consideram que foi com F. W. Murnau (*A Última Gargalhada*, 1924; *Aurora*, 1927) que o plano longo associado a uma câmera móvel se afirmou como recurso expressivo da linguagem cinematográfica (BACHER, 2002). Influenciado por ele, podemos citar diretores como Fritz Lang (*Metropolis*, 1926) e Georg Wilhelm Pabst (*Rua das Lágrimas*, 1925) na Alemanha; Jean Renoir (*La fille de l'eau*, 1925) e Carl Dreyer (*A Paixão de Joana d'Arc*, 1928), na França; King Vidor (*O Grande Desfile*, 1925) e Josef Von Sternberg (*Paixão e Sangue*, 1927) nos EUA.

No livro *Figuras Traçadas na Luz* (2008), Bordwell investiga a encenação em quatro diretores canônicos do plano-sequência⁶⁸ – Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Theo Angelopoulos e Hou Hsiao-hsien – sem deixar de tecer comparações e mostrar como eles dialogam com outros diretores igualmente importantes nesse sentido. Em seu recorte analítico, o autor revela nuances estilísticas dos diretores mencionados, demonstrando como o plano de longa duração foi empregado de diferentes maneiras.

Ele nos lembra que, no início do século XX, Louis Feuillade já explorava uma expressiva *mise-en-scène* do plano de longa duração, filmando a encenação de grupos de atores em planos fixos contínuos e prolongados. Ainda de acordo com o autor, cineastas como Kenji Mizoguchi, no final dos anos 1920 e durante os anos 1930, acreditavam que uma “imagem modulada” – aquela que desenvolve grandes desdobramentos e reviravoltas em torno de pequenas mudanças na composição, explorando regras pictóricas – poderia sustentar o poder “hipnótico” de um plano-sequência construído em torno de composições densas. Bordwell também cita Carl Dreyer que, a partir de sua fase sonora, dos anos 1940 em diante, opta pelo “[...] movimento mínimo dos atores, *travellings* circulares ou exploratórios e planos cada vez mais longos [...]” (2008: 200); Roberto Rossellini e Luchino Visconti, que nos anos 1940 e 1950 tornaram-se autores paradigmáticos do plano de longa duração, sendo tal procedimento vinculado (principalmente por André Bazin e pela crítica da revista *Cahier du Cinéma*) às marcas do movimento neorrealista, que iria influenciar os vários cinemas novos pelo mundo. O autor comenta, em especial, a *mise-en-scène* de Michelangelo Antonioni que,

⁶⁸ O qual, como vimos, é também um plano de longa duração.

com movimentos fluidos, capta um novo personagem no momento em que perdemos aquele que seguíamos, enquanto outros elementos no quadro se reestruturam: “[...] com apenas um mínimo de deslocamento da câmera ou um ligeiro movimento de um personagem, novas composições vão surgindo.” (BORDWELL, 2008: 200).

O autor prossegue mencionando uma geração de diretores surgida nos anos 1960 que, apesar de não assumir o plano-sequência como assinatura estilística, emprega o que ele chama de estética da *assemblage*, ou seja, uma mistura de segmentos em plano-sequência com trechos em montagem dinâmica:

Truffaut, Godard, Alexander Kluge, Jerzy Skolimowski, Ruy Guerra e muitos outros da nova geração empregavam o plano-sequência, no mais das vezes, com generosos movimentos de câmera. Curiosamente, entretanto, nenhum diretor adotou o plano-sequência como sua assinatura estilística, à maneira de Dreyer ou Antonioni. (BORDWELL, 2008: 201).

Theo Angelopoulos é um dos diretores que Bordwell analisa detidamente, demonstrando como ele privilegia a câmera distante e as composições quase vazias, preenchidas por personagens vagando em paisagens monumentais, retomando em grande medida o estilo do mencionado Antonioni. O cineasta húngaro Miklós Jancsó é lembrado como expoente de uma prática que costumeiramente encena grandes grupos em situações ao ar livre, acompanhando uma profusa movimentação dos elementos em quadro (atores, animais, objetos), rigorosamente “coreografados”. Sobre Andrei Tarkovski, o autor aponta sua densidade espiritual, que investiga as superfícies da natureza e “[...] convidam o espectador a se deixar hipnotizar por um objeto mostrado em toda sua concretude, vitalidade e afetividade.” (2008: 207). Finalizando seu percurso, Bordwell aborda o minimalismo de Chantal Akerman nos anos 1970, com seus “[...] rigorosos enquadramentos perpendiculares e montagens de 90° e 180° [...]” (2008: 209) e a câmera distante e fixa de Hou Hsiao-hsien, com lentes teleobjetivas operando planos-sequência receptivos aos imprevistos das filmagens.

Ao longo de nossa pesquisa, revisitamos alguns desses filmes e diretores conhecidos pelo uso do plano de longa duração a título de comparação. De modo geral, notamos a recorrência de um tipo de construção em que esse procedimento busca abarcar uma pequena narrativa em si mesmo, com seus próprios desenvolvimentos internos, mostrando vários eventos num único fluxo. O “efeito de corte” é dado pela passagem de personagens ou objetos que ocupam toda a tela para em seguida revelar a encenação operada em diferentes camadas

de profundidade. São casos em que geralmente a câmera se desloca em movimento incessante, alterando a velocidade, variando a direção (vertical, horizontal, diagonal) e a escala do enquadramento (do plano detalhe ao plano geral). O equipamento raramente se detém e parece sempre perseguir seu motivo, vinculado ou ao desenvolvimento da ação principal ou ao diálogo dos personagens, de tal maneira que a pessoa que fala já está em quadro, ou será enquadrada no instante seguinte.

Em outra direção, notamos a também frequente associação do plano de longa duração a movimentos de câmera mirabolantes, em ritmo acelerado e vibrante, que parecem valorizar, sobretudo, o viés “espetacular”, a habilidade e a virtuosidade técnica que seus diretores demonstram. Outro uso particular do procedimento – e que também não iremos encontrar em Reygadas – é aquele que investe nos movimentos de câmera elaborados em torno de rápidos re-enquadramentos (*reframing*). Tal estratégia, muito comum na Hollywood dos anos 1940 e 1950, teve seu expoente em Orson Welles – que, em parceria com o fotógrafo Gregg Toland, aprimorou a utilização da profundidade de campo –, tal como podemos ver no plano de abertura de *A marca da maldade* (1958), ou ainda na sequência inicial de *O Processo* (1962), em que o protagonista é despertado em seu quarto pelo oficial de justiça e a câmera descreve rápidos deslocamentos, variando o ponto de vista do primeiro plano ao plano geral, enquanto o personagem se levanta da cama, calça suas meias, troca de roupa e conversa com seu interlocutor. Também em cineastas como Otto Preminger, Vincente Minnelli, Max Ophüls, entre outros, o plano de longa duração emerge como equivalente funcional da montagem, visando o controle da continuidade espacial, temporal e narrativa, sempre operando em função do arco dramático e das estratégias clássicas de narração.

No cinema de Carlos Reygadas, a longa duração do plano irá privilegiar sua potência contemplativa, de modo a dar mais espaço para a reflexão sobre os acontecimentos e para a observação de detalhes, de pequenos gestos, e da própria materialidade das coisas. Nesse sentido, parece mais presente a herança de Tarkovski e Antonioni, por exemplo, em que a duração é empregada para incorporar cenas nas quais se busca o efeito resultante do mínimo predomínio da ação nas imagens, situações que, antes do cinema moderno, poderiam ser consideradas descartáveis por não mostrarem nenhum evento.

Os realizadores começaram a inserir “tempos mortos” entre os arcos dramáticos. Em vez dos diálogos compactos de Hollywood, as conversas eram entremeadas de

pausas prolongadas, muitas vezes sublinhadas por atores congelados em seus lugares. (BORDWELL, 2008: 203).

São traços desta concepção que encontramos numa sequência de *Japón*, por exemplo, no plano com quase dois minutos de duração em que Ascen oferece chá e frutas ao protagonista, recém-regresso da vila. Vemos primeiro Ascen, parada no alto da barranca segurando uma bandeja na mão, e atrás dela um grande cacto e o vale (fig. 15). Em seguida a câmera recua lentamente até enquadrar o homem que estava fora de quadro (fig. 16). A imagem permanece fixa enquanto o homem caminha para juntar-se a Ascen num plano mais aberto, que irá valorizar a paisagem ao fundo (fig. 17).

A ação é direta e mínima: ele bebe o chá e come a fruta sem dizer uma palavra. Não há inserções de planos fechados para evidenciar o ato de servir o chá na xícara ou de levar a fruta à boca, por exemplo. A ação é importante em sua integridade e duração, porque revela algo sobre a relação entre duas pessoas isoladas naquela paisagem. Valoriza-se o decurso do tempo que corre no interior do plano e a vida que acontece ao redor (em som e imagem). Só quando o homem termina de comer e beber é que ele dá início a um diálogo com Ascen. Neste momento, a câmera vagarosa se aproxima do casal, formando um plano conjunto fechado (fig. 18). Terminada a conversa, o homem sai novamente do quadro e a câmera permanece fixa em Ascen, que lhe lança uma pergunta, mas fica sem resposta. Em seu último movimento, a câmera se aproxima lentamente da personagem até enquadrar seu rosto compassivo em primeiro plano (fig. 19).



Figura 15 – Ascen oferece chá. Fotograma do filme *Japón* (2002).



Figura 16 – Homem aceita oferta de Ascen. A câmera recua em *dolly out*. Fotograma do filme *Japón* (2002).



Figura 17 – Homem toma o chá. A ação ocorre em plano conjunto aberto. Fotograma do filme *Japón* (2002).



Figura 18 – Homem conversa com Ascen. Fotograma do filme *Japón* (2002).



Figura 19 – Ascen assiste ao homem se afastar. Fotograma do filme *Japón* (2002).

Ao invés de seguir estritamente um personagem ou uma ação determinada, é comum que o plano “abandone” temporariamente o personagem principal para “resgatá-lo” ao final. Nesses momentos, em que a câmera renuncia ao motivo condutor da cena para investigar a paisagem, os objetos ou a vida ao redor, o ponto de vista da câmera muitas vezes oscila entre a subjetividade do personagem e a instância narradora. Por vezes, este processo será efetuado através de movimentos circulares, tal como a cena de *Batalha no Céu* em que Marcos e Ana têm relações sexuais no apartamento: a câmera sai do quarto, pela janela, se distanciando dos personagens e girando para a esquerda do quadro, revelando todo um conjunto de acontecimentos que se desenrolava no fora de campo, até voltar novamente para o quarto, onde agora Marcos e Ana repousam sobre a cama.

Nesse plano de longa duração, vemos o cotidiano indiferente do mundo lá fora (com os sons que multiplicam os eventos em cena) em meio ao momento íntimo e sublime que vive o protagonista. Dentro do enredo, essa passagem parece consolidar o processo de arrependimento do protagonista (ele decidiu entregar-se a polícia) em busca de amenizar sua culpa (sua libertação). Após Ana segurar a mão de Marcos, há um plano final na sequência em que a câmera parece levitar ao som (não-diegético) de uma marcha de procissão⁶⁹ (*Saeta de la Virgen de la Soledad*, de Rogelio Conesa), que parece sublinhar a subjetividade do protagonista em êxtase. A câmera se eleva até a posição zenital e Ana o deixa deitado sozinho na cama, para voltar, instantes depois, e interromper sua vertigem, lhe trazendo de volta à realidade: “Você precisa ir, Marcos”.

Outro exemplo de plano em que a câmera abandona os personagens para investigar o entorno pode ser encontrado na cena em que o protagonista de *Japón* conhece Sabina (Yolanda Villa), a amiga de Ascen: a câmera inicia um giro panorâmico para a esquerda, numa perspectiva subjetiva do homem, mostrando os trabalhadores com quem ele conversava. De passagem vemos uma casa e, em seguida, a rua por onde chega Sabina caminhando em direção à câmera/ao homem (fig. 20). Quando ela se aproxima dele, a perspectiva subjetiva da câmera se desloca para mostrá-lo do lado esquerdo do quadro, cumprimentando Sabina (fig. 21). Depois de um aperto de mão, a câmera volta a seguir seu percurso, ultrapassa os dois personagens e deixa-os fora de quadro (fig. 22). A partir daí, vemos pessoas paradas do outro

⁶⁹ Tipo de manifestação musical vinculada à devoção ou à penitência, executada em igrejas e nas ruas durante determinadas cerimônias religiosas.

lado da rua e crianças se banhando num córrego canalizado que passa por ali (fig. 23). Qualquer referencial diegético que justifique o ângulo e o movimento da câmera neste momento é pouco evidente para o espectador.



Figura 20 – Sabina se aproxima. Câmera subjetiva do protagonista. Fotograma do filme *Japón* (2002).



Figura 21 – Homem cumprimenta Sabina. Fotograma do filme *Japón* (2002).



Figura 22 – Homem e Sabina são deixados para trás. Fotograma do filme *Japón* (2002).



Figura 23 – Crianças brincam no canal. Fotograma do filme *Japón* (2002).

Os planos de longa duração que descrevem movimentos circulares aparecem ainda outra vez em *Batalha no Céu*, em uma sequência descrita anteriormente, quando Marcos está no posto de gasolina; em *Luz Silenciosa*, quando Johan dirige sua caminhonete cantando para o amigo; e em *Japón*, quando a câmera percorre o trilho do trem, revelando a tragédia final do filme. Essa circularidade parece estar vinculada à tentativa de abarcar a totalidade da matéria empírica moldada pelo diretor. Evitar a montagem nesses momentos é respeitar o microcosmo que envolve os personagens (por meio da câmera subjetiva), mas também endereçá-lo ao espectador (quando a câmera responde pela instância narradora).

Podemos pensar que há ecos aqui do cinema de Tarkovski, assim como de Carl Dreyer, já que parece haver, em Reygadas, uma semelhante busca por relações mais “orgânicas” entre uma possível dimensão espiritual do homem e o exercício da contemplação por meio do plano de longa duração. Dreyer (*A Palavra*, 1955; *Gertrud*, 1964), no entanto, ainda organiza seus planos de modo predominantemente descritivo-narrativo, movimentando-se em torno da centralidade de seus personagens no quadro e do ritmo de seus diálogos, enquanto que Reygadas, como Tarkovski (*Andrei Rublev*, 1966; *Stalker*, 1979; *O Sacrifício*, 1986), se permite vagar sobre o ambiente ao redor, renunciando aos personagens e à ação dramática por alguns instantes, ou mesmo por sequências inteiras. Podemos citar, como exemplo, os planos empregados para investigar demoradamente elementos das paisagens urbanas em *Batalha no Céu*, o campo e o céu em *Luz Silenciosa* ou os inúmeros planos do vale em *Japón*.

O ritmo vagaroso de Reygadas também nos remete a Theo Angelopoulos, porém sem a monumentalidade ou as alegorias históricas que marcam suas composições e sua *mise-en-scène*, em grandes profundidades de campo, grandes movimentos de câmera e marcadas ações em quadro (*A viagem dos comediantes*, 1975; *Paisagem na neblina*, 1988). Outra diferença é que o cineasta grego, assim como outros diretores, frequentemente sublinha a duração do plano com algum acompanhamento musical, ao passo que nos filmes por nós analisados isso só acontece em algumas poucas situações.

Outra referência que Reygadas assume abertamente é Abbas Kiarostami, onde encontramos semelhanças no emprego do plano de longa duração que se detém sobre aspectos

da vida comum, do cotidiano, dos pequenos acontecimentos⁷⁰, bem como a presença do homem em paisagens naturais amplas. É notável, por exemplo, a correspondência entre o longo plano de *Japón* que mostra o carro dos caçadores descendo a montanha por uma estrada de terra e depois cruzando um descampado, e os vários planos do automóvel que percorre as montanhas do Irã em *Gosto de Cereja* (1997), ambos explorando o contraste de escala proporcionado pelo plano geral distante (figs. 24-25). Do húngaro Béla Tarr (*Sátántangó*, 1994; *Werckmeister Harmonies*, 2000), também citado pelo próprio diretor em entrevistas⁷¹, Reygadas parece herdar a capacidade de se deter demoradamente sobre um único tema ou ação, como que maravilhado por suas propriedades pictóricas. Também encontramos semelhanças no modo como os dois diretores investigam sua matéria fílmica por meio da duração prolongada, em planos com lentos movimentos e o recorrente uso de *dolly in* e *dolly out*.



Figura 24 – Carro cruza o descampado. Fotograma do filme *Japón* (2002).



Figura 25 – Carro em meio as montanhas. Fotograma do filme *Gosto de Cereja* (1997).

Com outros nomes contemporâneos, tais como o do argentino Lisandro Alonso (*Los Muertos*, 2004; *Liverpool*, 2008), do tailandês Apichatpong Weerasethakul (*Blissfully Yours*, 2002; *Síndromes e Um Século*, 2006) e do francês Bruno Dumont (*Flanders*, 2006; *La Vie de Jesus*, 2007), além da maneira como empregam o plano de longa duração para contemplar a presença do mundo fenomenológico, sem subordinar o procedimento a fins estritamente dramáticos – como queria Bazin no contexto do Neorrealismo –, também encontramos cruzamentos em relação à maneira especial como estes cineastas desenvolvem articulações entre som e imagem ao utilizarem o referido procedimento. Como nota Fernando Morais da

⁷⁰ “Às vezes me lembro de quando comecei a ver alguns filmes de Abbas Kiarostami. Pela primeira vez vi que alguém filmava apenas um carro e uma estrada e não cortava. Eu dizia: que bom que não corta! Que maravilha! [...] era alguém que entendeu algo que eu também sentia e com quem por fim pude me identificar.” (REYGADAS, 2012).

⁷¹ “*Werckmeister Harmonies* é um verdadeiro filme de arte: ele revela magistralmente a natureza da existência.” (REYGADAS, 2010: 77. Tradução nossa).

Costa (2011) em relação aos filmes de Lisandro Alonso, é frequente, nesses diretores, a combinação entre o plano de longa duração e sons ambientes bastante expressivos, acompanhando personagens que, em geral, vagam sozinhos ou ensaiam diálogos rarefeitos, em correspondência à representação de uma temporalidade particular, vinculada ao cotidiano do campo (em Alonso e Dumont) ou da floresta (em Weerasethakul).

Nesse sentido, podemos comparar, por exemplo, o longo trecho em que o protagonista de *Los Muertos* (Lisandro Alonso, 2004) navega num rio sobre uma canoa e os demorados planos de Johan dirigindo seu carro em *Luz Silenciosa*, onde a enorme gama de texturas e camadas de ruídos, evidenciados pela duração do plano, respondem pela forte sensação de materialidade e pelos movimentos predominantes no interior do plano.

Em meio a esse panorama sobre a presença do plano de longa duração no cinema de ficção, acreditamos que o modo como tal recurso de linguagem é empregado – no estilo de cinema de Reygadas e diretores com os quais ele dialoga – retoma, em alguma medida, certos pressupostos vinculados ao Neorrealismo, principalmente no que diz respeito à relação do aparato com a matéria profilmica. Entretanto, retomando nossa discussão anterior sobre a possibilidade de um novo Realismo no cinema contemporâneo, é preciso investigar em que medida o emprego do plano de longa duração aqui se distancia de suas referências. Alguns pesquisadores arriscam conclusões nesse sentido, as quais compartilhamos.

[...] o plano-sequência, embora assuma novamente um papel central, reconfigura-se desta vez como um dos mediadores possíveis entre as representações corporais e a diversidade dos tempos e espaços cotidianos. Embora haja um certo diálogo com a profusão de tempos mortos e silêncios que marca um certo cinema moderno do plano-sequência (Antonioni, Akerman, Tár, Angelopoulos, Tarkovski) e com a fascinação pelo banal cotidiano (Warhol), esta retomada do plano-sequência alia-se a uma exploração das pulsações e ritmos internos da cena – a escultura do tempo sobre a qual falava Tarkovski (1998) – para capturar os movimentos de um mundo hiperestimulado multi-sensorialmente, repleto de eventos efêmeros que nos são fascinantes justamente por sua miudez. (VIEIRA JR., 2012: 52).

Outro fator seria o emprego da duração estendida para além das necessidades restritas ao desenvolvimento do enredo ou do arco dramático de determinada cena, buscando potencializar a percepção do coeficiente de materialidade do mundo físico transmitido por imagens que investigam demoradamente aspectos das paisagens e dos corpos (a pele, os pelos, a carne), e por sons que valorizam condições acústicas particulares e amplificam texturas e ruídos normalmente ínfimos, solicitando um maior grau de fisicalidade da experiência do espectador para a fruição do filme. Como vimos em Elsaesser, seria, então, por

meio de estratégias formais como essas que o realizador negociaria com a recepção a noção de “crença” e “evidência”, estabelecendo seus próprios códigos de representação, relativizando noções de verossimilhança e não mais obedecendo a princípios puramente miméticos que proclamam a auto-evidência do visível.

2.2 Dinâmicas do som no plano de longa duração

Partiremos agora para a investigação de como o uso do plano de longa duração é capaz de privilegiar determinadas relações entre a imagem e a porção sonora de um filme, partindo do pressuposto de que o som pode influenciar a percepção do tempo e do movimento, bem como criar ritmos internos ao plano. Assumindo que o tempo é uma dimensão importante no processo da audição, abordaremos o modo como a duração pode favorecer um tipo de *escuta reduzida*⁷², aquela que foca nas qualidades plásticas intrínsecas ao evento sonoro, independente sua causa ou significado: “A escuta reduzida toma o som – verbal, tocado em um instrumento, ruídos, seja o que for – como objeto a ser observado em si mesmo, ao invés de veículo para uma outra coisa.” (CHION, 1994: 29. Tradução nossa⁷³). Outro ponto a ser analisado é a capacidade do som de transitar, num mesmo fluxo de imagens, entre as instâncias diegética, não-diegética e metadiegética da narrativa, por vezes alterando também o *ponto de escuta* referencial.

Inicialmente, cabe apontar aqui que nossa discussão sobre o som no cinema parte principalmente da perspectiva de Michel Chion (1994), com base em seu conceito de *contrato audiovisual*, pelo qual o espectador “aceita” a ilusão perceptiva do vínculo existente entre um som e uma imagem no cinema, ou seja, a crença de que esses dois elementos formam um uno. Subsidiando essa ilusão, estaria em operação uma série de *valores agregados* (*added value*⁷⁴), de caráter expressivo e/ou informativo, com capacidade de afetar a experiência imediata ou recordada, de maneira a dar a impressão de que um som pertence “naturalmente” ao que se vê, fazendo com que a percepção de um evento sonoro influencie, modifique e/ou estruture a

⁷² Conceito de Pierre Schaeffer (1966) ampliado por Michel Chion (1983; 1994).

⁷³ “*Reduced listening takes the sound— verbal, played on an instrument, noises, or whatever — as itself the object to be observed instead of as a vehicle for something else.*” (CHION, 1994: 29).

⁷⁴ Nesta dissertação, traduzimos para o português os conceitos e terminologias de Michel Chion a partir da tradução de Claudia Gorbman para o inglês, acompanhando nossa referência bibliográfica.

percepção de uma imagem, sendo verdade também o contrário. Desse modo, o plano de longa duração surge como lugar privilegiado para observação dos efeitos criados por esses valores agregados, os quais estão diretamente relacionados a alterações em nossa percepção de movimento e de tempo na imagem.

