

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ALEXANDRE SILVA GUERREIRO

POR UMA POÉTICA HUMANISTA
Alteridade, Cinema e Mundo na sistemática dos Irmãos Dardenne

Niterói, RJ
2017

ALEXANDRE SILVA GUERREIRO

POR UMA POÉTICA HUMANISTA
Alteridade, Cinema e Mundo na sistemática dos Irmãos Dardenne

TESE APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE COMO REQUISITO PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM COMUNICAÇÃO.

LINHA DE PESQUISA:
ESTUDOS DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL.

ORIENTADOR:
PROF. DR. ANTONIO CARLOS AMANCIO DA SILVA

Niterói, RJ
2017

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

G934 Guerreiro, Alexandre Silva.

Por uma poética humanista: alteridade, cinema e mundo na sistemática dos irmãos Dardenne / Alexandre Silva Guerreiro. – 2017. 255 f. : il.

Orientador: Antonio Carlos Amancio da Silva.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2017.

Bibliografia: f. 216-226.

1. Narrativa. 2. Realismo. 3. Humanismo. 4. Dardenne, Jean-Pierre,

Bibliotecário: Nilo José Ribeiro Pinto CRB-7/6348

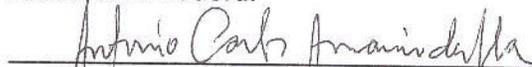
Ata de Defesa de Tese de Doutorado

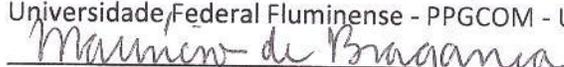
Ao décimo quarto dia do mês de dezembro de dois mil e dezessete às 14: 00 horas, no auditório, localizado na Rua Tiradentes n.º 148, Niterói , reuniu-se a Comissão Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, para julgar a tese, orientada pelo professor **Dr.º Antônio Carlos Amancio da Silva** apresentada pelo aluno **Alexandre Silva Guerreiro** , sob o Título: **Por uma Poética Humanista - Alteridade, Cinema e Mundo na sistemática dos Irmãos Dardenne** como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação. Aberta a sessão pública, o candidato teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, o candidato foi arguido oralmente pelos membros da Banca, que, após deliberação, decidiu pela:

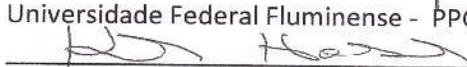
- Aprovação.
- Aprovação “com restrições”; “com exigências”; “com sugestões da banca”; “condicionada” (vide verso).
- Reprovação.

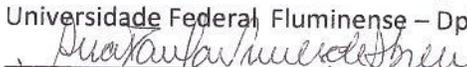
Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrada presente ata, lida e julgada, conforme vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

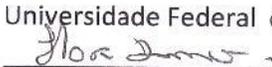
Banca Examinadora:


Prof.º Dr.º Antônio Carlos Amancio da Silva (Presidente da Banca – Orientador)
Universidade Federal Fluminense - PPGCOM - UFF


Prof.º Dr.º Mauricio de Bragança
Universidade Federal Fluminense - PPGCOM-UFF


Prof.ª Dr.ª Karla Holanda de Araújo
Universidade Federal Fluminense – Dptoº de Cinema e Audiovisual - UFF


Prof.ª Dr.ª Ana Paula Nunes de Abreu
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia


Prof.ª Dr.ª Flora Cortes Daemon de Souza Pinto
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - DLC -UFRRJ.

AGRADECIMENTOS

Não estamos sós no universo. A máxima ufológica se aplica, rigorosamente, a um estudo acadêmico, razão pela qual seguem agradecimentos às pessoas sem as quais essa jornada teria sido insuportavelmente solitária.

Cezar Migliorin, o primeiro a ler o projeto e me estimular a participar da seleção do doutorado, foi quem me deu o livro *Au dos de nos images I*, de Luc Dardenne, antes que eu chegasse nele, e ainda outro livro sobre os Dardenne depois. Cezar me convidou para integrar a equipe do *Inventar com a Diferença*, que marcou meu dia-a-dia ao longo da escritura deste trabalho e foi fonte constante de aprendizagem. Não tenho como agradecer pela confiança que Cezar sempre depositou em mim e ainda não foram criadas as palavras que demonstrem minha gratidão e admiração.

Durante esse período, o convívio com Rafael de Luna e India Martins e as nossas constantes investidas na FEC me deram a dimensão de como é bom ter pessoas que acreditam em nosso trabalho e em nossa honestidade. Luiz Garcia e Isaac Pipano, amigos queridos, bem como toda a equipe do *Inventar*, fizeram a burocracia parecer um filhote de ragdoll.

Num fortuito encontro no pátio do Iacs ou durante um almoço no Dona Santa, amigos e professores do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF me estimularam ao perguntarem sobre o andamento desta pesquisa. Agradeço a Leocadio, Elianne, João Luís e demais professores do Departamento que, inclusive, me receberam com carinho durante o período em que fui professor substituto que, de certa forma, foi quando esta pesquisa começou. Muito obrigado a Eliany Salvatierra, com quem divido a crença no Outro como infinito, por permitir que eu sequestrasse durante meses seus livros de Lévinas.

Na etapa da qualificação, Simplício Neto e Patrícia Rebello deram importantes contribuições sobre os primeiros capítulos. Simplício, que disponibilizou sua tese de doutorado aqui citada, é alguém com quem compartilho uma série de questões sobre o cinema. Patrícia trouxe preciosas dicas sobre documentário que, o tempo inteiro, cingiu este trabalho.

Na saída da qualificação, alguém, de surpresa, me aguardava com uma coca zero e um abraço. Renata Palheiros, amiga, companheira de trabalho, é dessas pessoas que tornam o mundo um lugar melhor para se viver. Minha gratidão não cabe nestas páginas. A gratidão se estende às grandes amigas Lu Biazzini, Marcella, Tia Vera e família.

Ana Paula, parceira desde os idos da graduação, nossas conversas e trocas me ajudaram e me ajudam intensamente. A ela eu apresentei oralmente, por telefone, a estrutura desta tese, e ela demonstrou ver mais sentido do que o orador, pelo menos naquele momento. Ana também me apresentou ao Cineduc e a Bete Bullara, que sempre me perguntou sobre o andamento da tese nos encontros pela cidade.

Ao longo do período desta pesquisa, muitos professores cruzaram meu caminho, e agradeço especialmente àqueles com os quais fiz disciplinas no doutorado, Maurício, Benjamim, Tunico, e especialmente, Flora e Bia, que deram um show na disciplina Metodologia de Pesquisa, na qual nasceu a primeira versão da introdução da tese. Professoras como Flora e Bia transformam o ofício de professor em arte. Do PPGCOM, agradeço a

Luciana, que sempre me recebeu com sorriso e solicitude, e a toda a equipe, dos professores nas funções de coordenação aos funcionários que mantém vivo o espaço. Aos professores da banca do seminário de doutorado, Fernando e Maurício, pelas preciosas observações num momento crucial da pesquisa.

Luelane Correa, amiga-irmã, ex-sócia, futura-sócia e encorajadora pessoal, nossa amizade se fortalece a cada dia desde nosso primeiro encontro numa moviola. Com ela, assisti a *Rosetta* no cinema e nossas conversas sempre contribuíram para a análise dos filmes, por conta de sua sensibilidade e experiência de *set*. A exemplar Dona Antônia, Neli, Bia e demais amigos que Lulu me apresentou, obrigado pelo carinho de sempre.

A Lúcia Abbondati, por ter me ajudado a destravar a escritura da tese que se recusava a sair da primeira infância. Ao professor Wouter Hessels, conterrâneo dos irmãos Dardenne, pelo carinho com que me recebeu e apoiou, e pela doação do material que marcou a chegada da tese à vida adulta. Aos professores desta banca, Tunico, Maurício, Karla, Ana Paula e Flora, obrigado por dedicarem seu tempo à leitura e pela participação nesse momento tão importante da jornada.

Nesse *Lábaro Estrelado*, Tunico Amancio é dessas estrelas que brilham com capacidade de iluminar sistemas inteiros. É de primeira grandeza. Muito obrigado por tudo, de *Fedora* a *Por uma poética humanista*.

A minha amada família, Gilberto, Luciana, Chiquinho, meu pai Francisco e minha mãe Solange, por darem ordenação ao caos de minha existência. Sem eles, esta jornada ou qualquer outra jornada perderia o sentido. Gil, obrigado pelo companheirismo e por ser o elixir da jornada maior de minha vida.

A deus, que em sua inexistência comprova a incrível capacidade criadora do homem. Aos irmãos Dardenne, por renovarem minha crença no cinema, no homem e no mundo. A Lévinas, por me fazer entender o Outro como infinito.

Roland Barthes afirma que cada personagem é herói de sua própria jornada. Agradeço a esses heróis que dedicaram, generosamente, alguns instantes de suas jornadas pessoais a esta pesquisa e por me fazerem acreditar que não estamos sós no universo ao compartilharmos, em nossos encontros, um pouco do infinito em cada um de nós.

... quando a arte se torna campo de ação de um gênio irrepetível, o uso dos métodos exatos dará resultados positivos somente se o estudo das repetições for acompanhado do estudo daquele algo único para o qual até agora olhamos como a manifestação de um milagre incognoscível. (Vladimir Propp, *Estudo Estrutural e Histórico do Conto de Magia*)

Na verdade, o cinema é uma multidão de coisas. (Jacques Rancière, *As distâncias do cinema*)

RESUMO

A presente pesquisa propõe uma investigação do cinema dos cineastas belgas Jean-Pierre e Luc Dardenne e de sua relação com o mundo a partir do redimensionamento dos conceitos de narrativa, realismo, encenação e humanismo. Para além das análises estruturais da narrativa, que tomamos como ponto de partida, adotamos esses conceitos como fundamentais para pensar os filmes de ficção dos irmãos Dardenne realizados a partir de 1996. É através da atualização desses conceitos e de uma reflexão sobre seu específico cinematográfico que transitamos com maior propriedade pelo universo dardenneano, contraditando a leitura de alguns teóricos que tendem a conceber seus filmes como representantes de um cinema de registro. Assim, buscamos fazer uma revisão dos conceitos trabalhados, experimentando, na sequência, análises de seus filmes que seguem o que chamaremos de *poética* humanista, chave conceitual elaborada a partir do imbricamento desses conceitos e ancorada no pensamento de Emmanuel Lévinas, evocando a questão da alteridade para pensar o cinema dardenneano e seu entorno.

Palavras-chave: Dardenne; Narrativa; Realismo; Encenação; Humanismo.

ABSTRACT

The present research proposes an investigation of the cinema of Belgian filmmakers Jean-Pierre and Luc Dardenne and their relationship with the world from the resizing of the concepts of narrative, realism, staging and humanism. In addition to the structural analysis of the narrative, which we take as a starting point, we adopt these concepts as fundamental for thinking the fiction films of the Dardenne brothers made from 1996. It is through an updating of these concepts and a reflection on their specific cinematographic that we can proceed with greater property in the Dardennean universe, contradicting the reading of some theorists who tend to conceive their films as representatives of a quasi-documentary cinema. In order to do so, we intend to review the concepts developed, and then analyze their films under what we will call a humanistic *poetics*, a conceptual key elaborated from the imbrication of these concepts and anchored in the thought of Emmanuel Lévinas, evoking the question of otherness for a new understanding of Dardennean cinema and its surroundings.

Keywords: Dardenne; Narrative; Realism; Staging; Humanism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 12

1 DO UNIVERSO DA NARRATOLOGIA AO CINEMA DOS IRMÃOS DARDENNE,
25

1.1 Muito além do cinema, 25

1.2 O Drama e a narrativa, 27

1.3 Qual narrativa?, 29

1.4 Por uma narrativa cinematográfica, 34

1.5 A Matriz Propp, 38

1.6 Propp das mil faces, 44

1.7 As Ferramentas da narratologia, 48

1.8 Análise estrutural da narrativa dardenneana, 51

1.8.1 Paralelismos em *Rosetta* e *Dois dias, uma noite*, 52

1.8.2 O Jogo da narrativa e a jornada de Cyril, 60

1.8.3 Heróis dardenneanos, 66

1.9 Da *mimesis* ao Real, 71

2 DO REALISMO: A RE-PRODUÇÃO DO *REAL* DENTRO E FORA DA TELA, 72

2.1 Muito além do Real, 72

2.2 O Real inacessível, 74

2.3 O Real como olhar do outro, 77

2.4 As Duas faces do Realismo, 80

2.5 Impressões de realidade, 84

2.6 O Realismo e seu específico cinematográfico, 88

2.7 A *Cosmovisão* realista, 92

2.8 Por uma *cosmovisão* realista da obra dardenneana – o caso *Rosetta*, 95

2.8.1 O Início - *Rosetta* ou o *Naturalismo subproletário*, 96

2.8.2 O Fim – O Plano *Rosetta*, 101

2.8.3 O Meio – “O que faz ser humano hoje?”, 104

2.8.4 A Matriz *Rosetta*, 109

2.9 Caminhos para a ética da encenação, 110

3 DAS ORIGENS DA *MISE-EN-SCÈNE* À ENCENAÇÃO DARDENNEANA, 112

3.1 Viagem aos confins da *mise-en-scène*, 112

3.2 Tudo está na *mise-en-scène*?, 115

3.3 A *cena* em cena, 120

3.4 O gênio sai de cena, 124

3.5 O xeque da encenação inevitável, 128

3.6 A montagem interdita, 133

3.7 A *mise-en-scène* emancipada, 137

3.8 Genealogia da encenação dardenneana, 140

3.8.1 A pedra de Rosetta da encenação dardenneana, 141

3.8.2 Da montagem interdita e do plano-sequência, 149

3.8.3 A constelação dardenneana, 154

3.8.4 A câmera ordinária e a ambiência sonora, 157

3.9 Tudo está na ética, inclusive a *mise-en-scène*, 159

4 POR UMA POÉTICA HUMANISTA: ÉTICA E ESTÉTICA NO CINEMA DOS IRMÃOS DARDENNE, 161

4.1 A medida de todas as coisas, 161

4.2 O caleidoscópio humanista, 163

4.3 Humano, demasiado humano, 171

4.4 “Como ser humano num mundo desumano?”, 174

4.5 Além do humanismo, 178

4.6 Por um humanismo ético, 181

4.7 O humanismo do outro homem, 188

4.8 Por uma *poética* humanista, 191

4.9 A *Poética* Humanista dos irmãos Dardenne, 193

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 206

BIBLIOGRAFIA, 216

FILMES ANALISADOS, 226

APÊNDICE – DESMONTAGEM DOS FILMES ANALISADOS, 228

INTRODUÇÃO

O fim de uma jornada anuncia o início de outra. As questões que motivaram esta pesquisa surgiram durante a escritura de nossa dissertação de Mestrado, *A Carnavalização pelo prisma do cinema brasileiro contemporâneo*, que reiterou nosso interesse na área do cinema de ficção, e as questões de narrativa que surgiram a partir dali foram, aos poucos, adquirindo um lugar de protagonismo em nossos anseios e questionamentos. No entanto, era nosso desejo atingir um certo afastamento da perspectiva histórica que predominou na dissertação. Nosso maior interesse era encontrar um objeto que nos permitisse um mergulho na obra de um único autor para que nela, e a partir dela, pudéssemos estimular um pensamento sobre a narrativa enquanto campo elementar nos estudos de cinema e da obra de arte em geral.

Nossa trajetória nos direcionava a refletir sobre a narratologia, buscando seu específico cinematográfico na seara dos estudos da narrativa. Foi então que a obra dos irmãos Dardenne, cineastas belgas de renome no cenário internacional, surgiu como objeto de interesse possível para uma exploração na medida em que carrega elementos que suscitam questões as mais diversas, como apontaremos nesta introdução, o que nos motivou a elaborar o projeto que deu origem a esta tese.

É certo que essa escolha nos coloca diante de alguns possíveis embates, sendo o primeiro deles a própria ideia de autoria que pode e deve ser colocada em xeque. Numa época em que já avançamos tanto no sentido de redirecionar o foco dos estudos no nosso campo, retirando o diretor do lugar privilegiado que ele ocupou durante boa parte da história do cinema, sobretudo a partir da Política dos Autores e do advento da *nouvelle vague* francesa, poderia parecer um retrocesso anunciar uma pesquisa que tivesse como base a noção do diretor de cinema como autor. No entanto, não estamos sós. Assumimos, aqui, como Aumont (2004), o diretor de cinema como autor de fato. Está claro que este conceito pode ser

complexificado, o que tem acontecido, e é inegável que o cinema é uma arte coletiva da qual participam diversos artistas, autores em suas respectivas áreas, mas o lugar do diretor, sobretudo quando este acumula também as funções de roteirista e produtor, o que vem a ser o caso dos irmãos Dardenne, é um lugar que se mantém como parâmetro para análises e discussões, e ainda que seja revigorante a existência de estudos que aborem a noção de autor, optamos por nos manter nela para os fins deste trabalho.

Edward Buscombe nos lembra que a “teoria do autor identificava o código do autor, mas passava em silêncio sobre os códigos intrínsecos do cinema e sobre os que se originam dele” (BUSCOMBE, 2004, p.294). Cabe salientar que a inspiração deste trabalho, e que registramos em nossa epígrafe, surgiu a partir de um texto de Vladimir Propp que, em resposta à celeuma iniciada por Claude Lévi-Strauss sobre o livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*, defendeu-se apontando a possibilidade de estudos narratológicos sobre a obra de um único autor.

... quando a arte se torna campo de ação de um gênio irrepitível, o uso dos métodos exatos dará resultados positivos somente se o estudo das repetições for acompanhado do estudo daquele algo único para o qual até agora olhamos como a manifestação de um milagre incognoscível. (PROPP, 1984, p.227)

A despeito da noção romântica de gênio, entendemos a arte cinematográfica como uma arte coletiva e não como expressão individual de um artista, seja ele o diretor, roteirista, fotógrafo etc. Contudo, ao analisarmos a obra dos irmãos Dardenne, existe uma permanência entre os filmes, tanto estética quanto ideológica, que nos permite supor ser possível estudar aquele *algo único* de que nos fala Propp, ainda que nos distanciemos da noção de gênio. Nesse sentido, é mesmo providencial que a obra em questão seja assinada por não um, mas dois cineastas, que realizam conjuntamente tanto o roteiro quanto a direção. Isso é um alento que nos permite relativizar a figura do autor sem termos que nos afastar dela. Não se trata de resgatar a noção romântica de gênio. Longe disso, os Dardenne nos oferecem a possibilidade de mantermos nossa análise dentro do escopo da noção de autor ao mesmo tempo em que esta é naturalmente problematizada pela presença de dois cineastas que pensam o filme, escrevem

o roteiro, participam ativamente de todas as etapas de realização da obra. Assim, essa dupla de autores nos dá uma justificativa por nos mantermos na contracorrente no que tange ao conceito de autoria, ainda que tenhamos a certeza das mais diversas contribuições individuais que compõem um filme. O cinema dos irmãos Dardenne, como veremos, oferece um campo fértil para investigações que nos permitem operar a partir de conceitos diversos como poética, realismo, *mise-en-scène*, ética e humanismo, construindo um cenário de análise dentro da perspectiva de uma narratologia contemporânea, atenta a todos os elementos que circundam o filme, ou que dele são formadores.

A narrativa na obra de arte tem, desde os primórdios, a poética aristotélica como referência. Aplicados ao cinema, os estudos narratológicos herdaram correntes que dão conta da complexidade do tema a partir de suas abordagens distintas. No entanto, a narratologia como campo de estudo surgirá apenas no início do século XX.