O som pode ser utilizado, por exemplo, para adicionar movimentos que não estão presentes na imagem, ou que estão presentes, mas precisam ser evidenciados. Fernando Morais da Costa, em artigo dedicado ao tema, aponta que

[...] o som costuma descrever variações e movimentos maiores que os da imagem. Tais variações podem se dar entre o espaço diegético e o extradiegético ou podem se ater a fontes sonoras localizadas dentro da diegese; podem ser provocadas por decisões na edição de som [...] ou podem ser apenas inerentes ao som. (COSTA, 2010b: 131).

Mesmo sendo possível, no nível da percepção, sugerir o efeito de “repouso” através de sons que apresentam variações pouco perceptíveis – tal como o ruído de um ar-condicionado, um fluxo contínuo de água, o “chiado” de uma televisão fora de sintonia –, quase sempre o som irá imprimir um sentido de movimento que lhe é essencial, uma vez que todo evento sonoro (segundo as leis da física newtoniana) é uma propagação de ondas mecânicas e que, se não houvesse movimento, não haveria som. Dessa forma, o som pode influenciar nossa percepção geral do movimento de uma cena ao sugerir a direção em que se move algum objeto ou personagem fora de quadro, ao individualizar um movimento em meio a outros, ou ao reforçar a trajetória de algum elemento que, de outra maneira, não seria notado. Mudanças de direção e velocidade, bem como as relações entre figura e fundo numa composição, também podem sofrer influência do valor agregado pelo movimento sonoro.

Dessa maneira, podemos concluir que o plano de longa duração, principalmente quando associado a uma imagem com pouca movimentação interna – seja ela dada pelos atores, objetos ou pelo próprio movimento da câmera –, tende a evidenciar sua porção sonora. Será esse o caso de vários momentos dos filmes de Reygadas, nos quais o diretor explora uma performance bastante contida de seus personagens e o ritmo lento dos movimentos de câmera. Por vezes um “esvaziamento” do arco dramático da ação toma conta, proporcionando uma imagem que se deixa percorrer por toda sua superfície, ao ponto de quase saturar a

*sensitividade*⁷⁵ do olhar, o que pode implicar numa reconfiguração da escuta, que passa a dirigir outro nível de atenção à dimensão sonora do plano, de modo que o deslocamento do som será de singular importância para a construção de sentidos e sensações.

Citamos como exemplo uma passagem de *Japón*, onde o protagonista é acordado pelo grunhido desesperante de um porco. Inicialmente, a tela permanece totalmente preta, e ouvimos o som do animal, do homem se espreguiçando e do farfalhar de roupas. A câmera se desloca para a janela e o preto se transforma numa paisagem esbranquiçada pela luz superexposta do ambiente externo. O grunhido do porco muda de timbre sinistramente e vai rareando até silenciar. O som ambiente toma corpo junto com a imagem de um jorro de sangue, que impressiona pelo contraste com o branco intenso, como se fosse uma mancha de tinta a se espalhar (fig. 26).



Figura 26 – Mancha de sangue. Fotograma do filme *Japón* (2002).

Os movimentos, na imagem, são poucos, reservados à leve panorâmica que a câmera desenvolve discretamente, seguida de um curto *tilt* para baixo e à sensação expressa pelos elementos “pictóricos” da composição. O preto e o branco ocupam boa parte da duração do plano, guardando quase toda movimentação interna à banda sonora, marcada pelo atormentador ruído do animal morrendo. Quando a poça de sangue se forma, escutamos o som do suspiro do protagonista marcando o fim do estado de confusão/pesadelo de quem acaba de acordar. O que se segue é a imagem de um trabalhador que confirma, com sua voz rouca e arranhada, aquilo que se passava antes: o abate do animal. Quando este homem se

⁷⁵ Na psicofísica, “[...] a rapidez com que um órgão sensorial responde a um estímulo” (CAZNOK, 2003: 119) é dada por um fator chamado de *sensitividade*. Parâmetros como a *intensidade* e a *duração* (ou variação temporal) também seriam responsáveis pela acuidade de um órgão sensitivo.

cala, escutamos apenas o som ambiente. Esse “silêncio”, junto com o recuo da câmera que volta ao interior do quarto, reinstala em nosso protagonista o pesadume daquela realidade. De um modo geral, é o movimento e a variação do som que, de certa forma, organiza e explora as fortes sensações que estão em jogo na representação.

Sobre as relações estabelecidas entre o fluxo sonoro e nossa percepção do tempo, será interessante observar, no plano de longa duração, os três modos pelo qual, segundo Chion (1994), o som pode “temporalizar” uma imagem, seja *regendo* a percepção de duração, no caso de imagens estáticas, ou apenas *influenciando* a percepção do tempo, no caso de imagens dinâmicas com seus próprios movimentos internos.

O modo de *animação temporal* seria aquele responsável por estabelecer correspondências entre a sensação de tempo dada pela imagem e a sensação de tempo dada pelo som. Dependendo de como se dá essa relação, ela poderá ser percebida como mais ou menos “[...] exata, detalhada, imediata, concreta ou vaga, flutuante, ampla.” (CHION, 1994: 12. Tradução nossa⁷⁶). A imagem de uma folha que cai lentamente, fazendo rodopios no ar, pode ter sua queda “acelerada” se acompanhada por um som agudo que mimetize o movimento da folha, ao passo que o silêncio ou uma música suave, cadenciada, poderia “desacelerar” a percepção dessa mesma queda. Um som que acompanha um soco num filme de ação tradicional, por exemplo, pode aumentar consideravelmente a sensação de velocidade e “imediatez” que acompanha o movimento visual que lhe corresponde.

O modo de *linearização temporal* das imagens pelo som seria, como o próprio nome diz, aquele responsável por impor à imagem uma ideia de sucessão temporal linear, sequenciada. Chion observa essa propriedade ao reparar certas sequências de filmes silenciosos em que não há a preocupação de se indicar pelas imagens como se dá a sucessão temporal, ficando o espectador sem a certeza de que uma sequência de eventos se deu um depois de outro ou de maneira concomitante. Numa sequência silenciosa de planos em que vemos pessoas batendo palmas, por exemplo, poderíamos considerar tanto que as pessoas estão batendo palmas simultaneamente, ou que um grupo bate palmas após o outro. Na versão sonora, o som das palmas tende a diminuir essa ambiguidade justamente pela capacidade do som de imprimir ao tempo a ideia de sucessão.

⁷⁶ “[...] exact, detailed, immediate, concrete – or vague, fluctuating, broad.” (CHION, 1994: 12).

Já o modo de *vetorização temporal* se daria nos casos em que há um arranjo de elementos sonoros e visuais de maneira a possibilitar que o espectador antecipe uma trajetória, um cruzamento ou colisão desses elementos. O som de uma bola de boliche que fatalmente irá acertar um *strike*, por exemplo, cria uma expectativa que poderá ser saciada ou não, antes ou depois do que se espera. De acordo com o modo como o cineasta manipula esses “vetores” – que também pode ser um arco melódico musical, um ritmo em crescente aceleração ou um discurso que caminha para seu fim – é possível contrair ou expandir a temporalidade de uma imagem, estabelecendo um senso de progressão, iminência ou expectativa que a imagem, por si mesma, não conseguiria provocar.

Para que esses três modos de temporalização da imagem entrem em funcionamento, certas condições se fazem necessárias: uma imagem mais estática, com pouco movimento interno, por exemplo, teria sua temporalidade dada quase que totalmente pelo som. Num segundo caso, a temporalidade do som irá se combinar com a temporalidade pré-existente na própria imagem, favorecendo ou não a mesma. As qualidades do som (textura, densidade, tom, intensidade), bem como a maneira pela qual ele está ou não em sincronia com a imagem, também podem influenciar a temporalidade geral de um plano. O som poderá ainda afetar a percepção da duração na medida em que ele adiciona informações ao plano, modificando o fator que Noel Burch chamou de *legibilidade*, como citado anteriormente. Elementos sonoros pontuais e momentâneos (como o latido de um cachorro ou a sirene de uma ambulância), utilizados normalmente para complementar a ambientação sonora de um determinado espaço, poderão, nesse sentido, influenciar a dinâmica temporal de uma imagem.

Numa cena de *Batalha no Céu* descrita anteriormente, em que a câmera deixa o quarto onde Marcos e Ana estão fazendo sexo para percorrer a vizinhança, há uma infinidade de sons que se alteram dinamicamente à medida que a câmera se desloca. O movimento da câmera é lento e também não há muita movimentação dentro do quadro – por vezes, o que vemos são somente paredes com a pintura gasta e as janelas de outros apartamentos. O som, então, desempenha várias funções e movimentos, nos “mostra” o que não podemos ver, como a vida que se passa dentro dos apartamentos, o ruído de pratos batendo, conversas, uma TV ou rádio ligado, a água que pinga dentro de tanques e o trânsito da cidade ao fundo, escondido por trás dos prédios e árvores. O som também chama atenção para ações prosaicas às quais, de outro modo, talvez não daríamos muita atenção, como os homens que consertam uma

antena no telhado de uma casa e as crianças andando de bicicleta numa laje em construção. Seria o caso, então, de percebermos uma temporalidade em grande parte pautada pelas inúmeras micronarrativas sonoras que ali se desenvolvem, relativizando a duração de mais de três minutos que o plano leva para se desenvolver.

O plano de longa duração também irá favorecer o estabelecimento de *pontos de sincronização* (*point of synchronization* ou *synch point*, CHION, 1994), que seriam os momentos onde há um encontro pontual e *significativo* entre um determinado evento visual e um evento auditivo, diferente da noção mais corriqueira de sincronia que prevê a esperada correspondência contínua entre uma ação e seu respectivo som (caso da sincronia labial, por exemplo). No caso a que estamos nos referindo, o *ponto de sincronia* produz um efeito de ênfase capaz de orientar o modo como uma cena deve ser lida. A frequência e a distribuição desses pontos ao longo de um plano irá estabelecer o que Michel Chion (1994; 2009) chama de “fraseado audiovisual” (*audiovisual phrasing*), uma analogia com o que se conhece no campo da música como “fraseado” (frases musicais organizadas ao longo de uma peça musical, com articulações e acentos que ressaltam notas ou acordes). Nesse sentido, o movimento dado por esses pontos de encontro entre a imagem e o som podem responder pelo desenvolvimento de um “ritmo interno” particular ao plano, compondo a dinâmica geral do fluxo audiovisual. Segundo Chion (1994), o espectador percebe a ocorrência desses instantes a partir das leis da *Gestalt* que, de modo geral, defendem que a percepção humana busca padrões de organização baseados em parâmetros como: proximidade, semelhança, direção, boa forma, destino comum, fechamento e etc. (ARNHEIM, 1997; ABBAGNANO, 2007). Desta forma, os pontos de sincronia nem sempre serão estabelecidos deliberadamente pelo cineasta mas, ainda que ao acaso, poderão afetar o espectador.

Há vários exemplos de “pontos de sincronização” nos filmes de Reygadas. Destacamos, para exemplificar, o momento de *Japón* em que Ascen e o homem estão caminhando e conversando na estrada íngreme que leva à casa da senhora. Em certo momento, ela se senta para descansar e dirige a palavra a ele: “Quero ver se te entendo, jovem!”. A câmera deriva dela para o rosto dele, que hesita em responder. No retorno da câmera para Ascen, ao invés de vermos seu rosto, o quadro se fixa na região de seus seios. Junto com esse pequeno deslocamento da imagem, o som ambiente, presente desde o início da cena, diminui sensivelmente, até praticamente desaparecer, só retornando no plano seguinte,

após o corte. Aqui o ponto de sincronia é significativo porque nos lança diretamente à subjetividade do personagem que, perdido em seus pensamentos, parece não ter ouvido o que lhe disse a senhora. Estratégia semelhante acontece em *Batalha no Céu*, quando Marcos, deitado na cama após ter relações com sua mulher, observa um quadro na parede, uma representação de *Cristo morto suspenso por um anjo*, de Antonello da Messina (1476). A câmera fecha no quadrante inferior do quadro – plano subjetivo de Marcos – e percorre a pintura lentamente, em direção à parte superior. Quando o movimento começa, o som da respiração de Marcos desaparece, voltando suavemente no final do plano, como se por alguns breves instantes a imagem o tivesse afetado, acalmado sua respiração. Em nossa análise de *Luz Silenciosa*, no capítulo seguinte, apontaremos outros pontos de sincronia importantes.

Ainda pensando sobre a relação entre a duração e a escuta dentro de um regime contemplativo como o do diretor Carlos Reygadas, acreditamos que o plano de longa duração irá favorecer um tipo de escuta que chama a atenção para as qualidades intrínsecas aos eventos sonoros (timbre, textura, ritmo, densidade, amplitude e frequência); uma *escuta reduzida*, a qual se dá a perceber de modo mais evidente depois que a duração estendida do plano satisfaz outros dois tipos de escuta: aquela que procura a causa geradora de determinado som (*escuta causal*) e aquela que busca decodificar um som baseado num sistema de signos pré-existente para daí traduzi-lo num significado (*escuta semântica*)⁷⁷. Acreditamos que, em certas passagens dos filmes de Reygadas, esses aspectos materiais do espectro sonoro serão imprescindíveis para estabelecer um campo sensorial determinante do endereçamento afetivo que se busca imprimir.

Essa promoção da escuta reduzida nos remete diretamente a outro conceito de Michel Chion, o de *índices sonoros materializantes* (*materializing sound indices*):

Aspectos de um som que tornam palpável a materialidade de sua fonte e as condições concretas de sua emissão. Os ISM podem sugerir características de sua fonte sonora, tais como: solidez, leveza, liquidez, ou outra consistência material,

⁷⁷ Esses modos de escuta podem operar simultaneamente, mas a *escuta reduzida* estaria sempre em funcionamento, mesmo que de modo inconsciente, “[...] como forma de fornecer material para a interpretação e a dedução dos outros dois tipos de escuta – a *escuta causal* e a *escuta semântica*.” (CHION, 2009: 487. Tradução nossa).

assim como acidentes ou falhas no processo de produção do som. (CHION, 2009: 480. Tradução nossa⁷⁸).

Esses índices, então, poderão tornar-se instrumentos criativos do cineasta para reforçar ou não a indexicalidade de uma fonte sonora, oscilando entre parâmetros contrastantes do tipo suave-forte; grave-agudo; lento-rápido ou curto-longo. Ao equacionar as dimensões evocativa, semântica ou figurativa para fazer predominar as características sonoras primeiras do material, estaria em jogo a tentativa de afetar a audiência por outro viés, no qual se busca, na medida do possível, substituir a noção de “representação” por uma espécie de “apresentação”, em que os elementos sonoros tendem a provocar sensações a partir de sua própria materialidade “[...] e não meramente como elementos codificados em uma linguagem, um discurso, uma narração.” (CHION, 1994: 140. Tradução nossa⁷⁹). Seria o caso de arriscarmos aqui uma analogia com o que Jacques Aumont aponta no âmbito da imagem:

[...] a forma, nutrida demais (*trophê*), pode chegar a exibir aquilo de que é feita, o material, o meio: trava de todas as artes representativas, o momento em que, precisamente, se perde o objeto representado, a própria representação, em que a forma se torna tão presente que nada mais concorre com ela. (AUMONT, 2004: 207).

A quantidade desses índices sonoros materializantes num determinado som pode ir de zero à total saturação. Essa variação de quantidade será responsável por influenciar nossa percepção e, conseqüentemente, a dinâmica da imagem. Se pensarmos no universo sonoro de Jacques Tati ou Andrei Tarkovski (exemplos que o próprio Chion analisa), podemos notar como a presença desses índices responde pela sensação de concretude ou fluidez, de substâncias palpáveis ou etéreas ao longo do filme. A presença de índices materializantes que não encontram correspondência com o que se vê nas imagens poderá também ser usada para criar um efeito “desmaterializante” ou “simbólico” (CHION, 1994). Andrea Truppin, por exemplo, nota que o som alto e reverberante das gotas de água nos filmes de Tarkovski refletem, quase sempre, uma adequação acústica⁸⁰ incompatível com o local da cena, servindo para imprimir “[...] a sensação de um espaço transcendente, que não pode ser localizado. Como sons paralelos, a valorização de ruídos insignificantes sugere a existência de mundos

⁷⁸ *Aspects of a sound that make palpable the materiality of its source and of the concrete conditions of its emission. The MSI can suggest the sound's source solidity, airiness, liquidness, or another material consistency, as well as accidents or flaws in the process of the sound's production.* (CHION, 2009: 480).

⁷⁹ “[...] not merely as coded elements in a language, a discourse, a narration.” (CHION, 1994: 140).

⁸⁰ Andrea Truppin, em sua análise, utiliza o conceito de *assinatura espacial*, de Rick Altman, o qual acreditamos ter relação com os *índices sonoros materializantes* de Chion.

invisíveis.” (TRUPPIN, 1992: 246. Tradução nossa⁸¹).

Em Reygadas, dentro da perspectiva de valorização dos sons diretos (ou, pelo menos, do “efeito” de som direto), encontraremos com certa frequência um “excedente” desses índices, principalmente nos sons que acompanham planos próximos ou nos ambientes fechados e silenciosos, podendo em alguns casos – ajudados pela duração do plano – produzir uma sensação de taticidade que a imagem sozinha não conseguiria satisfazer plenamente (por exemplo, o ruído dos lábios de Ana, quando a vemos, em primeiríssimo plano, a falar com Marcos no quarto do bordel; o beijo de Marcos e Ana próximo ao final do filme; Ascen lavando roupa na beira do rio; as pedras que o homem empurra com o pé desfiladeiro abaixo). Os índices materializantes também irão desempenhar um papel relevante nos momentos mais “documentais” dos filmes de Reygadas, ressaltando peculiaridades da acústica espacial e sutis mudanças de timbre causadas pelo posicionamento de microfones mais ou menos distante dos personagens.

Nesse horizonte, parece-nos importante observar os avanços possibilitados pelo advento do sistema *Dolby* de sonorização surgido nos anos 1970. A hegemonia⁸² de um sistema sonoro que “[...] conseguiu nada menos do que uma transformação de toda a indústria, desde a atitude dos estúdios em relação ao som, passando pelo uso criativo do som pelos cineastas e pelas expectativas da audiência.” (SERGI, 2004: 11. Tradução nossa⁸³) nos leva a considerar suas implicações para uma estética sonora do cinema contemporâneo. Sabe-se que essa tecnologia consolidou o esforço das pesquisas para melhorar o som no cinema, principalmente no sentido de reduzir o ruído de fundo (*hiss*) e ampliar tanto o alcance dinâmico (*dynamic range*) quanto a faixa de frequências (*frequency range*) sem provocar distorções ou aumento de ruídos (SERGI, 2004). Ao fazer uma analogia desse processo com um instrumento musical, Chion explica que, apesar do avanço da ferramenta, poucos diretores souberam explorar criativamente esses novos parâmetros.

⁸¹ “[...] a sense of some transcendent, unlocatable space. As in parallel sound, the highlighting of insignificant noises hints at the existence of unseen worlds.” (TRUPPIN, 1992: 246).

⁸² Em dados de 2004, Gianluca Sergi calcula algo em torno de 70.000 salas de projeção espalhadas pelo mundo. (SERGI, 2004). Apesar de sua predominância, existem também sistemas similares ao *Dolby*: o DTS e o SDDS.

⁸³ “[...] achieved nothing less than a comprehensive industry-wide transformation, from studio attitude to sound, filtering through to filmmakers’ creative use of sound and audiences expectations.” (SERGI, 2004: 11).

O que exatamente o *Dolby Stereo* oferece a um diretor? Nada menos do que o equivalente a um piano de cauda com oito-oitavas, quando o que ela ou ele tinha antes era um piano vertical de apenas cinco oitavas, menos potente e menos capaz de nuances. Em resumo, o *Dolby* oferece um ganho de recursos no que concerne ao espaço sonoro e à dinâmica que, obviamente, ninguém é obrigado a usar o tempo todo mas que, contudo, está disponível. (CHION, 1994: 141. Tradução nossa⁸⁴).

Ou seja, com um espectro de frequência limitado, não se podiam misturar muitos sons sob o risco deles se tornarem um amálgama ruidoso e indefinido, de maneira que uma pista sonora (geralmente a voz) deveria sempre prevalecer sobre outra. Com essa expansão do alcance de frequências e o desenvolvimento de equipamentos de mixagem, mais camadas de sons podem ser sobrepostas preservando as particularidades e a definição de cada uma.

Do nosso ponto de vista, esse avanço tecnológico, ao qual se somam hoje as vantagens do meio digital (maior precisão, menor perda de qualidade em processos de transposição de suportes, maior capacidade de endereçamento e individualização de canais, bem como aumento do número de “pistas” sonoras), será bastante valorizado dentro da proposta sonora de Reygadas (como apontado anteriormente, em relação ao uso dos ruídos), mas num sentido distinto ao aproveitamento que se faz desses recursos num certo tipo de cinema de ação hollywoodiano, por exemplo.

Sobre este tema, parece-nos importante entender o esclarecimento que Chion (1994) faz sobre a diferença entre *definição* e *fidelidade*, explicando que o senso comum costuma confundir os dois termos, por vezes tomando erroneamente a noção de *definição* sonora como prova de *fidelidade* ao objeto que representa. Segundo o autor, a *fidelidade* seria um termo complicado de precisar, porque envolve questões culturais e também a necessidade de se comparar continuamente o original e sua reprodução. Já a *definição* seria um termo de caráter mais técnico que, *grosso modo*, diz respeito à acuidade e à precisão com que uma gravação sonora consegue reproduzir detalhes do evento registrado:

[...] é uma função da largura da banda de frequência (que nos permite ouvir frequências que vão do extremo grave ao extremo agudo), assim como do seu alcance dinâmico (amplitude de contrastes, dos níveis mais fracos aos mais fortes). É particularmente através de ganho nas altas frequências que o som teria progredido em definição; altas frequências revelam uma nova infinidade de detalhes e

⁸⁴ *Just what does Dolby stereo offer to a director? Nothing less than the equivalent of an eight-octave grand piano, when what she or he had before was an upright spanning only five octaves, less powerful and less capable of nuance. In short, Dolby offers a gain in resources on the level of sound space and sound dynamics that, of course, no one is obliged to use all the time but that is nevertheless available.* (CHION, 1994: 141).

informações, contribuindo para o efeito de uma maior presença e realismo. (CHION, 1994: 98. Tradução nossa⁸⁵).

Nesse sentido, Chion aponta que certas práticas atuais predicam que os sons gravados devem soar com mais agudos do que quando percebidos em sua situação real, causando um efeito “hiperreal” (1994: 99), em que as altas frequências podem imprimir uma sensação de aceleração temporal, de taticidade e de imediatez que não era possível antes dos anos 1970. Essa ampla gama de texturas materiais, de forte presença, responderia por um outro tipo de experiência sensorial, calcado na reprodução de microeventos sonoros, dos “rumores do mundo” (CHION, 2009: 118).

De modo semelhante, Ivan Capeller, ao analisar a trilha sonora de filmes hollywoodianos contemporâneos, percebe a profusão de um desenho de som que ele chama de “hiperrealista” por fazer uso das novas tecnologias de processamento digital e de espacialização do som para acentuar e amplificar ao máximo a *percepção* de determinado objeto, sem querer, entretanto, prejudicar seus efeitos ilusionistas.

São essas novas possibilidades de manipulação expressiva dos elementos sonoros de um filme que contribuem para a aparição de um hiperrealismo do audiovisual, cada vez menos associado ao contexto *avant-garde* das artes plásticas, de onde se origina como conceito, e cada vez mais imerso na grande produção industrial de filmes fantásticos de ficção científica e de horror. [...] É justamente a necessidade implacável de mais realismo, de uma ocultação completa do original por trás de sua cópia através da mimetização de seus traços característicos (a tal ponto que a cópia se torna *mais real* que seu modelo), que [esse hiperrealismo] se impôs de forma notável ao cinema – sobretudo o norte-americano. (CAPELLER, 2008: 69).