Para além da contribuição de Propp, alguns conceitos e elementos surgem no horizonte narratológico contribuindo significativamente nessa jornada. Sendo assim, narrativa, herói, *mimesis*, dramática rigorosa, serão conceitos manuseados com o intuito de problematizar a poética dos irmãos Dardenne. O que nos inspira a trabalhar dentro do *corpus* que escolhemos é a inegável coerência interna e permanência entre os filmes de ficção dos irmãos Dardenne realizados a partir de *A Promessa*, o que nos remete ao *algo único* mencionado por Propp, algo que está presente em todos os filmes de ficção que compõem nosso recorte. Sendo assim, um olhar sobre essa obra a partir da narrativa sinaliza possibilidades de avanço dentro do campo da narratologia contemporânea.

Entendendo narratologia como o estudo das narrativas e primando por uma análise que busque o específico cinematográfico desse estudo a partir da obra dos irmãos Dardenne, optamos por trabalhar com sete dos filmes mais recentes dos cineastas belgas. Esses filmes nos motivam a repensar a narratologia contemporânea em seu específico cinematográfico. Não raramente, esses trabalhos são tidos como naturalistas, realistas e como narrativas *quase documentais*. A partir dessa análise, baseada no instrumental teórico da narratologia, buscamos redimensionar o cinema dos irmãos belgas a partir do conceito de *dramática rigorosa* bem como problematizar a figura do *herói* em seus filmes, com seu universo moral

particular. Porém, ao invés de nos amarrarmos a conceitos próprios da narratologia, abarcaremos outros que também giram em torno do cinema dardenneano. Assim, serão incorporados no trabalho explicações e abordagens a partir de um universo conceitual que inclua as noções de realismo e impressão de realidade, *mise-en-scène* e encenação, ética e humanismo, buscando configurar uma análise que não esteja acomodada aos preceitos de uma abordagem meramente formal. Interessa-nos, particularmente, um mergulho na obra dardenneana que seja revelador de uma análise tão plural quanto profunda, fazendo emergir um novo olhar sobre essa obra ainda recente, mas já consagrada. Os sete filmes que formam o *corpus* desta pesquisa são os filmes de ficção dos irmãos Dardenne realizados a partir do ano de 1996, a saber, *A Promessa* (1996), *Rosetta* (1999), *O filho* (2002), *A criança* (2005), *O silêncio de Lorna* (2008), *O garoto da bicicleta* (2011) e *Dois dias, uma noite* (2014). Em todos os filmes dos Dardenne, encontramos a mesma estrutura de jornada, o mesmo movimento que coloca os personagens em xeque diante de um dilema moral, a mesma opção pelo acompanhamento próximo da trajetória de cada *herói*. Assim, ecoa o *algo único*, que salienta Propp, direcionando nosso olhar para a obra dos irmãos Dardenne como objeto potente para repensarmos e unirmos simbioticamente os conceitos de poética, realismo, encenação e humanismo no cinema.

Nossa principal questão pode ser traduzida na seguinte formulação: de que maneira é possível ampliar o instrumental analítico da narratologia, tradicionalmente baseada em abordagens abrangentes, para pensar a narratologia contemporânea através de uma obra singular como a dos irmãos Dardenne, partindo da tensão entre poética e realismo, e da adoção dos conceitos de encenação e humanismo? A hipótese que sustentamos é a de que a ampliação do instrumental analítico da narratologia contemporânea sobre obras individuais, como a dos irmãos Dardenne, possibilita um novo alcance dos estudos narratológicos através da tensão entre poética e realismo e da incorporação dos conceitos de encenação e humanismo.

Sendo assim, em nossa empreitada, queremos contribuir para um aprofundamento sobre a existência de um certo realismo no cinema, apontado pelo senso comum ou mesmo pelo que a crítica especializada registra, destacando que a poética dos irmãos Dardenne está

fincada no que poderíamos traduzir como uma *dramática rigorosa*, para citar o conceito colocado por Rosenfeld (1985) como representante da narrativa aristotélica. Esse conceito nos é caro por evocar a ação dramática e sua causalidade. Usaremos a ideia dessa *dramática rigorosa*, também chamada por Rosenfeld de *dramática pura*, para desconstruir a leitura da obra dos irmãos Dardenne como *quase documental* ou como *cinema de registro*, feita por inúmeros teóricos, como mostraremos ao longo da pesquisa. Seus filmes apresentam um encadeamento preciso, numa forte conexão causal. Acreditamos, portanto, que esse cinema pode ser caracterizado pelo conceito de *dramática rigorosa*, ao contrário do que é normalmente observado.

Quando ultrapassarmos o embate inicial entre poética e realismo, avançaremos para um aprofundamento da análise da obra dardenneana a partir de conceitos talvez mais complexos, por não serem tão intensamente utilizados e por nos fornecerem menos exemplos de análises pregressas. Esses conceitos nos permitirão redimensionar o cinema dardenneano colocando-o sob uma nova dinâmica de análise. As principais chaves para se pensar a obra dardenneana passarão a ser, então, os conceitos de encenação, ética e humanismo, a partir dos quais construiremos um novo conceito para se pensar esse cinema, a saber, a *poética humanista*, que está além dos embates usuais que se utilizam apenas das ferramentas da narratologia e do realismo. No entanto, consideramos fundamental, primeiro, mergulhar nesses conceitos para depois ampliar a visão que se tem da obra dardenneana. Será a partir de uma *poética humanista*, extraída de uma investigação da encenação e da ética dardenneana, que buscaremos chegar a nossos objetivos nesta pesquisa.

Em nossa investigação, optamos por selecionar alguns filmes em cada capítulo da tese com o intuito de que eles direcionem nossa abordagem de maneira mais acurada, mas não nos furtaremos de citar em outros capítulos os filmes que nos motivaram a pensar num capítulo específico. Buscamos, assim, que a organização dos capítulos não fique estanque e que possamos navegar entre os filmes mesmo que um dos sete títulos escolhidos seja norteador de um dos capítulos. Portanto, ainda que *O Garoto da bicicleta*, *Rosetta* e *Dois dias, uma noite* suscitem as principais questões do primeiro capítulo, os mesmos poderão voltar ao proscênio nos capítulos subsequentes. E apesar de evocarmos oportunamente todos os filmes do nosso

recorte, daremos ênfase a *Rosetta*, obra-síntese do cinema dardenneano.

No capítulo inicial, *Do universo da narratologia ao cinema dos irmãos Dardenne*, abordaremos os conceitos constitutivos da narratologia, seu surgimento e desenvolvimento, sua utilização no cinema em geral, e mais especificamente, na obra dardenneana. Aqui terá lugar, também, a colocação de algumas ferramentas de análise, tais como o conceito de *Dramática rigorosa*, de Rosenfeld, a *jornada do herói*, de Campbell, bem como a exposição do arsenal analítico elaborado por Vladimir Propp, a questão do narrador e dos gêneros no cinema, concluindo com uma análise fílmica de *Rosetta*, *Dois dias, uma noite* e *O Garoto da bicicleta* e uma explanação sobre os heróis dardenneanos.

Nossa proposta é contribuir, ainda que discretamente, para o avanço, no campo teórico, do que chamaremos de matriz Propp. Porém, para isso, é fundamental absorver as contribuições de outros pensadores que sucederam Propp, e também o modo como o cinema contemporâneo nos faz repensar a narratologia fílmica. Além de uma revisão bibliográfica, teremos como norte a problematização dos conceitos da narratologia ante o cinema dos irmãos Dardenne, que nas últimas décadas lograram reconhecimento de crítica em âmbito internacional, e que, na contramão do que por vezes alguns teóricos indicam constituir a agenda do cinema contemporâneo¹, realizam filmes em profunda consonância com a matriz narratológica em que queremos avançar.

Mesmo sendo matéria recente, tanto a narratologia, de um modo geral, como a narratologia cinematográfica, mais especificamente, filiam-se a estudos anteriores que nos remetem irremediavelmente a Aristóteles e sua *Poética*. Renata Pallottini (1988) elenca não apenas a contribuição de Aristóteles para os estudos da narrativa, como também o trabalho *Poética* de Lodovico Castelvetro como uma releitura da obra aristotélica. Segundo Pallotini, Castelvetro anuncia que, na tragédia, não ocorre a imitação de seres humanos, mas de ações. A questão das funções e, portanto, das ações, nos leva de volta a Propp. Seu estudo que,

¹ David Bordwell fala de uma “continuidade intensificada” como balizadora do cinema contemporâneo, caracterizada pela introdução de subtramas ou tramas paralelas, pelo uso de mais de um protagonista, pela fragmentação cronológica e espacial. Cf. BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006. Porém, o cinema dos irmãos Dardenne filia-se à matriz Propp, desconstruindo radicalmente essa abordagem do cinema contemporâneo caracterizado por Bordwell.

originalmente, se dirigia especificamente aos contos de magia, acabou lançando sementes², que só germinaram muito mais tarde, em pesquisas dentro do campo da narratologia de maneira mais geral.

Joseph Campbell faz, em seu estudo, um movimento similar ao que anos antes fizera Propp, uma proposta de busca da repetição em culturas diferentes, e acaba por caminhar no sentido de encontrar o imutável nessas culturas, a mesma estrutura de jornada. A obra de Campbell é fundamental para pensarmos o conceito de *herói*. No livro *O Herói das Mil Faces*, Campbell (2007) elenca as etapas da jornada do herói, que nos ajuda a pensar no modo como o herói continua ainda hoje sendo levado para a tela. Longe da desconstrução da figura canônica do herói, há mais permanências na jornada concebida por Campbell na contemporaneidade do que se poderia imaginar.

Se a narrativa opera uma síntese de nossa vida, se essa narrativa dá uma significação ao que é difuso em nosso “mundo real”, estamos nos referindo à reconfiguração do mundo do leitor/espectador. Em *Tempo e Narrativa* (1997), Ricoeur nos fala sobre como a narrativa recompõe o mundo, condensa os elementos espaciais e temporais, re-apresenta esse mundo para o espectador. Se num estudo sobre narratologia contemporânea é preciso estar atento àquilo que é narrado, essa análise só será plena se, de alguma forma, não nos esquecermos de quem narra e de quem recebe e dá significado a essa narração. Nisso tem origem nossa proposta de análise da recepção da obra dos irmãos Dardenne pela crítica especializada, unindo todas as pontas de uma abordagem que se pretende multidimensional.

Muitos textos têm sido produzidos sobre os irmãos Dardenne. Dentre inúmeros artigos, críticas etc., surge o livro *Committed Cinema: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne*, um apanhado de textos sobre os Dardenne que, ainda no primeiro capítulo, nos ajudará a apresentar a forma como o cinema dos irmãos Dardenne vem sendo analisado. Evocando sua larga experiência em documentários, parte dos teóricos aponta, de forma recorrente, a habilidade dos Dardenne de contar uma história de maneira *quase documental*.

² O livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*, lançado em 1928, teve pouca repercussão de início. Foi preciso esperar os anos 60 para que esse estudo suscitasse discussões apaixonadas e, também, muita polêmica, certamente em decorrência de uma tradução para o inglês em 1958.

Equívoco interpretativo, os cineastas em questão conseguem, ao contrário, elaborar uma narrativa extremamente complexa, sem embaralhamento de tempo, virtuosismos no roteiro ou requinte técnico.

Se, como afirma Iser (2002), os autores jogam com os leitores, e o texto é o campo do jogo, a narrativa eligida por um autor nos dá dicas sobre as regras do jogo que ele propõe. E é pensando nos efeitos que serão causados por cada cena da jornada de seus protagonistas, na forma como as diversas plateias irão reagir, no modo como a sucessão de cenas se dá, que os Dardenne inscrevem seu cinema sob a égide de uma *dramática rigorosa*, sem nenhuma vinculação com elementos documentais.

Ao falar da dicotomia documentário-ficção, Sousa (2014) nos dá a dimensão das disputas que envolvem este campo no Brasil, o que nos motiva a pensar numa tentativa de superação dessa dicotomia através do conceito de *poética* humanista como chave de leitura para a obra dardenneana.

Vemos o que é considerado plausível mudar ao longo da História da arte da literatura, e já no século XX, vemos propostas de maior realismo provocarem diversas disputas entre diferentes movimentos estéticos no cinema mundial, passando pelo realismo poético francês do entreguerras, o neorealismo italiano do pós-guerra, o realismo subjetivo de Antonioni e da Nouvelle Vague nos anos 60, o realismo em vídeo do Dogma 95 nos anos 90, entre muitos outros. (...)

Se na tradição ficcional brasileira, como veremos ao longo de toda essa tese, as dicotomias artificialismo-realismo, verdade-ficção, real-representação, são o tempo todo discutidas – pois vemos questionada a representação da realidade na ficção em seus fundamentos básicos... (SOUSA, 2014, p.10-12).

Entendemos que o documentário constitui um campo já estabelecido e não é nossa intenção explorá-lo. Evocaremos essa questão apenas para contraditar os teóricos que atrelam o cinema dardenneano aos domínios do documentário.

No segundo capítulo, *Do realismo: a re-produção do Real dentro e fora da tela*, iniciaremos nossa explanação sobre o realismo no cinema dos irmãos Dardenne. Segundo Sousa (2014), em sua análise sobre o modo como os realizadores brasileiros discursam sobre a questão do realismo em seus filmes, fica claro que o conceito de realismo suscita disputas

no cinema. Aproveitando essa discussão em nosso estudo da obra dos irmãos Dardenne, existe uma situação de disputa entre o que alguns teóricos apontam como herança da fase anterior dos Dardenne destinada à realização de documentários que se soma ao estatuto social de seus filmes como uma ligação direta a um cinema realista, quase documental, e o que os próprios Dardenne falam sobre seu cinema. O pensamento produzido a partir do cinema dos irmãos Dardenne nos motiva a refletir sobre os limites do realismo e de que maneira a narrativa desse cinema, alicerçada no conceito de *dramática rigorosa*, re-constrói a realidade na tela.

Diversas correntes e movimentos cinematográficos buscam adotar o realismo enquanto estética no cinema, mas a confusão em torno do que seria o realismo audiovisual suscitou disputas que atravessam a história. Como nos lembra Sousa,

Novas reivindicações de realismo – de maior e melhor contato de uma estética nova com o real –, correspondem, na verdade, ao processo de estabelecimento de um diferente padrão de verossimilhança cinematográfico, que vem tentar se impor frente aos anteriores. De tal modo que novos realismos estéticos sempre defendem novas estruturas de produção, ou novas texturas de imagem e som, possibilitadas por novas tecnologias, associáveis ou não a esses novos modos de produção. (SOUSA, 2014, p.298).

No caso dos irmãos Dardenne, como já indicamos, o realismo é anunciado por alguns teóricos pelo *efeito documental* supostamente alcançado pelos filmes, ultrapassando os limites do que seria o realismo na tela. Assim, seus filmes de ficção recebem abordagens, como veremos, como se a realidade adentrasse a tela dardenneana por si só, sem que se perceba as arestas da ficção por trás a sustentá-la, ignorando a construção meticulosa que existe em cada filme. Os próprios Dardenne declararam que o roteiro de *Rosetta* teve diversos tratamentos, e não há nada no filme que possa conectá-lo a um registro documental, como querem alguns analistas.

A investigação que colocamos neste capítulo busca refutar a ideia de que o cinema dos irmãos Dardenne *registra* o real. Mesmo a crítica especializada nos dá exemplos de leituras questionáveis da obra dos Dardenne:

...os irmãos Dardenne usam um estilo quase documental, realístico até a medula. Recusam-se, por exemplo, a usar música para pontuar os climas das cenas (...). Ao longo do filme inteiro, o que se ouvem são apenas os ruídos naturais, os diálogos – e eventualmente o silêncio. Cru, cru, cru. (VAZ, 2009)

São abordagens como essa que legitimam nossos questionamentos. Os irmãos Dardenne são os autores de filmes que evocam de forma particular alguns elementos da narrativa fílmica que queremos considerar. Assim, o ponto de vista, a temporalidade, o conceito de herói, a unidade e coerência entre seus filmes, nos acenam como elementos enriquecedores para nossa análise, que ao enveredar por uma discussão sobre a impressão de realidade no cinema, termina por completar um círculo que forma um mesmo conjunto composto pelas questões de poética e do realismo, permitindo que avancemos para nossas demais questões.

No terceiro capítulo, *Das origens da mise-en-scène à encenação dardenneana*, assumiremos o conceito de *encenação* como norteador de nossa análise, somando a este as contribuições das teorias de uma *estética da recepção*. Colocando em perspectiva a discussão sobre a realidade no cinema dos irmãos Dardenne e assumindo o caráter intrinsecamente poético de sua obra, partiremos para um questionamento sobre o modo como a encenação dardenneana produz uma certa impressão de realidade, alinhavando os conceitos e discussões do capítulo anterior e direcionando para o conceito que iremos propor no último capítulo. Se assumimos que há no cinema dardenneano uma determinada impressão de realidade, e que ela é construída, resta-nos estabelecer, ao longo desse capítulo, quais são os tijolos dessa construção, como os irmãos Dardenne utilizam a linguagem do cinema de uma determinada maneira para atingir seus objetivos e como constroem uma estética singular que marca o seu cinema de ficção.

Para isso, buscaremos nos aproximar das origens do conceito de *mise-en-scène*, sua ancestralidade teatral e, sobretudo, sua entrada no universo cinematográfico, notadamente pela contribuição de Mourlet (2008) com os escritos reunidos no livro *Sur un art ignoré*, referência obrigatória aos estudos do conceito de encenação aplicado ao cinema. A trajetória

do conceito expõe uma certa pureza indesejada na sua importação para o cinema, sobretudo pela exclusão, por exemplo, da montagem, como pregada por alguns autores. Acreditamos na necessidade de se pensar a encenação cinematográfica levando em consideração todos os elementos constitutivos do cinema, emancipando-a de seu passado teatral. Portanto, torna-se inevitável visitar a história da encenação, razão pela qual promoveremos uma viagem aos confins da *mise-en-scène*, desde seu nascimento enquanto elemento cênico até o florescimento do conceito que utilizamos.

A encenação dardenneana receberá, então, uma maior atenção para que possamos investigar de que maneira se dá a construção de seus filmes. Nossa análise, contudo, não se pretende conclusiva já que entendemos ser a análise fílmica inesgotável, contudo, ao olharmos com mais cuidado para a forma como os Dardenne utilizam a montagem, os enquadramentos, como eles entendem a ambiência sonora, que critérios utilizam na escolha dos atores etc., abrimos a possibilidade de novas reflexões sobre seu cinema, retirando o véu da laboriosa construção que marca sua *mise-en-scène*.

No quarto capítulo, *Por uma poética humanista: ética e estética no cinema dos irmãos Dardenne*, propomos um novo conceito para pensar o cinema dardeneano, mas também, de uma maneira mais geral, qualquer cinema marcado pelo engajamento de seus realizadores. A partir da discussão sobre dois conceitos, a saber, ética e humanismo, de sua evolução ao longo da história, e também da maneira recorrente com que os mesmos são mal utilizados, procuramos atrelá-los sob a perspectiva de um humanismo ético, que pressupõe a aproximação entre teoria e prática, entre a obra de um artista e a forma como esse artista atua no mundo. É a partir dessa possibilidade que chegamos à proposição de uma *poética humanista* como chave de leitura da obra dardenneana.

Em *Au dos de nos images 1 e 2*, Luc Dardenne expõe não apenas curiosidades que nos ajudam a entender o processo criativo dele e de Jean-Pierre mas, sobretudo, a relação que eles estabelecem com o mundo atual. Através de inúmeras entrevistas, isso também pode ser notado, e o posicionamento político, ideológico, ético se coloca de maneira radical. Ainda, em *Sur l'affaire humaine*, um livro de filosofia também escrito por Luc, esse posicionamento se consolida e alimenta nossa certeza de que sua obra precisa ser vista não mais isolada de

todo o resto, da visão de mundo e do humanismo ético que marcam o cinema dos irmãos Dardenne.

A alteridade, que utilizamos no título da pesquisa, marca a profunda influência da filosofia de Emmanuel Lévinas no cinema e no mundo dos irmãos Dardenne. Contra qualquer possibilidade de domínio sobre o Outro, esse cinema é, antes de tudo, um cinema da alteridade, permeável ao ideário levinasiano, no qual o Outro constitui-se como infinito, como exterioridade plena.

Por fim, continuaremos próximos dos conceitos trabalhados nos capítulos anteriores e que, de certa forma, se complementam durante toda a pesquisa. Se a *dramática rigorosa* nos é cara por evocar a ação dramática e sua causalidade, tão presente na obra dardenneana de ficção, é ao seu lado que nossas reflexões sobre realismo e encenação estão quando buscamos superar a leitura da obra dos irmãos Dardenne como *quase documental* ou como *cinema de registro*, ao mesmo tempo em que construímos o conceito de *poética* humanista, ancorados na filosofia de Emmanuel Lévinas, colocando a impressão de realidade como estratégia e consequência da encenação dardenneana.

Ao longo dos capítulos que apresentamos acima, ambicionamos dialogar com alguns teóricos já estabelecidos, mas também trazer para a discussão outros pensadores com suas contribuições específicas, colocando-os no mesmo patamar. Isso é fundamental para arejarmos os conceitos a serem trabalhados e para não cairmos em reducionismos já postos. Além disso, optamos por não nos referirmos aos teóricos seguindo uma ordem cronológica justamente por acreditarmos que nenhuma linha evolutiva deve ser evocada quando se trata de conhecimento. Se falamos em avançar nos estudos narratológicos, temos a clareza de que cada pensador ou pesquisador que se dedica a um tema ou objeto tem sua contribuição a dar, mas que é preciso assumir a perspectiva da intertextualidade, de que o nosso saber se constitui a partir de diversas influências, e que sem os inúmeros teóricos visitados neste trabalho, colocados em grau de igualdade, nossa reflexão não seria possível.

Neste estudo da obra dos irmãos Dardenne, nossas escolhas nos sinalizam o desafio que é colocar em xeque uma abordagem tradicional do realismo no cinema, bem como de propor um conceito que tente superar a dicotomia artificialismo-realismo. Nesse sentido, a

abordagem narratológica da obra dardenneana que encampamos serve de horizonte para estudos que aprofundem as questões discutidas nesta tese, que certamente não tem o intuito de apresentar respostas definitivas ou esgotar qualquer questão, mas que pretende sinalizar para um caminho possível em que a impressão de realidade seja tomada como fruto de uma estratégia narrativa e, sobretudo, em que um conceito como *poética* humanista possa condensar, ou ao menos arejar, outros conceitos já desgastados e que não produzem sobre a obra dardenneana o efeito que desejamos e que acreditamos ser fundamental como possibilidade de leitura da arte como motivadora de transformação do mundo.

De Aristóteles a Propp, de Propp aos dias atuais, os estudos narratológicos em seu específico cinematográfico têm muito a avançar e não se restringem mais aos movimentos de uma análise estrutural, certamente insuficiente para pensar o cinema em toda a sua complexidade. Nossa proposta é, através dos capítulos que se seguem, dar um pequeno passo na direção de uma abordagem renovada da obra dardenneana, a partir do imbricamento dos conceitos aqui trabalhados, com o intuito de fazer com que algumas respostas nos cheguem e que outras questões despertem, mantendo aceso em nós o desejo de que nossas reflexões sobre o cinema reverberem.

1 DO UNIVERSO DA NARRATOLOGIA AO CINEMA DOS IRMÃOS DARDENNE

1.1 Muito além do cinema

Falar de uma poética do cinema nos obriga a considerar um conhecimento que precede o cinema e vem sendo construído há mais de dois mil anos. Nas palavras de Stam (2003), “a teoria do cinema, como toda a escritura, é palimpséstica: exhibe traços de teorias anteriores e o impacto dos discursos de áreas vizinhas” (p. 24). Sendo assim, certos da tarefa inglória de dar à luz uma revisão bibliográfica pormenorizada sobre o tema, haja vista a existência de estudos inteiramente dedicados à poética aristotélica e aos estudos da narrativa, nosso interesse maior se volta para a necessidade de elencar algumas das principais ferramentas da narratologia, notadamente aquelas que servem a nossa argumentação, e nosso primeiro passo precisa ser clarificar o que é Poética, ou melhor, de que poética estamos falando.

Consideramos relevante apontar, antes, qual conceito de Poética não adotamos. Em *A Poética no Cinema*, Angra (2011) estabelece que o uso da Poética em sua pesquisa nada tem a ver com a poética no sentido aristotélico. Problema frequente na importação de conceitos de outros campos para a teoria cinematográfica, nosso desafio será fundamentar alguns conceitos ao mesmo tempo em que buscamos construir, ressaltar ou questionar o seu específico cinematográfico.

Não se trata, é claro, de uma poética no sentido aristotélico. Não queremos fazer um apanhado dos elementos gerais do cinema, como o fez, por exemplo, Bordwell. A palavra poética, como a utilizamos, diz respeito a sua vinculação com a poesia e aos recursos estéticos de sua materialização. Ou seja, o que buscamos é uma teoria que possa nos dizer o que há (ou pode haver) de poesia numa mensagem fílmica. (ANGRA, 2011, p. 21)

Como vimos, apesar de discorrer, como nós, sobre a poética no cinema, Angra trabalha com uma acepção de poética diferente da nossa. De certo, cada pesquisador pode e deve construir os rumos de sua jornada. Limitamo-nos a anunciar que nossas escolhas trazem um acréscimo de tensão, qual seja, o manuseio de conceitos que precedem em séculos o cinema, sendo um desafio promover uma separação entre a origem, para não dizer essência

desses conceitos, e descobrir de que maneira eles se conectam à linguagem e estética audiovisuais. Entendemos que a poética, em seu sentido aristotélico, é algo inevitável a toda e qualquer pesquisa que se dedique a pensar a narrativa, e estará presente, mesmo que indiretamente, em todas as jornadas que tenham o cinema como caminho. Não se trata de identificar essa ou aquela poética do cinema, mas de conceber que toda e qualquer peça audiovisual corresponde à Poética em seu específico cinematográfico, seja pela ruptura de uma narrativa no sentido aristotélico, seja pela reprodução dos códigos consagrados à narrativa tradicional.

É verdade que a Poética encontra na obra de Aristóteles sua origem como método de análise e uma tentativa de antever o que era essencial à arte poética. Seu pequeno tratado, ainda que incompleto, funciona como matriz para o que viria a ser uma disciplina teórica, a Poética, e os estudos que giram em torno da narrativa dificilmente prescindirão da sua presença. Porém, antes mesmo de Aristóteles, Platão, seu mestre, se dedicou à poética sem atingir o mesmo resultado metódico e com um posicionamento diverso ante a poesia. No livro X de *A República*, Platão chega a defender o banimento da poesia por acreditar que a mesma afasta o cidadão da verdade contida nas ideias primeiras e eternas de todas as coisas, mas é importante considerar que preocupações acerca dos efeitos da poesia acompanham o homem desde sempre.

... na oportunidade em que voltamos a tratar de poesia, por a termos banido de nossa cidade, visto ser ela o que é; a razão nos obrigou a assim proceder. Acrescentamos, ainda, o seguinte, para que ela não nos acuse de dureza e rusticidade, pois vem de longa data a querela entre a poesia e a Filosofia. (PLATÃO, 2000, p.451)

No entanto, parece consenso que Aristóteles tenha inaugurado com sua *Poética* a busca de um método para pensar os efeitos da poesia. Para Aristóteles, a poesia é imitação da ação humana. Ao contrário do que coloca Platão, Aristóteles considera que a poesia tem sobre o leitor um efeito positivo.

A questão da *mimesis* é central quando falamos em Poesia, e na poética aristotélica, este termo designa, em linhas mais gerais, imitação. É interessante notar que o conceito de *mimesis* guarda relação direta com a realidade, que pretende imitar ou reproduzir. Dedicaremos o segundo capítulo a uma abordagem do realismo e voltaremos a esse assunto. Por ora, cabe refletirmos sobre a imitação como fundadora das artes poéticas.

Para Platão, o poeta não pode fazer nada além do que uma segunda imitação, imperfeita e perigosa. No que concerne à imitação, portanto, o artista só pode imitar algo que já não é o essencial. Como no exemplo da cama que ele propõe no livro X de *A República*, Deus seria o autor do arquétipo de cama, o artesão se inspiraria nesse arquétipo para construir uma entre muitas camas possíveis, e o artista, ao imitar aquilo que vê e que não é o essencial, estaria então imitando algo que já é, por si, uma imitação, razão pela qual Platão considera a poesia perigosa, o que justificaria o seu banimento. (PLATÃO, 2000, p.436)

Em contrapartida, *mímesis* encontra um outro significado na acepção de Aristóteles, já que para ele a própria arte poética é definida como a arte da imitação da ação. O entendimento que Aristóteles tem de imitação difere, em certa medida, da de seu mestre já que, para Aristóteles, a imitação não é algo ruim como indica Platão. Aristóteles aponta, ainda, duas maneiras de imitar: uma, através da narrativa; outra, através da encenação com atores. Isso significa dizer que o uso que fazemos da palavra narrativa encontra um tratamento bastante diverso em Aristóteles. Narrativa é um modo de imitar na qual há, apenas, a voz do poeta, enquanto a outra forma de imitar seria a das artes dramáticas que pressupõem colocar em cena as ações. A poética aristotélica considera, enfim, que todas as artes poéticas são artes miméticas.

1.2 O Drama e a Narrativa

Dentre as muitas contribuições da poética aristotélica, dedicamos especial atenção para os modos em que a imitação pode se dar, pois é essa distinção que nos ajuda a sinalizar de que forma a poética do cinema importa tensões e interpretações diversas desse estudo seminal. Como apontamos acima, Aristóteles afirma que a imitação pode se dar de dois modos: a narrativa e a dramática. No início de *Arte Poética*, o autor faz uma reflexão sobre os poetas que se utilizam da métrica do verso para implementar sua arte mimética. No caso de Homero, é feita uma distinção entre este e Empédocles, um filósofo, que também se utiliza do verso. O que faz com que o primeiro possa ser referendado como poeta ao contrário do segundo é o que determina a essência do modo que é a narrativa. Aristóteles insiste em outro exemplo, qual seja a exposição em verso de quaisquer assuntos de medicina ou física, sem que seja possível atribuir aos seus autores a condição de poeta. O modo narrativo é aquele

que imita através do verso e que não se destina ao outro modo, que é a imitação através do drama, com a presença de atores.

Nesse segundo modo, Aristóteles deixa claro que, ao contrário do que acontece com o modo narrativo, usado como sinônimo de epopeia, existe um outro modo de imitar que se utiliza de diversos meios de expressão, tal como o ritmo, o canto e também o metro. Esse modo pressupõe a encenação, que discutiremos no terceiro capítulo, e se separa do primeiro modo na medida em que não está destinado apenas à leitura e ao verso.

Ao caracterizar a tragédia como uma das manifestações possíveis do Drama, Aristóteles opõe esta à Narrativa.

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mais (sic) por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. Entendo por “um estilo tornado agradável” o que reúne ritmo, harmonia e canto. (ARISTÓTELES, 2011, p. 35)

Essa preocupação de Aristóteles em distinguir os modos pelos quais se dá a arte mimética nos aponta um caminho para pensarmos o cinema. Se estamos diante de uma distinção que coloca de um lado o narrativo e, de outro, o dramático, podemos inicialmente colocar em xeque o uso que se faz do termo *narrativa*, sobretudo atrelado ao cinema. Na verdade, esses modos colocados por Aristóteles traduzem-se de uma outra forma, a imitação que se destina apenas à leitura e a imitação que se destina à encenação. No entanto, para chegar ao estágio da encenação, toda obra precisa de um planejamento, qual seja um roteiro, uma partitura, que se utiliza da palavra escrita, mas que não pode ser confundido com o modo narrativo sinalizado por Aristóteles. Isso significa dizer que Aristóteles está preocupado com os efeitos diversos do modo poético no qual a imitação se dá única e exclusivamente pela leitura, e do modo poético no qual a imitação se dá através da elaboração de ações e de sua interpretação por atores, o que pressupõe muitas vezes a mistura de diversos meios, tais como o ritmo, o canto e o metro.

Em contrapartida, o uso que se fez de narrativa desde então, como veremos a seguir, nos autoriza a assumir esse conceito numa acepção diferente da que é colocada por Aristóteles. É mesmo necessário que isso seja feito, pois quando nos deparamos com expressões como *narrativa aristotélica*, é notável que ela esteja invariavelmente contaminada

por uma conceituação de narrativa que se desenvolveu desde então, o que nos permite incorporar a encenação nesse conceito, aproximando-se, sobremaneira, do Drama aristotélico.

Seja como for, é importante salientarmos a atualidade da Poética de Aristóteles. Wilson Gomes, ao discorrer sobre esta obra em *Estratégias de produção do encanto*, salienta a atualidade deste texto para os estudos contemporâneos: “...aí se encontram elementos, noções e intenções de pensamento perfeitamente capazes de iluminar e de reunir num veio discursivo sensato e fecundo muitos dos problemas e perspectivas contemporâneas”. (GOMES, 1996, p. 99)

Acrescenta-se, ainda, que Gomes sinaliza no sentido da elaboração de uma nova poética “não-literária no contexto das disciplinas de interpretação e da expressão” (1996, p. 124). Ao pensarmos o cinema à luz dessas definições, podemos sustentar que o cinema é uma arte mimética, tal como a música, a dança, a literatura. No entanto, o cinema traz consigo uma complexidade ímpar, na medida em que promove um imbricamento dos diversos meios de expressão. Jacques Rancière aponta o caráter múltiplo do cinema, que lembramos em nossa epígrafe: “o cinema é uma multidão de coisas” (2012, p.14). Tal complexidade nos intima a refletir sobre o sentido de alguns conceitos em seu específico cinematográfico, ou ainda das adaptações necessárias para que certos conceitos possam nos ajudar a pensar o cinema. A narrativa é um desses casos.

1.3 Qual narrativa?

A abordagem mais íntima da obra de Aristóteles não é nosso interesse haja vista nossa intenção de avançar para outros conceitos nos capítulos subsequentes e que são importantes para a nossa argumentação. Sendo assim, muitos outros elementos em Aristóteles poderiam ser evocados e muitos trabalhos se dedicam a dissecá-los. Buscamos em Aristóteles, sobretudo, combustível necessário para avançar, e é certamente a questão da narrativa, de uma maneira mais geral, que se coloca como central em sua Poética. A narrativa tem um papel preponderante na reflexão de Aristóteles sobre a Poesia, e sobre ela, precisamos nos debruçar com mais atenção.

É bom que se diga, para Aristóteles os trechos narrativos assumem

praticamente toda a responsabilidade na produção dos efeitos próprios de cada poesia. O que se verifica não apenas no deslocamento do elemento cênico e da caracterização dos personagens para o segundo plano, mas pela rejeição de quaisquer expedientes não-narrativos, quaisquer recursos que prescindam da trama dos fatos, para a produção dos efeitos poéticos. Assim é que Aristóteles exclui o irracionalismo do desfecho do tipo *deus ex machina* e de qualquer interferência gratuita e imotivada que não obedeça ao processo ou economia da história. (GOMES, 1996, p.125)

Mas, afinal, o que significa narrar? É possível não narrar? Estaríamos fadados a encontrar a mesma resposta ao primeiro axioma da comunicação (“não é possível não comunicar”) reiterado por Ugo Volli (2007, p.17)? A narratividade é uma condição inerente ao homem. Muito antes do surgimento da própria literatura, o homem narrava através da oralidade ou da escrita, criando os elementos de sua condição narrativa que seriam observados ao longo dos séculos por pensadores e teóricos. Portanto, o alcance do conceito de narrativa aqui empregado ultrapassa o modo como esse termo é usado por Aristóteles, e mesmo quando falamos de artes miméticas que pressupõem a encenação, utilizamos também o conceito de narrativa, bem como podemos sustentar que cada texto, qualquer que seja, carrega consigo um nível narrativo.

O esforço de A. J. Greimas ao analisar um texto que possui uma aparente não-narratividade³ é revelador da necessidade de considerarmos o que entendemos como narração. A ameaça de inexatidão relacionada ao conceito de narrativa paira sobre os estudos narratológicos com a mesma carga negativa de outros termos genéricos ou utilizados como coringas no embaralhamento de ideias e especulações. O tempo é um elemento primordial da narrativa, atrelado simbioticamente à ação, cujo encadeamento nos autoriza a refletir, com maior propriedade, sobre o “narrar”.

A definição colocada por Ugo Volli para o conceito de narrativa nos serve como ponto de partida.

Do ponto de vista semiótico, em suma, para caracterizar uma história é necessário considerar um outro nível mais abstrato e geral, o do entrelaçamento ou trama, que em certo sentido podemos considerar submisso à superfície expressiva da narração e invariável em relação às diversas versões que lhe podem ser dadas, em línguas ou substâncias expressivas ou códigos diferentes: este aspecto invariável da história consiste muito claramente em

³ Ao discorrer sobre a narrativa numa receita de sopa ao pesto, Greimas conclui: “Um discurso narrativo, qualquer que seja sua complexidade, é, do ponto de vista do enunciador, um objeto construído e, do ponto de vista do enunciatário, um objeto suscetível de receber uma definição generativa.” (GREIMAS, 1996, p.21)

um certo curso de eventos, narrados em uma certa sucessão bem determinada. (VOLLI, 2007, p. 92)

A definição de narrativa a partir da história nos traz impasses. A história pensada em sua essência, imutável, remete a um anseio estrutural como definidor do que seja a narrativa e que, muito facilmente, mostra-se insuficiente para o aprofundamento deste conceito, notadamente quando tomamos seu específico cinematográfico. Basta analisar diversas versões de uma mesma história para entender que sua essência não é capaz de nos apresentar o que é o narrar sem levar em consideração outras variáveis. A essência de uma história não está apenas no que Volli considera, aquilo que permanece entre as diversas versões, mas para cada tratamento dado a uma história temos uma série de efeitos diferentes. É preciso avançar em busca de uma melhor definição para a arte de narrar.

Uma narrativa, afirmam Gaudreault e Jost (2009), tem início, meio e fim. Nesse sentido, toda narrativa seria fechada, independente das novas versões ou sequências que uma mesma história suscite, ou das interpretações que sejam dadas a cada história. Essa ideia tem origem em Aristóteles ao discorrer sobre a tragédia, o que já apontava a poesia como sendo aquilo que tem início, meio e fim, e por esse motivo, se oporia ao mundo real. A narrativa formaria um todo, e assim, ao contrário da experiência do mundo real, seria justamente a finitude da narrativa que nos daria uma pista para a sua definição.

Que o final seja suspensivo ou cíclico, isso não muda em nada a natureza da narrativa como objeto: todo livro tem uma última página; todo filme, um último plano, e é somente na imaginação do espectador que os heróis podem continuar a viver. (...) mesmo quando um filme tem o propósito explícito de contar algumas horas escolhidas na vida de um homem, a organização dessa duração obedece a uma ordem, supõe no mínimo um ponto inicial e um desfecho, que dificilmente recobrem a organização de nossa própria vida. (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 32)

No entanto, basta lembrarmos da experiência de Greimas que citamos acima para entendermos que essa definição não é suficiente. Se podemos considerar que sob todo texto subjaz um efeito narrativo, torna-se fundamental encontrarmos uma definição de narrativa que dê conta mais especificamente do universo no qual circulamos neste trabalho, a saber, as narrativas ficcionais.