Partindo da definição de Capeller, Fernando Morais da Costa (2011) discute a possível presença de um hiperrealismo sonoro no cinema latino-americano. Segundo o autor, haveria uma maior sutileza deste modo de representação nos filmes de Lucrecia Martel e Carlos Sorín, por exemplo, quando comparados a certo cinema hollywoodiano. Tal sutileza estaria ligada ao fato desses diretores explorarem o limiar entre um modo de representação supostamente realista e a presença ostensiva de ruídos (característica associada à noção de hiperrealismo sonoro), principalmente no tratamento dos sons ambientes. É possível que Carlos Reygadas também se situe nesse limiar, já que não percebemos nos filmes aqui analisados uma preocupação pela “ocultação completa do original” ou pelo efeito de

⁸⁵ [...] is a function of the width of the frequency band (which allows us to hear frequencies all the way from extreme low to extreme high) as well as its dynamic range (amplitude of contrasts, from the weakest levels to the strongest). It is particularly through gains in high frequencies that sound has progressed in definition; high frequencies reveal a new multitude of details and information, contributing to an effect of greater presence and realism. (CHION, 1994: 98).

“imediatez” e “aceleração”, mas sim a profusão de microeventos sonoros (seja no campo ou na cidade) e a sensação háptica (principalmente em sons produzidos pelo corpo). Acreditamos que a poética do diretor em questão se encontra justamente na proposta de um desenho de som que também é mais “contemplativo” e que, para tanto, privilegia a duração e a plasticidade dos eventos acústicos.

3. ANÁLISE DO FILME *LUZ SILENCIOSA*

Neste capítulo, iremos analisar o filme *Luz Silenciosa* (2007) – terceiro longa-metragem dirigido por Carlos Reygadas –, observando a organização dos aspectos visuais e sonoros, retomando, sempre que pertinente, os conceitos e apontamentos abordados anteriormente em relação ao estilo do diretor e suas estratégias expressivas. Interessa-nos observar como funciona a dinâmica geral do filme, nos detendo de maneira especial sobre a interação entre som-imagem nos trechos em que a longa duração do plano favorece o exercício da escuta de modo especial.

Essa escolha por analisar inteiramente um dos filmes citados se justifica na medida em que, até o momento, havíamos abordado o plano de longa duração sempre isolado de seu contexto, servindo-nos dos exemplos para ilustrar certas proposições, mas correndo o risco de ignorarmos a contribuição deste procedimento para a estruturação da obra audiovisual como um todo. Sendo assim, como resultado dessa análise, esperamos compreender a relação entre a linguagem empregada pelo diretor e os sentidos daí depreendidos, evidenciando a importância da banda sonora no regime desse cinema de viés contemplativo-sensorial que, em grande medida, encontra sua força poética, a nosso ver, no desenvolvimento de microeventos no interior do plano e na modulação da experiência da duração.

Inicialmente, nosso método de análise fílmica utiliza o recurso do *mascamamento* (*masking method*) proposto por Michel Chion, que consiste em assistir várias vezes uma peça audiovisual, ora só com o som, ora só com a imagem, e depois com os dois juntos: “Isto te dá a oportunidade de ouvir o som como ele é, e não como a imagem o transforma e o disfarça; isto também te permite ver a imagem como ela é, e não como o som a recria.” (1994: 187. Tradução nossa⁸⁶). A partir daí, pode-se observar o grau de *consistência* da trilha sonora, ou seja, o nível de interação entre os diferentes elementos sonoros (ruído, música e voz): se podemos ouvi-los de modo individualizado (menor consistência/rarefação) ou se eles compõem um só amálgama de fluxo sonoro (maior consistência/solidez). Em seguida, buscam-se *pontos de sincronia* entre imagem e som que sejam relevantes para a proposição de

⁸⁶ “This gives you the opportunity to hear the sound as it is, and not as the image transforms and disguises it; it also lets you see the image as it is, and not as sound recreates it.” (CHION, 1994: 187).

significados ou para a composição da dinâmica rítmica geral de um filme (fraseado audiovisual). Finalmente, compara-se o funcionamento de um mesmo parâmetro na imagem e no som (que pode ser, por exemplo, a velocidade, a escala, a definição, a quantidade de informação e o movimento), tentando perceber que papel cada um desempenha na narrativa, e em que medida eles se complementam ou se contradizem.

A escolha de *Luz Silenciosa* para esta análise se deu por encontrarmos neste filme a sedimentação de um estilo que vinha sendo experimentado desde os primeiros trabalhos de Reygadas. Também acreditamos ser este o filme em que o diretor aposta, de modo mais contundente, na força expressiva dos ruídos e no uso do fora de campo como espaço criativo e efetivamente participante da diegese. É ainda o filme em que os planos são mais longos (uma média de trinta e cinco segundos, contra os vinte e sete segundos dos filmes anteriores) e que o ritmo geral é mais lento. Optamos por uma análise descritiva, sempre tentando evidenciar o comportamento e a interação entre imagem e som a partir do que o filme oferece a nossa percepção em termos de formas, valores plásticos/expressivos e suas associações, evitando leituras de natureza estritamente psicanalítica, psicológica, social ou política. Quando pertinente, arriscaremos algumas interpretações, sempre com base nos resultados de nossa análise e na teoria que serve de fundamentação a este trabalho.

Luz Silenciosa conta uma passagem da história da vida de Johan, agricultor, pai de sete filhos, casado com Esther. A família vive numa comunidade rural, de tradições e hábitos aparentemente vinculados a alguma religião da qual pouco saberemos ao longo do filme. O grupo parece ter uma relação harmônica com a natureza e com a vida no campo, sem dificuldades econômicas, mas também sem luxo. A paz da família, no entanto, se encontra ameaçada pela presença de Marianne, uma outra mulher por quem o protagonista se apaixonou e com a qual mantém encontros furtivos. Diante da inviabilidade dessa situação, Johan se vê obrigado a escolher entre uma das duas mulheres. Angustiado, ele busca conselhos do amigo Zacarias e de seu pai, optando ao final pela família. Ao se encontrar com Marianne novamente, a própria amante propõe terminar o relacionamento. Esther, que sempre soube do caso, parece esforçar-se para compreender a situação e evita falar abertamente sobre o assunto. Num dado momento, não suportando mais, ela rompe seu silêncio e expõe seus sentimentos ao marido. Ao perceber a dificuldade do marido em abrir mão de sua paixão, ela é tomada pela dor e acaba falecendo. Durante o velório, Marianne reaparece e Johan lhe

confessa que daria tudo para que o tempo voltasse atrás. A amante, então, pede para ver Esther uma última vez. Diante do corpo, ela se aproxima e lhe beija a boca, após o que, surpreendentemente, Esther retorna à vida.

3.1 Modulações no plano de longa duração, ou sobre a luz e o silêncio

O dia amanhece lentamente a partir da escuridão total. Uma sucessão de planos se sobrepõe de modo bastante discreto, fazendo parecer tratar-se de um plano-sequência em que a imensa diversidade de cores do amanhecer vai tomando conta da tela. Os cortes na imagem são praticamente imperceptíveis, assim como a lenta e progressiva sedimentação de camadas de som que se somam à ambiência noturna inicial (cigarras, sapos, grilos e outros insetos), trazendo novas informações (diversos cantos de pássaros, vacas mugindo e outros animais) na medida em que a noite dá lugar ao dia. Destaca-se a grande quantidade de ruídos utilizados para compor essa ambientação, estabelecendo uma sonoridade densa e colorida que parece querer acompanhar o esplendor da paisagem. Entretanto, junto à placidez e beleza dessa imagem, há uma sensação inquietante que a acompanha, em muito provocada pela presença pontual de mugidos de animais – surgindo sobre o constante soar de cigarras e grilos – que se destacam pelo caráter lamentoso e angustiante, podendo mesmo, em alguns momentos, dadas as nuances de sua força expressiva, ser confundidos com um som proferido, de modo tenebroso, pela voz humana.

Após essa abertura, vemos o plano geral de uma casa, seguido da imagem de um relógio de parede em primeiríssimo plano, com seu pêndulo balançando e refletindo a imagem distorcida de pessoas sentadas ao redor de uma mesa. A partir daí, uma sequência de planos estáticos e tétricos nos apresentam a família, todos imóveis e em silêncio, imersos na atmosfera austera e grave do recinto. Ao fundo, com menor intensidade, continuamos a ouvir aqueles sons do ambiente externo, agora somados ao tic-tac do relógio. Nos planos em que se vê o protagonista, ressurgem aqueles mugidos, pontuando a pista sonora e estabelecendo pontos de sincronia (no sentido que Chion dá ao termo) que nos parecem importantes, uma vez que podemos estabelecer um vínculo entre esses “lamentos” (mugidos) e a subjetividade de Johan, o personagem que iremos acompanhar ao longo do filme.

A encenação mostra o momento de oração antes da refeição, o qual nos dá pistas sobre o lugar da religiosidade e a rigidez de costumes daqueles personagens que se vestem como se vivessem num tempo passado, em que os arquétipos familiares parecem bem definidos, transmitindo uma forte sensação de ordem. No entanto, tal como o reflexo distorcido no pêndulo do relógio já havia anunciado – ajudado ainda pelos eventos descritos na porção sonora –, o olhar de Johan e algumas de suas expressões, pouco antes de terminar a oração, novamente nos sugerem que há algo errado em meio àquela aparente harmonia: ele levanta a cabeça enquanto todos permanecem cabisbaixos e dirige um olhar angustiado em direção à esposa e aos filhos, após o qual ele engole seco.

Ato contínuo, o pai pronuncia a palavra “Amém!” e o silêncio dos personagens dá lugar a uma inundação de ruídos daquele cotidiano: pratos e copos que se arrastam na mesa, o tilintar de talheres, a mastigação, os murmúrios e as falas esparsas dos personagens. Esses sons prosaicos parecem intensificados em função da reverberação acústica daquela cozinha ampla, com pé direito alto. Agora quase não ouvimos o ambiente externo e o relógio, o que parece trazer alívio ao protagonista que, enfim, pode evitar os pensamentos que o atormentam, ainda que momentaneamente. Terminado o café, Esther sai de casa com as crianças mas, antes de partir, retorna à sala onde o marido havia permanecido sozinho. Os sons do ambiente externo voltam a aparecer e o som do relógio novamente se destaca. Ela se aproxima para uma conversa e, com pesar, os dois confirmam que ainda se amam. Agora, de modo mais explícito, os indícios confirmam que o casal passa por algum problema do qual não podem (ou não querem) falar.

Toda essa sequência irá durar aproximadamente sete minutos, e está composta por vinte e cinco planos, sendo que o último deles ultrapassa os três minutos, quase a metade da duração total da sequência, configurando-se como o que, no contexto deste trabalho, vem sendo chamado de um plano de longa duração. O ângulo é aberto, frontal, e mostra o protagonista e o ambiente da sala/cozinha (fig. 27). Ele ocupa o centro do quadro, sentado à cabeceira da mesa, enquanto Esther se despede e deixa a casa. Fora de campo, ouvimos o que parece ser a porta de um carro abrindo e fechando, seguido da partida no motor que nos sugere que a mãe e as crianças se foram. É quando Johan, então, se levanta, pega um banquinho e usa-o para alcançar o relógio pendurado na parede, fora de quadro. O tic-tac, constante até então, é interrompido e seu silêncio parece exercer uma dupla função:

estabelecer uma segunda temporalidade dentro do próprio plano e, ao mesmo tempo, dar lugar ao ressurgimento dos mugidos angustiantes dos animais, pontuando outra vez a relação desses ruídos com a subjetividade do personagem que agora, novamente sozinho, precisa encarar seus “demônios”. Seria, então, outro importante ponto de sincronia, demarcando a mudança na atmosfera e essa outra temporalidade, não mais a da família e do cotidiano, mas a do homem diante de seu dilema.



Figura 27 – Início do plano de longa duração. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 28 – Final do plano de longa duração. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).

Johan põe o banquinho de volta ao seu lugar e senta-se à mesa novamente. Ele começa a manipular uma colher ali esquecida e os mugidos vão ganhando mais intensidade, como se fossem entidades a tomar o interior da casa: “fantasmas” de sua consciência. Quando ele larga a colher, a câmera inicia um lento movimento de aproximação (*dolly in*) e Johan cai em choro copioso. As linhas diagonais da composição, decalcadas pela mesa, convergem junto com o movimento da câmera em direção ao centro da imagem, que se afunila como que

tentando franquear a intimidade do personagem. A profundidade de campo diminui (fundo levemente desfocado), isolando Johan, ainda mais, do espaço que o encerra. Quando a câmera termina seu movimento, o protagonista está em primeiro plano (fig. 28). Seu choro/voz se intercala e, por vezes, se funde com o lamento dos animais, que agora é também seu próprio lamento.

Nesse contexto, parece possível entender que Johan, ao parar o relógio, tomou a decisão de enfrentar seu dilema, reclamando para si um tempo que lhe permita decidir entre a estabilidade e a harmonia da família ou o amor de sua amante. O tic-tac, além de responder por uma sensação mais concreta de passagem do tempo – artifício recorrente no cinema – parece ter a importante função de conectar o início e o fim da narrativa, no momento em que o pai do personagem irá colocar o relógio em funcionamento novamente, durante o velório de Esther. Durante esse intervalo, que será também o tempo da “fábula” – demarcada ainda pelo efeito-moldura estabelecido pelo majestoso nascer e pôr-do-sol –, acompanharemos o drama do protagonista que tenta resolver seu conflito. Seu choro, então, ao final do plano, é seu extravasar diante da dificuldade de tal decisão e, ao mesmo tempo, parece ser a constatação da impossibilidade de viver sua plenitude.

A relação dicotômica entre luz e sombra ou entre som e silêncio, em *Luz Silenciosa*, frequentemente é articulada no interior do plano de longa duração também a partir de outros recursos de linguagem. Curioso notar que em muitas ocasiões, nos momentos em que há bastante luz em cena, a intensidade sonora é reduzida, e vice-versa. Por exemplo, na cena do beijo entre Johan e Marianne, quando o excesso de luz parece se materializar sobre a superfície da lente (fig. 29), é o moderado som do vento que acompanha o casal, em contraposição à cena da morte de Esther junto a uma árvore, quando o céu nublado deixa a cena mais escura e a intensa chuva, que transborda e respinga sobre a lente (fig. 30), produz um ruído bastante intenso e se soma ao choro da personagem.



Figura 29 – O beijo. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 30 – Esther na chuva. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).

Também no momento em que a família se encontra dentro da caminhonete, voltando do banho, a escuridão da noite, que mal nos deixa ver os personagens, é acompanhada pelo intenso ruído das cigarras, do próprio veículo e de trovões ao fundo. Outro exemplo significativo se dá durante a cena da ressurreição de Esther. Naquele quarto em que o branco predomina, fazendo a luz se refletir e tomar conta de todo o ambiente, teremos umas das cenas mais “silenciosas” de todo o filme, parecendo mesmo uma referência direta a seu título.

Na sequência em que Johan faz uma visita à casa do pai, em busca de conselhos, teremos um primeiro momento composto por uma série de planos dentro de um galpão escuro, onde o pai e a mãe de Johan cuidam das vacas. Vemos uma série de imagens fixas, com belas composições, acompanhadas por uma enorme variedade de ruídos e texturas, aparentemente produzidos pelas máquinas de ordenha e pelos próprios animais. A conversa de pai e filho começa ainda dentro do escuro e ruidoso ambiente mas, ao notar a gravidade da questão, o pai convida o filho para ir lá fora “ver a neve”. Aí começa um plano de longa duração em que a câmera acompanha os dois homens caminhando, saindo da escuridão quase total (fig. 31) e encontrando uma paisagem tomada por uma intensa brancura (fig. 32). Ao atravessar a porta do galpão, o som das máquinas de ordenha é interrompido subitamente e os fortes ruídos dos passos na neve ocupam o plano sonoro. Em certo momento, quando os dois personagens param de caminhar e a câmera avança por entre eles, deixando-os para trás, o som dos passos é interrompido dando lugar a uma impressão de “silêncio” que, momentos depois, irá permitir a proeminência pontual e discreta dos mugidos ao fundo, nos remetendo aos sons do início do filme.

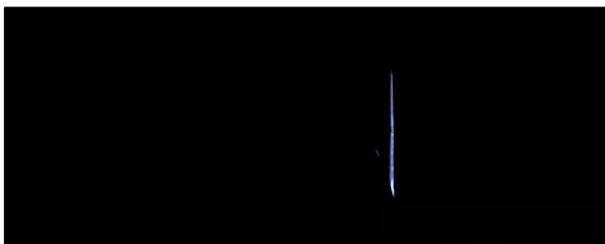


Figura 31 – Saída do galpão escuro. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 32 – Campo coberto de neve. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 33 – Johan olha para o calendário. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 34 – *Close-up* da foto. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 35 – Johan desfocado ao fundo. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 36 – Johan em foco. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).

A segunda parte desta sequência tem continuidade no interior da casa do pai. Johan, em seu conflito interno, parece reencontrar ali o ritmo ordenado e harmônico que ele perdeu. Parece significativo, nesse sentido, que o som ambiente seja composto basicamente pelo tic-tac regular de um relógio e pelo sereno crepitar do fogo na lareira, sons que temporalizam expressivamente a imagem. Johan olha para um calendário na parede (fig. 33) e um corte nos mostra, em *close-up*, a foto de uma partida de futebol que o acompanha (fig. 34). O ponto de vista subjetivo da câmera parece relacionar aquele tempo congelado da imagem à temporalidade subjetiva do personagem que, no início do filme, decidiu “parar” seu tempo. No plano seguinte (fig. 35), a câmera, em *contra-plongée*, mostra o protagonista desfocado, ao fundo. Ele cruza o quadro e senta próximo a seu pai (próximo à lente da câmera), entrando na região menos “confusa” da imagem, onde está o foco (fig. 36). O pai, então, relata uma experiência pela qual ele mesmo passou, muito similar à vivida pelo filho naquele momento e, sem exercer julgamento moral, diz compreender a possibilidade de Johan amar verdadeiramente as duas mulheres. No entanto, ao final da conversa ele sugere ao filho que

faça uma escolha “para não perder as duas”.

3.2 Dimensão musical e rítmica: vetores temporalizantes

Ainda sobre o plano de longa duração que conclui a primeira sequência do filme, queremos destacar agora o sutil desenvolvimento de uma dinâmica em *crescendo* iniciada no primeiro plano do segmento. Os pontos de sincronia assinalados anteriormente, somados aos vetores de temporalização (CHION, 1994) no interior do plano, definem uma dimensão musical e rítmica (fraseado audiovisual), respondendo, em boa medida, pela poética do estilo do diretor. Como vimos anteriormente, os planos que apresentam pouca movimentação interna tendem a ter sua orientação no tempo definida, em grande parte, pelo movimento relegado à sua porção sonora. Já os planos que apresentam movimentos internos – seja pelo deslocamento da câmera, dos personagens ou objetos em cena – terão sua temporalidade definida pela combinação dos vetores encontrados na imagem e no som. Neste plano de *Luz Silenciosa*, então, a temporalidade resultante seria dada pela soma do vetor indicado pelo movimento de câmera, aliado aos vetores encontrados naquilo que compõe uma evolução interna (ataque, sustentação e declínio) inerente a sons orgânicos, tal como os mugidos. Acreditamos que nessa complexa orquestração entre a temporalidade do que se vê e do que se ouve podemos encontrar a força do caráter contemplativo e sensorial do cinema de Reygadas.

Sobretudo neste terceiro longa-metragem do diretor será recorrente essa organização da montagem em que o surgimento do plano de longa duração é precedido por uma série de planos menores, como que “preparando o terreno” para potencializar o efeito da duração, diferente de diretores como Béla Tarr e Theo Angelopoulos, por exemplo, que costumam justapor um plano-sequência após outro, criando um fluxo temporal e rítmico mais regular. A estratégia de Reygadas estabelece uma dinâmica em que a impressão de duração parece se adensar para depois se rarefazer, numa espécie de pulsação, que oscila entre o encher e o esvaziar, muito próximo a uma estrutura musical de tensão e relaxamento. Os planos de longa duração, então, como que vão pontuando essa estrutura enquanto acompanhamos o trajeto do protagonista.

Outro exemplo dessa curva que termina num plano de longa duração ocorre na sequência em que a família se encontra numa espécie de piscina de água natural. Dividindo-a em duas partes, percebemos que a primeira delas se configura como um desses momentos dos filmes de Reygadas em que predomina um forte teor de espontaneidade, próximo a certas abordagens do tipo “documental”. Vemos as crianças brincando na água por meio de uma sucessão de planos que se mostram mais “soltos” do ponto de vista da encenação, com uma *mise-en-scène* aparentemente improvisada, registrados com a câmera na mão e relativamente menos preocupados com a harmonia das composições e com regras de “invisibilidade” do aparato, já que constantemente as crianças olham em direção à câmera. Na banda sonora, predominam os ruídos da natureza e a materialidade das texturas produzidas pela interação dos personagens com a água. É, ainda assim, um segmento bastante “silencioso” do filme, marcado pela tranquilidade do som dos corpos se movendo lentamente e por alguns poucos diálogos (às vezes, somente murmúrios) entre as crianças. Alguns planos, como o da menina deitada na grama, olhando a copa das árvores balançar ao vento, nos remetem à importância do ato de contemplar dentro de uma cultura predominantemente rural, que vive uma relação mais intensa com a natureza, aqui traduzida em expressão cinematográfica.

A segunda parte da sequência – quando Johan e Esther estão ensaboando seus filhos – contrasta com a leveza da primeira. Com planos ligeiramente mais longos, as tomadas agora são feitas aparentemente sobre tripé e a encenação é notavelmente mais planejada. A fotografia, com enquadramentos mais rigorosos, valoriza aspectos “pictóricos” expressivos: linhas de força composicionais, texturas e movimentos, frente à pouca quantidade de informação descritiva, reduzida pela curta profundidade de campo que deixa boa parte da imagem fora de foco. Destacam-se as curvas desenhadas pelos braços e o movimento interno dado pela direção dos olhares dos personagens em primeiro plano. Num determinado momento, por exemplo, a câmera perfaz um movimento lento e panorâmico, que acompanha o traçado dos braços esticados de Johan até enquadrar o rosto da filha que ele ensaboa. A menina olha em direção a seus pés, os quais serão mostrados em primeiríssimo plano logo em seguida. Dos pés da menina, ensaboados pela mãe, a câmera se desloca para cima acompanhando as linhas curvas inscritas no primeiro plano pelas pernas e braços de Esther. Este trajeto é guiado pelos contornos da raiz da árvore em segundo plano, que nos leva à esposa cabisbaixa. A banda sonora também ganha outra configuração nessa segunda parte da

sequência, interagindo com o fluxo das imagens. A placidez dos sons da água e da voz das crianças, na primeira parte, dá lugar a uma mudança de atmosfera acentuada pelas poucas falas dos personagens e pelo aumento considerável do som de cigarras ao fundo.

Será nessa segunda metade que uma sucessão de planos menores enseja o plano de longa duração que irá encerrar a sequência. São quatro planos que, juntos, perfazem um total aproximado de um minuto e quarenta segundos, frente aos quase um minuto e vinte segundos do plano final. É um momento em que Johan faz um comentário pueril sobre a dedicação da esposa aos filhos, ao que Esther reage com lágrimas e pesar. Notando as consequências de sua fala impensada, escutamos em *off* o marido que convida a esposa para entrar na água. O plano de longa duração, então, começa com um primeiro plano de Esther que olha fixamente para Johan com lágrimas no rosto (fig. 37). Em seguida, os braços dele entram em quadro e ajudam a esposa a se levantar (fig. 38). Os dois saem pela esquerda do enquadramento e ficamos apenas com a imagem da vegetação ao fundo, bastante desfocada (fig. 39), se apresentando como uma massa de tons de verde escuros com uma mancha lilás no meio.



Figura 37 – Esther chora. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 38 – Johan ajuda Esther a se levantar. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 39 – Vegetação desfocada. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 40 – Flor em foco. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).

Novamente, acreditamos estar em jogo arranjos de uma organização rítmica e temporal que cria momentos de grande força contemplativa-sensorial, ao modular a relação som-imagem no interior do plano contínuo. Num primeiro momento, a direção do olhar de Esther, bem como seus deslocamentos corporais junto aos braços de Johan, são vetores de movimento que impõem sua temporalidade à sensação de inércia provocada pela “circularidade” do som contínuo e repetitivo das cigarras ao fundo. Tão logo os personagens saem de quadro, a imagem se esvazia de movimentos, relegando a temporalidade do plano aos vetores desenhados pela revolução de sons que parecem ser produzidos pelos corpos entrando na água. À medida que esses sons vão se “afastando”, a câmera inicia uma aproximação em direção à mancha lilás que, aos poucos, ganha a forma de uma flor e se destaca das sombras (fig. 40). A temporalidade final, então, será dada pela combinação de todos esses vetores: a ritmada diminuição de intensidade dos sons da água, a circularidade constante do som das

cigarras, o movimento (*dolly in*) em direção à flor e suas curvas que vão ganhando definição e, portanto, maior dinâmica de movimento.

No plano do enredo, há um reforço da ideia inicial de que o casal enfrenta um problema, do qual agora estamos a par, dada a sequência anterior que revelou o encontro de Johan com sua amante Marianne. Se num primeiro momento (crianças na água) os ruídos ajudavam a compor o clima de harmonia deste momento de lazer da família, num segundo momento (Esther e Johan ensaboando a filha), uma mudança significativa no padrão de ruídos irá reforçar a mudança de atmosfera, nos recordando o conflito dos personagens. Esther demonstra sofrer com a situação, mas ainda assim prefere o silêncio e a resignação, aceitando o convite do marido para entrar na água. Em meio à confusão de sentimentos envolvidos ali (a vegetação desfocada), o amor dos dois parece ainda encontrar algum sentido (a flor que se destaca).

Nos outros filmes de Reygadas, também encontraremos este tipo de modulação em que se articulam vetores de temporalização do som e da imagem para imprimir ritmo e ordenar o tempo no interior dos planos de longa duração. Em *Batalha no Céu*, por exemplo, isso acontece numa cena já citada anteriormente, em que Marcos e sua esposa conversam no corredor do metrô. Num primeiro momento, a temporalidade parece determinada sobretudo pelo som em *off* (bipes eletrônicos e passos). No final da sequência, os ruídos diminuem de intensidade, estabelecendo um tipo de vetorização que se combina com a direção do percurso da imagem⁸⁷, para definir a temporalidade final do plano, vinculada à subjetividade do personagem atordoado. Em *Japón* também podemos encontrar isso em momentos como o plano em que o personagem é acordado pelo ruído de um porco agonizante ou ainda quando ele conhece Sabina, a amiga de Ascen.

Outra característica específica da planificação de *Luz Silenciosa* é que muitos planos de longa duração são elaborados com movimentos de aproximação em *dolly in*. A câmera, nestes momentos, avança sobre a matéria profilmica, investigando zonas escuras ou desfocadas, como se, por meio da duração, tentasse revelar algo a mais. Na oficina mecânica, por exemplo, a câmera imita a subjetiva de Johan ao se aproximar da escuridão no centro do quadro (fig. 41-42), de onde emanam diversos tipos de sons (algo como uma serra elétrica

⁸⁷ O que Chion vai identificar como “*directional variation in intensity*” (CHION, 2009: 266).

sobreposto a diferentes vozes masculinas e a uma voz feminina que, pelo timbre e entonação, parece saída de algum rádio) dos quais nada saberemos até que a câmera se aproxime.



Figura 41 – Plano geral da oficina. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 42 – Aproximação da zona escura da imagem. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).

Em outro momento, no primeiro plano da sequência já descrita do banho, vemos uma edificação de pedra, com três portas abertas para o negrume do interior (fig. 43-44). A câmera avança como se fosse entrar pela porta do meio, pela qual poderemos vislumbrar, a certa altura, o que parece ser um corpo nu. À medida que a câmera se aproxima, aumenta a reverberação do som produzido pela água que escorre por toda a construção e se mistura ao que parecem ser discretos gemidos, dificilmente distinguíveis. A escuridão do interior não nos deixa ver quem é e tampouco o som que vem lá de dentro, dominado pelos ruídos da água, revela muita coisa. A cena permanece, portanto, bastante ambígua e não nos deixa saber quem está ali, se sozinho ou acompanhado. Nem sequer podemos afirmar tranquilamente que se trata de um corpo masculino.



Figura 43 – Plano geral da edificação. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 44 – Aproximação da porta do meio. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).

Vale lembrar que no final do plano de longa duração desta mesma sequência a câmera investe (em *dolly in*) contra a imagem da vegetação desfocada até revelar a flor lilás.

Em outros dois momentos do filme – quando Johan cola o rosto no vidro escuro da van, onde seus filhos o esperam, e também no hospital, quando ele recebe a notícia da morte de sua esposa –, é o movimento lento de aproximação que nos guia sobre a superfície da

imagem, como num esforço recorrente por querer revelar algo de essencial à matéria física e humana.

3.3 Som e sentido

Em várias passagens de *Luz Silenciosa*, podemos notar uma grande variação de intensidade na trilha sonora, em que, quase sempre, o corte seco na imagem parece ser acompanhado por um corte seco também na pista de som, provocando uma súbita mudança de atmosfera. Essa opção por não suavizar a passagem de um plano a outro será quase sempre justificada por alterações significativas do ponto de vista da câmera e pela diferença acústica dos ambientes, uma vez que, como vimos anteriormente, nos filmes de Reygadas a perspectiva sonora costuma, predominantemente, se referenciar pela localização da câmera. Isto pode ser facilmente notado, por exemplo, nos longos planos em que os personagens andam de carro e que, em geral, dois pontos de vista (e, portanto, de escuta) bem distintos são alternados: um, distante do automóvel, mostrando o carro a percorrer a estrada, e outro, de dentro do carro, simulando a visão do motorista ou do carona. É o que acontece quando Johan está a caminho da oficina mecânica, por exemplo.

Um grande plano geral (fig. 45) mostra todo o percurso da caminhonete de Johan, saindo do primeiro plano até sumir na linha do horizonte. A duração (50 segundos) e o enquadramento fixo, sem outro movimento que não o do próprio carro se afastando, permitem que a atenção se concentre nas elaboradas texturas sonoras produzidas pelo motor do carro e pelo atrito dos pneus com o solo terroso. À medida que o carro se afasta, o ruído do veículo dá lugar ao ambiente, composto por uma grande variedade de pássaros. O som longínquo da caminhonete, cada vez mais grave e menos nítido, parece se fundir à ambiência, intensificando “[...] o grau de abertura e grandeza do espaço cinematográfico sugerido pelos sons.” (CHION, 1994: 222. Tradução nossa⁸⁸). Da placidez e amplitude deste plano, saltamos para o interior do carro (fig. 46), compartilhando com Johan a visão da estrada de terra batida e poeirenta. De uma imagem “estável” e de um som relativamente “regular”, passamos a ver

⁸⁸ “[...] *the degree of openness or largeness of the cinematic space suggested by the sounds.*” (CHION, 1994: 222).

uma tela em que tudo treme, e o chacoalhar do carro parece intensificado pela grande quantidade de ruídos inconstantes e aleatórios da lataria, do motor, dos pneus e etc..



Figura 45 – Carro sumindo na estrada. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 46 – De dentro do carro. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).

De modo similar, isso irá se repetir no segmento que termina com a morte de Esther, quando o casal pega a estrada em seu automóvel. A sequência começa com um plano-ponto de vista do interior do carro (fig. 47), de onde perceberemos, a partir desta perspectiva, toda a variação de sons correspondentes ao ambiente (a lataria chacoalhando, o ronco e a aceleração e desaceleração do motor, a passagem por uma poça d'água, os veículos que passam ao redor e as diferentes texturas sonoras da estrada de terra irregular.). Em certo momento, após um diálogo crucial para o enredo – quando Esther, pela primeira vez no filme, rompe seu silêncio e resolve falar abertamente sobre o caso do marido –, temos um corte para um plano geral (fig. 48), acompanhado pelo significativo aumento da intensidade daqueles ruídos, mostrando o carro deles na estrada de terra, sob um céu enegrecido e intensamente nublado que parece prenunciar o triste fim da viagem.



Figura 47 – Ângulo de dentro do carro. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).



Figura 48 – Plano geral do carro na estrada. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).

Por vezes, essa variação de intensidade sonora nos parece importante não só pelo grau de concretude que adiciona à diegese, mas também pelo significado particular que articula. Na passagem da sequência da casa do pai de Johan para a sequência em que a família trabalha no campo, por exemplo, a serenidade apontada com relação ao ambiente sonoro predominante naquela casa será substituída pelo ruidoso som de um trator, junto a um

enquadramento que salienta os “dentes” da máquina a “devorar” a plantação de milho (fig. 49). No plano seguinte, veremos, não sem certa surpresa, que é Esther (a esposa) quem dirige o equipamento, o que nos permite, em algum nível, tecer correspondências entre aquela agressividade sonoro-visual e a subjetividade da personagem que, ao final da sequência, terá que aceitar a perspectiva de um novo encontro do marido com sua amante.



Figura 49 – Trator que Esther dirige. Fotograma do filme *Luz Silenciosa* (2007).

Nesse sentido, outros ruídos em *Luz Silenciosa* se tornam particularmente significantes a partir de sua repetição em momentos importantes do filme. Ainda na referida sequência do trabalho no campo, a família faz uma pausa para o almoço e, em meio ao “silêncio” que acompanha a prece, antes da refeição, ouvimos distante, fora de campo, o som de um carro se aproximando. Ato contínuo, saberemos que se trata de alguém que veio deixar um recado em nome de Marianne, a quem Johan irá encontrar na sequência seguinte. Esse ruído em *off* de um carro que se aproxima é o modo como Marianne afeta indiretamente o cotidiano da família, uma vez que o assunto não é abertamente discutido.

Em outros dois momentos do filme a mesma situação voltará a acontecer: na sequência do almoço familiar que precede a da morte de Esther, vemos a família novamente sentada em volta da mesa, interiorizada em seu momento de oração. A montagem e os enquadramentos se assemelham muito à sequência inicial do café da manhã, no início do filme, com uma inserção do relógio de parede, em que se destaca o pêndulo ainda parado. O momento aprazível da refeição é, então, interrompido pelo som em *off* de um carro se aproximando. Johan ameaça se levantar para ir ver quem é, mas, antes que ele consiga, Esther incumbe seu filho da tarefa. No fora de campo – enquanto vemos um plano geral da família

em torno da mesa – escutamos um barulho de porta abrindo e depois fechando quando o menino reaparece anunciando que a visita é para seu pai. O plano termina depois de ouvirmos em *off* a voz de uma mulher e a voz de Johan. Na sequência seguinte, Johan irá confessar à esposa que a visita vinha em nome de Marianne. Durante o velório de Esther, o som de um carro se aproximando fora de campo irá prenunciar a presença de Marianne uma terceira vez, no momento em que Johan está sentado numa sombra, com seu amigo Zacarias e duas de suas filhas.

Também por sua recorrência, o tic-tac do relógio, assim como os mugidos dos animais, serão importantes para estabelecer as relações, mencionadas anteriormente, entre a temporalidade e o sofrimento vinculados à subjetividade do protagonista diante de seu dilema. Lembramos que Johan interrompe o relógio de sua casa e reencontra o som do tic-tac na casa do pai. Após a ressurreição de Esther, será este quem reativará o relógio de Johan. Já os mugidos, presentes na abertura do filme, voltarão a ser ouvidos no encerramento. Eles aparecem ainda no final da sequência do café da manhã e, mais discretamente, no momento em que pai e filho caminham na neve. De algum modo, os dois gritos que “perfuram” o forte som da chuva quando Johan segura nos braços o corpo desacordado da esposa também parecem nos remeter ao lamentoso som do gado.

3.4 Cinema palpável: índices sonoros materializantes

Dos três filmes de Reygadas, *Luz Silenciosa* nos parece ser o que mais investe em planos de longa duração do tipo em que “nada” acontece, já que o arco narrativo é minimizado e a situação representada permanece tempo suficiente na tela para que sua *legibilidade* seja “esgotada”, a ponto de saturar seu significado denotativo e permitir que a atenção do espectador se concentre em aspectos plástico-expressivos do som ou da imagem. Nos longos planos em que estamos “dentro” do carro com os personagens (Johan a caminho da oficina; Johan e a família voltando do banho; Johan e Esther na estrada), por exemplo, o sentido de deslocamento, de passagem de um lugar a outro, pode ser rapidamente apreendido. No entanto, como apontamos anteriormente sobre o modo como Reygadas utiliza a duração para valorizar a força de elementos normalmente considerados pouco expressivos (os microeventos sonoros que representam o chacoalhar da lataria de um carro que se movimenta

num chão irregular de terra batida, por exemplo), acreditamos que o espectador, nestes momentos, será estimulado a operar uma disposição perceptiva que nos remete ao conceito de escuta reduzida e à importância dos valores intrínsecos aos sons, no que eles podem responder pela presença do mundo fenomenológico.

Isso nos leva à importância da presença dos índices sonoros materializantes, tal como discutido anteriormente, os quais, em conjunção com as vantagens de certos avanços tecnológicos, potencializam um tipo de endereçamento preponderantemente sensorial, em que as texturas sonoras e seu coeficiente de “concretude” se tornam tão ou mais importantes que seus valores informativos ou simbólicos. Em *Reygadas*, a materialidade do mundo físico representada com tal intensidade novamente parece querer se aproximar de uma suposta “essência” dos acontecimentos profílmicos. Nesse sentido, reconfigurar a percepção para fazê-la notar os detalhes, os sons “pequenos” e prosaicos, é reconhecer que elas modificam a relação do ser humano com o mundo. Passaria por aí o debate sobre a possível estética de um novo realismo no cinema, em que a fisicalidade da experiência do espectador será exigida em vários desses momentos. “[...] eu trabalho uma percepção que é a percepção infantil da vida, ou a percepção de alguém que está drogado num dado momento, que percebe a vida como ela é na verdade, sem a conceitualizar.” (REYGADAS, 2012).

Assim como em *Japón e Batalha no Céu*, em *Luz Silenciosa* veremos que, com frequência, a confluência entre um primeiríssimo plano e um som de forte presença – principalmente nas representações que envolvem a fisicalidade dos corpos – imprimem uma textura palpável à cena e aumentam a sensação de realismo. É o que acontece quando ouvimos a mão de Johan acariciando o pelo de seu cachorro, os lábios que se tocam quando ele beija Marianne no alto da colina, as mãos que ensaboam o cabelo da filha e, de modo mais destacado, quando da preparação do corpo de Esther. As três mulheres que cuidam dela (entre elas sua mãe e sua filha) não trocam uma palavra, o único som diante da morte parece ser aquele que o corpo, mesmo inerte, insiste em expressar como reação: a perna que reclama ao atrito com o pano molhado, o cabelo que responde aos movimentos da escova e até as unhas, que fazem soar o corte da pequena tesoura.

Também na sequência que mostra o que deveria ser o último encontro entre Johan e sua amante, podemos ouvir de modo bastante expressivo as mãos que roçam o tecido, a pele e

até mesmo os botões da roupa sendo desabotoados. Depois de fazerem amor, a câmera mostra o rosto de Johan em primeiríssimo plano, ainda deitado. A imagem é escura e quase não se vê sua face. Sua respiração, no entanto, se faz notar e é muito particular porque quando ele respira se pode ouvir também um discreto silvo, como que provocado pelo fato do nariz estar parcialmente tapado contra o travesseiro. Novamente, a questão de uma taticidade se faz importante porque opera parâmetros que podem assegurar a “confiança” ou a “crença” do espectador. Tanto o suor no rosto de Johan, quanto os pequenos ruídos que ele produz ao respirar, ao engolir ou ao passar a língua nos lábios, por exemplo, se fazem notáveis nesse sentido.

[...] se realmente quero transmitir algo mais da vida, sei que esse som tão prosaico na verdade é significante, porque é a essência da vida. [...] Sem percepção não pode haver vida e a percepção passa por aí, por todos esses sons, essas cores, essas figuras, essas luzes, que são tão prosaicas e tão elementares [...]. (REYGADAS, 2012).

3.5 A dimensão humana da música

Ao fim de um longo diálogo com seu amigo Zacarias, no qual os dois discutem o dilema do protagonista, Johan diz ao amigo: “Eu sei que Marianne é uma mulher melhor para mim, pelo menos é isso que eu sinto!” Ao que o amigo responde: “Este sentimento pode estar edificado em algo sagrado, mesmo que não possamos compreender isso”⁸⁹. Sobre a ausência de diálogos que se segue, uma música começa a tocar ao fundo. Aos poucos, percebemos que se trata de uma canção em língua espanhola que parece provir de um rádio ou de uma TV (fora de campo). Johan desperta de seu estado meditativo ao reconhecer a música e começa a cantá-la. Mudando visivelmente de humor, ele pede que o volume seja aumentado, o que de fato acontece. Ato contínuo, ele entra em seu carro mas, ao invés de ir embora, segue cantando e dirigindo em círculos em torno do amigo: ele está apaixonado.

*No Volvere*⁹⁰, a canção que “por acaso” começa a tocar no rádio e afeta o estado de ânimo do personagem, fala sobre um relacionamento que terminou e que não voltará a ser o que era porque uma das partes percebeu que os dois nada tinham em comum: “Fomos nuvens

⁸⁹ Johan: “*Es cierto que Marianne es una mejor mujer para mi. Al menos eso es lo que siento.*” Zacarias: “*Y ese sentimiento puede estar fundado en algo sagrado, aunque no lo comprendamos.*” (Tradução nossa).

⁹⁰ Tradicional música *ranchera* de Manuel Esperón e letra de Ernesto Cortázar, interpretada pelo grupo Country Roland Band.

que o vento apartou / Fomos pedras que sempre chocaram⁹¹”. A canção que agora ocupa o primeiro plano sonoro, a trajetória concêntrica da imagem e, ainda, a longa duração do plano (que nos permitirá ouvir a música inteira), parecem contribuir para que a atenção do espectador se atenha, minimamente, sobre o sentido música.

Em cada caso específico, o resto da trilha sonora e outros aspectos do filme definem os limites da proeminência da música; o diálogo mais baixo (assim como as tomadas estendidas e os planos longos) [...], elevam o limite mínimo de atenção à música. A atenção irá variar de espectador para espectador, mas esses limites definem o alcance das possibilidades disponíveis aos espectadores para dar sentido à música e às suas funções. (KASSABIAN, 2001: 55. Tradução nossa⁹²).

Podemos entender que a canção aqui tem a função de alterar a dimensão pesarosa da cena e imprimir certo otimismo à atmosfera geral. A partir da letra e da conversa com o amigo Zacarias, é possível entender que a música teria, de alguma maneira, “liberado” momentaneamente o personagem de sua dúvida, influenciado sua decisão de ir ao encontro de sua amante, Marianne, o que, de fato, irá acontecer na sequência seguinte.

A segunda situação musical do filme se dá no momento em que Johan, seguido de Marianne, caminha até uma van para encontrar seus filhos. Ali as crianças estão assistindo numa televisão a performance expressiva e humorada do cantor francês Jacques Brèl, cantando sua composição *Les Bombons* (versão de 1967⁹³). A câmera, do ponto de vista das crianças dentro da van, mostra o casal em plano médio, parado rente à porta do carro. A mixagem acompanha a perspectiva da imagem, sendo a música um pouco mais alta que os ruídos externos. Já no plano seguinte, vemos as costas do casal e a música diminui de intensidade, ressaltando os ruídos do ambiente e as risadas das crianças. Discretamente, os dois trocam suas últimas carícias com um leve toque de mãos por trás das costas de Johan. A lentidão dos gestos parece acompanhar o ritmo e a graciosidade da música, que agora, desassociada de sua imagem e misturada ao som das risadas infantis, contrasta com a emoção que envolve a separação do casal.

⁹¹ “*Fuimos nubes que el viento aparto/fuimos piedras que siempre chocamos*”. (Tradução nossa).

⁹² *In each specific case, the rest of the soundtrack and others aspects of the film define the limits of the music's prominence; the mixed-down dialogue (as well as the extended takes and long shooting) [...] raises the lower limit of attention to the music. Attention will vary from perceiver to perceiver, but these limits define the range of possibilities available to perceivers in making meaning of the music and its functions.* (KASSABIAN, 2001: 55).

⁹³ A canção tem duas versões (ou uma continuidade). A primeira é de 1964, e conta a história de um homem que corteja Germana levando doces para ela. A segunda versão (ou a segunda parte) é a que aparece no filme e data de 1967. O protagonista da canção volta à casa de Germana para recuperar os doces que havia lhe dado, mas os anos o transformaram e ele agora se apaixona pelo *irmão* da ex-amante.

Após despedir-se, Johan se senta entre as crianças para assistir à TV. O homem se despede de Marianne e fecha a porta da van, cortando o som da música. O plano seguinte mostra a amante indo embora sozinha. Assim que ela sai de quadro, um corte seco nos leva de volta ao interior do veículo, porém, agora, vemos somente a imagem da TV ocupando todo o quadro, em tela cheia, como se estivéssemos sob a perspectiva subjetiva de Johan e seus filhos. Com a imagem ampliada e sem legendas, nossa atenção se volta para a performance, *per se*, do popular artista francês, em sua imagem preto e branco e granulada⁹⁴. Temos aqui outro exemplo da importância que Reygadas atribui à presença da música em seus filmes, ainda que, nesse caso, a letra da canção não pareça comentar diretamente nenhum aspecto do enredo, até mesmo pelo fato dos personagens possivelmente não entenderem aquele idioma (o francês). O diálogo maior entre a música e a diegese, no entanto, parece se encontrar na potência expressiva do cantor que, tomado de suor, parece se entregar totalmente a sua performance. Segundo o próprio diretor, a música aqui se destaca porque “sobressai em Brèl a mesma força de vida, a mesma paixão que o meu herói. Mesmo se este último vive numa comunidade repressiva onde não pode exprimir muita coisa, são, a meu ver, irmãos de armas!” (REYGADAS, 2008: 11). Nesse sentido, o protagonista se identificaria com o artista que naquele momento consegue expressar sua plenitude, o que, em algum nível, seria também o que Johan busca. É preciso lembrar que os amantes, momento antes, prometeram terminar seu relacionamento sob a premissa de que “a paz é mais importante que o amor”⁹⁵. E também que Johan, após ver a folha de cedro vermelha cair, tem uma espécie de “revelação”, dizendo a Marianne que num primeiro momento haverá ainda mais dor, “[...] mas depois haverá paz e, depois disso, uma felicidade que jamais conhecemos”⁹⁶.