Etimologicamente, a palavra “narrar” vem do latim *narrare*, que por sua vez, descende da palavra *gnarus*, que significa “aquele que conhece”. Conceito que está presente em todas as suas derivações, só está apto a narrar algo aquele que conhece esse algo. O que se narra

pode ser inspirado em acontecimentos reais ou fruto da mais engenhosa imaginação. Narra-se uma história, e o narrar em si configura-se como ato de efetuar uma narração que consiste na maneira como uma história é contada. Narração, segundo Aumont e Marie (2012), é:

Fato e maneira de se contar uma história, por oposição a essa própria história (o conjunto dos conteúdos narrativos, a “fábula”, no sentido dos formalistas), e à narrativa (o discurso que conta a história, a “trama” dos formalistas. A narração é um ato, fictício ou real, que produz a narrativa. (AUMONT; MARIE, 2012, p.208)

A consideração de uma instância exterior ao filme para a localização do narrador nos interessa particularmente. A figura do narrador foi objeto de inúmeras elocubrações, algumas bastante complexas quando pensamos ou aplicamos esse conhecimento ao cinema. Nesse sentido, é notável a contribuição de Gerard Genette. Através de sua investigação sobre a relação que se estabelece entre a narrativa e a história, Genette reflete sobre o modo como essa narrativa se dá, considerando que uma narrativa pode fornecer mais ou menos informações sobre determinada história, ou mesmo filtrá-la pelo ponto de vista de um determinado personagem, ou ainda, organizar os acontecimentos de uma história fora da ordem cronológica para a obtenção de um determinado efeito. A essa percepção do que se vê, Genette propõe o conceito de focalização, que precisa ser devidamente adaptado para o cinema.

Ainda sobre a relação narração e história, Genette aponta que ambos só existem por intermédio da narrativa. A história é contada através da narrativa e é a própria história que confere àquilo que é narrado a condição narrativa. Sem história, segundo Genette, não haveria narrativa. Ao mesmo tempo, a narrativa pressupõe alguém que narra, sendo, portanto, discurso. A análise do discurso narrativo seria, assim, a análise das relações narrativa e história, narrativa e narração, e narração e história. (GENETTE, 1995, p. 27)

Na busca por uma definição de narrativa que nos ajude a pensar o cinema, é preciso analisar as possibilidades da narrativa como um todo e de alguns conceitos correlatos, tais como história, discurso, ficcionalidade. Segundo Reis e Lopes (1998), a narrativa tem diversas acepções, podendo referir-se ao enunciado, ao conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, ao ato de relatar ou, ainda, como modo. Nesse ponto, encontra-se a dificuldade fundamental da adaptação para o cinema da contribuição de Genette e outros estudiosos da narrativa. Os estudos de Genette assumem o caráter modal da narrativa, criando

inevitáveis dificuldades para sua aplicação ao cinema.

A postulação modal do conceito de *narrativa* não pode alhear-se de outro fato: que a *narrativa* não se concretiza apenas no plano da realização estética própria dos *textos narrativos literários*; ao contrário, por exemplo, do que ocorre com a *lírica*, a *narrativa* desencadeia-se com frequência e encontra-se em diversas situações funcionais e contextos comunicacionais (narrativa de imprensa, historiografia, relatórios, anedotas etc), do mesmo modo que se resolve em suportes expressivos diversos, do verbal ao icônico, passando por modalidades mistas verboicônicas (história em quadrinhos, cinema, narrativa literária etc.). (REIS; LOPES, 1998, p. 66, grifos no original)

O caráter polissêmico desse conceito desperta o desejo de buscar de forma mais pragmática a definição de narrativa dentre os estudiosos da narrativa no cinema, dentre os quais, destaca-se David Bordwell, que diz:

Podemos considerar uma narrativa como uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço. Uma narrativa é o que normalmente queremos dizer ao utilizar o termo história (...). Normalmente, uma narrativa começa com uma situação: uma série de mudanças ocorre de acordo com um padrão de causa e efeito, até que, finalmente, uma nova situação surge levando ao fim da narrativa. Nosso envolvimento com a história depende do nosso entendimento do padrão de mudanças e estabilidade, causa e efeito, tempo e espaço. (BORDWELL, 2013, p.144)

Com efeito, é preciso selecionar um viés da narrativa para evitar erros interpretativos decorrentes da utilização de outro sentido da palavra, que tem essa sobrecarga polissêmica. Entendemos por narrativa o que aponta Bordwell, uma cadeia de eventos ligados numa relação de causa e efeito. Tomada como sistema nuclear, a narrativa pressupõe uma narração, bem como aquele que narra, ou seja, que desempenha o ato de narrar, e que não se confunde com o *narrador*. Para Reis e Lopes (1998), a definição do conceito de narrador precisa começar pela distinção do conceito de autor, haja vista a frequente confusão de ambos. O narrador possui independência em relação ao autor e, de certa forma, poderíamos dizer que o autor pertence ao mundo enquanto o narrador seria uma entidade fictícia ao qual cabe a tarefa de enunciar o discurso.

O narrador é, sem dúvida, uma criação do autor, mas aquele não se restringe a ser um *alter ego* deste, e a questão do narrador se torna ainda mais complexa quando pensamos em seu específico cinematográfico.

1.4 Por uma narrativa cinematográfica

Em *A narrativa cinematográfica*, Gaudreault e Jost (2009) se dedicam a aprofundar uma discussão em torno dos problemas específicos que pensar a narrativa no cinema nos traz. Partindo das distâncias entre a aplicação desse conceito na literatura e no cinema, os autores indicam as dificuldades de se pensar a narrativa em seu específico cinematográfico.

Considerar o plano como equivalente a um enunciado permite-nos, como acabamos de ver, analisá-lo nos mesmos termos que qualquer outra narrativa. As dificuldades, entretanto, começam a aparecer quando tentamos determinar quais enunciados há numa imagem. Nenhum plano dirá jamais “João morre”. (GAUDREAUL; JOST, 2009, p.36)

O plano tem uma pluralidade de enunciados narrativos. Somado aos inúmeros detalhes que um plano carrega, temos a alternância de planos, o uso das cores, a contribuição significativa das bandas sonoras, o que complexifica a questão da narrativa no cinema, sobretudo quando nos utilizamos da palavra escrita para discorrermos sobre o cinema. Como mensurar o que se perde quando escrevemos sobre um filme?

Não raramente, cenas inteiras são descritas em trabalhos como este, e é preciso atentar para o risco de esvaziamento de significados quando analisamos um plano, uma cena ou um filme através de palavras. Tenta-se remediar essa limitação com ilustrações de frames, descrições que não abordem apenas a história e que incorporem os movimentos de câmera e as ferramentas que compõem a linguagem audiovisual. Esta é uma dificuldade que a própria natureza *passante* do cinema nos coloca. Ao contrário de uma imagem estática, qual seja um quadro, uma fotografia, do cinema só se tem a memória de uma narrativa que já se deu.

Esta dificuldade se torna mais notória quando pensamos o cinema a partir do conceito de *focalização* proposto por Genette. Termo que se aproxima da noção de ponto de vista, a focalização, de certa forma, faz avançar as relações entre narrador e personagem propostas por Todorov, que estabelece três possibilidades concretas: a) quando o narrador diz mais do que sabe qualquer um dos personagens; b) quando o narrador só diz aquilo que sabe o personagem; c) quando o narrador diz menos do que sabe o personagem. (GAUDREAUL; JOST, 2009, p.166)

A partir do conceito de focalização de Genette, temos quatro possibilidades: a) a narrativa com *focalização zero*, quando o narrador é onisciente e, portanto, diz mais do que a

personagem sabe; b) a narrativa com *focalização interna fixa*, quando os acontecimentos são filtrados pela consciência de um personagem; c) a narrativa com *focalização interna múltipla*, quando vários personagens estão envolvidos nesse processo; d) a narrativa com *focalização externa*, que não revela os pensamentos das personagens. (GENETTE, 1995, p. 187-8)

Por maior que seja nosso esforço no sentido de importar esses conceitos para a narrativa audiovisual, o que se encontra a nossa frente é um muro intransponível. O conceito de *focalização* simplesmente não se aplica *ipsis litteris* ao cinema. Num romance, é possível que o narrador situe o leitor *dentro da cabeça* de um personagem, fazendo com que a narrativa seja construída, inclusive, com os pensamentos dessa personagem, o que não se dá no cinema⁴. Esse entrave foi observado por Gaudreault e Jost ao discorrerem sobre o ponto de vista.

Se essa confusão entre saber e ver, ambos reunidos sob o mesmo termo “focalização”, pode parecer legítima em se tratando do romance, pois fala-se de uma visão no sentido metafórico; ao se refletir sobre a representação do ponto de vista em uma arte visual como o cinema, tal confusão passa a ser incômoda. Sobretudo porque o filme sonoro pode *mostrar* o que o personagem vê e *dizer* o que ele está pensando. Não é paradoxal que Genette tome *Rashomon* como exemplo perfeito de focalização interna? Se o filme de Kurosawa põe em cena quatro narrativas da morte de um samurai e cada uma delas está restrita ao saber do narrador que a relata (bandido, lenhador, esposa do samurai e a alma do morto), também é verdade que ele mostra essas personagens “de fora”. (GAUDREAUL; JOST, 2009, p. 167)

Tanto Jost quanto Gaudreault buscaram resolver essa inadequação. Jost propõe o termo *ocularização*⁵, que colocaria em questão aquilo que a câmera mostra e o que o personagem deve ver. Já Gaudreault fala em *mostração*⁶, chamando atenção para a natureza narrativa específica do cinema, o que dá a dimensão do embate entre o narrar e o mostrar.

Onde situar nossa narrativa-origem, o filme *O regador regado*⁷, no campo desses modos do narrativo? Trata-se de uma mostração, como nós somos à primeira vista, levados a crer, já que ela implica, da mesma maneira que a narrativa cênica, uma representação da ação pelo viés dos personagens? Ou

⁴ No filme *O escafandro e a Borboleta (Le Scaphandre et le papillon*, de Julian Schnabel, 2008), durante os primeiros 40 minutos, o que vemos é o que o personagem vê e apenas planos ponto de vista são usados. Porém, esse recurso não se confunde nem com a focalização interna fixa, nem com o modo narrativo lírico.

⁵ O termo *ocularização* foi proposto por François Jost no artigo “Narration(s): en deçà et au-delà” (*Communications, Énonciation et cinéma*, n.38, 1983).

⁶ O termo *mostração* foi proposto por André Gaudreault no livro *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

⁷ O filme *O regador regado* usado como exemplo pelos autores foi dirigido pelos irmãos Lumière em 1895.

se trata, antes, de uma narração, já que, como a narrativa escrita, ele parece chegar ao espectador por meio de uma instância intermediária (a câmera?, a película?, o realizador?, a equipe de filmagem?) situada entre ele, instância espectral, e essas instâncias “actoriais” que são os diversos personagens da ficção? Ou ainda, não se situaria ele sobretudo em um estado intermediário entre narração e mostraçã? (GAUDREAUL; JOST, 2009, p.40)

A mesma dificuldade aparece quando pensamos nos gêneros literários aplicados ao cinema. Já discutimos anteriormente as noções de narrativa e de drama e, sem dúvida, os gêneros literários nos remetem novamente a Aristóteles, e chegam, com Hegel, à tríade épico-lírico-dramático. Apontamos que os textos dramáticos são aqueles passíveis de encenação e que Aristóteles se refere à narrativa como sendo própria do gênero épico. Porém, se levarmos em consideração a assertiva de Cannito e Saraiva (2009), que afirmam que nenhuma das categorias (dramática, épica e lírica) é absoluta, então encontraremos um desafio na aplicação dos três gêneros ao cinema. Pallottini já havia indicado a artificialidade da separação dos gêneros: “nada é assim tão branco e preto”. (1988, p. 53)

Retomando as definições dos gêneros, Anatol Rosenfeld afirma que:

Não há grandes problemas, na maioria dos casos, em atribuir as obras literárias individuais a um destes gêneros. Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central - quase sempre um “Eu” - nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra - poema ou não - de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, 1985, p.17)

A ousadia da aplicação desses gêneros ao cinema nos leva aos exemplos de Cannito e Saraiva, que consideram ser possível classificar um filme como lírico, ou mesmo, que imaginam tratar-se um exemplo do gênero épico os filmes nos quais um dos personagens narra a história. Poderíamos citar vários filmes⁸ além daqueles mencionados pelos autores, mas fica claro que a aplicação dos gêneros ao cinema não pode acontecer sem que algo da essência desses conceitos seja violada. Ora, no primeiro caso, não cabe dizer que um plano subjetivo ou um fluxo de imagens seja identificado com o gênero lírico, ou que filmes que possuem personagens que narram ou introduzem outros blocos narrativos dentro da mesma

⁸ Os autores citam *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Houve uma vez dois verões* (Jorge Furtado, 2002), dentre outros, aos quais poderíamos acrescentar *Amadeus* (Amadeus, de Milos Forman, 1984), como exemplos de filmes que se utilizam de personagens que narram a história “de dentro do filme”.

história sejam épicos, afinal, esses personagens que narram também estão sendo narrados. Talvez o melhor seja adotar a definição que Hegel dá ao gênero dramático: “dentre os gêneros particulares da arte discursiva, a poesia dramática é, por seu lado, a que reúne em si mesma a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da lírica”. (HEGEL, 2004, p.200). Não se trata, pois, na hegemonia do cinema de ficção em que circulamos, de encontrar este ou aquele plano que teria natureza lírica ou mesmo personagens que, ao se comportarem como narradores da história, inscrevem o filme num registro épico. Antes, o gênero dramático converge o épico e o lírico sem a possibilidade de decantação de ambos a partir dos elementos do filme.

Naturalmente, a discussão dos gêneros literários dentro e fora do cinema extrapola o escopo deste trabalho, mas vale registrar as dificuldades de se construir uma definição para a narrativa cinematográfica a partir dos impasses de importação para o cinema desses conceitos. Nesse sentido, o pragmatismo de Bordwell torna-se evidente e se mantém bastante eficaz em colocações como: “... não se deve encorajar, sem precisar, a proliferação de entidades teóricas (...) como fundamento de processo de toda narração, sobretudo se é para se dizer logo em seguida que a maioria dos filmes “apaga” ou “oculta” esse processo”. (1985, p.62), ainda que este posicionamento receba diversas críticas, como as que fazem Gaudreault e Jost: “Quer se trate de cinema ou de qualquer outra forma de manifestação narrativa, não saberíamos, segundo o que pensamos, sem correr riscos que nos parecem inúteis, fazer economia da noção de “narrador”.” (2009, p. 81)

Mesmo que os esforços para aplicação desses conceitos ao cinema pareçam ser inócuos, desse embate entre Gaudreault e Jost em relação à crítica que Bordwell faz ao exagero em torno do conceito de narrador no cinema, os autores apontam uma necessidade elementar que é a de reconhecer a importância de uma instância narrativa elementar.

A “tradição”, com efeito, sempre reconheceu, em uma bela unanimidade, a necessidade (trata-se, é claro, de uma necessidade teórica) de uma instância narrativa fundamental, responsável pelos enunciados fílmicos. E isso pouco importando o nome que se lhe tenha dado originalmente (mostrador de imagens, grande imagista, narrador, narrador fílmico, enunciatador etc). Como o cinema é, ao contrário da literatura, uma mídia antes audiovisual que estritamente verbal, tal unanimidade pode parecer espantosa, e podíamos esperar que ela fosse rompida um dia. (GAUDREULT; JOST, 2009, p.79)

Dessa profícua discussão sobre os gêneros literários aplicados ao cinema e a abrangência do conceito de narrativa, ficamos com um conceito-chave. Interessa-nos adotar o

conceito de *Dramática Rigorosa*, criado por Anatol Rosenfeld, pois ele define, de uma maneira bastante emblemática, o que queremos dizer quando nos referimos à narrativa aristotélica. Nas palavras de Pallottini: “Cada cena movendo a seguinte, o *drama rigoroso* é como um mecanismo que se move sozinho; deve caminhar para a frente, não pode voltar no tempo (o *flashback* é épico), a ação dramática acontece *aqui e agora*” (PALLOTTINI, 1988, p.54). Relativizando a afirmação de que o *flashback* seja épico, que pode ser facilmente questionada, a ideia da ação dramática que acontece aqui e agora é fundamental para se pensar os filmes que tomamos como objeto.

Vale citar, ainda, o conceito de *Grande Imagista*, proposto por Laffay, que é destacado por Gaudreault e Jost como um importante precursor das reflexões sobre cinema e narrativa, que teria influenciado, inclusive, Christian Metz⁹. Para Gaudreault e Jost, a definição de narrativa de Laffay é feita em oposição ao mundo, e em seu específico cinematográfico, a narrativa é sempre uma espécie de discurso, ordenada por um mostrador de imagens, um grande imagista. “O cinema conta na mesma medida que representa, contrariamente ao mundo, que apenas é.” (GAUDREULT; JOST, 2009, p.26)

Por mais aprofundada que seja a discussão sobre a figura do narrador no cinema, se intradieética ou extradieética, é o Grande Imagista, que entendemos como um conceito geral, que abarca todas as instâncias narrativas do filme, já que, quando um personagem narra uma história, uma música contribui para a narrativa, a fotografia ou os movimentos de câmera e os recursos de montagem produzem efeitos variados, é através das escolhas do grande imagista, consideradas as devidas contribuições dos diversos artistas envolvidos neste processo, que cada um desses elementos é evocado para compor o filme.

1.5 A matriz Propp

Para além do sistema nuclear que gira em torno da narrativa, um conceito suplementar que nos é caro e que ajuda a definir de que narrativa estamos falando é o da *ficcionalidade*. Em primeiro lugar, podemos dizer que para que o mundo narrativo seja construído dentro do conceito de ficcionalidade, é preciso que o autor opte pelo “fingimento”. Somado a isso,

⁹ Metz fez uma resenha do livro de Laffay, *Logique du Cinéma*, na revista *Communications* (1965, v.5, n.1, pp.141-142).

autor e leitor fazem uma espécie de pacto que consiste na suspensão voluntária da descrença. Esse jogo da ficção não exige um corte com o real, e mesmo ao contrário, tende a remeter para o mundo real, fundamental para que o leitor compreenda e decodifique o mundo possível proposto pela ficção. (REIS; LOPES, 1998, p.44)

Esse mundo possível pode coincidir ou não com a lógica do mundo real. Quando pensamos no universo fantástico de certas narrativas, estamos diante de códigos e ferramentas que nos colocam em outro tipo de referencialidade ficcional. Já quando temos uma construção que, de forma mais direta, dialoga com questões atuais e socialmente relevantes, o mundo possível da ficção funciona como um outro tipo de espelho e pode, até certo ponto, adquirir uma natureza didática.

Sendo assim, estamos falando de narrativa na acepção de Bordwell, e ainda, de uma narrativa ficcional, fundamental para mergulharmos em nosso objeto. Os estudos de narrativa que originaram, ao longo do século XX, uma enorme quantidade de reflexões, sobretudo pelo advento do estruturalismo, são tributários da obra seminal de Vladimir Propp, a saber, *Morfologia do conto maravilhoso*¹⁰, lançado em 1928, mas só traduzido para o francês muito mais tarde, no auge do movimento estruturalista, na década de 1960.

De início, as análises temáticas ou proposicionais dos teóricos da semântica inauguraram estudos focados nos enredos, que tiveram como expoente essa matriz Propp e sua análise dos contos maravilhosos. O legado desse estudo, como decorrência da observação das estruturas dos contos de magia, contém as funções dos personagens elencadas por Propp, abordando a estrutura narrativa como linguagem. “... o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens.” (1984, p.25)

Narratologia é um termo relativamente recente, introduzido por Tzvetan Todorov nos anos 60, mas explorado de forma mais sistemática a partir de Gerard Genette, cujo *Figures III* permanece como referência obrigatória aos estudos dentro desse campo. Mas as equações narrativas nos remetem a Propp (com efeito, podem nos remeter mesmo a Aristóteles), cujas funções inauguram uma corrente dentro do que viria a ser chamado de narratologia. Seu estudo que, originalmente, se dirigia especificamente aos contos de magia, acabou lançando sementes, que só germinaram muito mais tarde, em pesquisas dentro do campo da

¹⁰ O trabalho de Propp analisa 100 contos de uma coletânea chamada *Contos de fadas russos* (1855-1863), publicada por Aleksandr Afanássiev (1826-1871), com um total de 8 volumes e cerca de 600 contos.

narratologia de maneira mais geral.