A terceira situação musical se encontra no início da sequência do velório, quando uma série de planos fixos mostra os familiares e membros da comunidade sentados na sala/cozinha da casa de Johan, entoando em coro um cântico religioso⁹⁷. A música preenche a sala e é o único momento do filme em que não ouvimos ruídos externos ou quaisquer outros sons na trilha sonora. Ela é um forte componente étnico, que responde pela identidade e pela

⁹⁴ Originalmente veiculada pela *Radio Télévision Belge Francophone (RTBF)*, em 1967.

⁹⁵ “*La paz es más fuerte que el amor.*” (Tradução nossa).

⁹⁶ “[...] *pero después habrá paz y después de eso, una felicidad que nunca hemos conocido.*” (Tradução nossa).

⁹⁷ São João, cap. 15, 7-26: “Se permanecerdes em mim e as minhas palavras permanecerem em vós, pedireis o que quiserdes, e vos será concedido [...]”. *BÍBLIA: tradução ecumênica*. São Paulo: Loyola, 1994.

solidez da noção de coletivo daquele grupo, reunindo numa mesma instância os diferentes fenótipos apresentados. Ela também será um elemento que confirma – junto com as passagens em que a família ora antes das refeições, e mais a informação de que o pai de Johan é pastor – a presença da religiosidade no cotidiano daquela comunidade. Diferente dos outros filmes de Reygadas, não há muitos ícones ou símbolos religiosos visuais em *Luz Silenciosa*.

As três músicas, então, todas em um contexto diegético, são valorizadas por sua capacidade de expressar o humano e colocá-lo em relação com o mundo, seja no prosaico que o cancionero popular chama à reflexão, seja na comunicabilidade universal da performance de Brèl, em que gestos e expressões fazem prescindir o sentido da letra, ou ainda em sua dimensão religiosa, trazendo conforto e serenidade ao ritual que compartilha a dor e encara o inevitável. Deste modo, acreditamos que a trilha musical neste terceiro filme de Reygadas, assim como nos outros, exerce um papel estrutural dentro da narrativa, não apenas reforçando intenções, mas ampliando os sentidos das temáticas desenvolvidas em cada momento destacado, e também dando corpo ao humanismo que subsiste nos filmes do diretor.

3.6 Sentir o mundo

A abertura e o encerramento de *Luz Silenciosa* estabelece uma espécie de microcosmo – específico do filme. Vamos do universal ao particular para, no fim, fazermos o movimento inverso. A história poderia ter se passado em qualquer lugar do mundo, ou num mundo totalmente imaginário, onde os acontecimentos do enredo naturalizam sua própria lógica interna, não exigindo grande esforço do espectador para entender seus deslocamentos, tal como as crianças que, sem grande surpresa, recebem a mãe ressuscitada.

O filme pode ser lido como um texto que discute a possibilidade do milagre diante da questão da fé; o lugar da religião frente aos desejos do ser humano; ou pode, até mesmo, ser visto como uma espécie de “docudrama” a respeito da vida e dos costumes menonitas. Entretanto, nossa análise nos leva a crer que o filme tenta ser a expressão máxima (que beira o absurdo) da capacidade de compreensão do ser humano, pois, naquele triângulo amoroso, não parece haver certo ou errado, todos são miseráveis diante de algo mais forte que eles: Pobre Marianne! Pobre Esther! Pobre Johan!, dizem os personagens em diferentes momentos. O

amigo e o pai, conselheiros do protagonista, dizem o que pensam sem cair em julgamentos de ordem estritamente moral ou religiosa. Marianne, ao final, se compadece e ressuscita Esther após “absorver” a luz do sol, atendendo ao desejo de Johan de que tudo volte a ser como era, e ainda parecendo acreditar que “a paz é mais importante que o amor”.

Reygadas parece ter encontrado naquele lugar, marcado pela beleza e pulsação da natureza em suas diferentes estações climáticas, seu totem de defesa do ato de contemplar. Tal exercício, que exige a duração como experiência obrigatória, parece constituir a própria subjetividade de seus habitantes, visível em suas falas pausadas, que permitem a sedimentação do pensamento, seja para se resignar ante a plantação perdida para o inverno rigoroso, seja para celebrar a farta colheita na estação seguinte. Sendo o próprio título do filme essa figura de linguagem sinestésica – que cruza diferentes capacidades sensoriais (o ver e o ouvir) –, acreditamos que neste trabalho de Reygadas os parâmetros de imagem e som (cor, intensidade, textura, por exemplo) foram, por vezes, conjugados como se compartilhassem uma mesma instância expressiva, materializando um mundo que fala por pequenos gestos e ruídos que, de modo geral, costumam passar despercebidos, porém nunca sem alterar seu entorno. *Luz Silenciosa* parece uma ode à contemplação, não só pelas exigências particulares de sua diegese, mas porque seu diretor, tal como já havia ensaiado nos filmes anteriores, parece encontrar nesse viés expressivo sua potência cinematográfica. É como se, através do cinema, fosse possível recuperar uma cultura perdida, na qual o sentir é também forma de conhecer algo essencial, que não está escondido sob a superfície, mas que é a própria superfície.

É nesse sentido que procuramos demonstrar como o estilo de Reygadas consegue orquestrar de modo peculiar a sucessão e a simultaneidade dos ritmos da imagem e do som, oferecendo diferentes modos de experimentar a duração e a percepção da materialidade dos eventos profilmicos. Seus blocos “inteiriços” de som e imagem, aos quais chamamos aqui de planos de longa duração, permitem uma modulação que em alguns momentos se resolvem em si mesmas e, em outros, contribuem para a dinâmica da estrutura geral do filme. Do nosso ponto de vista, essa percepção que temos ao ver-ouvir o filme parece, em grande parte, determinada por uma complexa articulação de certos vetores de temporalização – dos quais nos fala Chion (1994) –, mesmo que o cineasta possa não ter se dedicado a eles “conscientemente”.

Sendo assim, os ruídos muitas vezes se fizeram importantes para evidenciar relações e significados, respondendo também, em grande parte, pela força sensorial do filme, principalmente quando associados à longa duração dos planos. A voz dos personagens ocupou, relativamente, menos espaço, também permitindo que os ruídos fossem mais expressivos, preenchendo os intervalos entre uma fala e outra. O silêncio do casal, por exemplo, que não conversa abertamente sobre o problema, foi traduzido em vários momentos por pequenos gestos e expressões corporais, mas também por ruídos pontuais (os mugidos) e por sons ambientes (o zumbido pesado das cigarras).

Em alguns momentos, pontos de sincronia – também tomados a partir da concepção de Chion para o termo – foram importantes para ampliar certos sentidos apenas indicados pelas imagens. Pouco antes de Esther morrer, por exemplo, há a inserção de um plano detalhe do velocímetro do carro marcando oitenta quilômetros por hora. Neste exato momento, a esposa começa a tossir em *off*, dando início ao processo que a levará a seu colapso nervoso. Após sua morte junto a uma árvore, veremos o mesmo plano do velocímetro, porém, agora, parado sob o ruído indiferente da chuva e da palheta do limpador de para-brisa.

Através das relações entre luz e silêncio ou entre sombra e ruído, som e imagem foram trabalhadas a favor de uma aparente dicotomia que, no entanto, não se deixou reduzir em si, fazendo sempre predominar certa ambiguidade. Talvez por isso o pôr-do-sol que termina o filme não deixa de vir acompanhado dos lamentosos mugidos dos animais. Em contraste com o otimismo proveniente da ressurreição de Esther, o fim do filme acaba deixando a dúvida no ar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa dissertação partiu da análise do trabalho do realizador contemporâneo Carlos Reygadas para investigar como as possibilidades de interação entre o som e a imagem no interior do plano de longa duração podem responder pela força poética de um cinema de caráter predominantemente contemplativo, como acreditamos ser o caso do diretor em questão. Sem deixar de considerar a impossibilidade de separar radicalmente a dimensão formal-expressiva e a dimensão semântica de uma obra de arte, optamos por um exame que tentou dar maior ênfase à maneira como a imagem e o som foram organizados para produzir os efeitos experimentados em nossa percepção dos filmes aqui analisados.

Nesse sentido, dedicamos um capítulo à tentativa de identificar um *estilo* cinematográfico predominante no cinema de Carlos Reygadas, mapeando as principais características e usos da linguagem. Nesta etapa foi importante levarmos em conta os curtas-metragens de início de carreira, assim como os três longas-metragens que o tornaram conhecido internacionalmente, em especial por sua intensa participação em festivais de cinema. Esse mapeamento nos mostrou que o estilo de Reygadas, a “textura tangível” (BORDWELL, 2008) de seus filmes, constitui-se, predominantemente, pelo uso de planos de longa duração, pela filmagem em locações naturais, pelo trabalho com atores sem experiência profissional, pela proeminência da luz natural e pela valorização dos sons captados nos próprios locais de filmagem. Além disso, notamos uma *mise-en-scène* que, em alguns momentos, demonstra um controle bastante consciente de seus parâmetros (isto é: cenário, iluminação, figurino, maquiagem, movimentos e gestos dos atores em quadro) e, em outros, abre mão desse controle para privilegiar situações determinadas pelo acaso durante as filmagens.

De todos esses elementos, chamamos atenção para o modo como Reygadas emprega o plano de longa duração, caracterizado pela contida movimentação dos atores e da ação em quadro e pelos lentos movimentos de câmera, privilegiando o fluir do tempo à sucessão de acontecimentos. O fator duração, assim, compõe o caráter contemplativo desse cinema, sendo empregado para investigar a superfície do mundo, não para revelar uma essência, como queria Bazin, mas para fazer dela a sua própria essência. Notamos, nesse sentido, a forte influência de diretores como Dreyer, Béla Tarr e, sobretudo, Tarkovski, referências que o próprio diretor

assume em entrevistas, mas que são também identificáveis nas citações em seus filmes.

Também mapeamos as principais características constituintes de um “pensamento sonoro” do diretor, chamando atenção para a importância que ele dá aos sons captados em locação, principalmente em função de sua opção pelo trabalho com atores pouco experientes, mas também tentando respeitar ao máximo as características acústicas e a atmosfera dos ambientes de gravação. Outra característica encontrada foi o aproveitamento expressivo de ruídos fora de campo, por vezes reservando a eles um papel crucial dentro da narrativa. Buscamos demonstrar como certas paisagens sonoras chamam atenção a partir do emprego de uma grande quantidade de sons ambientes em sua composição, dando personalidade à vila de *Japón*, à zona rural de *Luz Silenciosa* e à urbe de *Batalha no Céu*.

Notamos ainda o uso de ruídos como espécie de interferência sonora, demarcando, em momentos bastante específicos, a presença de *pontos de sincronia* que foram importantes para ampliar significados da imagem, imprimir ritmos peculiares no interior do plano de longa duração e, de modo geral, relativizar a preponderância da voz na trilha sonora. Nesse sentido, os poucos diálogos nos filmes de Reygadas nos levaram a perceber a importância dos pequenos gestos e expressões (não apenas visuais, mas que também se revelam por meio de prosaicos sons) para dizer o que não pode ser dito em palavras, como queria Béla Balázs:

Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que pudesse ser dito fosse dito. Tais emoções repousam no nível mais profundo da alma e não podem ser expressas por palavras, que são meros reflexos de conceitos, da mesma forma que nossas experiências musicais não podem ser expressas através de conceitos racionalizados. O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação das palavras. (BALÁZS, 1983: 78).

Por fim, retomando algumas ideias de Noel Burch (1992), apontamos a possibilidade de pensar o som como mais um componente da *mise-en-scène*, de modo que estruturas sonoras pré-concebidas possam influenciar decisões ligadas ao arranjo de componentes visuais, o que se percebe em diretores que demonstram grande preocupação com a maneira como seu filme irá soar.

Em relação à música, podemos notar que Reygadas utiliza músicas eruditas e populares, sendo que estas últimas sempre aparecem em contextos diegéticos, tocando por acaso em algum equipamento eletrônico ou na voz de algum personagem que canta. Já as

peças eruditas, geralmente instrumentais, foram frequentemente utilizadas para provocar certos estranhamentos, tanto pelas situações inusitadas em que elas aparecem, quanto pela transição que elas operam em alguns momentos, atravessando as fronteiras entre as instâncias não-diegética, diegética e metadiegética. Notamos ainda que Reygadas foi diminuindo gradativamente o número de músicas em seus filmes, demonstrando valorizar cada vez mais a potência expressiva dos ruídos. De modo geral, as músicas parecem comentar direta ou indiretamente aspectos da diegese, muitas vezes salientando relações com a subjetividade dos personagens. Há sempre um componente sacro nas trilhas musicais dos três filmes, dialogando com as temáticas abordadas pelo diretor. Deste modo, acreditamos que o diretor destina um papel estrutural à presença das músicas, não apenas para reforçar atmosferas ou estabelecer identificações de lugar, personagens ou situações específicas, mas para criar outras camadas de significação, e mostrá-las como objeto da criação humana que pode interferir na vida das pessoas.

Também percebemos a recorrência de certos temas, como a morte e a religiosidade, abordados, no entanto, por diferentes ângulos. Os três longas-metragens acompanham os dilemas e conflitos de um protagonista do sexo masculino, em enredos com argumentos reduzidos a seus eventos elementares, deixando em aberto as possíveis motivações dos personagens. Reygadas evoca tabus religiosos, sociais e culturais, sempre mediados, de alguma maneira, pelo sexo e pela fisicalidade dos corpos, outro tema constante na filmografia do diretor. Desta maneira, entendemos que sua concepção de cinema está menos preocupada em contar histórias e mais interessada em traduzir percepções e estados de espírito de seus personagens através da plasticidade dos elementos audiovisuais, estimulando uma fruição menos intelectual, ou seja, menos dependente do cruzamento de referências culturais externas, e mais sensorial, voltado, no entanto, para uma sensibilidade de ordem estético-contemplativa e não tanto de ordem instintiva, como os estímulos de apelo sexual e fisiológicos (não parece haver, por exemplo, a intenção de excitar o espectador ou de impulsionar a produção de adrenalina frente a situações de perigo ou tensão, por exemplo).

A partir da identificação e da análise desses elementos que, segundo nossa leitura, definem o *estilo* predominante de Reygadas, considerando ainda suas referências (quase todas advindas de certo Cinema Moderno) e os cineastas contemporâneos com os quais ele dialoga, arriscamos a possibilidade de pensar sua concepção de cinema junto ao que alguns

pesquisadores identificam como um novo Realismo no cinema, esperando assim, por comparação e contraposição, ampliar nosso entendimento sobre as escolhas estéticas do diretor mexicano. Dada a dificuldade de definir precisamente o significado do termo realismo no cinema, fizemos um breve apanhado sobre a maneira como este foi empregado em diferentes momentos da história do audiovisual, visando contextualizar o debate e investigar uma ideia contemporânea de Realismo no cinema, associada por autores como Lúcia Nagib e Cecília Mello (2009) a uma série de manifestações cinematográficas surgidas durante os anos 1990, em que se verificam o emprego comum de técnicas como a filmagem em locação, o trabalho com atores pouco experientes e o uso ostensivo do plano de longa duração.

Neste debate, foi instigante a discussão proposta por Thomas Elsaesser (2009), em torno do que ele considerou como uma *virada ontológica* ou uma *ontologia pós-fotográfica*, revendo criticamente certos postulados do realismo revelatório e propondo uma perspectiva que reconhece a capacidade do espectador de negociar convenções e códigos de verossimilhança, mas que também relativiza pressupostos do construtivismo cultural, entendendo que nem tudo é um constructo e que a experiência física, perceptiva e sensorial do espectador também deve ser levada em conta, no jogo estabelecido com a recepção em torno das noções de “evidência”, “crença” e “confiança”. Esse novo realismo, então, pressupõe uma ética em que o realizador busca expor a superfície do mundo fenomenológico com um mínimo de manipulação possível, não mais para revelar uma essência ou uma verdade oculta pela aparência, mas para transformar a superfície fílmica em sua própria essência. Foi nesse sentido que procuramos entender a presença do plano de longa duração e certas relações sonoras nos filmes de Reygadas, bem como sua proposta de um cinema preponderantemente contemplativo-sensorial. Entretanto, reconhecemos a necessidade de um maior aprofundamento sobre as várias questões que esse cinema contemplativo suscita. Certamente precisaríamos de um tempo maior para cercar os vários sentidos que mesmo palavras como “percepção”, “sensação” e “duração” podem assumir, seja no âmbito da filosofia ou da psicologia, e no seu emprego no campo dos Estudos de Cinema.

Tendo em conta esse panorama, partimos para a investigação dos diferentes modos como o plano de longa duração foi utilizado no cinema de ficção, tendo como referência os estudos de David Bordwell (2008) em torno da encenação em cineastas reconhecidamente ligados à tradição do plano-sequência (por nós entendido como um tipo de plano de longa

duração). Neste momento também foi importante a noção de *legibilidade* de Noel Burch (1992), demonstrando como a impressão de duração pode estar vinculada à quantidade de informação que o cineasta manipula de acordo com sua intenção. Esse estudo foi importante para tecer comparações e evidenciar o modo como Reygadas utiliza tal recurso de linguagem, privilegiando: o emprego da câmera fixa ou lentos movimentos de câmera em trajetória circular ou de aproximação (*dolly in*), a quase imobilidade de encenação dos atores, o esvaziamento do arco dramático (que resulta em planos onde “nada acontece”), a valorização de microeventos, pequenos gestos e expressões e a investigação da paisagem, abandonando temporariamente o motivo condutor (geralmente um personagem). Nesse sentido, apontamos a grande herança tarkovskiana e o diálogo com novos diretores como Lisandro Alonso, Bruno Dumont e Apichatpong Weerasethakul, por exemplo, junto aos quais foi possível pensar, ainda que insuficientemente, sobre uma nova possibilidade do Realismo no cinema contemporâneo, nos termos propostos pelos autores que deram base a nossa reflexão.

Voltando ao recorte central de nossa dissertação, dedicamos um momento para investigarmos as possíveis dinâmicas e interações que o som pode desenvolver no interior do plano de longa duração, partindo principalmente de certos conceitos e ideias de Michel Chion (1994, 2009), como a questão dos *pontos de sincronização* e do *fraseado audiovisual*, que seriam artificios capazes de estabelecer a dimensão rítmica e “musical” de determinado plano. Também consideramos a importante noção de *valor agregado* e de como, por meio dele, o som pode estruturar nossa percepção da imagem. Vimos, ainda com Michel Chion, que a duração prolongada do plano, quando associada a uma imagem com pouca movimentação interna (como é comum em Reygadas), pode ter sua sensação de movimento e, portanto, do fluir do tempo, regida ou alterada pelo movimento encontrado na banda sonora. Tais relações de temporalidade e fluxo sonoro estariam em funcionamento mediante três principais modos de temporalização (animação, linearização e vetorização), sendo também influenciados pelas qualidades primárias dos sons (textura, densidade, tom, intensidade), privilegiadas no regime contemplativo do cinema de Reygadas, através da promoção da possibilidade do exercício de uma *escuta reduzida*. Nesse sentido, destacamos o papel dos *índices sonoros materializantes*, empregados para criar texturas palpáveis e, assim, ampliar a sensação de taticidade que acompanha certas imagens, sendo também elemento estratégico transmitir um maior coeficiente de concretude, reforçando nossa hipótese em torno de um endereçamento que visa

estabelecer um maior grau de fisicalidade. Nesse âmbito, também apontamos a importância de certos avanços tecnológicos como o sistema *Dolby* de sonorização e as possibilidades dos recursos digitais.

Finalmente, destinamos um capítulo para a análise de *Luz Silenciosa*, fazendo o filme dialogar com os temas e conceitos abordados em nossa pesquisa, o que contribuiu para uma percepção ainda mais ampla da importância e força poética do plano de longa duração e do som no trabalho de Reygadas. Observamos o papel dos vetores de temporalização da imagem e do som, identificamos pontos de sincronia que se mostraram relevantes para estabelecer relações e criar ritmos e temporalidades particulares, assim como ruídos igualmente expressivos, tanto por ampliar os significados da imagem, quanto por suas qualidades plásticas intrínsecas, determinantes do tipo de endereçamento sensorial proposto pelo cineasta.

Sendo assim, concluímos que, de modo geral, os planos de longa duração se mostram como momentos especiais dentro dos filmes de Reygadas, funcionando como espécies de “fissuras poéticas”, nas quais o diretor orchestra elementos “pictóricos” e sonoros modulando temporalidades e pulsações que respondem também pelo ritmo geral do filme e pelo caráter contemplativo predominante. Acreditamos que o emprego do plano de longa duração e do som, como foi demonstrado, se constituem como instrumentos fundamentais dessa concepção de cinema que tenta traduzir o mundo empírico em experiência fenomenológica quase sinestésica, onde imagem e som, em alguns momentos, foram tratados como uma mesma instância expressiva em seu modo como afetam o ser humano.

Nesse sentido, acreditamos que o cineasta muitas vezes estabeleceu para si uma espécie de postura ética frente aos eventos que lhe servem de material a ser moldado, buscando modos em que a simulação seja reduzida ao mínimo, frente a outras práticas que o cineasta considera excessivamente “artificiais”. Reygadas parece defender a contemplação como gesto de percepção da essência da vida, na contramão da aceleração cotidiana, hiperestimulada por informações e sensações codificadas em parâmetros demasiadamente normativos.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira/EDUSP, 1997.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. 2.ed. São Paulo: Papirus, 2006.
- BACHER, Lutz. *The mobile mise-en-scène: a critical analysis of the theory and practice of long-take camera movement in the narrative film*. Manchester: Ayer Company Publishers, 2002.
- BALÁZS, Béla. *Der sichtbare mensch* (o homem visível). In: XAVIER, Ismail.(org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983. p.77-83.
- BATALHA NO CÉU (*Batalla en el cielo*), de Carlos Reygadas, México/França/Alemanha/Bélgica, 2005. DVD (98 min).
- BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BLANCO, Jorge Ayala. *La justeza del cine mexicano*. México: UNAM/CUEC, 2011.
- _____. *La herética del cine mexicano*. México: Océano, 2006.
- _____. *La grandeza del cine mexicano*. México: Océano, 2004.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.
- _____. *Intensified Continuity: visual style in contemporary american film author's*. In: **Film Quarterly**, v. 55, n. 3 (verão). Los Angeles: University of California Press, 2002. p. 16-28.
- _____. *The introduction of sound*. In: BORDWELL, D.; STAIGER, J. e THOMPSON, K. **The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960**. New York: Columbia University Press, 1985. p. 298-308.
- BORDWELL, D. e THOMPSON, K. **Film art: an introduction**. New York: McGraw-Hill, 2008.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Tradução: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BURCH, Noel. **Praxis do cinema**. Tradução: Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BUTCHER, Pedro. *Battle in Heaven*. In: **Cinema-Scope**, n. 23, abr. 2008. Disponível em: <http://www.cinema-scope.com/cs23/spo_butcher_battle.htm>. Acesso em: set. 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia; FERIAS, Ernesto Piedras. **Las industrias culturales y el desarrollo en México**. México: Siglo XXI, 2006.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 143-155.

CAPELLER, Ivan. Raios e trovões: hiperrealismo e *sound design* no cinema contemporâneo. In: **Catálogo da mostra e curso O som no cinema**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008. p. 65-70.

CATÁLOGO Atalanta Filmes. Lisboa, 2008. Disponível em: <www.atalantafilmes.pt/PDFs/luz_silenciosa.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2012.

CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: UNESP, 2003.

CHION, Michel. **Film, a sound art**. Tradução: Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 2009.

_____. **Audio-vision: sound on screen**. Tradução: Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. **Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale**. Paris: Buchet/Chastel, 1983.

CINETECA NACIONAL (México). Coletânea de artigos sobre Carlos Reygadas publicado em diversos jornais entre 2007-2008. México, 2012.

COSTA, Fernando Morais da. Pode-se dizer que há algo como um hiperrealismo sonoro no cinema argentino? In: **Ciberlegenda: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense**, Niterói, v. 1, n. 24, p. 84-90, 2011.

_____. Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? In: **Revista Logos, comunicação e audiovisual**. ed. 32, v. 17, n.1 (1º sem.). Rio de Janeiro: UERJ, p. 94-106, 2010a.

_____. Som e ritmo interno no plano-sequência. In: CÁNEPA, Laura; PAIVA, Samuel; SOUZA, Gustavo (orgs.). **Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, v. 11, p. 131-141, 2010b.

CRUZ, Mariana Linares. Carlos Reygadas. In: **Revolución 10.10**. Cidade do México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2010.

DE LUCA, Tiago. *Realism of the senses: a tendency in contemporary world cinema*. 2011. 323p. Tese (Doutorado em Filosofia) – *School of Modern Languages and Cultures*: University of Leeds, 2011.

_____. *Carnal spirituality: the films of Carlos Reygadas*. In: *Senses of Cinema*, n. 55, jul. 2010. ISSN 1443-4059. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/>>. Acesso em: 31 maio 2011.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Film theory: an introduction through the senses*. New York: Routledge, 2010.

ELSAESSER, Thomas. *World Cinema: realism, evidence, presence*. In: NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília (eds.). *Realism and the audiovisual media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. p. 3-19.

GARCIA, G. e MACIEL, D. *El cine mexicano a través de la crítica*. México: UNAM/IMCINE/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

HADDU, Mirian. *Contemporary Mexican Cinema, 1989-1999: history, space, and identity*. London: Edwin Mellen Press, 2007.

HENDERSON, Brian. *The Long Take*. In: NICHOLS, Bill. *Movies and methods: an anthology*, v. 1. Los Angeles: University of California Press, 1976. p. 314-324.

HUBER, David M; WILLIAMS, Philip. *Professional Microphone Techniques*. California: MixBooks, 1998.

JABLONSKA, Aleksandra (Coord.). *Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficción y documental*. Leipzig: Académica Española, 2011.

_____. *Cristales de tiempo: pasado e identidad en el cine mexicano contemporáneo*. México: SEP/UPN/CONACYT, 2009.

JAPÓN (*Japón*), de Carlos Reygadas, México/Alemanha/Holanda/Espanha, 2002. DVD (130 min).

JERSLEV, Anne (ed.). *Realism and 'reality' in film and media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2002.

JOHNSON, Reed. *Carlos Reygadas' films search for authenticity beyond reality*. In: *Los Angeles Times*. Los Angeles, 2009. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/2009/apr/24/entertainment/et-silent24>>. Acesso em: 13 out. 2012.

KASSABIAN, Anahid. *The sound of new film form*. In: INGLIS, Ian (org.). *Popular music and film*. London: Wallflower Press, 2003.

_____. *Hearing film: tracking identifications in contemporary hollywood film music*. New York/Londres: Routledge, 2001.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: redemption of physical reality*. London, New York: Oxford University Press, 1960.

LOCATELLI, Raul. Depoimento [2011]. México. Entrevista concedida ao autor (ver Apêndice B desta dissertação. p. 132).

LUZ SILENCIOSA (*Stellet licht*), de Carlos Reygadas, México/França/Holanda, 2007. DVD (145 min).

MACIEL, David. *Serpientes y escaleras: the contemporary cinema of Mexico, 1976-1994*. In: MARTIN, Michael T. (ed.). *New latin american cinema*, v. 2. Detroit: Wayne State University Press, 1997. p. 95-120.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MCCLANAHAN, Erik. *The films of Carlos Reygadas*. Maio 2008. Disponível em: <<http://www.rakemag.com/2008/05/the-films-carlos-reygadas>>. Acesso em out. 2012.

MONZANI, Josette. “Japón”, de Reygadas: da possibilidade de redenção pelo sublime. In: ROMANO, Silvia (ed.). *Actas del III Congreso de ASAECA*. Córdoba: ASAECA - Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012. p. 1-9. ISBN: 978-987-25871-3-0. Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/monzani_josette_-_ponencia.pdf>. Acesso em: ago. 2012.

MORA, Carl J. *Mexican Cinema: reflections of a society: 1896-2004*. EUA: University of California Press, 2005.

NAGIB, Lúcia. *World cinema and the ethics of realism*. Londres: Continuum, 2011.

NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília (eds.). *Realism and the audiovisual media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

NIESSEN, Niels. *Miraculous Realism: Spinoza, Deleuze, and Carlos Reygadas's Stellet Licht*. In: *Discourse*, 33.1, inverno 2011. p. 27-54. Detroit: Wayne State University Press. ISSN 1522-5321.

NOBLE, Andrea. *Mexican National Cinema*. New York: Routledge, 2005.

OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. Silenciosa Luz In: *Revista Cinética*, n. 89, 2007. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/89/festsilenciosaluz.htm>>. Acesso em: mar. 2012.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. 21.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PARANAGUÁ, Paulo A. (ed.). *Mexican Cinema*. London: British Film Institute/IMCINE, 1995.

PONTE, Víctor Manuel Durand. Notas para entender a realidade mexicana. Tradução: Luciana Pudenzi. In: **Revista Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, n.88, nov. 2010. p. 135-151.

RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema**. vols. I e II. São Paulo: SENAC, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine**. Paidós Comunicación, España, 2005.

REYGADAS, Carlos. Depoimento [2012]. México. Entrevista concedida ao autor. (ver Apêndice A desta dissertação. p.122).

_____. Depoimento [2011]. *Carlos Reygadas: la belleza es lo verdadero*. In: **Revista Estudios cinematográficos**. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, ano 16, n. 33, fev.-maio 2011, p. 29-37. Entrevista concedida a Juan Mora Catlett. ISSN 0188-8056.

_____. Depoimento [2010]. In: **Bomb Magazine**. New York: New Art Publications, n. 111, primavera 2010, p. 70-77. Entrevista concedida a José Castillo. ISSN 0743-3204. Disponível em: <<http://bombsite.com/issues/111/articles/3452>>. Acesso em: 01 dez. 2011.

_____. Depoimento [2009]. *Carlos Reygadas reflexiona sobre los personajes en su cine*. In: **Cine Toma: revista mexicana de cine**. México: Paso de gato, n. 6, ano 1, p. 16-17, set.-out. 2009. Entrevista concedida a Sergio Raúl López.

_____. Depoimento [2008]. In: **Catálogo Atalanta Filmes**. Lisboa, 2008. Disponível em: <www.atalantafilmes.pt/PDFs/luz_silenciosa.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2012.

_____. Depoimento [2007]. *Silent light or absolute miracle: an interview with Carlos Reygadas at Cannes 2007*. In: **Bright Lights Film Journal**, n. 57, ago. 2007. Entrevista concedida a Karin Badt. Disponível em <<http://www.brightlightsfilm.com/57/reygadasiv.php:2>>. Acesso em 15 jul. 2010.

_____. Depoimento [2006]. *No slave to realism: an interview with Carlos Reygadas*. In: **Cineaste**, v. 31, n. 3. p. 21-23, jun. 2006. Entrevista concedida a Karin Badt. Disponível em <<http://www.britannica.com/bps/additionalcontent/18/21294718/No-Slave-to-Realism-An-Interview-with-Carlos-Reygadas>>. Acesso em 15 jul. 2010.

_____. Depoimento [2005]. In: **Catálogo Golem Distribución**. Madrid, 2005. Disponível em <<http://www.golem.es/batallaenelcielo/director.php>>. Acesso em 15 jan. 2011.

RIERA, Emilio G. **Historia del cine mexicano**. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.

RUIZ, Enrique E. Sánchez. *Las co-producciones en el Cine Mexicano*. In: ALFARO, E. e RUIZ, E. (Coords.). **Bye Bye Lumière: investigación sobre cine en México**. México: Universidad de Guadalajara, 1994. p. 75-100.

- SAAVEDRA, Isis. *Entre la ficción y la realidad: fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Xochimilco), 2007.
- SALT, Barry. *Film style and technology in the thirties: sound*. In: WEIS, E. e BELTON, J. (org). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985. p. 37-43.
- SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução: Marisa Trench Fonterrada, Magda Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- SERGI, Gianluca. *The Dolby Era: film sound in contemporary Hollywood*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: a phenomenology of film experience*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- STILWELL, Robynn J.. *The fantastical gap between diegetic and nondiegetic*. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (orgs.). *Beyond the Soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley: University of California Press, 2007. p.184-202.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TOMPKINS, Cynthia. *A Deleuzian approach to Carlos Reygadas: Japón and Batalla en el cielo*. In: **Revista Olhar**. São Paulo, ano 11, n. 21, p. 21-36. Ago-Dez de 2009.
- TORRES, Gabriela. *La senda del realismo en Luz Silenciosa*. 2012. 73p. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Universidade Autónoma do México, 2012.
- TRUPPIN, Andrea. *And then there was sound: the films of Andrei Tarkovsky*. In: ALTMAN, Rick (ed.). *Sound theory/sound practice*. New York: Routledge, 1992. p. 234-248.
- VIEIRA JR., Erly. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. 242p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2012.
- VIÑAS, Moises. *História Recente del Cine Mexicano*. In: ALFARO, E. e RUIZ, E. (Coords.). *Bye Bye Lumière: investigación sobre cine en México*. México: Universidad de Guadalajara, 1994. p. 27-39.
- WOOD, Jason. *The faber book of mexican cinema*. London: Faber and Faber, 2006.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- _____. Introdução. In: BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 07-14.

_____ (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983.

YEHYA, Naief. *Carlos Reygadas's Meditation on Love and Ritual*. In: GUTIÉRREZ, Carlos (ed.). *The 10 best latin american films of the decade (2000 - 2009)*. New York: Jorge Pinto Books/Cinema Tropical, 2010. p. 19-26.

ZAVATTINI, Cesare. *Sequences from a cinematic life*. Londres: Prentisse-Hall, 1970.

APÊNDICES

Apêndice A – Entrevista com Carlos Reygadas.

Em outubro de 2011, estivemos no México para participar de um congresso de cinema e, por ocasião, tentei marcar uma entrevista com Carlos Reygadas, o que não foi possível pois ele estava justamente gravando seu último filme, *Post Tenebras Lux* (2012), o qual lhe garantiu o prêmio de melhor diretor no Festival de Cannes. Um ano depois, voltando ao México para um estágio de pesquisa na UNAM, conseguimos agendar uma entrevista com o diretor para a tarde do dia 19 de outubro de 2012. Nos encontraríamos em seu escritório, onde hoje funciona a produtora *ND Mantarraya*, uma fusão da produtora de Reygadas, a *No Dream Cinema*, e da produtora/distribuidora de Jaime Romandía, a *Mantarraya Filmes*.

Reygadas chegou com um pouco de atraso e um tanto “acelerado”. Justamente nesse dia, ele teria que buscar uma encomenda de fibra de vidro para isolamento acústico de um estúdio de mixagem de som que está construindo em sua própria casa. Como mora em outra cidade (Tepoztlán), ele costuma vir à Cidade do México com uma agenda cheia. Assim, nossa entrevista começou ainda dentro de seu carro, enquanto ele dirigia para a loja de materiais. Duas horas depois, ela foi encerrada em seu escritório. Nessas circunstâncias, procuramos conversar sobre aspectos diretamente relacionados à nossa pesquisa e que ainda não haviam sido abordados nas inúmeras entrevistas às quais tivemos acesso ao longo de nosso trabalho.

HR: Queria começar perguntando como você localiza seu cinema no contexto do cinema mexicano atual?

CR: Bom, me custa pensar em termos de indústria e de nação, a verdade é que esses termos não me interessam, eu gosto é dos filmes! O que me interessa, sobretudo, são questões mais estilísticas ou de discurso, de linguagem, se preferir. Nesse sentido é possível encontrar mais semelhanças do meu cinema com o de algum coreano, argentino ou chinês. Não sou muito conhecedor de cinema mexicano em particular, conheço tanto quanto conheço o cinema de qualquer outra nacionalidade. O que posso dizer, de modo geral, é que a partir do século

XXI, do ano 2000 mais ou menos, começam a mudar as formas como se dão os financiamentos e abandonou-se uma ideia de “a grande família de cinema”, onde as pessoas se conhecem e se apóiam porque uns foram professores dos outros, colegas de trabalho, familiares ou simplesmente amigos de universidade. Antes havia que se pertencer a uma coisa que poderíamos chamar de “o mundo do cinema” – como eles adoram dizer –, e como era um mundo pequeno, com algum dinheiro, financiavam-se os diretores consagrados ou os amigos. Isso mudou por completo, se democratizou o sistema de fundos e isso automaticamente possibilitou que um país com 110 milhões de habitantes e com uma cultura relativamente forte pudesse fazer bons filmes. No momento em que o sistema se tornou realmente mais democrático, automaticamente começaram a aparecer bons filmes. Bons filmes ou, pelo menos, mais diversos, já que não há mais um objetivo exclusivamente comercial. Há filmes com objetivo comercial e há filmes com outro tipo de objetivo.

Há esse entendimento desde a criação do Instituto Mexicano de Cinema (IMCINE), com o pessoal da universidade, os fundos privados e demais. E também recentemente, há 6 ou 7 anos, começou essa ideia de estímulo fiscal, que originalmente acho que foi uma ideia brasileira. Por aqui funcionou muito bem e acabou fomentando por completo a capacidade criativa.

HR: E como vê essa relação entre um “cinema mexicano” e esquemas de coprodução internacional?

CR: Pouco importa de onde vem o dinheiro para se fazer uma coisa. Claro que é cinema mexicano porque sou mexicano, porque o pessoal com quem filmo é mexicano, e porque são temáticas mexicanas. Mesmo que seja um mecenas da Arábia Saudita, isso não lhe tira sua nacionalidade. No meu caso, parte do dinheiro veio de fundos estrangeiros, sobretudo no início da carreira. Quando fiz meu primeiro filme eu vivia na Europa e era mais fácil pra mim buscar dinheiro por lá. É uma questão quase circunstancial e, percentualmente, o dinheiro europeu é relativamente pouco, e cada vez me interessa menos porque é um dinheiro muito caro. Os europeus, na verdade, acabam me dando a impressão de que financiam mais por interesse próprio do que por outra coisa. Da última vez, não utilizei todo o dinheiro que me deram porque queriam que eu o gastasse por lá, em serviços europeus. Para colocar em uma frase: é dinheiro que se dão a si mesmos através de artistas do terceiro mundo, ou seja, te

dão para apoiar suas indústrias locais. Buscam gente do chamado terceiro mundo que entre nas coproduções para que o dinheiro retorne para eles mesmos.

HR: Minha pesquisa se dedica, de modo geral, aos Estudos do Som no Cinema. Como você pensa o lugar do som em seus filmes?

CR: Para mim o som é importantíssimo. Um filme é basicamente imagens da vida real e som. Portanto, o som não é apenas uma testemunha. Há uma criação sonora absoluta, como num disco. Um filme, na minha opinião, deveria poder ser ouvido completamente num equipamento de música. Um filme bem feito tem que ser prazeroso do início ao fim, mas, quase sempre, o cinema é pura narrativa e as pessoas acham que o som não é importante, que o único que importa é que se entenda o que as pessoas dizem. O som é muito menosprezado e isso é lamentável. O cinema é antes de tudo uma experiência estética, as artes são experiências estéticas, para além de formas nas quais o ser humano se dignifica para se comunicar e tudo mais. Receber a arte é uma experiência estética e, para mim, se não soa bem, ou não se vê bem, há uma grande perda.

HR: Você chega a pensar a duração dos planos em função dos sons que os acompanham?

CR: Eu creio que não, nunca pensei assim. Nós percebemos a vida através de nossos sentidos, e os principais são a audição e a visão. Acredito que quando alguém imagina um plano do alto de um edifício, automaticamente também o escuta, porque imagina como é estar no alto de um edifício observando a vida real. Um plano de dentro de um avião soa de uma forma, um plano de uma montanha soa de outra. Eu simplesmente construo os dois juntos. Nunca penso um plano para que haja tal som, mas penso: tal plano tem tal sensação, e sempre será acompanhado de um certo som que lhe é natural. Isso é uma coisa lamentável do cinema de maneira geral: quando se escolhe um ambiente e este é utilizado sem a perspectiva que seria percebida na vida real. Ou seja, para mim o cinema é essencialmente um invólucro que capta a realidade, então o som tem que ser como na vida real. Meus próprios ouvidos são uma referência sempre.

HR: Pergunto isso porque, por exemplo, na cena em que Johan dirige sua caminhonete em círculos, o plano dura o tempo que dura a música.

CR: Não, nada está feito em função de nada que não seja essencial ao que eu necessito nesse momento. Nunca é, por exemplo, como um botão que foi feito para abrir uma porta, um mecanismo, um *device*, ou seja, foi feito para isto e só cumpre uma função prática. Isso seria reduzir as coisas a algo utilitário. Na realidade, imagino uma situação assim na vida real: um amigo que, ao escutar uma música, muda seu estado de ânimo e de repente faz uma brincadeira como essa de dar voltas com o carro. Ele está de bom humor, brincando como uma criança. Então, acontece esse momento, e é preciso criá-lo como acontece na vida real. Se na vida real o som entra por aqui, sai por ali, dá voltas, se distancia e segue dando voltas, há perspectivas, há toda uma série de coisas que se produzem no momento da – perdão pela breguice – “magia da existência”. Um filme não é um objeto como um computador, em que cada coisa cumpre uma função para lograr tal efeito. Isso é o que faz a maioria dos cineastas que, na realidade, não passa de bufões ou mestres de cerimônias dedicados ao entretenimento. Eu não penso assim, para mim o cinema é uma coisa absolutamente instintiva, que vem de uma necessidade de me comunicar, ou seja, simplesmente senti assim e pronto. É totalmente intuitivo, é instintivo!

HR: E a cena do posto de gasolina em *Batalha no Céu*, como foi concebida?

CR: Eu pensei desde antes, e por isso deu certo, estava planejado. Não deixei pra escolher depois que música colocar aqui ou lá. Muitos fazem assim, rodam o filme e depois vão ver que tipo de música colocar. Para mim tudo é uma questão de visão prévia, um pouco como os compositores de música clássica que vão escutando todos os elementos: como soa a flauta com o violino, a viola, o piano, tudo ao mesmo tempo. Eles escrevem e depois materializam o que imaginaram. Acho que tudo vem desse momento de imaginar, ou seja, quando escrevo. Não escrevo uma coisa literária pra depois adaptar, escrevo planos para cinema: a descrição do que estamos vendo, do que se diz, as cores, o tempo de cada plano mais ou menos e assim...

HR: Raul Locatelli falou muito da importância do som direto, dos *foleys* feitos em locação...

CR: Em *Luz Silenciosa* não há um só *foley*, mas não me interessa tomar isso como algo dogmático. Em meu último filme (*Post Tenebras Lux*, 2012) fiz muitos *foleys* e pela

primeira vez tive vontade de dublar personagens. Ainda não fiz isso, mas talvez no futuro eu faça. Não importa, o importante é o que se expressa, não?

HR: Você acompanha todo o processo de mixagem?

CR: Sim, tudo. Da montagem do som à mixagem. Por isso agora estou fazendo uma sala de mixagem na minha casa. Justamente porque necessito de mais tempo para mixar, é o que eu mais gosto, e gostaria de ter mais tempo do que tenho.

HR: Acha que seu estilo de cinema poderia ser chamado de realista?

CR: Não me interessa se é realismo ou não. Se tudo fosse feito de puros *foleys* ou na pós-produção e o sentimento fosse o mesmo, daria igual para mim. Ou seja, creio que a forma de cozinhar é absolutamente irrelevante, não tenho nenhum dogma nesse nível e para mim tudo é válido. O que importa é o resultado final e, nesse sentido, se às vezes falo em realismo, me refiro a uma questão muito mais ética ou filosófica, de realmente manipular o mínimo possível, respeitando, por exemplo, a presença física das pessoas ou as coisas como elas são na vida real. Viu o filme *Amores Perros*? Para mim não é realista o fato de que o herói da primeira parte seja o ator Gael Garcia Bernal, porque não consigo ver um tipo como ele naquele lugar e tal. Isso, por exemplo, não me interessa em nada porque é artificial, falso. Porque sim, se pode manipular tudo para criar uma estética e, portanto, maior sentido, mas tem que ser leal. É mais uma questão de lealdade do que de verdade num sentido filosófico, é a verdade física das coisas.

A antítese disso seria toda a ideia de Hollywood, não? As mulheres falsas, a maquiagem, o homem sempre valente que não tem medo de nada, que mata todos, em quem atiram mil vezes e nunca acertam. Isso é o mais distante do que me interessa e, nesse sentido, sim, está o dever de lealdade à realidade. Bom, daí também se pode discutir o que é a realidade, mas é evidente que ela não é uma garota linda em cada esquina, é só olhar para a rua.

HR: Numa outra entrevista você diz que até as legendas (*Luz Silenciosa* foi legendado porque é falado na língua dos menonitas) têm uma importância expressiva? Como é isso?

CR: Sim, tudo o que se vê e ouve quando se assiste a um filme vem de alguma decisão que em algum momento alguém teve que tomar, e tudo tem pequenos matizes de expressão. Ou seja, nada é mecânico, nem sequer as legendas. Não é só colocá-las lá e pronto. Eu gosto de escolher até mesmo o tempo que elas duram: um pouco mais curto ou um pouco mais longo, com reticências no final ou não. Não gosto, por exemplo, quando retiram as reticências só porque são muitos caracteres, me incomoda esteticamente. Isso também tem que ser decidido, assim como a cor das legendas, embora sejam coisas que nem sempre se podem controlar – quando vai para outros países, por exemplo.

Tudo isso influencia o olhar do espectador. Quando vejo um filme, já nos primeiros segundos – se abre em tela preta, se abre assim ou assado, como estão os créditos, se tem música ou não, que música é essa – posso perceber se quem está trabalhando tem uma certa sensibilidade. Quando há um crédito feito de qualquer maneira, é possível que ali não esteja um artista em todos os sentidos, porque creio que um artista em todos os sentidos se ocupa absolutamente de tudo, tudo lhe importa, do corte ao tecido de uma camisa. Se faz alguma coisa com alma, faz com perfeição, como a natureza. Se desenha uma tartaruga, uma árvore ou Deus, pensa até o último detalhe. Tudo tem que ser feito perfeitamente.

Mas não sou desses *freaks* que se interessa pelo novo microfone, a nova câmera. Não sei nada das câmeras digitais, por exemplo, porque não me interessam, porque não as utilizo para trabalhar. Mas as câmeras de 35mm, todas as emulsões, conheço perfeitamente e gosto muito. Me interessa porque são minhas ferramentas de trabalho. É como um carpinteiro que precisa conhecer martelos e serrotes muito bem porque é o que utiliza para trabalhar. Assim também é com o som, tenho que conhecer os instrumentos de captação para poder trabalhar bem. Não vou dizer a alguém simplesmente: ponha um som aí e pronto! Quero saber por que se ouve assim com este microfone e por que este outro está assim.

HR: E sobre o uso de planos de longa duração? Li que você teria intenção de evitar a montagem, já ter o filme pronto de alguma maneira.

CR: Talvez originalmente tenha sido essa a ideia, mas já não me lembro bem, já faz muito tempo. Realmente é meu estilo, ou seja, é minha forma de sentir. É como alguém caminha, como alguém dança ou joga futebol. Sai do jeito que é. É como perguntar a Ronaldinho porque ele joga como joga e de onde ele tirou esse estilo. Ele vai dizer: eu

comecei a jogar e assim me sai, eu não vou jogar mais rude, ao estilo alemão, está incorporado ao meu ser. Esse é o verdadeiro estilo, porque o outro se chama *maneirista*, *maneirismo*. É um estilo falso, um estilo imposto. Quando o estilo é sua forma de caminhar, sua forma de falar, sua forma de ser, finalmente, é algo muito natural.