Mas qual seria a grande contribuição dos estudos de Vladimir Propp que tanto influenciaram os estruturalistas e redefiniram os estudos da narrativa?

Vladimir Propp se notabilizou por seu estudo pioneiro através do qual buscou um método teórico-científico para analisar a narrativa e, com isso, lançou sementes que germinaram intensamente nos anos 60, durante a expansão do estruturalismo, e mesmo após esse período. Santos (2013) afirma que “Propp (1980) foi pioneiro ao definir uma estrutura narrativa composta de funções que ocorrem em sucessão temporal de ações, agrupadas assim em esferas de ações definidas que formam um todo uniforme.” (p.1386)

Meletínski afirmou que, antes de Propp, motivo e enredo em seu conjunto eram considerados “mônadas narrativas indecomponíveis” (MELETÍNSKI, 1984, p.145). Propp foi pioneiro¹¹ ao propor o estudo das estruturas narrativas a partir de funções, num total de 31, que davam conta de decompor a estrutura das narrativas dos contos maravilhosos. Seriam essas funções que moveriam a trama e funcionariam como quesitos obrigatórios para as narrativas folclóricas por ele observadas.

Propp e os formalistas russos, apesar da grande influência de seus estudos, foram acusados de um certo imobilismo que atingiria as análises estruturais. Contudo, como veremos, mesmo Propp em seu embate com Claude Lévi-Strauss insiste que nunca promoveu uma separação entre forma e conteúdo, e que um está contido no outro. Sobre o formalismo, Lygia Perrone-Moisés aponta, na apresentação de *As Estruturas Narrativas*, de Todorov:

Ora, embora o grupo russo ficasse conhecido como “formalista” e suas análises procedessem do exterior para o interior da obra — em termos saussurianos, do significante para o significado — seus componentes jamais admitiram a separação de forma e conteúdo. Forma e conteúdo são inseparáveis. Onde está o conteúdo senão na forma? Será possível uma forma verbal sem conteúdo? A única separação que se pode fazer é operacional. E não se trata então de uma separação entre forma e conteúdo, mas de uma distinção metodológica entre “material” e “procedimento”. (PERRONE-MOISÉS, 2008, p. 9)

O formalismo russo será duramente criticado pelos estruturalistas dos anos 60, do qual estes são intensamente tributários. Segundo Todorov,

¹¹ Propp não estava sozinho e outros contemporâneos realizaram estudos sobre a estrutura narrativa de contos, tal como J. Bedier (*Les Fabliaux*), A. Jolles (*Formes Simples*), B. Tomachevski (*Temática*). Já nos anos 60, A. Dundes cita o estudo de Propp em *Morfologia e estrutura no conto folclórico*.

O principal defeito das tipologias propostas em história literária, sob a influência da história da arte, é que, apesar de construídas a partir de um único e mesmo plano, são aplicadas a obra e até mesmo a períodos inteiros. Ao contrário, a tipologia linguística confronta os sistemas fonológico, morfológico ou sintático, sem que as diferentes abordagens coincidam necessariamente. A classificação deve pois seguir a estratificação do sistema em planos e não em níveis (obras). Enfim, a estrutura pode estar manifesta tanto nas relações entre as personagens, quanto nos diferentes estilos de narrativa, ou no ritmo. (TODOROV, 2008, p. 41)

Seja como for, a contribuição de Propp ao definir a segmentação da narrativa em unidades estruturais e elencar as funções que moviam o conto maravilhoso abriu uma importante porta para os estudos narratológicos. Sua pesquisa está em congruência com muitas das iniciativas que tomaram a narrativa como objeto, e por certo, voltaríamos a Aristóteles como um pioneiro desse movimento de observar a estrutura narrativa, sobretudo pela seminal estrutura em três atos. O diferencial na obra de Propp está na elaboração das 31 funções que ele cria para estudar os contos de magia. O alcance dessas funções certamente não é tão grande e sua aplicação não pode ser imaginada com muita propriedade fora do recorte feito por Propp, mas o desejo de obter uma espécie de modelo a ser aplicado a todo conto de magia antecipa, em anos, a utopia estruturalista.

Aqui, cabe a pergunta: seria o “modelo” a-histórico? Essa é a principal crítica que se faz ao estruturalismo. O estabelecimento de modelos é básico para o movimento estruturalista e sem dúvida qualquer separação entre forma e conteúdo é meramente operacional, como disse Perrone-Moisés. Aprender um modelo de um conjunto de obras a ser aplicado em outras obras do mesmo gênero, como fez Propp, fez gerar um sem número de estudos ao mesmo tempo em que alimentou profundas críticas ao formalismo russo e também ao estruturalismo.

Sendo o estruturalismo uma procura do geral no particular a utilidade do modelo não pode ser negada. O que é preciso é evitar que ele se torne obsessivo para quem o usa, e que se procure encaixar a obra no modelo de qualquer maneira, ou que se acabe tendo o modelo como critério de julgamento estético... (PERRONE-MOISÉS, 2008, p. 14)

O caráter seminal da obra de Vladimir Propp pode ser percebido mesmo nas mais notórias contestações que seu estudo recebeu. O embate entre Propp e Lévi-Strauss fez avançar os estudos narratológicos e exerceu grande influência, por exemplo, em Greimas.

Como principal influência estruturalista no trabalho greimasiano, temos o antropólogo francês Lévi-Strauss, que publicou, em 1960, *A estrutura e a forma: reflexões sobre uma obra de V. Propp*, uma crítica ao modelo proppiano. Segundo Greimas (1979 [1976], p. 11), Lévi-Strauss foi o “primeiro a chamar a atenção dos investigadores para a existência das projeções paradigmáticas que recobrem o desenvolvimento sintagmático da narrativa proppiana, e a insistir na necessidade de proceder por acoplamentos de ‘funções’” e a partir dessa ideia afirma que essas unidades paradigmáticas desempenham o papel organizador da narrativa. O acoplamento de funções sugerido por Lévi-Strauss consiste em relacionar as funções aos seus inversos, por exemplo, partida vs retorno. Greimas assumiu, então, que a “armação relacional organizadora” da narrativa substitui a definição proppiana de sucessão de funções. O trabalho de Lévi-Strauss também se opõe ao de Propp por apresentar um modelo não linear, acrônico, que prioriza o aspecto paradigmático e aponta para a variação da estrutura narrativa. (SANTOS, 2013, p.1392)

Outras críticas à matriz Propp surgiram, muitas talvez sem perceber que a contribuição de Propp não se restringe ao estudo dos contos de magia, mas servia para catapultar as investigações acerca das estruturas narrativas a partir de então. Em *Appropriations and Improprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative*, Bordwell (1988) critica duramente a obra seminal de Propp e seu uso indiscriminado, chegando a afirmar que o modelo apresentado por Propp não pode ser usado para o cinema. Com uma argumentação duvidosa, Bordwell afirma que o cinema hollywoodiano, por exemplo, tem suas raízes no teatro e literatura do século XIX, e que os estudos de Propp analisam narrativas de uma era pré-feudal. Nas palavras de Bordwell:

A própria base da aplicação precisa ser questionada. Por que um método criado para a análise de narrativas orais de uma era pré-feudal valeriam para uma mídia moderna desenvolvida numa economia capitalista e numa sociedade de massas? (BORDWELL, 1988, p.11, tradução nossa)¹²

Da mesma forma, poderíamos nos perguntar como a Poética aristotélica nos serve, ainda hoje, para refletirmos sobre a obra de arte, o que não é contestado por Bordwell, denunciando a falta de coerência de sua argumentação acima. O próprio autor anuncia, num tom crítico: “Para muitos críticos, Propp se tornou o Aristóteles da narratologia filmica” (BORDWELL, 1988, p.5, tradução nossa)¹³. Bordwell perde de vista que, numa perspectiva

¹² No original: “The very basis of the application needs to be questioned. Why should a method derived for the analysis of oral narratives of a pre-feudal era hold good for a modern medium developed in a capitalist economy and a mass society?” (BORDWELL, 1988, p.11)

¹³ No original: “For many critics, Propp has become the Aristotle of filme narratology”. (BORDWELL, 1988, p.5)

intertextual, essas obras que nos antecederam têm o enorme mérito de contribuir para o pensamento em torno de determinado conceito ou área do conhecimento, mas ele decide pela impossibilidade de utilização da matriz Propp argumentando que até Propp insiste que as conclusões de seu estudo aplicam-se apenas ao conto de magia e que a análise fílmica termina por utilizar somente uma parte do conceitual proppiano, citando o estudo que Peter Wollen faz de *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, de Alfred Hitchcock, 1959).

Como a maioria dos outros analistas, Wollen não utiliza o sistema conceitual inteiro de Propp. Ele ignora a categoria dos atributos dos personagens dos contos e, em vez de marcar as ações, ele divide o filme em dias - um princípio de segmentação irrelevante para o esquema de Propp. (BORDWELL, 1988, p.12-3, tradução nossa)¹⁴

Curiosamente, o próprio Bordwell traz em seu texto a prova da fragilidade de sua crítica. Ao desabonar o estudo de Wollen pelas adaptações que este faz das ferramentas que encontra em Propp e, por outro lado, ao denunciar que a própria noção de função que herdamos de Propp foi incorporada por este em sua *Morfologia* a partir de um outro estudo da época, Bordwell legitima aquilo que ele mesmo critica e coloca em pauta o caráter intertextual da obra de Propp.

Folktale: Investigations in the Plot Compositions of the Folktale (1924), de Roman Volkov, embora severamente criticado na *Morfologia*, forneceu diversos conceitos a Propp. Volkov assumiu a distinção entre elementos constantes e variáveis, propôs que o mesmo personagem poderia cumprir diferentes funções, sugeriu que a ordem das funções era constante, e introduziu o conceito de um modelo teórico específico para cada tipo de conto (BORDWELL, 1988, p.6, tradução nossa)¹⁵

A despeito das críticas, de certa maneira infundadas, que Bordwell faz a Propp, os estudos da narrativa proliferaram ao longo do último século muito em função das contribuições dadas por *Morfologia do conto maravilhoso*, e a crítica ao cientificismo que Bordwell também levanta, ao apontar a tentativa de alguns de fazer com que a *Morfologia*

¹⁴ No original: “Like most other analysts, Wollen does not utilize Propp’s entire conceptual system. He ignores the category of tale roles and, instead of marking out moves, he divides the film into days - a segmentation principle irrelevant to Propp’s scheme.” (BORDWELL, 1988, p.12-3)

¹⁵ No original: “Roman Volkov’s *Folktale: Investigations in the Plot Compositions of the Folktale* (1924), although severely criticized in the *Morphology*, nonetheless supplied Propp with many concepts. Volkov assumed the distinction between constant and variable features, proposed that the same character could fulfill different roles, suggested that the order of motifs was constant, and introduced the concept of an abstract model specific to each type of tale.” (BORDWELL, 1988, p.6)

servisse para análise de todas as narrativas deve recair sobre esses estudos, e não sobre a matriz proppiana que os originou.

1.6 Propp das mil faces

O trabalho de Propp se constitui numa matriz para nossa pesquisa, inclusive pelo embate entre Claude Lévi-Strauss e Propp que surgirá em decorrência desse estudo seminal. É nele que encontramos a chave para novas investigações dentro da narratologia contemporânea. Em resposta aos comentários de Lévi-Strauss contidos em *A Estrutura e a Forma*¹⁶ no qual este analisa e critica o *Morfologia do Conto Maravilhoso* pela “falta de contexto” e pelo isolamento da análise, Propp aponta para a possibilidade de estudo do gênio específico, como os de Dante ou de Shakespeare. No entanto, apesar da celeuma instaurada, o próprio Lévi-Strauss afirma que as descobertas de Propp precederam em um quarto de século o interesse geral pelo assunto, e que mudanças no método de análise e pesquisa das narrativas deveriam incluir não só a extensa abordagem de obras de diferentes autores, mas também as repetições nas diversas obras de um único autor, do gênio irrepetível nas palavras de Propp e do algo único que pudermos encontrar nesse gênio.

Com Greimas, surge a ideia de que subsiste uma estrutura narrativa em qualquer tipo de texto. Assim, desde os escritos de Propp até a semiótica greimasiana, chegamos a uma teoria da significação que vai além de uma abordagem meramente linguística ou sintática. A partir da elaboração de uma sequência canônica da narrativa e do modelo actancial, Greimas vai propor uma trama narrativa que inclui o seguinte modelo: Sujeito / Ajudante / Oponente / Objeto de valor / Destinador / Destinatário, que se constituem como actantes narrativos.

O conceito greimasiano de actante não se confunde com personagem pois este aparece de forma concreta nas narrativas enquanto aquele configura um nível estrutural formal mais abstrato. Ugo Volli, ao discorrer sobre o conceito de actante, considera:

Esses *tipos de sujeitos* são definidos pela semiótica greimasiana, nas pegadas

¹⁶ Este texto foi publicado originalmente em 1960, no nº9 da *Cahiers de L'Institut de Science Economique Appliquée*. Tanto este texto de Lévi-Strauss quanto a resposta de Propp que o mesmo suscitou estão contidos em algumas edições da *Morfologia do Conto Maravilhoso*, inclusive a edição brasileira de 1984.

de anteriores pesquisas linguísticas, como actantes, para distingui-los dos *atores* ou *personagens* que aparecem empiricamente nas narrativas efetivas, isto é, que são encontrados “em carne e osso” nas fábulas e nos níveis superiores. Os actantes, porém, são estruturas formais abstratas, hipóteses teóricas, que jamais podem aparecer como tais nos textos efetivos, e que, em absoluto, devem ser confundidos com os personagens “verdadeiros”, nos quais, por assim dizer, se encarnam. (VOLLI, 2007, p.119)

A releitura da obra de Propp por Greimas resulta na redução das 31 funções que aquele propôs para pensar os contos maravilhosos, estabelecendo 4 programas narrativos que compõem a narrativa canônica greimasiana. Greimas, com sua *Semântica Estrutural* (1976), substituindo as 31 funções da narrativa pela ideia de “pessoa dramática”, criticava diretamente a importância dada à ação/função nos estudos proppianos.

Ambos os movimentos, o formalismo russo, e depois, o estruturalismo, surgiram sob forte influência de Saussure, que pode ser apontado como fundador do pensamento estrutural, colocando a linguística como um horizonte das ciências de um modo geral (DOSSE, 2007, p. 81). Uma das maiores críticas que o estruturalismo fazia ao formalismo russo, a saber, a falta do rigor científico, florescerá com Greimas e Lévi-Strauss, ambos voltados para a criação de métodos científicos que colocassem as ciências humanas na cidade das ciências com a mesma base das ciências da natureza. (DOSSE, 2007, p. 295)

Os diversos estudos e visões aqui apresentados confluem, complementam-se, alimentam e propulsionam o pensamento em torno do universo narratológico das mais diversas formas. O estudo de Lévi-Strauss, por exemplo, ecoa na influente jornada do herói proposta por Joseph Campbell. Por outro lado, Campbell faz, em seu estudo, movimento similar ao que, anos antes, fizera Propp, ainda que por outro caminho, na elaboração de etapas obrigatórias de uma jornada. Invariavelmente, a busca de um modelo, de algo imutável, perpassa o pensamento estruturalista, desde o formalismo russo até o estruturalismo dos anos 60-80.

Ao discorrer sobre mito e herói, Rocha (2015) aponta a riqueza conceitual que envolve esses conceitos e a inexistência de um sistema único de interpretação dos mitos. Seu estudo faz um levantamento detalhado sobre a origem do mito e do herói, bem como a evolução de ambos os conceitos desde a antiguidade.

Atualmente, a questão do mito possui uma riqueza conceitual enorme. Várias interpretações e tentativas de delimitações já foram apresentadas. Contudo, para Campbell, não há um sistema definido de interpretação dos mitos e

jamais haverá algo parecido. (ROCHA, 2015, p.18)

Para Campbell, o mito oferece pistas para a compreensão da própria vida. “Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas” (2007, p.15). Sua busca da repetição, do mesmo, em culturas diferentes, sobretudo na elaboração do conceito de *monomito*¹⁷, caminha no sentido de encontrar o imutável em narrativas diversas, a mesma estrutura de jornada. A obra de Campbell é fundamental para pensarmos o conceito de herói e sua suposta complexificação na contemporaneidade.

Em *O Herói das Mil Faces*, Campbell elenca as etapas da jornada do herói, mas também aponta os dilemas do herói moderno.

Conhecemos o conto; ele foi contado de mil maneiras. Trata-se do ciclo do herói da época moderna, a prodigiosa história da chegada da humanidade à idade adulta (...) A teia onírica do mito ruiu; a mente se abriu à plena consciência desperta; e o homem moderno emergiu da ignorância antiga. (CAMPBELL, 2007, p.372)

Ao analisar o estudo de Campbell, Rocha salienta a definição que o autor reserva ao herói, que seria

... aquele homem ou mulher que consegue vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcança formas normalmente mais evoluídas do ser humano. Essa seria a sua principal missão. Já a segunda tarefa solene desse personagem seria retornar ao nosso meio transfigurado e ensinar a lição de vida renovada que aprendera. Seu objetivo moral pode ser o de salvar um povo, uma pessoa ou, como encontramos mais nos dias atuais, o de defender uma ideia. O sentido original das histórias de heróis era fazer com que o indivíduo se sentisse cativado por eles, que sáísse do seu conforto e lutasse por alguma coisa maior em que acreditasse. (ROCHA, 2015, p.29)

O conceito de herói desdobrou-se em diversos significados, inclusive o herói de uma narrativa qualquer, o herói cotidiano, corporificando o protagonista da história que acompanhamos. Porém, tudo não passa de uma questão de ponto de vista, e o herói de uma narrativa pode, facilmente, dar lugar a outro herói se essa mesma história for contada de uma maneira diversa. Os personagens que circundam o herói, que ocupa o lugar do sol no “sistema solar” e que traduz o *design* de elenco proposto por Robert McKee (2006, p.354-5),

¹⁷ O conceito de monomito, que embasa a ideia da *jornada do herói*, foi cristalizado por Campbell em 1949, em *O Herói das Mil Faces*. O termo foi importado por Campbell da obra de James Joyce, *Finnegans Wake*, publicada em 1939.

giram em torno de um protagonista, mas poderiam assumir o lugar de herói em outra proposta narrativa. Como disse Roland Barthes, “cada personagem, mesmo secundário, é o herói de sua própria sequência”. (2011, p.44)

Para Campbell, existem dois tipos de herói: aquele que decide enfrentar uma jornada, realizar uma façanha, e aquele que se vê envolvido numa determinada aventura sem optar conscientemente por ela. Mas outras classificações são possíveis, e voltaríamos a Aristóteles para encontrar o herói clássico, que podemos subdividir em herói épico e herói trágico, sendo o primeiro caracterizado como idealizado e virtuoso, e o segundo, o que decai e erra, e que luta contra o seu destino. Rocha lembra que:

Esse herói representa, ao mesmo tempo, tanto seres superiores, como a fraqueza e o vício do homem comum. Um dos mecanismos de destaque no herói trágico é a intensa luta contra o seu destino. Este último é superado somente ao final da trama, depois de muito esforço do herói que, durante este percurso, se torna mais humanizado. (ROCHA, 2015, p.31)

A contribuição de Campbell foi traduzida e reduzida por Christopher Vogler (2006) para o específico da narrativa fílmica através da confecção de um manual. O *memorando Vogler* foi um guia lançado por ele, nos anos 80, que propunha uma fórmula de sucesso para os desenhos da Disney. Esse guia se converteu num dos capítulos do livro *A Jornada do Escritor*. Muitas animações seguiram esse guia e vários roteiros comerciais foram pautados pelo livro de Campbell no qual Vogler se inspirou, contudo, sem ter feito avançar os estudos narratológicos em seu específico cinematográfico.

Vimos que Genette aprofundou o papel do narrador, que passou a ter importância estratégica. A percepção da existência do narrador é uma contribuição significativa para o campo da narratologia, e não se trata aqui da tipologia de Norman Friedman¹⁸, mas da consideração de um contexto, de “alguém que narra”. Para Genette, os elementos linguísticos *dêíticos*, que fazem referência ao “falante”, servem para designar a existência e importância desse narrador. O reconhecimento daquele que se exprime através da narração passa a ser, então, fundamental para uma corrente da narratologia.

Por outro lado, entre o “alguém que narra” e “o que é narrado”, existe ainda uma lacuna a ser preenchida. Nesse sentido, é fundamental pensarmos na recepção, a qual

¹⁸ Norman Friedman elenca modos de “participação” do narrador na narrativa, tais como narrador onisciente neutro, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, entre outras. Cf. FRIEDMAN, Norman. “O Ponto de Vista na Ficção”. *Revista USP*. São Paulo. N.53, p.166-182, março/maio, 2002.

voltaremos no terceiro capítulo. Por ora, cabe lembrar que uma análise fílmica pode e deve considerar de que maneira a narrativa re-apresenta o mundo ao espectador, sem esquecer que é com a participação deste que a narrativa ganha sentido(s). Paul Ricoeur (1997) discorre, em *Tempo e Narrativa 3*, sobre como a narrativa recompõe o mundo, condensa os elementos espaciais e temporais, re-apresenta esse mundo para o espectador. A narratologia contemporânea deve se abrir, portanto, para os efeitos que a narrativa suscita em quem recebe a narração, considerando que esse lugar não está mais atrelado a uma situação de passividade, como outrora. Se um estudo como o que propomos precisa estar atento àquilo que é narrado, essa análise só será plena se, de alguma forma, não nos esquecermos de quem recebe e contribui para os significados dessa narração.

1.7 As ferramentas da narratologia

Elencamos, até aqui, alguns dos principais autores cujas obras nos ajudam a pensar o cinema. Sem dúvida, muitos outros autores poderiam se somar a essa lista. Optamos por pontuar apenas os autores que consideramos mais emblemáticos. Antes de adentrarmos na análise estrutural de alguns filmes dos irmãos Dardenne, contudo, faz-se necessário sistematizar alguns saberes e conceitos dentre os quais circulamos.

Vimos que Aristóteles fez o primeiro grande esforço de criar um método de análise da arte poética, e que o cinema integra o rol das artes miméticas. Apesar de ser uma arte destinada à encenação, como o teatro, o autor sobrecarrega a importância do poeta em detrimento daquele que encena, o que questionaremos no terceiro capítulo, destinado à *mise-en-scène*. A importância do poeta, que no cinema se identificaria, primeiramente, com o roteirista, é indiscutível. Para Aristóteles, “é manifesto que a missão do poeta consiste mais em fabricar fábulas do que versos, visto que ele é poeta pela imitação e que imita ações” (2011, p.44-5). É ele quem vai estruturar a história numa determinada narrativa, criando personagens, escolhendo o protagonista, optando pelo que será priorizado em detrimento do que ficará de fora da narrativa.

Sobre esse assunto, a principal ferramenta é a alternância entre os conceitos de *syuzhet* e de fábula, que encontramos no formalismo russo (BORDWELL, 2005, p.278). *Syuzhet* seria o equivalente a *plot* e fábula corresponderia à história. Portanto, essa separação é

funcional e de extrema importância, haja vista a necessidade de analisarmos não apenas a história que está sendo contada, mas de que maneira essa história é contada e quais recursos usados pelo poeta produzem um determinado efeito.

A distinção entre *syuzhet* e *fabula* é puramente formal da perspectiva do leitor. A *fabula* é a sequência cronológica dos eventos que constituem a sua história. O *syuzhet* é a forma como os eventos são apresentados, que não têm que estar na ordem nem na extensão em que existem, de maneira abstrata, na *fabula* (aka “na sua cabeça”). A *fabula* é o que o leitor reconstrói a partir do *syuzhet*. E agora, a fim de aumentar a tangibilidade duzentos por cento: No neoformalismo, *fabula* é chamada de história e *syuzhet* é chamado trama. (DAUSACKER, 2013, tradução nossa)¹⁹

Além disso, o conceito de narrativa precisa ser considerado em seu caráter polissêmico e abranger também o que Aristóteles chama de Drama. A questão da narrativa, que em Aristóteles aparece como sinônimo de epopéia, tornou-se central nos estudos estruturais e mesmo em Aristóteles a palavra “narrar” aparece vinculada ao “poeta” de uma maneira geral, tanto o poeta da epopeia quanto o do drama, ainda que o autor defina narrativa apenas como sinônimo de uma das maneiras possíveis em que se dá a arte mimética, a saber, a epopeia. Ao discorrer, por exemplo, sobre a diferença entre História e Poesia, Aristóteles afirma:

... é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de história, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. (ARISTÓTELES, 2011, p.43)

Estabelecida a elasticidade da narrativa enquanto conceito, avançamos para uma explanação da noção de narrador, considerando as inadequações da proposição de Genette sobre *focalização zero*, *focalização interna fixa*, *focalização interna múltipla* e *focalização externa*. As dificuldades de aplicação desses conceitos ao cinema geraram contribuições

¹⁹ No original: “The distinction between *syuzhet* and *fabula* is purely formal on the reader's side of the deal. The *fabula* is the chronological sequence of events which constitute your story. The *syuzhet* is how the events are presented, which does neither have to be in the order nor to the extent in which they are theoretically existent in the *fabula* (aka *your head*). The *fabula* is that which the reader reconstructs from the *syuzhet*. And now, in order to increase tangibility two hundred percent: In neoformalism, *fabula* is called *story* and *syuzhet* is called *plot*.” (DAUSACKER, 2013)

como a de Gaudreault e Jost, e os conceitos de *ocularização* e *mostração* fazem avançar a questão do narrador no cinema, considerando que esta seja apenas uma das facetas possíveis do narrador, que não se confunde com uma discussão sobre o autor.

Ainda refletimos sobre os limites da aplicação ao cinema da tríade drama-épico-lírico, adotada por Hegel, concluindo que o drama, de certa forma, incorpora traços do épico e do lírico, o que não nos autoriza a refletir sobre o cinema de narrativa ficcional que ora consideramos dentro do escopo do que seria uma narrativa épica ou lírica. Mesmo concebendo que não há gêneros puros, a aplicação de certos conceitos ao cinema acaba por embaralhar algumas noções, razão pela qual optamos por adotar o conceito de Dramática Rigorosa (ROSENFELD, 1985) por considerá-lo mais produtivo para nossa análise.

Outra contribuição importante que apontamos é a de Vladimir Propp e seus sucessores, num movimento de reflexão iniciado pelo formalismo russo e ampliado pelo estruturalismo dos anos 60-80. Os estudos acerca dos contos maravilhosos nos permitem pensar o cinema, não para uma inócua aplicação das funções proppianas *ipsis litteris*, mas para uma reflexão sobre a estrutura dos filmes dos irmãos Dardenne, bem como pela reflexão sobre alguns conceitos de pensadores como Lévi-Strauss, Greimas e Campbell.

Para Propp, as funções correspondem aos procedimentos de um personagem definido a partir do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação. As funções seriam, portanto, o elemento estruturante dos contos de magia, num total de 31 funções (que não aparecem necessariamente em todos os contos, porém, com uma ordem fixa). Esse modelo nos instiga a pensar em outras narrativas a partir das funções de Propp, já que a mesma inspirou diversos outros pensadores e modelos. No entanto, é preciso compreender e utilizar esse modelo com certa elasticidade, o que o próprio autor admite ao considerar que as 31 funções não precisam aparecer em todas as narrativas. Assim, entendemos que, por exemplo, a *jornada do herói*, de Campbell, situa-se dentro do que chamamos de Matriz Propp, e numa perspectiva intertextual, não consideramos que haja uma evolução entre esses pensadores, mas uma constante troca entre reflexões feitas em momentos diferentes do passado/presente.

Ademais, cabe dizer que estamos atentos ao repertório individual de cada espectador ao entrar em contato com cada narrativa dardenneana, e que nossas considerações feitas no próximo item sobre essa narrativa não subtraem a importância de pensarmos qualquer obra a partir de uma estética da recepção. Como aponta Ricoeur, é a relação entre leitor e texto que dará sentido ao ato comunicacional: “sem leitor que o acompanhe, não há ato configurante em

ação no texto; e sem leitor que se aproprie dele, não há mundo desdobrado diante do texto” (1997, p. 283). Nas linhas que seguem, nossa análise estrutural da narrativa dardenneana apontará sempre um ponto de vista possível, e os diferentes referenciais e leituras de mundo poderiam suscitar formas diversas de aproximação e de interseção com os filmes dos irmãos Dardenne.

Para nossa análise estrutural da narrativa dardenneana, teremos como inspiração as contribuições de Vladimir Propp e Joseph Campbell sem, contudo, nos isolarmos em suas proposições. A análise da estrutura por trás das narrativas nos filmes dos irmãos Dardenne ganha força na medida em que percebemos de que maneira esses filmes repetem certos acontecimentos ou recursos dramáticos. Sendo assim, é com ênfase nas obras de Propp e Campbell que implementaremos essa análise, com especial atenção para a necessidade de considerarmos, também, a importância da estética da recepção, colocando o público em lugar de destaque.

1.8 Análise estrutural da narrativa dardenneana

Ao nos aproximarmos da obra dos irmãos Dardenne, um primeiro recorte nos interessa. Trata-se, aqui, de estudar seus filmes de ficção, notadamente o que se produziu a partir do lançamento de *A Promessa*, que os próprios autores consideram sua primeira empreitada bem sucedida no universo da ficção. Uma extensa obra anterior, marcada por documentários de cunho social, não será tratada neste trabalho, bem como os primeiros filmes ficcionais, como *Falsch* (1986), *O Mundo corre* (1987) ou *Je Pense à vous* (1992). Optamos por escolher, a cada capítulo, alguns títulos para uma abordagem mais aprofundada através dos conceitos analisados, que neste momento, são a narratologia e as ferramentas conceituais que dela se originam.

Neste capítulo, abordaremos os filmes *Rosetta* e *Dois dias, uma noite*, dando ênfase à forma como ambos os filmes se estruturam, e *O Garoto da bicicleta*, observando como algumas premissas da jornada do herói se encontram no filme e destacando a importância da estética da recepção numa análise estrutural e o jogo da narrativa que se estabelece a partir disso, além de discorrermos, de uma forma geral, sobre os heróis dardenneanos.

No final desta pesquisa, colocamos a desmontagem de cada um dos filmes analisados.

Nesta desmontagem, adotamos os sintagmas de Christian Metz, sendo a noção de cena a norteadora da separação dos blocos descritivos que nos ajudarão a recompor, a partir da minutagem, as fábulas dos filmes, com o intuito de facilitar a rememoração ou a consulta durante a leitura das análises. Os apêndices apresentam, então, como esses filmes estão divididos em cenas, entendendo cena apenas como unidade dramática da narrativa, ao contrário do que ocorre no roteiro cinematográfico, no qual uma cena pode ser traduzida também como unidade espacial, o que nos ajuda a planejar o filme do ponto de vista da produção. Se no roteiro condensamos locações diferentes dentro de uma mesma cena, por mais que se preserve a unidade dramática, surge uma dificuldade de produção que tem início mesmo na análise técnica e na pré-produção de uma obra cinematográfica. Quando fazemos uma análise como esta, o que nos interessa são os blocos dramáticos que montam a totalidade da narrativa fílmica, e por isso, na desmontagem proposta, condensamos constantemente diversas locações num mesmo intervalo que chamamos de cena haja vista a unidade dramática em questão.

Vale registrar que trabalhos como os de Bellour (2000) e Aumont e Marie (2013) discutem de maneira aprofundada a análise fílmica, que adotaremos ao longo desse trabalho como ferramenta de aplicação dos conceitos evocados sem, contudo, se tornar o foco de nossa pesquisa. Concordamos com Bordwell e Thompson no que diz respeito ao caráter abrangente da noção de análise fílmica.

Como o analista é limitado por seus propósitos, há pouca chance de sua crítica abranger tudo, de explicar cada faceta de um filme. Como resultado, essas análises não exaurem os filmes. É possível estudar qualquer um deles e encontrar muito mais pontos de interesse do que os que pudemos apresentar aqui. Na verdade, livros inteiros podem ser e foram escritos sobre um único filme, sem exaurí-lo. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 599)

1.8.1 - Paralelismos em *Rosetta* e *Dois dias, uma noite*

Um dos principais movimentos das análises estruturais da narrativa diz respeito à busca de modelos e de permanências entre as obras analisadas. Sendo nossa proposta o estudo da obra dos irmãos Dardenne, consideramos pertinente iniciar nossa análise considerando dois filmes e buscando as aproximações e diferenças entre eles. Escolhemos

Rosetta e *Dois dias, uma noite* por serem filmes que possuem uma espécie de congruência estrutural, como demonstraremos, ao mesmo tempo em que ocupam lugares absolutamente distintos na obra dardenneana.

Nesta análise, tomaremos como referência alguns acontecimentos da narrativa que demonstram o paralelismo existente entre os dois filmes, a saber, a questão do desemprego, a busca por reaver um trabalho, a tentativa de suicídio, o desfecho ético. Não entraremos nos meandros da *mise-en-scène* dardenneana, com a qual nos ocuparemos no terceiro capítulo, nem nos aprofundaremos na questão ético-humanista que marca a obra dardenneana, que será tratada no quarto capítulo. Aqui, nos limitaremos a buscar iluminar os filmes escolhidos com as ferramentas da narratologia, tais como o conceito de fábula e *syuzhet*, as contribuições de Propp no que diz respeito à análise estrutural, a noção de jornada do herói, a questão do narrador.

Numa redução radical, poderíamos estabelecer a seguinte *storyline*: uma mulher perde o emprego e inicia uma jornada para reavê-lo. Tanto *Rosetta* quanto *Dois dias, uma noite* correspondem, de alguma forma, a esse mínimo divisor comum. O paralelismo entre as duas obras representa as permanências entre os filmes de ficção que compõem nosso recorte e nos ajuda a refletir sobre a obra dardenneana. De fato, a repetição é uma preocupação dos irmãos Dardenne, algo que fica claro em *Au Dos de nos images*. “Nós não paramos de nos dizer que estamos refazendo o que já fizemos.” (DARDENNE, 2015, p.129, tradução nossa)²⁰

No entanto, um olhar atento da obra dardenneana nos indica que não se trata de repetição de recursos dramáticos ou de acontecimento. Existe uma lógica interna na construção da narrativa dardenneana que nos faz encontrar uma estrutura até certo ponto congruente em filmes absolutamente díspares. Nesse sentido, os dois filmes escolhidos funcionam apenas como farol do que acontece também nos demais filmes do nosso recorte. É preciso partir dos filmes para encontrar esses pontos de convergência. Como nos diz Propp.

... mesmo que a classificação esteja situada na base de todo estudo, ela própria deve ser o resultado de um exame preliminar profundo. Acontece, porém, que observamos justamente o contrário: a maior parte dos pesquisadores começa pela classificação, introduzindo-a de fora do material, quando, de fato, deveria deduzi-la a partir dele. (PROPP, 1984, p.14-15)

Em outras palavras, é preciso estudar as obras para, a partir delas, refletir sobre a sua

²⁰ No original: “Nous ne cessons de nous dire que nous sommes en train de refaire ce que nous avons déjà fait”. (DARDENNE, 2015, p. 129)

estrutura. No caso de *Rosetta* e *Dois dias, uma noite*, um primeiro visionamento dos filmes, que ocupam lugares absolutamente distintos na filmografia recente dos irmãos Dardenne, talvez não nos fornecesse elementos suficientes para afirmar que se trata de uma mesma estrutura. É preciso olhar mais de perto para chegar aos pontos em que as jornadas das duas mulheres se colocam numa relação de paralelismo.

Rosetta é uma jovem que acabou de perder o emprego e vive numa situação de exclusão social, lutando com todas as forças e armas de que dispõe para reverter esse quadro e se sentir incluída na sociedade. Não interessa à protagonista realizar um trabalho provisório, que ela recusa mesmo desempregada e numa situação de extrema precariedade. Vivendo num *camping* com a mãe alcoolatra, Rosetta está sempre no limite, prestes a sucumbir, mas sem nunca se entregar, até a derradeira cena do suicídio frustrado e à redescoberta de seus objetivos e desejos.

Sandra é uma mulher que está saindo de uma depressão e se vê desempregada. Ela precisa encontrar forças para lutar para reaver o emprego. A ameaça da miséria se faz presente nas preocupações de sua família quanto ao pagamento da casa e ao perigo de voltar a depender da assistência social. O peso da rejeição, já que alguns colegas optaram por receber um abono salarial em detrimento do retorno dela, coloca Sandra no limite, o que culmina com uma tentativa de suicídio e a redefinição de seus objetivos.

As heroínas Sandra e Rosetta têm trajetórias paralelas. A questão social é central nos dois filmes, cujo tema principal é o desemprego, e ambas as personagens não aceitam o destino que se impõe. Nesse sentido, Sandra e Rosetta surgem como consequência e representação de um cenário social no qual o trabalhador é simplesmente descartado, independentemente da qualidade do trabalho que possa desempenhar. A revolta das personagens é traduzida e amplificada em seus corpos. Na contramão dos corpos dóceis, as personagens implementam uma verdadeira jornada através da cidade, perfazendo o cenário que marca os não-espacos dos socialmente excluídos.

No caso de Rosetta, a perda do emprego está ligada ao fim de um estágio, já com Sandra, o afastamento para tratar de uma depressão funciona como propulsor para a substituição de sua presença pelo abono salarial para os demais colegas. Do ponto de vista estrutural, temos os mesmos elementos. As duas personagens entram em contato com a questão do desemprego ainda na primeira cena. Rosetta reage com violência à demissão no ambiente de trabalho. A narrativa começa no meio da ação, ela anda pelos corredores para

questionar sobre a demissão (00:35 – 03:22). Já Sandra desperta com um telefonema pelo qual será informada sobre a sua demissão (00:47 – 03:10). As narrativas, assim, colocam essa questão central no mesmo momento, ainda na primeira cena.

O que vemos a seguir é a jornada de cada uma dessas personagens tendo como objetivo a mudança desse acontecimento. Rosetta e Sandra querem, a todo custo, reaver seu emprego, e serão levadas às últimas consequências para isso. Rosetta atravessa a cidade em busca de emprego, recebe a ajuda de Riquet, nunca perde o foco de seu objetivo principal. A jornada de Sandra consiste numa humilhante busca pelos seus colegas para pedir que eles abram mão do abono e votem para que ela recupere seu emprego. Em termos estruturais, Rosetta e Sandra iniciam suas respectivas jornadas em absoluto paralelismo, tendo como ponto de partida o desemprego e como objetivo final da jornada, a mudança radical desse quadro.

O que vemos durante a jornada de ambas as personagens é o mesmo movimento ininterrupto da tentativa de reconquistar o emprego. Não há dilemas amorosos ou quaisquer outras questões que desviem o foco desse objetivo principal. Os filmes compartilham um mesmo tratamento estrutural, com o que poderíamos chamar de uma certa congruência entre fábula e *syuzhet*. Não há nenhum embaralhamento temporal e ausência radical de *flashbacks* ou de música não-diegética. As personagens seguem paralelamente suas jornadas e, perto da conclusão das narrativas, ambas optam pelo suicídio, com o mesmo resultado.