Eu não sei realmente de onde saiu isso, mas acho que necessito um pouco mais de tempo para ver as coisas. Talvez porque não vi muita televisão quando criança, não sei. Por exemplo, quando há propagandas de trinta segundos nas quais se passa toda uma história ou uma piada, eu não entendo, nem sequer dou conta de seguir a narrativa. Então, suponho que necessito de mais tempo. Quando vou a museus – sempre gostei muito de pintura –, de fato me surpreende o pouco tempo que as pessoas levam para ver os quadros. Não entendo como podem ver tão rápido. A maioria das pessoas nem os vê, e os que os veem ficam um minuto e se vão. Eu preciso de muito tempo para ver os quadros, inclusive os que não são os melhores. Sempre tenho que ir sozinho porque as pessoas se desesperam comigo. Mas tenho que vê-los com detalhes.

Para mim, um filme não é narrativo, não é só contar uma história. Porque, para contar uma história, você diz: fulano vai à casa de fulana e entra num carro. Se é o que te importa, em um segundo se concebe a cena e se diz: carro de A a B e pronto. Mas se o que te interessa é presenciar momentos da vida, ou se te interessa como pode ser o som de um carro arrancando – que pode ser um som agradável ou desagradável –, como ele se move, de onde ele é visto, porque é visto assim, o que isso te faz sentir... então, se demora em fazer a cena, ela passa a significar muito mais, até porque há mil coisas que ocorrem na tela. Se eu quero filmar o carro que está aqui em frente, não é só o carro que vai aparecer [Reygadas aponta para uma rua da cidade]. Em uma publicidade sim, se coloca uma cortina cinza atrás e só vai sair o carro. Mas aqui vai aparecer esta árvore, esses outros carros, há muita informação no que estamos vendo. Essa mesma situação, se fosse no Brasil, por exemplo, poderia revelar que tipo de carro aparece, o que está acontecendo, qual a vegetação. Há muita informação em tudo, por isso eu gosto do cinema que não é de estúdio e sim de locações reais, assim como eu gosto das pessoas que não são atores, porque sinto que a vida é muito rica, tudo tem uma quantidade de informação incrível. Essa é uma das coisas belíssimas do cinema, o fato de que, mesmo um filme sendo bom ou ruim, seu conteúdo documental – da fotografia e do som – é incrível. Imagina se hoje pudéssemos ver um filme da Idade Média, poder ver realmente a

Idade Média: como falavam, como se vestiam... ver realmente e não ver o que se supõe que era. Seria alucinante o valor histórico de um documento assim, não?

HR: Quando comecei minha pesquisa vi muitos filmes de outros diretores que usam planos de longa duração e essa combinação que você faz do som com imagem é muito difícil de encontrar. Por exemplo, nas cenas que Johan dirige na estrada o som dos pneus na terra é um ruído prosaico, cotidiano, mas que, da maneira como está – e creio que também pela duração do plano –, cria um efeito impressionante. A materialidade do som me encanta, como se fosse um tipo de música mesmo.

CR: Sim, te entendo perfeitamente. De onde vem isso na verdade? Vem de que, na vida real, desde criança, eu desfrutava muito isso sempre que ia no banco de trás no carro, com meus pais na frente, andando por caminhos de terra. Assim também no campo, quando meus pais estavam conversando e eu despertava de uma sesta sem que ninguém se desse conta. Quando se é criança isso é incrível! Você acorda e segue em seu mundo, ninguém se dá conta de que você está escutando.

Então, esse som é tal qual, eu não inventei nada aí. É um microfone normal, é a vida real, como você disse, prosaica. Mas essa vida real, nesse momento, é alucinante, é a essência da vida. É como quando você tem um sonho e as coisas ocorrem tal qual você as experimenta na vida real. Então, temos esse som aí porque sei que, se realmente quero transmitir algo mais da vida, sei que esse som tão prosaico na verdade é significativo, porque é a essência da vida. Bom, não sei se é a essência ou não, mas viver a vida é percebê-la. Sem percepção não pode haver vida e a percepção passa por aí, por todos esses sons, essas cores, essas figuras, essas luzes, que são tão prosaicas e tão elementares, mas são essas coisas que verdadeiramente significam algo, não?

As grandes histórias, as grandes aventuras também significam, mas em outro nível. E provavelmente, por já estarem determinadas ou dirigidas, perdem sua capacidade poética porque já trazem o significante *per se*. Entretanto, como falávamos no exemplo anterior, aquele é um som que não significa nada, mas, se você o percebe realmente como espectador, ele poderá significar tanto o prazer de estar nesses momentos de silêncio, quanto o desgosto no caso de alguém que talvez odiasse viver no campo quando era criança.

Mas nunca penso assim: aqui vamos fazer o som assim e tal. Simplesmente digo como eu o desfruto, digo como deve ser a tomada. Se o que se está ouvindo aqui é como na vida real, deixe assim. Porque sei que isso é mais importante do que o simples fato de que ele está indo numa oficina mecânica. Insisto, na televisão e no cinema, o mais importante é que ele está indo a uma oficina mecânica. Basicamente, eu trabalho uma percepção que é a percepção infantil da vida, ou a percepção de alguém que está drogado num dado momento, que percebe a vida como ela é na verdade, sem a conceitualizar. Ou seja, vocês, adultos como eu, já sabem que isso é um carro, já sabem como ele é feito e não interessa observá-lo mais. Está codificado e nada mais. Basta saber que é um carro e pronto. Então, nem sequer se observa mais o carro, no máximo se nota que ele é cinza e pronto. Não se observam as coisas porque elas já foram codificadas, e o cinema é pura codificação, quase sempre conceitualização, pensamento platônico. Se digo árvore, você imediatamente conceitualiza árvore, nem observa mais estas árvores porque já sabe que existem árvores, é tudo o que precisa saber. Mas, se você realmente parar para observar, se dá conta de um monte de coisas. Não falo num plano místico ou esotérico, nada disso, mas de como funciona a luz ou até a botânica. As pessoas perderam muito sua capacidade de observar porque desde o pensamento platônico tudo se conceitualiza e, nos últimos tempos, se conceitualiza ainda mais e mais. Eu moro num lugar fantástico, no campo. Convido muita gente e, se é a primeira vez que estão indo, reparo que vão falando comigo e não olham ao redor, só vão vendo o caminho e falando. São poucos os que observam. Então, claro, essas pessoas veem meus filmes e dizem: que chato, já entendi, por que deixa tanto tempo esta imagem? Ao contrário, é outra coisa quando se dispõem a observar os cantos do quadro – eu sempre digo que há que observar os cantos do quadro.

Às vezes me lembro de quando comecei a ver alguns filmes de Abbas Kiarostami. Pela primeira vez vi que alguém filmava apenas um carro e uma estrada e não cortava. Eu dizia: que bom que não corta! Que maravilha! Não corte, por favor! E não cortava. Assim surge o amor por um cineasta, por um artista, porque era alguém que entendeu algo que eu também sentia e com quem por fim pude me identificar. E outras pessoas diziam: putz, tenho que ficar vendo um carro! O que tem isso de interessante? Imagina que você vai beijar uma menina pela primeira vez na vida e você quer ficar beijando dez, quinze minutos, mas

passam-se dez segundos e a menina diz: já entendi que me ama, próximo! Ou seja, é a incapacidade de experimentar a vida.

O cinema não é literatura ilustrada, nem é teatro. Bresson, por exemplo, dizia que o cinema convencional era teatro filmado, e eu digo que é literatura ilustrada e que os atores usam o método do teatro – nisso coincido com o que disse Bresson. Mas, além de utilizar o método do teatro, que é o mais conhecido, o que fazem é ilustrar literatura, quer dizer, é como se pegassem um grande romance... imagina que você tem que adaptar *Guerra e a Paz*, de Tolstói, por exemplo, e começa a fotografar tudo que o livro vai dizendo como se fossem ilustrações num livro. O cinema não é isso, definitivamente. É bastante difícil para muita gente entender esse conceito. Para mim, inclusive, é difícil explicá-lo, mas é isto que estou dizendo: o som do pneu do carro, o som das pedras na terra, as próprias coisas que estão soltas no carro, os amortecedores... por isso digo que é como um invólucro que capta a vida em si e que te permite reinterpretá-la, poder se expressar e se comunicar com os demais. Se me perguntam que tipo de filmes eu gosto, digo que basta que alguém, no nível da linguagem, entenda que o cinema se trata disso que estou falando. E, no nível ético, se quiser, é simplesmente a honestidade, é não querer apenas divertir os demais como num circo, não sendo você mesmo. Com essas duas coisas, tudo é interessante, qualquer tipo de filme, de qualquer nacionalidade.

HR: Eu ainda não o vi, mas creio que com esse seu último filme você tenha levado essa concepção de cinema ao seu limite.

CR: Pelo que escuto sim, mas creio que estão exagerando. Provavelmente quando você vê-lo vai dizer: o que acontece com esse críticos que não entendem que é uma coisa assim completamente louca? Eu acho que é mais isso que venho te dizendo, mas, de fato, se trouxermos um homem do século XII e o colocarmos para ver esse filme ou o *Batman*, o meu filme seria mil vezes mais normal, inteligível e fácil que o outro. Não iria entender nada do outro porque é pura codificação.

Apêndice B – Entrevista com Raul Locatelli⁹⁸

Raul Locatelli é uruguaio, mas escolheu a Cidade do México para viver e exercer seu ofício: técnico em captação de som direto. Adquiriu experiência na publicidade e hoje se dedica ao cinema, apostando em parcerias com proeminentes diretores do cinema mexicano contemporâneo. Entre os vários filmes nos quais trabalhou destacam-se *Los Bastardos* (Amat Escalante, 2008), *Parque Via* (Enrique Rivero, 2008) e *Luz Silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007). Este último, distribuído no Brasil pela Imovision, garantiu-lhe reconhecimento internacional após receber o prêmio de “melhor som” no Festival de Havana e no Cine Ceará: Festival Ibero-americano de Cinema. Nessa entrevista, realizada em outubro de 2011, em seu apartamento na Cidade do México, Locatelli contou sobre suas experiências, seus procedimentos de trabalho, sua relação com a tecnologia e ainda sobre o pensamento sonoro dos diretores com os quais trabalhou.

Hugo Reis: Como começou a trabalhar com o som no cinema, com a captação de som direto, especificamente?

Raul Locatelli: Na verdade, nunca estudei o som propriamente dito, sou um estudante de comunicação social. Eu queria mesmo ser diretor ou fotógrafo, como todos vocês (risos)! Dirigia e fotografava trabalhos da faculdade, mas todos sempre queriam fazer produção, direção ou fotografia, e nunca havia ninguém que quisesse se encarregar do som. Então, lentamente, fui tentando melhorar o que se fazia, cuidando para que o som fosse o melhor possível durante a filmagem e consertando no *protools* tudo que fazíamos mal. Comecei a fazer o som de meus próprios trabalhos, também praticando em curtas e documentários de outros companheiros. Daí surgiu o interesse de fazer meu trabalho de conclusão da licenciatura sobre a estrutura sonora no cinema, quando me propus investigar a pouca bibliografia que existe sobre este ofício. Um ofício muito bonito, mas sobre o qual não há muita leitura – a bibliografia que existe sobre o som no cinema geralmente trata da música, como se o som no cinema fosse só a música, sendo que o compositor quase nunca acompanha

⁹⁸ Uma versão desta entrevista foi publicada na **Revista Universitária do Audiovisual** sob o título *Raul Locatelli e o som direto no cinema mexicano contemporâneo*. n. 54. nov. 2012. ISSN 1983-3725. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=14707>>.

sequer um dia de filmagem! Então estudei muitos livros, entrevistei técnicos de som direto uruguaios e fiz minha monografia, me formei e no dia seguinte decidi ir viver no México. Cheguei no México e a verdade é que menti! Disse às pessoas com as quais entrei em contato procurando trabalho que era técnico de som direto: mentira! Tinha uma ideia de como se poderia fazer mas nunca havia feito pra valer, mal sabia manipular os equipamentos, mas assim começaram a aparecer trabalhos. Em meu primeiro comercial fiquei quatro dias num hotel cinco estrelas para gravar o som. Passei toda a noite anterior conectando as coisas para ver se conseguia fazer tudo funcionar e o comercial foi um desastre! Ligaram para a produtora pedindo que nunca mais chamassem o uruguaio para fazer o som. E assim foi o segundo, o terceiro, o quarto e o quinto... até que conheci um pouco melhor o ofício e os equipamentos com os quais trabalhava, e enfim pude fazer um trabalho bem feito. Mas levou tempo. Nunca fui assistente, nunca fui operador de *boom*, sempre aprendi tudo sozinho, fazendo. Então, profissionalmente, comecei a trabalhar com o som há aproximadamente sete anos, quando vim morar no México.

HR: Alguns profissionais defendem o uso do som direto como proposta estética, frente a construções sonoras que apostam inteiramente na pós-produção. Como você vê essa questão?

RL: Acho que isso pode ser discutido eternamente. Não creio que exista no som – e em nenhum outro departamento do cinema – algo que esteja certo ou errado. Acredito que o cinema é algo que o ser humano criou para se entreter, para se divertir, para conhecer o mundo, para conhecer outras vidas e para pensar sobre o futuro ou para refletir sobre o passado, não é uma disciplina onde uma coisa está certa ou errada. O cinema é um campo onde se gosta ou não se gosta das coisas, ou se gosta um pouco mais de umas do que de outras. Filmes bem ou mal feitos são uma coisa muito subjetiva. Então acredito que, mais do que discutir sobre cinema – que é muito divertido, claro – há que desfrutá-lo. Não é muito relevante para mim, na verdade, o que está certo e o que está errado. É relevante o que eu gosto, e é relevante o que gostam os diretores com os quais trabalho, pois sempre trato de levar minha proposta de trabalho com o som para seus filmes. Não considero que minha forma de trabalhar seja a melhor, simplesmente acho que para cada projeto há um som, assim como há uma fotografia. Cada fotógrafo tem sua maneira de trabalhar, seu estilo, que vai funcionar melhor para um tipo de projeto do que para outro. Creio que com o som se passa o

mesmo. Se o diretor se preocupa com o modo como seu filme vai soar, a escolha do técnico de som é tão importante quanto a escolha do fotógrafo. Para mim o som também é um elemento plástico, tanto quanto a fotografia. É um instrumento criativo.

Nos filmes de ação de Hollywood, por exemplo, seria impossível para um técnico de som direto fazer *foley* em locação. Não dá tempo, ninguém vai esperar, nem interessa como ficou gravado porque o som é feito quase 100% na pós-produção. Aí sim é irrelevante quem é o técnico, porque ele vai fazer o que pode, o que importa é a imagem. Nesse caso, todo o som é entretenimento e tudo tem que ser escutado perfeitamente, por isso trabalha-se com pós-produção. Mas o que nós fazemos é radicalmente diferente, nós buscamos naturalidade.

Assim, trabalhamos com o respeito a um tipo de microfonação que seja o mais natural possível para os atores, para a voz. Ser rigoroso na tomada de som dos atores, dos diálogos, é muito importante. Eu considero que a atuação é um momento específico da realidade que dura o tempo que dura a tomada e, nesse momento, a representação visual do ator é absolutamente indissociável de sua representação sonora. Não se pode separar uma coisa da outra. Claro que se pode separar se você optar por dublar o diálogo, mas creio que a dublagem nunca terá o mesmo efeito que esse momento específico, essa “verdade” do ator – enquanto imagem e enquanto som. Trabalhar assim é de um imenso respeito pela atuação. Mas, como já disse, não quero dizer que essa seja “a” maneira de trabalhar, é a maneira que nós (com toda a paixão que temos pelo cinema) acreditamos ser a melhor.

Acho que o som direto gera um processo inconsciente no espectador que faz com que ele seja tocado por uma verossimilhança muito mais concreta, porque traz essa “verdade”, o registro sonoro do que se vê. Estou convencido de que o som direto influencia a credibilidade desses filmes, eles afetam o espectador de maneira muito mais sólida do aqueles que têm o som feito todo na pós-produção, com *foley* e dublagem de diálogos.

HR: Até onde você acredita que a captação do som direto pode interferir nas escolhas de locação, nas decisões de *mise-en-scène* e etc.?

RL: Geralmente os diretores me convidam para trabalhar porque gostam do som de algum filme no qual trabalhei antes ou porque sabem do compromisso que tenho com o som enquanto valor estético e criativo. São diretores que desejam que o som, de alguma maneira,

afete a sensação do espectador. Então planejo junto com o diretor uma maneira de trabalhar, não só com relação à escolha do tipo de microfonação, mas também com relação à forma de se filmar e à busca por um objetivo comum quando estamos capturando o som de um filme. Os diretores com os quais trabalho geralmente querem a naturalidade do som, o respeito ao documento e ao registro desse momento único e irreversível para o ator que é a tomada.

Se me chamam para fazer o som, a ideia é que não necessitem depois de nenhum estúdio de *foley*, nem de refazer diálogos ou de sair pra gravar ambientes. O objetivo é que tenhamos todo o material sonoro necessário para mixar as sequências já no som direto. Se depois o técnico de mixagem ou o diretor, por uma questão estética, se dão conta de que gostariam de um outro som de porta, que não aquela porta real que está no plano, então eles vão se virar para conseguir esse som, mas todo o material sonoro que se capta no *set* tem que estar perfeito. E isto obviamente influi em como se trabalha.

Para mim, não existe isto de não me darem tempo para gravar um ambiente. Esse tempo tem que existir e o assistente de direção tem que estar consciente de que este tempo é necessário. E o diretor tem que apoiar essa decisão juntamente com o produtor para que isso se faça rápido e todos respeitem esse momento. Se vou fazer um filme onde vou ter que fazer o que dá pra fazer, com todo mundo me dizendo: “não tem tempo pra isso, não tem tempo para aquilo”, eu digo: “muito obrigado e até logo!”. Porque essa não é a essência de minha maneira de se fazer som direto, e eu não suportaria.

HR: Poderia falar um pouco sobre como se dá sua relação de trabalho com diretores como Carlos Reygadas e Amat Escalante?

RL: Bom, como diretores eles não têm nada a ver um com o outro. Têm estilos com pontos de conexão porque tomam decisões parecidas em certos momentos, mas pessoalmente são totalmente distintos. Com Amat fiz dois filmes: *Sangre* (2005) e *Los Bastardos* (2008). Também fiz o curta dele no projeto *Revolución* (segmento *El cura Nicolas colgado*, 2010). Ele é um diretor muito crítico mas ao mesmo tempo muito tímido como pessoa. Meu primeiro filme foi também o primeiro filme dele, o que faz nossa conexão muito importante. Considero-o um irmão porque nós dois nascemos para o cinema no mesmo momento. Ele teve que ir aprendendo como fazer seu filme no próprio trajeto, enfrentando desafios muito importantes, com decisões importantes para tomar pela primeira vez em sua vida, e eu

também. Hoje ele já está muito acostumado ao modo como eu trabalho e geralmente quem tem que se adaptar é o fotógrafo e sua equipe.

Mas o que Amat busca, na verdade, é o mesmo que Carlos busca para seus filmes. Eles têm a particularidade de trabalharem com atores não-profissionais, o que torna muito mais importante – e aí a influencia da minha forma de trabalhar – o momento da atuação, quando se está dizendo algo. Se um diálogo não soa bem, ou não se entende, o ator profissional pode repetir a fala exatamente igual na tomada seguinte, porque ele tem uma memória que trabalha dessa maneira, treinada para isso. O mesmo se dá com as ações: se você pede a um ator que repita a ação, ele vai se lembrar de onde parou, em que momento, quantos passos deu. É outra coisa. O ator não-profissional não conhece o roteiro e a única coisa que sabe é que tem que se mover de um lugar para outro e dizer, por exemplo: “estou cansado e quero ir dormir”. Uma vez feito, ele já não se lembra de quantos passos deu, como disse, que cara fez. Não se lembra porque é uma pessoa que não está acostumada a memorizar sua gestualidade, sua forma de falar, sua entonação. Ele simplesmente é. Não está pensando em como se vê, não está preocupado com o tipo de coisa que um ator profissional normalmente está preocupado. O ator não-profissional simplesmente vive a situação, ele não tem nenhum método, não fez academia, não tem memória de ator. E nós temos que estar prontos para captar o que ele fizer em sua atuação o melhor possível, porque se falharmos a tomada não é boa, não é um bom plano.

Por isso, tudo tem que ser mais preciso no momento de captar as ações, já que há muito mais de “verdade” no que faz o não-ator. Quando uma pessoa normal está atuando, o desafio é estar sempre pronto e atento a tudo que possa sair do planejado: posicionar os microfones de maneira a cobrir toda a cena, para garantir que, se uma coisa não funcionar muito bem, que funcione bem a outra; se for um diálogo extenso e complicado para o personagem, não usar somente um microfone para captar a voz, coisas desse tipo.

Uma particularidade que esses dois diretores compartilham é esse trabalho com não-atores. Outra é a preparação dos filmes. Com eles, eu geralmente tenho uma conversa prévia de roteiro, só para o som, onde trato de colher toda a informação necessária sobre como vão filmar esta ou outra situação complicada para os atores: se são planos gerais (geralmente os mais complicados para nós), ou como é a linguagem de tal sequência. Por exemplo: se é um

único plano na sequência, aberto, onde se passa toda a ação, ou se, ao contrário, é um plano aberto mas depois a mesma ação e os mesmos diálogos serão filmados em plano médio, plano/contra-plano e etc.. Depois, tenho que saber bem que tipo de microfonação querem: baseada nos microfones direcionais, super natural, com muito ambiente, ou se querem manter permanentemente um lapela, porque querem essa proximidade, porque querem que o personagem, ainda que se encontre a 50 metros da câmera, seja escutado bem próximo de nós. São decisões estéticas e podemos fazer qualquer uma das duas mas, dependendo do filme, vamos empurrar a que seja a mais natural possível. Eu não gosto dos microfones de lapela, não gosto do som que eles têm, mas, às vezes, tecnicamente é preciso usá-los como mais uma opção para garantir o som de um personagem que se movimenta muito, ou que tem ações imprevistas, seja ator ou não-ator.

HR: Em que medida o trabalho do técnico de som direto deixa de ser puramente técnico, preocupado com a inteligibilidade ou a limpidez dos diálogos, e passa a ser algo também criativo?

RL: Da forma como eu trabalho, podem surgir em determinadas situações propostas que poderiam ser chamadas de “artísticas”. Mas, na verdade, o verdadeiro artista é o diretor. Eu acho que o técnico de som pode se considerar parte do grupo de artistas mas, no momento da captação desse documento sonoro, creio que se pensa mais na perfeição técnica. Talvez quando eu tiver 60 anos e me fizerem outra entrevista eu pense de maneira diferente, pode ser que eu tenha os conceitos técnicos tão afinados que possa começar a pensar em questões artísticas.