Em *Rosetta*, a cena do suicídio situa-se muito perto do desfecho (Figura 1 - 1:24:31). No trailer, ela liga o gás, mas o acaso impede sua ação. Ela precisa trocar o botijão de gás para efetivar seu ato de desespero. É nesse instante que Riquet, mesmo tendo sido traído por Rosetta, reaparece para confrontá-la. Em *Dois dias, uma noite*, Sandra vai ao banheiro e tenta o suicídio tomando remédios, mas logo após chegar ao quarto, ela ouve Manu chamá-la (Figura 2 - 1:08:45). Ao descer as escadas, ela reencontra uma colega que optou por votar em seu favor. As tentativas de suicídios são frustradas e as personagens são igualmente salvas pelo acaso. É digno de nota que Riquet e Manu sejam interpretados pelo mesmo ator²¹ em ambos os filmes.

No final, além do dilema moral que discutiremos no quarto capítulo, há também um outro elemento que atesta o paralelismo entre as duas obras. Sandra e Rosetta, cujas jornadas consistem justamente na intensa busca pela reconquista do emprego, abrem mão do sonho do

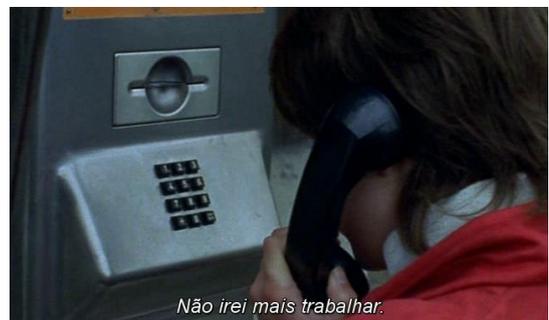
²¹ Trata-se do ator Fabrizio Rongione, figura frequente no cinema dos irmãos Dardenne.



Figura 1 - Rosetta (1:24:31)



Figura 2 - Dois dias, uma noite (1:08:45)



Não irei mais trabalhar.

Figura 3 - Rosetta (1:21:11)



Não irei pegar o lugar de alguém demitido, só para voltar.

Figura 4 - Dois dias, uma noite (1:30:20)

emprego que deflagrou a jornada quando confrontadas pelo dilema moral tão típico da obra dardenneana. Rosetta liga para o trabalho e diz que não retornará (Figura 3 - 1:21:11). Sandra não hesita em abrir mão do emprego ao saber que um dos colegas será demitido para que ela possa retornar ao trabalho (Figura 4 - 1:30:20).

Esse despertar da consciência está presente em todos os filmes de ficção dos irmãos Dardenne. Em geral, é o protagonista que é colocado em xeque durante a narrativa, sendo levado a uma decisão moral que o modificará. Em *Dois dias, uma noite*, a encruzilhada moral colocada para a protagonista não gera nenhum dilema, e Sandra sai do escritório do patrão desempregada e feliz. Em *Rosetta*, o inevitável peso que sente a protagonista após trair a confiança de Riquet é proporcional a suas ações pouco louváveis durante sua jornada. Na cena final, o sorriso de Sandra contrasta com as lágrimas de Rosetta, mas sem perder as repetições que marcaram os filmes.

Não deixa de ser curioso notar, para além das semelhanças e diferenças aqui elencadas, que esses dois filmes sejam inversamente proporcionais no que concerne aos extremos da narrativa. Se tomarmos a cena inicial de *Rosetta*, o que vemos é uma personagem que se move bruscamente, caminhando de forma agressiva por escadas e corredores (Figura 5 - 00:40). No extremo oposto, a narrativa de *Dois dias, uma noite* começa com a personagem dormindo (Figura 7 - 00:59). Ela acorda com o telefone que toca, em casa, num ritmo oposto ao de *Rosetta*. Já no plano final de *Rosetta*, vemos a personagem estática debruçada sobre o botijão de gás, instantes antes de ser reerguida por Riquet (Figura 6 - 1:27:21), ao contrário da caminhada de Sandra ao sair da fábrica em *Dois dias, uma noite* (Figura 8 - 1:31:40).

Após encontrar a locação em que seria a casa de Sandra, indicada pelo ator Fabrizio Rongione, que interpreta Manu em *Dois dias, uma noite*, Luc Dardenne comenta em seu diário os extremos da narrativa e da forma como Sandra é mostrada.

Obrigado Fabrizio por nos ter conduzido ao lugar onde (...) poderemos talvez captar o peso e a leveza, a evasão e o enclausuramento que estão no íntimo de Sandra. Enquadrar em algum instante os joelhos de Sandra subindo ou descendo a escada encontra seu sentido também num filme que começa com o corpo de uma mulher que dorme e termina com o corpo de uma mulher que marcha. (DARDENNE, 2005, p.218, tradução nossa)²²

²² No original: “Merci Fabrizio de nous avoir reconduits vers ce lieu où (...) l’on pourra peut-être capter le lourd et le léger, l’évasion et l’enlèvement qui sont l’être intime de Sandra. Cadrer un instant les jambés de Sandra montant ou descendant l’escalier trouve aussi son sens dans un film qui commence par le corps d’une femme



Figura 5 - Rosetta (00:40)



Figura 6 - Rosetta (1:27:21)



Figura 7 - Dois dias, uma noite (00:59)



Figura 8 - Dois dias, uma noite (1:31:40)

couchée et finit par le corps d'une femme qui marche." (DARDENNE, 2005, p.218)

Não é por acaso, portanto, que essas narrativas em particular comecem e terminem da maneira como descrevemos. A inegável proximidade entre os filmes esconde uma distância que os colocam em posições quase antagônicas dentro do nosso recorte. Quando perguntados pelo entrevistador Michel Ciment sobre a possibilidade de buscar paralelismos entre *Rosetta* e *Dois dias, uma noite*, Jean-Pierre Dardenne aponta não apenas os pontos de convergência, mas as distâncias entre os filmes.

Sim, os personagens principais são uma jovem mulher e uma mulher adulta, Sandra e Rosetta, nomes que terminam com A. A história é ligada ao lugar delas na sociedade e esse lugar está ligado a ter ou não um emprego. Mas para nós, a grande diferença é que Rosetta, se formos caracterizar e resumir de forma um pouco radical, é um pequeno e bom soldado do sistema, que só vê os outros como inimigos a serem combatidos. (...) Com Sandra é diferente. (...) Em nenhum momento do filme, Sandra detesta os outros, em nenhum momento ela sente ódio. Ou seja, Rosetta é alguém dominada por um instinto de sobrevivência, que faz com que ela não possa viver sem destruir os outros, pois eles a querem destruir. Sandra pensa também em determinado momento que ela não existe, mas mesmo aqueles que lhe dizem não, que recusam mudar de opinião, ela os compreende de uma certa maneira. (DARDENNE, 2016, p.76, tradução nossa)²³

Ao mesmo tempo em que esses filmes nos apontam as permanências estruturais entre as duas obras, eles colocam os limites da análise estrutural da narrativa. Dentre as obras dardenneanas que compõem nosso *corpus*, talvez não haja dois outros filmes que sejam tão díspares, tão diferentes entre si, porém, tão congruentes estruturalmente. Como veremos nos capítulos seguintes, é preciso ir muito além da análise estrutural de uma obra fílmica, pois essa é apenas uma das ferramentas necessárias de análise, e a sua utilização isolada pode nos levar a perceber os objetos analisados de maneira bastante limitada, como um único paralelismo entre dois filmes quando podemos encontrar elementos de uma profunda contradição entre eles.

²³ No original: “Oui, les personnages principaux sont une jeune femme et une femme adulte, donc Sandra et Rosetta, les prénoms qui finissent en A. L’histoire est liée à leur place dans la société et cette place est liée au fait d’avoir ou pas un travail. Mais pour nous, la grande différence, c’est que Rosetta, si l’on veut caricaturer et résumer un peu brutalement l’affaire, est un bon petit soldat du système, qui ne voit dans les autres que des ennemis à abattre. (...) Sandra, c’est pas la même chose. (...) à aucun moment du film Sandra ne deteste les autres, à aucun moment il y a de la haine chez Sandra. Alors que Rosetta est quelqu’un d’habité par cet instinct de survie, qui fait qu’elle ne peut vivre qu’en détruisant les autres, parce qu’ils veulent la détruire. Sandra pense aussi à un moment donné qu’elle n’existe pas, mais même ceux qui lui disent non, qui refusent de changer d’avis, elle les comprend d’une certaine manière.” (DARDENNE, 2016, p.76)

1.8.2 - O jogo da narrativa e a jornada de Cyril

Em *O Garoto da Bicicleta*, Cyril tem 11 anos e foi abandonado pelo pai em um orfanato. Sem acreditar nisso, ele quer descobrir onde está seu pai, e durante sua busca, conhece Samantha, dona de um salão de beleza que aceita passar os fins de semana com ele. No entanto, a revolta de Cyril em decorrência do abandono o impede de reconhecer o carinho de Samantha. Com sérios problemas de convivência, Cyril se aproxima cada vez mais dos perigos de uma vida marginal.

Por muitas razões, nada nos faria supor que os Dardenne nos apresentariam uma espécie de conto de fadas contemporâneo, o que tornaram público em sua primeira coletiva à imprensa quando do lançamento do filme no Festival de Cannes de 2011. No entanto, o que nos interessa é menos corroborar essa declaração dos autores do que pensar de que forma os elementos dispostos no filme ganham significados diversos a partir do lugar ocupado pelo espectador, além de considerar a construção narrativa do filme.

Numa primeira leitura, o filme dos Dardenne não guarda nenhuma semelhança com o universo infantil, a não ser pelo protagonista, uma criança problemática e rebelde. A temática, no entanto, é adulta e o filme não faz nenhuma concessão no sentido de angariar o numeroso e ávido público jovem. O tratamento que a jornada de Cyril recebe, desde o orfanato até a queda da árvore na floresta e, como diria Campbell, a volta para casa de bicicleta com o elixir, inscreve *O Garoto da bicicleta* num rol de filmes de arte, definição dúbia, mas que, de certa forma, o coloca distante da linhagem dos contos maravilhosos, sabidamente populares.

O ritmo do filme é lento, o uso da trilha sonora é extremamente contido e o roteiro é arquitetado sem os tempos fortes de uma narrativa hegemônica que conduza a um clímax catártico. No entanto, o clímax está lá, na ressurreição de Cyril, sem os cacoetes de uma espetacularização. Pensemos, então, numa estética da recepção em *O Garoto da bicicleta*. Fazemos uma determinada leitura do filme por conhecermos o cinema dos irmãos Dardenne; compreendemos o texto-filme, a jornada de Cyril, mas o que há nessa jornada que nos obrigue a pensar num conto de fadas?

Naturalmente, só poderemos reconhecer esses elementos se deles tivermos um conhecimento prévio. Apesar de alguns termos nos ajudarem a refletir sobre esse fenômeno, é o conceito de intertextualidade que nos interessa considerar. O termo intertextualidade foi

desenvolvido por Julia Kristeva, no ambiente do estruturalismo francês. Porém, esse termo foi empobrecido, afastando-se da multifacetada concepção do dialogismo bakhtiniano (BARROS & FIORIN, 2003, p.29). “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção de um outro texto. Assim, em lugar da noção de intersubjetividade, instaura-se a de intertextualidade”. (KRISTEVA, 1974, p.64)

Quando Kristeva discorreu sobre a intertextualidade, o termo dialogismo já havia sido cunhado por Bakhtin, marcando seu afastamento tanto do formalismo quanto do ideologismo. Assim, ele nega uma análise que corte as relações do texto com a sociedade, mas também recusa uma abordagem que seja míope à estrutura própria do texto, não integrando a organização linguística à realidade social (BARROS & FIORIN, 2003, p.9).

Imaginemos, pois, dois espectadores diante do filme dos Dardenne em questão. O primeiro espectador, sem maiores referências sobre o paratexto (tanto o peritexto - mensagens paratextuais encontradas no texto, quanto o epitexto - mensagens paratextuais encontradas no entorno do texto); o segundo, ciente da entrevista dos Dardenne quando do lançamento do filme, recebendo a informação pelos próprios realizadores de sua intenção de realizar um conto de fadas moderno. Parece-nos que o efeito provocado pelo filme é intensamente diferente. O jogo proposto pelos Dardenne consiste, por um lado, em deixar pistas, criar referências que liguem o filme a uma certa ancestralidade no universo do conto maravilhoso; por outro lado, o jogo consiste também em articular uma narrativa que prescindir de todos esses elementos. O conceito de intertextualidade atravessando as duas experiências, o espectador realizando o filme no mesmo patamar do autor-cineasta.

O espectador, dependendo de seu repertório (ou seja, dos conhecimentos que ele tem de outros textos ou do acúmulo de suas experiências pessoais), fará uma leitura do filme que vai além da história “meramente” narrada. Numa espécie de efeito holográfico, é possível fixar o olhar e ver o que não está explícito no filme, mas pode aparecer lá, dependendo do olhar que se lança sobre a obra. A experiência de assistir ao filme antes e depois de conhecer as intenções dos Dardenne é reveladora. Abre-se a possibilidade de uma nova leitura do filme, cheia de significados, um filme cifrado dentro do filme narrado. Um jogo dentro do jogo. Nada poderia ser mais contemporâneo e ousado do que a opção dos Dardenne que, no entanto, são constantemente vistos como diretores avessos às construções típicas da ficção.

O fato é que, como já apontamos, a crítica especializada cita constantemente a habilidade dos Dardenne de contar uma história de maneira “quase documental”, leitura que

diminui o próprio documentário, na medida em que ignora sua complexidade, e que não percebe o trabalho ficcional dos Dardenne no que concerne à elaboração da narrativa, caminhando dentro do conceito de *Dramática rigorosa*, colocado por Rosenfeld para designar a narrativa aristotélica. Esse conceito evoca a ação dramática e sua causalidade, podendo ser aplicado não apenas a *O Garoto da bicicleta*, mas também aos demais filmes do nosso recorte, com bastante precisão.

A opção constantemente radical pela ausência de sons não-diegéticos, o respeito canônico pela estrutura cronológica, aproximando os conceitos de fábula e de *syuzhet*, talvez sejam alguns dos elementos responsáveis para que críticos apontem seu cinema como “quase documental”, o que refutamos com veemência. *O Garoto da bicicleta* nos dá um bom exemplo de como os irmãos Dardenne articulam a narrativa de acordo com seus propósitos. Sobre isso, é sintomática a decisão de não fornecer ao público nenhum elemento para a decisão de Samantha por cuidar de Cyril.

Alguns leitores do roteiro nos perguntaram por que Samantha decide cuidar de Cyril. O que faz essa mulher acolher essa criança e depois tornar-se sua tutora após ele a ter agredido com a tesoura de cabeleireiro? Não existe nenhuma resposta (certamente nenhuma resposta psicologizante do tipo: ela perdeu um filho no passado ou ela não pode ter um) (...). Dando ao espectador esse comportamento misterioso de Samantha, nós esperamos conduzi-lo até o ponto em que ele aceite por si mesmo, como Samantha, que não há outra motivação além de ter estado diante do sofrimento de Cyril. (DARDENNE, 2015, p.158, tradução nossa)²⁴

Com efeito, a jornada de Cyril começa quando Samantha o encontra no orfanato e decide cuidar dele. Essa atitude que soaria inverossímil numa narrativa menos articulada é a manifestação do desejo dos irmãos Dardenne, e é também uma forma de humanizar o público diante do sofrimento de Cyril. Samantha se aproxima de Cyril e decide ajudá-lo em sua jornada. Campbell dedica um capítulo - A virgem mãe - para falar dessa figura feminina: a mãe-universo. “A deusa universal se manifesta diante dos homens sob uma multiplicidade de aspectos, pois são múltiplos os efeitos da criação, bem como complexos e mutuamente

²⁴ No original: “Quelques lecteurs du scénario nous ont demandé pourquoi Samantha décidait de s’occuper de Cyril. Qu’est-ce qui pousse cette femme à accueillir cet enfant et ensuite à devenir sa tutrice après qu’il l’a agressée avec les ciseaux de coiffure? Il n’y a aucune réponse (certainement pas la réponse psychologique du style: elle a perdu un enfant dans le passé ou elle ne peut en avoir un) (...) En livrant le spectateur à ce comportement mystérieux de Samantha, nous espérons le conduire jusqu’à ce qu’il accepte pour lui-même, comme pour Samantha, qu’il n’y a d’autre motivation qu’avoir été face à la souffrance de Cyril.” (DARDENNE, 2015, p.158)

contraditórios.” (CAMPBELL, 2007, p.295). Samantha é peça fundamental na jornada de Cyril. É para ela que Cyril volta após a sua ressurreição. De muitas maneiras, Samantha salva Cyril, que nos primeiros tratamentos, morria no final do roteiro. Luc Dardenne evoca a figura da *Pietà* para pensar a relação desses dois personagens.

É possível fazer com que Cyril não morra? Não é suprimir a compaixão e a revolta que o espectador sentiria diante da morte injusta de uma criança? Como salvar Cyril resguardando a figura da *Pietà*? Uma *Pietà* solitária e esquecida na rapidez de nosso conformismo, (...) uma *Pietà* que continue a dizer que a compaixão e a revolta que se referem ao sofrimento de um outro são os sentimentos a resguardar, a salvar e a tratar? (DARDENNE, 2015, p.148. tradução nossa)²⁵

Se, como afirma Iser, os autores jogam com os leitores, e o texto é o campo do jogo, a narrativa eligida por um autor nos dá dicas sobre as regras do jogo que ele propõe. Porém, um estudo de caso nos autoriza pensar que cada filme, livro, enunciado, possui regras próprias propostas pelo autor como definidora do jogo, do qual o leitor é parte fundamental e decisiva. Em outras palavras, sem a participação do leitor ativamente nesse jogo, a interação não acontece e a intenção do autor ecoa no vazio. Qualquer estudo estrutural que se faça de uma narrativa precisa levar em conta seu caráter relativo que coloca na recepção uma importância ausente nas contribuições dos formalistas russos ou dos estruturalistas.

Cyril é um herói complexo, perdido, cheio de conflitos, tristezas e amarguras, impotente, dependente, abandonado. Frágil como chapeuzinho vermelho enveredando pela floresta, o lobo mau à espreita. O vermelho sempre presente na indumentária de Cyril não é coincidência; nada é. Não tarda até que o anti-herói caia nas garras do lobo mau, que seduz Cyril e o coloca em risco. Os perigos enfrentados por Cyril o colocam no ponto da narrativa que Joseph Campbell chama de ventre da baleia. “... a passagem do limiar constitui uma forma de auto-aniquilação” (CAMPBELL, 2007, p.92). Em sua jornada até a volta para casa com o elixir, é fundamental para Cyril passar por essas provações. Durante a escritura do roteiro, Luc Dardenne registrou, em seu diário, sua opinião sobre uma passagem de *Pinóquio*, referência importante para se pensar o personagem de Cyril.