Hoje, acredito que em meu trabalho, a decisão mais próxima que se pode ter nesse sentido, e que é uma decisão muito importante – a qual se toma junto com o diretor e para a qual se pede o consenso do técnico de mixagem – passa pela consideração estrita do que é o plano sonoro em relação ao plano visual. Proponho, na maioria das vezes, que o plano sonoro siga estritamente o plano visual. Quer dizer, gosto que o som seja escutado pelo espectador como se ele ouvisse uma situação da mesma perspectiva que a lente lhe dá no plano da imagem. Explico melhor: se estou no meio de um campo, filmando com uma lente grande angular, e passa um gaúcho aí do Rio Grande do Sul com seu chimarrão, caminhando, eu vou querer escutar os passos dele como se estivesse passando do meu lado? Não. Quero que se

escute mais a natureza ao redor, que se sinta o ar do plano aberto proporcionado pela lente grande angular, onde se vê o céu, o pasto, as árvores com suas folhas se mexendo. Quero que o plano tenha muito mais isso do que a ação do homem. Quero que se ouça um pouco dos passos também, mas, se naturalmente, a essa distância que estou da câmera não os ouço, prefiro que no filme não se ouça. Obviamente que depois vou pedir tempo e cobrir um pouco mais o som do ator caminhando para que o técnico de mixagem, se quiser, coloque o som dos passos um pouco mais alto, dando ao espectador um pouco mais da presença do personagem, mas não vou botar um lapela. Se chego perto do personagem e ele vai começar um diálogo ou uma ação, e estão filmando com uma lente 50mm, com o personagem a 3 metros de mim, aí sim, vou querer que o som produzido por sua ação, sua voz, se sinta mais próximo. Ao olhar pela câmera, necessito dessa proximidade sonora. Por quê? Porque como ser humano, com meus sentidos naturais, perceberia o som assim. Então, esse poderia ser um conceito estético: seguir o plano visual.

Há diretores, ou geralmente técnicos de mixagem, que dizem: “não dá, o personagem está muito longe e o aéreo está muito longe, não entendo o que ele diz, tem que botar lapela!”. São maneiras de trabalhar. Por exemplo, em filmes de Hollywood, em geral, dois personagens que estão no meio do tráfego de Nova Iorque, filmados com uma lente 24mm, tudo aberto, e que estão a 10m de distância da câmera, são ouvidos como se estivessem do nosso lado. Isso é mentira, é um efeito – como seres humanos nunca captaríamos algo assim com nossos sentidos. Mas nesse tipo de filme o diálogo tem que ser entendido pelo espectador, sem que seja necessário nenhum esforço para isso. Já o que eu gosto mais, o que eu acho mais bonito, é quando o personagem está longe e você o escuta longe, quando está perto, o escuta perto. É como se tudo pedisse essa organicidade entre imagem e som.

Outra decisão que pode ser considerada “artística” é o modo como se grava o *foley* em locação. Se eu estou falando com vocês e de repente me viro de costas, o som será diferente. Também é diferente quando se escuta com o microfone! Então, se há um *off* de uma pessoa que se vira de costas, eu não vou regravar com essa pessoa de frente, falando bem de perto para que soe o melhor possível: vou pedir que o ator se vire novamente, e essa é uma decisão estética também, não? Outro exemplo: tenho que fazer o som numa locação, num apartamento onde há uma sala como essa; supondo que o espectador já saiba localizar a cozinha porque fizemos um plano com *steadycam* indo da cozinha até esta sala; se um prato

quebra na cozinha, por exemplo, não vou na cozinha gravá-lo, vou gravá-lo da sala, porque como o espectador já sabe a distância que há, ele constrói com seus sentidos o modo como soaria algo que se passa na cozinha. Talvez eu dê ao técnico de mixagem uma outra opção, um segundo direcional um pouco mais próximo da cozinha, mas também vou lhe dar a opção “verdadeira”, que é a do microfone situado na mesma posição da câmera, acompanhando a mesma perspectiva sonora espacial e geográfica de onde se passa a ação.

Também com relação aos ambientes, costumo configurar um nível de captação por locação. Geralmente trabalho com vários microfones ao mesmo tempo e tento não usar lapelas – trabalho com dois aéreos idênticos e um microfone estéreo praticamente em todos os planos. Defino os níveis de gravação para cada locação, e não fico aumentando e abaixando dependendo do que acontece. Se gravo um ambiente depois, um *room tone* ou algo assim, não aumento o nível para que soe mais forte, deixo sempre igual. Gravo assim e fica baixo, mas depois o técnico de mixagem vai usar isso mais alto? Não. Talvez use um pouco mais acima, mas o que eu gravei vai servir, porque depois, na mixagem, não se usam intensidades sonoras diferentes numa mesma sequência de planos, soa tudo emparelhado.

HR: Nesse sentido, acha possível pensar em uma intenção narrativa em função da materialidade do som, pensando aqui em timbres e texturas, por exemplo?

RL: O que nós fazemos é gerar a matéria-prima para que depois o filme seja mixado, na maioria dos casos, por outra pessoa. Se eu começo a mexer no som para lhe dar uma personalidade, equalizando ambientes, diálogos ou locação de acordo com quem fala, estou apenas limitando o trabalho do técnico de mixagem, excluindo possibilidades e amplitudes de frequência da mixagem. Tento trabalhar em equipe com o técnico de mixagem: conversar com ele antes, seja lá quem for, explicar minha forma de trabalho e escutar seu lado também, procurar saber quais detalhes ele gosta de trabalhar melhor ou suas sugestões para o filme, de modo que eu seja simplesmente um gerador de matéria-prima nas melhores condições possíveis e que ele tenha para cada tomada primeiro: diferentes opções de microfone, muito material para reconstruir sequências ou para melhorar certos momentos; segundo: certos ruídos (uma porta, o tráfego e etc.) e, ainda, o som com a menor intervenção possível. Diga-se de passagem que meu equipamento de som direto não permite equalização de sons, apenas o que se chama de *low cut*, que corta algumas frequências graves eventualmente indesejáveis.

Assim, registro o som o mais neutro possível, para que depois o técnico de mixagem (que é outro artista, junto com o diretor), com tempo, escutando num estúdio de verdade e com muito mais variáveis de análise do que eu posso ter com meus fones de ouvido no *set*, possa fazer o que quiser com isso, podendo dar a personalidade que se queira ao som.

HR: Você costuma acompanhar a edição depois, conversar com o editor de diálogos ou outros profissionais do departamento de som?

RL: Não. Geralmente o técnico de som direto, depois que entrega o material, não costuma voltar a se envolver, nem sequer volta a opinar, um pouco por uma questão de ordem e disciplina de trabalho. O que eu costumo fazer é tentar ir à mixagem para ver como soa o filme, mas tento não fazer nenhum comentário, pelos menos não no momento. E além disso, acho que é uma parte do trabalho em que o técnico de mixagem tem que se entender muito bem com o diretor, afinal é ele quem decide como deve soar seu filme.

Alguns diretores me convidam para ver o filme e depois me perguntam o que eu achei, que detalhes posso sugerir, ou se gostei disso ou daquilo particularmente. Isso porque eu trabalho de outra maneira com o diretor, com relação aos diálogos. Se há um diálogo que não funciona bem no roteiro ou no momento da fala, o técnico tem que estar aí para colaborar e dizer: “olha, acho que não se entende tão bem esse diálogo, porque não mudamos um pouco? Em vez de dizer ‘sempre gosto de tomar café da manhã depois de levantar’, que ele diga ‘gosto de levantar e tomar café’”. Não mudar o espírito do diálogo, mas sim desarmá-lo de um jeito que, ao ser falado, seja mais natural e mais próprio ao personagem em tal situação. Eu ouço o dialogo direto, ele (o diretor) está preocupado com a atuação, com o visual, muitas vezes está louco com todo o resto e alguma coisa lhe escapa. Quando você lê o roteiro e não entende, pode voltar a ler, como num livro. Mas no cinema não é assim. Se não entendeu o que disse o ator, não se pode voltar atrás. O texto escrito pode funcionar muito bem, mas quando é dito, as palavras podem se mostrar mal construídas, muito literais, ou pode não cair bem para o personagem. Ou ainda, pode ser complicado para um personagem dizê-lo, ou para que decore bem, ou para evitar que, depois de muitas tomadas, o texto perca substância. Então o técnico de som direto pode estar atento a essas variáveis que estão além das palavras (o tom, a velocidade, o ritmo, o como se diz, como acompanha a gestualidade) para propor ao diretor mudanças. Se o diálogo perde força, solidez ou substância, precisa

saber onde e como “apertar os botões” para que ele ganhe vida novamente e seja próprio do personagem.

Atua-se quando as coisas estão acontecendo, no momento do registro, depois já não se pode fazer nada. Acho que o momento de opinar sobre o som é o momento em que se está gravando, que é de sua responsabilidade. Depois é deixar as pessoas trabalharem em cada caso. O filme sempre é do diretor. E tem que soar e ser visto como o diretor quer. Acho que é o melhor para todos os técnicos e para o filme. Se um filme não tem coesão de linguagem, não tem personalidade.

HR: Como você vê a contribuição de tecnologias como gravadores multipistas, novos microfones e etc.?

RL: Creio que o avanço da tecnologia, do ponto de vista do som direto, foi muito importante nesses últimos anos. Hoje em dia só posso fazer o som que faço porque a tecnologia me permite. Em primeiro lugar, por causa das baterias. Antes o som tinha que estar o tempo todo ligado na rede elétrica, hoje temos equipamentos que te dão muita autonomia. Com duas baterias se filma o dia inteiro. Isso também te dá muita agilidade para se mover e mudar de configuração rapidamente.

Sobre os gravadores multipistas: em todos os filmes que fiz com Amat Escalante e Carlos Reygadas, por exemplo, usei sempre duas pistas. Na primeira colocava um microfone direcional, porque tem que ter sempre um microfone totalmente limpo. Na segunda podia ter outros microfones, o que no meu caso acontecia sempre (colocava outro microfone idêntico ao primeiro, com o mesmo *zeppelin*, tudo igual), mas tudo o que eu queria adicionar tinha que mixar. Se tinha lapelas, tinha que mixá-los, o que não é o melhor, porque o ambiente é multiplicado por dois: dois microfones ao mesmo tempo, no mesmo canal, fazem com que a voz que se escuta em um microfone se escute no outro também, sem poder separar. Enfim, muitos problemas. Agora trabalho com quatro pistas, o que é muito positivo porque posso ter mais microfones limpos. Ou seja, posso dar mais opções de microfone à mixagem para fazer o que queira. E trato sempre, quando tenho as quatro pistas, de ocupá-las com microfones em diferentes posições, para que o técnico de mixagem possa variar de uma posição a outra, acompanhando a posição do ator em relação ao enquadramento. Lógico que, se tenho um plano super fechado de um ator, não vou usar quatro microfones – coloco um bem perto,

porque tenho com esse microfone a posição ideal e não há nada visível no enquadramento que necessite outro microfone em outro lugar. Mas, em situações normais, sempre trato de ocupar todas as pistas.

HR: Disse que utiliza microfones estéreos também, de que maneira costuma usá-lo?

RL: Na realidade, para os diálogos e sons específicos o microfone é sempre mono. O estéreo que eu trabalho é o MS, é uma tecnologia que te dá a sensação de três microfones: um frontal, um para um lado e um para o outro. MS significa *mid side*: o material que está gravado no canal 2 se duplica, como num espelho; na pós-produção se inverte a fase, um se configura para a panorâmica da esquerda, outro para a direita e o do meio, o *mid*, permanece no centro. Antes isso se fazia colocando um cardióide no centro, e dois microfones formando uma figura de 8 para os lados. Na sala de cinema, o que isso faz é abrir o espaço sonoro e te dar a sensação de que, se alguma coisa cruza o quadro da esquerda pra direita, o som também cruza a sala, da esquerda pra direita. Então há um ganho enorme de sensação espacial. Não uso para os diálogos, uso somente para ambientes amplos, para que se tenha uma sensação espacial um pouco mais rica. Se há locações muito bonitas para fazer MS, por exemplo, um campo ou uma praia, posso fazer toda a sequência só com ele, tudo no mesmo nível, tudo na mesma posição para que fique emparelhado. O MS soa muito bem.

HR: Voltando aos filmes. Pode falar um pouco mais sobre seu trabalho em *Luz Silenciosa*?

RL: Basicamente, *Luz Silenciosa* é um filme em que Carlos Reygadas buscou a naturalidade, simplesmente queria que o som parecesse ao que é, o mais natural possível. Mas, em algumas sequências, o que se ouve não foi gravado no mesmo momento da imagem, porque por algum motivo era impossível realizar. Por exemplo, a sequência em que Johan (o protagonista) sobe um morro, onde se vê apenas seus pés caminhando, e que termina na saia de Marianne, antes de cortar para um dos beijos mais bonitos que eu já vi no cinema. A câmera, nesse caso, acompanhava de muito perto os pés do personagem, e tinham cinco pessoas atrás da câmera. Então, o som dos passos do ator se misturava com o som dos passos dessas cinco pessoas. Eu tentava fazer um bom som com o aéreo, mas não dava. Por isso decidi fazer algo diferente. A solução que encontrei foi me afastar uns 50 metros, me colocar

paralelamente ao movimento de subida do ator, e quando ele começasse a caminhar, eu o seguiria com os olhos, gravando meus próprios pés, tentando pisar no mesmo ritmo dele: *foley* ao vivo, sincronizado. Depois o que fiz foi gravar muito material extra caminhando: pés na grama, na pedra e etc., para que se conseguisse montar bem a sequência. O que o técnico de mixagem fez depois foi pegar o som desses passos que eu gravei a 50 metros e arrumar o ritmo de cada um, ou colocar o som dos passos na pedra quando havia pedra – som gravado nesse mesmo lugar, com o mesmo microfone, no mesmo nível. Quando você vê o resultado final dessa sequência, parece realmente real, mas às vezes é necessário fazer algumas coisas para conseguir essa naturalidade. Às vezes temos que usar a “magia” do cinema!

HR: E a sequência do banho na piscina de água natural?

RL: Usei só um microfone direcional! Nessa sequência não há decupagem, não se sabe o que vai acontecer, o que vai fazer o diretor, o fotógrafo! As crianças estão brincando e a gente simplesmente grava. Algo bastante documental. O que se faz é simplesmente ficar atento. Escolho um único nível, que cubra desde um grito até o sussurro (que pode ser aumentado na mixagem) para não ficar modulando o tempo todo, porque isso mata o técnico de mixagem. E depois concentração no que a câmera está vendo. Não ponho o direcional longe, tento chegar o mais próximo que o quadro me permite e me concentro nisso.

HR: E sobre o uso do som fora de campo? Me chamou atenção a sequência em que Johan e seu pai saem para ver a neve, por exemplo.

RL: Se há um ser humano falando, sua atenção sempre vai estar com esse ser humano falando. Se você não vê um ser humano falando, seu olho se desvia para outras coisas. Sua atenção vai estar em outras coisas e isso é um instrumento criativo e narrativo para dirigir os olhos do espectador. No caso desse plano, creio que o diretor quis mostrar como é esse lugar no inverno, a sensação de solidão absoluta, aquela neve interminável. É simplesmente uma questão do espectador contemplar a sensação do que é o inverno, abrir um porta e ficar contemplando o branco, de aproximar o espectador dessa sensação o máximo possível, sem perder o conteúdo que se tem nos diálogos dessa sequência, que é quando Johan conta ao pai que está apaixonado por outra mulher e que não sabe o que fazer. Essa sensação não seria alcançada se o diretor ficasse com as duas pessoas falando normalmente.

HR: E o plano inicial de Johan na mesa do café da manhã?

RL: Nesse plano o que eu usei foi um direcional, sempre por cima, na perspectiva da câmera. Eu ia me aproximando do personagem conforme o limite do quadro ia me permitindo. Grudei embaixo da mesa outro direcional idêntico, para toda a parte da ação rodada em plano aberto. Porque o plano começa aberto e tem toda uma ação do personagem com o banco e com o relógio – nesse momento eu não podia entrar para captar melhor esse som, teria que ficar muito longe. Quando o personagem se aproxima da mesa e senta, ele fica bem pertinho do microfone e depois, quando a câmera se fixa e nada se move, nada tem perspectiva sonora, de distância, aí sim vou entrando no limite do quadro.

Lapela não, até porque Carlos é uma pessoa que não gosta dos lapelas! Cada plano onde o técnico de som direto necessita de lapela é um problema certo com ele. E como ele trabalha com não-atores, é complicado tocar no personagem, intervir; porque se ele está concentrado e alguém vai e lhe coloca um lapela – pede pra mexer na camisa, passar o cabo – ele acaba se distraíndo. E só depois você vai escutar, se algo soar mal você vai ter que tocar novamente o ator para corrigir. Ele gosta que tudo seja o mais natural possível, que seja mínima a intervenção da equipe no que acontece.

O lapela também é um problema porque ele gosta da naturalidade que o microfone direcional dá ao plano visual. O lapela sempre vai te dar uma mesma perspectiva sonora, estando o personagem perto ou longe, se ele gira e te dá as costas ou não. Um técnico de som direto uruguaio, Daniel Marques, me disse uma vez uma frase muito interessante: “colocar um lapela num ator é como atar-lhe um refletor, é uma luz que está em cima da cabeça dele o tempo todo”. Vai estar iluminado o tempo todo? Sim. Mas é natural? Não. O personagem se move em relação à luz e a luz o afeta de diferentes maneiras. Com o som é a mesma coisa, o personagem tem que poder se mover no quadro, e assim eu posso captar o melhor possível essa perspectiva de distância, o mais parecido possível aos sentidos humanos.

Carlos não quer lapela por nada no mundo, mas tem uma sequência feita com lapela em *Luz Silenciosa*: o diálogo de Johan com seu amigo na caminhonete, na cena da oficina, em que a posição do sol e a posição da câmera em relação aos dois atores fazia com que qualquer posição do microfone aéreo fizesse sombra ou entrasse no quadro. Era impossível ter um bom som das vozes aí. Obviamente foi um problema, porque fui colocar o lapela nos atores e

Carlos: “como? Não, no meu filme não!”. E eu disse: “Carlos é a única maneira, confia em mim!”.

Reygadas é um cara muito inteligente, que sabe muito e que tem uma avidez impressionante por conhecer tudo. Quando começou a fazer seu primeiro filme não sabia nada e começou a aprender sobre a película, sobre a câmera, sobre foco, profundidade de campo, lentes, movimentos, tudo. Depois ele começou a dirigir o som também. Não é um diretor que ouve os diálogos com fones de ouvido, por exemplo. Ele gosta de ouvir no ar, como é. Assim, confia que você vai lhe dar essa perspectiva. Mas é um tipo que, por exemplo, em *Luz Silenciosa*, discutia comigo os microfones que eu iria usar e me dava seus argumentos em relação à escolha deste microfone e não outro, o que dava lugar a muitas discussões e pequenas brigas. Mas ainda assim prefiro um diretor que dirija também o som, que esteja preocupado em como vai soar seu filme e com o que você está fazendo para isso. Não conheço muitos diretores assim, Carlos Reygadas intervém muito em como gravamos no *set*, os microfones que usamos. Intervém no que se grava, nos *foleys* que se fazem em locação. Se preocupa em melhorar os diálogos, pede um ambiente, ou seja, não é uma pessoa que está o tempo todo só cuidando do visual.

Agora estivemos durante seis dias filmando *Post Tenebras Lux* (2012), seu último filme. Há uma cena com um personagem enfermo num quarto e, no quarto ao lado, há um piano. A esposa do personagem o deixa na cama, e a uns 10 ou 12 metros de distância, começa a tocar o piano. A sequência é o personagem sentindo a música, muito doente em sua cama, e ao mesmo tempo a esposa tocando e sentindo a música no piano. Então, quando fomos gravar a voz – e isso era algo que eu ia propor porque é minha forma de trabalhar – Carlos, antes de mim, me diz: “para os planos onde ela está, o microfone vai ficar bem perto né?”. Eu digo: “Isso, perspectiva da câmera.”. “Ok, estamos de acordo. Mas também quero outro – me diz ele – lá onde está a cama!”. Ele não queria chegar na hora da mixagem e pegar essa voz captada com o microfone bem perto da personagem e aplicar um processamento digital – que também se poderia fazer, e também poderia ficar muito bom – para simular um ponto de escuta um pouco mais de longe, com um pouco mais de sala, quando mostrasse o personagem na cama. Não. Ele quer um microfone nesse lugar, para ter o som real da escuta dessa voz, a essa distancia e nesse lugar. Ele vê quantos microfones e onde você os colocou: “E este aqui é para quê?”, me pergunta. “Este é para que quando ele se aproxime, além do

microfone por cima, termos também o som dos passos se aproximando”. Então ele: “ah tá, perfeito!”.

Numa outra sequência filmada num lago, com muitos sons de natureza, eu havia pensado em usar só MS. Sempre no mesmo nível e sempre com o mesmo microfone em toda a sequência. Então, antes de filmar o primeiro plano, lhe disse: “Carlos, nesta sequência pensei usar só o MS!”, e ele me disse: “perfeito, pensei exatamente o mesmo!”. E pensou mesmo, com certeza! Não esperou chegar no *set*, não pensou só na foto, só nos atores, ele pensou em tudo e certamente pensou que eu deveria fazer tudo com o MS. Cada diretor é um mundo diferente. Este diretor é um diretor que dirige tudo: foto, som, os atores, a arte, ele é onipresente. É uma particularidade dele. E eu sempre vou preferir um diretor que me dirige, porque te dá a sensação de que está fazendo a coisa certa. Não há muitos diretores que dirigem o som.

Tem outra coisa sobre minha forma de trabalhar, no que diz respeito a “chamar o plano” antes de rodar a câmera e no final, quando a tomada é cortada. Um pouco por respeitar muito os momentos do ator e talvez por essa experiência com atores não-profissionais, acho que todo o processo que se usa normalmente para chamar um plano é simples convenção de escolas de cinema, e só serve para nos deixar nervosos – nós como equipe e mais ainda os atores. Normalmente se diz: “roda vídeo! Rodando. Roda som! Rodando. Roda câmera! Rodando. Cena 25, plano 23, tomada tal... Marca! Set! Ação!”. Olha só tudo que se tem que dizer para dar início a um plano! Nos filmes em que eu trabalho, tento sempre conversar com o diretor e com o fotógrafo (geralmente a parte difícil – risos). O que proponho é que se diga simplesmente: “som?”, e eu balanço a cabeça positivamente. “Câmera?” Nem sequer se diz ação, a câmera roda. O assistente faz sinal para o diretor, bate a claquete, e o ator, em silêncio, começa sua ação. Acostumamos os atores ou não-atores a contar alguns segundos para começar sua ação depois do som da claquete. A coisa é: “estamos prontos, quando quiser fale seu diálogo ou faça o que tem que fazer”. Isso na edição te dá um *pré-roll* de cinco ou dez segundos de silêncio que serão muito valiosos para a mixagem com o plano que vem antes. No fim da tomada, a mesma coisa: se você diz: “corta!”, vai cortar câmera e som e todos vão começar a se mover. O que fazemos é tentar um corte silencioso porque o som precisa desse algo mais. Quando o diretor quer cortar, ele toca com a mão o fotógrafo ou o assistente. A câmera para e o som segue gravando cinco ou dez segundos. Quando eu movo o direcional e

faço sinal para o assistente de direção, o assistente diz “corta!” Daí todos começam a se mover e etc.. Com isso consigo também dez segundos de *post-roll* de som para cruzar os ambientes de uma mesma sequência e mixá-la toda assim, tendo material sonoro antes e depois do plano. A câmera não precisa ser a “princesa” da filmagem. Temos que mudar essas convenções do cinema, mudar todas essas regras, que têm mais de cem anos, para melhorar as condições e o material registrado no filme, seja imagem ou som. É um detalhe de como trabalhar mas que é totalmente diferente de como se trabalha geralmente. É algo muito importante porque é um respeito a todos os registros. É assumir que o som sempre existe e que está muito além desses limites.