²⁵ No original: “Est-ce possible de ne pas faire mourrir Cyril? N’est-ce pas supprimer la compassion et la revolte que ressentirait le spectateur face à la mort injuste de l’enfant? Comment sauver Cyril tout em gardant la figure de la *Pietà*? Une *Pietà* solitaire et oubliée dans le vide de notre conformisme, (...) une *Pietà* qui continue de dire que la compassion et la revolte concernant la souffrance d’un autre sont les sentiments à retrouver, à sauvegarder, à agir.” (DARDENNE, 2015, p.148)

A fome de Pinóquio é mais forte que o medo, mas o medo não abranda a fome. Somente o amor abranda o medo, mas o medo é mais forte que o amor. Que uma coisa mais frágil tente apaziguar uma coisa mais forte define nossa precária humanidade. (DARDENNE, 2015, p.163, tradução nossa)²⁶

A intenção dos diretores de realizar uma espécie de “conto de fadas moderno” só se concretiza através de uma estética da recepção, a qual voltaremos no terceiro capítulo. Certamente, os Dardenne destilam ali algumas referências. Cyril veste uma camisa vermelha o tempo todo, salvo na sequência do assalto, na qual ele está de casaco, também vermelho. O percurso de Cyril, confrontando-se com o mal e, até certo ponto, sucumbindo, nos faz, realmente, lembrar de Pinóquio, só para citar uma referência mais evidente. Acima de tudo, Samantha surge na vida de Cyril como uma fada madrinha, tirando-o do orfanato e tornando-se sua salvadora. Ainda há a floresta, como símbolo do perigo, e o inevitável vilão. Sendo assim, vários elementos nos ajudam a fazer essa leitura. Até a ressurreição do personagem que encerra o filme faz referência ao desfecho de alguns contos de fada clássicos.

A partir da premissa colocada pelos Dardenne, a jornada de Cyril será pautada pelo confronto entre bem e mal, o bem representado por Samantha (Figura 9 - 07:37), o mal, por Wes, o jovem delinquente que Cyril toma como figura paterna (Figura 10 - 41:28). Ele é retirado de seu “mundo comum”, e a história pregressa do personagem indica a existência de um pai relapso e um orfanato, do qual ele será resgatado e iniciará sua jornada no “mundo especial”, de amor e perigo, sem saber como lidar com ambos. Suas reiteradas tentativas de voltar para o seu “mundo comum” são frustradas, o pai decidido a não ter Cyril em sua vida. Mas o que impede que Cyril retorne é o fato de sua jornada não estar completa.

Convencido a participar do ato criminoso, Cyril sai de casa e, instruído por Wes, rouba um senhor, desferindo-lhe um golpe na cabeça com um bastão de golf. Flagrado pelo filho da vítima, Cyril golpeia também o rapaz e foge com o dinheiro (Figura 11 - 59:20). O acerto de contas entre os dois jovens será fundamental para o crescimento de Cyril, através da ressurreição típica dos contos de fada (ou mesmo de diversas obras realizadas no âmbito do cinema infantil). A ressurreição de Cyril marca o renascimento do personagem (Figura 12 - 1:17:44). Sobre esse íterim, Campbell afirma que:

²⁶ No original: “La faim de Pinocchio est plus forte que la peur mais la faim n’apaise pas la peur. Seul l’amour apaise la peur mais la peur est plus forte que l’amour. Qu’une chose plus faible tente d’apaiser une chose plus forte définit notre précaire humanité.” (DARDENNE, 2015, p.163)



Figura 9 - O Garoto da bicicleta (07:37)



Figura 10 - O Garoto da bicicleta (41:28)



Figura 11 - O Garoto da bicicleta (59:20)



Figura 12 - O Garoto da bicicleta (1:17:44)

...intrinsecamente, trata-se de uma expansão da consciência e, por conseguinte, do ser (iluminação, transfiguração, libertação). O trabalho final é o do retorno. Se as forças abençoaram o herói, ele agora retorna sob sua proteção (emissário); se não for esse o caso, ele empreende uma fuga e é perseguido (fuga de transformação, fuga de obstáculos). No limiar de retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói reemerge do reino do terror (retorno, ressurreição). A bênção que ele traz consigo restaura o mundo (elixir). (CAMPBELL, 2007, p.242)

Do ponto de vista da “jornada do herói”, Cyril, desenhado como um anti-herói, marca contemporânea do esfacelamento dessa figura canônica, cumpre o ritual de passagem, descoberta e crescimento do herói. O anti-herói contemporâneo, longe de ter as marcas da retidão do herói clássico, termina por ser também um herói. E não seria todo e qualquer personagem um “herói” de sua própria jornada?

A opção fundamental dos irmãos Dardenne parece ser criar uma narrativa apagando ao máximo a presença do narrador. A história parece contar a si própria sem intervenção evidente do narrador, fazendo uso radical do conceito de uma dramática rigorosa. Com efeito, inexistente no cinema dos Dardenne a manipulação explícita do tempo. É claro que ela está lá, o autor decide desde o roteiro até o corte final qual o encadeamento de ações necessário para contar uma história de ficção, mas é sintomática a absoluta inexistência de *flashbacks*, recurso que denuncia a mão do narrador na reordenação do tempo.

De maneira original, os Dardenne fazem escolhas que promovem um verdadeiro jogo particular, entrando e saindo do que o senso comum determinaria como sintomas de uma narrativa canônica.

1.8.3 – Heróis dardenneanos

No rol de personagens criados pelos irmãos Dardenne desde *A Promessa* até *Dois dias, uma noite*, existe algo de constante que podemos apontar como uma marca de seu cinema. O ponto em comum mais indiscutível em todos esses filmes é que a narrativa está centrada, sempre, em um único personagem. É claro que existem inegáveis personagens marcantes e de extrema importância. Assita e Roger, em *A Promessa*, Riquet, em *Rosetta*, Francis, em *O Filho*, Claudy, em *O Silêncio de Lorna*, Samantha, em *O Garoto da Bicicleta*, Manu, em *Dois dias, uma noite*. Mas é inegável que a jornada que acompanhamos, em cada

um desses filmes, é a de Igor, Rosetta, Oliver, Lorna, Cyril e Sandra, respectivamente. Mesmo em *A Criança*, que acompanha o casal Bruno e Sônia, é nítida a inclinação para a trajetória de Bruno, que é quem passa por um despertar moral ao final da narrativa.

Em seus roteiros, os irmãos Dardenne resistem, de maneira radical, a criar narrativas *multiplots*, recaindo sempre sobre um mesmo personagem o foco narrativo, algo que não encontramos em seus filmes de ficção anteriores ao nosso recorte. Talvez essa opção seja uma consequência direta de um desenrolar da narrativa que permita ao público compreender e acompanhar a jornada edificante vivida pelos protagonistas, talvez os Dardenne tenham percebido a força que as jornadas individuais podem ter. Como sinalizado por Luc Dardenne, essa foi uma forma, em *Rosetta*, de deixar o espectador com ela; a partir daí, criam-se as condições para que o público possa humanizar-se diante das jornadas apresentadas.

Nesse sentido, os filmes são caracterizados pela jornada do herói dardenneano que cumpre o percurso de partida, iniciação e retorno. Muito objetivos, os irmãos Dardenne indicam o que motivará a jornada do herói já nas cenas iniciais. Como vimos, Rosetta e Sandra encaram o desemprego na primeira cena. Também na primeira cena de *O Filho*, Oliver recebe a ficha de Francis (Figura 14 - 01:25), aprendiz com o qual ele permanecerá durante boa parte da narrativa. A forma cuidadosa como os irmãos Dardenne elaboram seus personagens, através de uma discussão de meses, ou até de anos, está centrada nesses protagonistas.

Os heróis dardenneanos são caracterizados, sobretudo, por irem ao encontro de um embate moral, que marca, em geral, o clímax dos filmes. Assim, Oliver acompanha Francis até o final sem que saibamos se ele irá vingar a morte do filho ou não; Rosetta denuncia Riquet para o patrão, mas não consegue ficar com o emprego dele (Figura 13 - 1:11:47); Sandra se nega a ocupar o lugar de um colega; Lorna se recusa a continuar participando dos planos do assassinato de Claudy. A edificação moral dos personagens está no cerne da narrativa dardenneana e molda, de certa forma, a maneira como as histórias são contadas.

As etapas da jornada elencadas por Campbell ou as 31 funções que compõem o estudo do conto maravilhoso feito por Propp nos dão a dimensão das possibilidades de repetição entre narrativas. Naturalmente, não se trata de aplicar aqui ou em qualquer outro trabalho essas etapas e funções de maneira rígida, mas de perceber de que forma a capacidade retórica e analítica permite-nos criar ferramentas que incidem diretamente nas obras que visionamos. Ambos os autores nos lembram que as narrativas não contém todas as etapas e funções que

eles elencam. A cada etapa, Campbell evoca uma série de exemplos que lhe servem para ilustrar e reforçar sua retórica, a recusa do chamado, a benção última, a fuga mágica. Propp aponta que, das 31 funções discriminadas, cada narrativa pode conter um certo número de funções em detrimento de outras, não sendo obrigatório o aparecimento de todas. Mais importante do que aplicar uma lista estanque de etapas ou funções, é perceber a força da repetição entre narrativas. Ao discorrer sobre a funcionalidade do mito, Campbell afirma que

Todo o sentido do mito onipresente da passagem do herói reside no fato de servir essa passagem como padrão geral para homens e mulheres, onde quer que se encontrem ao longo da escala. Assim sendo, o mito é formulado nos mais amplos termos. Cabe ao indivíduo, tão-somente, descobrir sua própria posição com referência a essa fórmula humana geral e então deixar que ela o ajude a ultrapassar as barreiras que lhe restringem os movimentos. (CAMPBELL, 2007, p.121)

Com efeito, se existe um porquê escondido por trás dos heróis dardenneanos, um objetivo na construção desses personagens, os irmãos Dardenne não deixam dúvida de que a intenção gira em torno de fazer com que o público, de alguma maneira, entenda o sofrimento alheio. Intensamente atravessados pelo mundo atual, esses heróis enfrentam, invariavelmente, problemas em relação a emprego, dinheiro, marginalidade, e buscam, sempre, uma forma de se inserir na sociedade, de conquistar um trabalho ou de conseguir sobreviver dignamente. São personagens que partem, de uma maneira geral, do mesmo lugar, o lugar dos segregados e excluídos, e cujas jornadas se traduzem como uma tentativa de mudança do quadro inicial. Porém, essa jornada os leva a um dilema moral que acaba por edifica-los, e é, de certa maneira, desse embate moral que eles tiram o seu *elixir*, com o qual seguem modificados.

Na construção desses personagens, a atenção dos irmãos Dardenne está sempre voltada para os efeitos que conseguirão obter. Nunca transformar essas personagens em vítimas. Nunca deixar que a narrativa desperte no público a pena pelos heróis dardenneanos. Através da escritura do roteiro, sempre levada a cabo por Luc, e de uma estratégia que consiste em intensas e constantes conversas com Jean-Pierre, que se soma à contribuição de diversos leitores, os Dardenne vão afinando os roteiros através de inúmeros tratamentos, até que o perfil dos heróis dardenneanos esteja devidamente moldado.

No final da jornada, nenhum deles está só. Nem mesmo Lorna, que conversa com seu filho imaginário (Figura 16 - 1:37:01), ou Bruno de *A Criança*, que recebe, na penitenciária, a visita de Sônia (Figura 15 - 1:27:45). Ponto de partida, trajetória e ponto de chegada, os



Figura 13 - Rosetta (1:11:47)



Figura 14 - O Filho (01:02)



Figura 15 - A Criança (1:27:45)



Figura 16 - O Silêncio de Lorna (1:37:01)

heróis dardenneanos comungam muitos elementos, trilhando trajetórias paralelas, como Rosetta e Sandra, mas profundamente diferentes entre si. O universo dardenneano é marcado por uma mesma trupe de personagens, que habita o lugar dos excluídos e marginalizados, o desejo de inserção social e de conquista de bens materiais, a descoberta do apelo moral que os transforma e humaniza.

Ao discorrer sobre a humanidade hoje, Campbell afirma que a função do herói mudou em relação ao passado. Os heróis dardenneanos, em larga medida, dialogam com essa nova perspectiva do herói colocada por Campbell.

Naqueles períodos, todo o sentido residia no grupo, nas grandes formas anônimas, e não havia nenhum sentido no indivíduo com a capacidade de se expressar; hoje, não há nenhum sentido no grupo – nenhum sentido no mundo: tudo está no indivíduo. (...)

A tarefa do herói, a ser empreendida hoje, não é a mesma do século de Galileu. Onde então havia trevas, hoje há luz; mas é igualmente verdadeiro que, onde havia luz, hoje há trevas. (CAMPBELL, 2007, p.372-3)

A função do herói, hoje, não é a de espiritualizar o mundo. Antes, o herói precisa “possibilitar que homens e mulheres alcancem a plena maturidade humana por intermédio das condições de vida contemporânea.” (CAMPBELL, 2007, p.373). Num mundo marcado pelo individualismo e pelo egoísmo, os heróis dardenneanos surgem como possibilidades de leitura e construção de um novo mundo na medida em que trazem consigo o germe da mudança humana e social. Seu despertar ético aponta, em todos os filmes, nesse sentido.

As jornadas desses personagens apresentam diversos pontos de convergência. Assim como vimos em *Rosetta* e *Dois dias, uma noite*, o mesmo se repete em todos os outros filmes: os acontecimentos seguem a ordem cronológica sem nenhum *flashback* ou *flashforward*, a ausência de narração, *voz off* ou *voz over* é absoluta, a narrativa se dá através de um único protagonista, a história é contada através de suas ações, sem nenhum diálogo informativo ou psicologizante que nos traga referências da vida pregressa dos personagens. De um modo geral, tudo o que sabemos é o que acontece no tempo presente, a trajetória dos personagens e seus objetivos nos são passados de forma clara e sem maneirismos.

Os filmes dos irmãos Dardenne apresentam, assim, tanto semelhanças quanto divergências, mas no que concerne aos heróis dardenneanos, à estrutura e a diversos recursos da narrativa, podemos encontrar proximidades bastante significativas. No entanto, essas aproximações nos deixam apenas na superfície de sua obra, e um aprofundamento no estudo

de seu cinema torna-se um movimento natural e necessário. Além das questões da narrativa, existe uma multidão de análises possíveis, e nos capítulos que seguem, daremos alguns passos nesse sentido.

1.9 - Da *mimesis* ao real

Iniciamos este capítulo abordando um pouco da poética aristotélica para chegarmos a afirmação do cinema como uma arte mimética. Notemos que a *mimesis* coloca em pauta, de maneira obrigatória, a questão realista, que causa uma discussão um tanto complexa quando aplicada ao cinema. Ela está atrelada à verossimilhança das situações apresentadas na tela, como se a vida cotidiana por si só construísse uma impressão de realidade, sem que se coloque em pauta que isso se dá a partir de inúmeras estratégias de produção do encanto.

Por isso, consideramos fundamental para a discussão da obra dardenneana um aprofundamento nessa questão realista para entendermos de que forma a arte dos irmãos Dardenne evoca ou não o estatuto de realismo no cinema, bem como para complexificarmos as aplicações nem sempre pertinentes desse conceito numa arte que, pela própria definição de *mimese*, poderia ser considerada inevitavelmente realista, independente da *mise-en-scène* utilizada.

2 DO REALISMO: A RE-PRODUÇÃO DO *REAL* DENTRO E FORA DA TELA

2.1 Muito além do Real

Iniciamos o primeiro capítulo apontando que qualquer jornada impõe riscos, na ficção ou no Real. Resistimos à tentação de usar sempre a palavra real e seus derivados entre aspas, mas talvez essa fosse a única maneira de registrar no texto as tensões inerentes a essas palavras. Real, realismo, realidade e toda a sorte de conceitos atrelados a essas ideias trazem consigo um nó difícil de desatar, mas cumprimos aqui a necessidade de explorar esse universo, algo imprescindível para se pensar o cinema dos irmãos Dardenne.

Neste capítulo, discorreremos sobre o realismo na busca de uma concepção possível que nos permita avançar em nossa análise da obra dardenneana. Há uma considerável quantidade de vertentes em torno do termo, o que nos instiga a trilhar alguns caminhos dessa jornada, tão ampla quanto complexa, tão inglória quanto fundamental. Como abordar o Realismo sem anunciar desde os primeiros passos que dele não podemos extrair um conceito minimamente fechado? Como refletir sobre o Realismo sem pensar sobre os conceitos correlatos e que incidem diretamente sobre ele, como o Real e a impressão de realidade?

O cinema tem sido atravessado não apenas pelos diversos Realismos, evocados para caracterizar esse ou aquele movimento cinematográfico ou maneira de se fazer cinema (neorrealismo italiano, dogma 95, surrealismo, realismo poético, realismo socialista). O cinema dos irmãos Dardenne não foge à regra, o que pode ser comprovado pelo livro *Responsible Realism*, de Joseph Mosley (2013). Mas grandes são os riscos de se aplicar o conceito, dentro e fora do cinema, sem antes refletir sobre suas origens e seu alcance, sobre o realismo que nos serve e, principalmente, sobre os realismos que queremos deixar fora de quadro. Sendo assim, vale tomarmos como ponto de partida uma reflexão sobre o Real.

Não queremos aqui, naturalmente, esgotar nenhum desses conceitos, mas colocá-los à prova na medida em que confrontamos os seus usos. Acreditamos que abordá-los dentro de uma mesma perspectiva analítica, tendo o seu específico cinematográfico no horizonte, pode nos trazer um resultado estimulante na análise da obra dardenneana. Assim, nossa abordagem desses conceitos mistura campos bem definidos e autônomos, como o da Filosofia e o da

Psicanálise, apenas no que concerne ao conceito de Real.

Como podemos perceber, um dos conceitos mais controversos que podemos abordar é o Realismo. Longe de um consenso que coloque em sintonia os diversos trabalhos que utilizam o Realismo como um operador de análise, o conceito permanece tão elástico quanto abrangente, sendo um terreno fértil e necessário para investigações que nos ajudem a clarificar quais as possibilidades de aplicação do conceito.

No livro *New vocabularies in film semiotics*, Stam et al (1994) dedicam um capítulo ao Realismo. Sintomaticamente, fica registrado já nas primeiras linhas tratar-se de um termo por demais elástico e que os autores não se ocuparão do Realismo em si, mas de sua manifestação no cinema. Porém, poderíamos indagar como é possível manusear o conceito em seu específico cinematográfico sem antes refletir sobre o que é o realismo. A arriscada pergunta – afinal, o que é o realismo? – pode nos precipitar num abismo de questionamentos e indagações difíceis de solucionar. Ao buscarmos as raízes do realismo, rapidamente antevemos outras perguntas igualmente complexas e que nos colocam face a face com questões como – o que é a realidade e o que é o Real?

É digno de nota que Jacques Aumont e Michel Marie se preocupem em apresentar os verbetes – Real, realidade, e não apenas o realismo – em seu *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Esse é um primeiro passo necessário para avançar dentro desse instigante universo. Segundo os autores,

Designa-se então por “real”, em conformidade com o primeiro sentido da palavra em francês, a um só tempo, “o que existe por si mesmo” e “o que é relativo às coisas”. A realidade, em compensação, corresponde à experiência vivida que o sujeito desse real tem; ela está inteiramente no campo do imaginário. (AUMONT; MARIE, 2012, p.252)

Na descrição do verbete, os autores chamam atenção para uma “separação bastante fraca” entre Real e realidade na língua corrente, o que é uma pista determinante para entender a confusão que a conceituação da tríade real-realidade-realismo enfrenta. Seja como for, fica claro nessa distinção que o Real é aquilo que está dado, ou que, numa acepção lacaniana, é aquilo a que não se tem acesso. A realidade, por conseguinte, é a leitura que fazemos do Real, e é por isso que os autores, ao avançarem no verbete, condenam o uso do termo “impressão de real”, substituindo-o por “impressão de realidade”, sobre o qual refletiremos mais adiante.

2.2 O Real Inacessível

Se o Real é aquilo que está dado, o que existe por si mesmo e que, numa perspectiva lacaniana, é aquilo sobre o que não se tem acesso, podemos pensar sobre as maneiras pelas quais essa ideia de Real incide sobre os conceitos dela originados e que distância uma abordagem psicanalítica mantém do que o senso comum atribui como sendo o Real.

Etimologicamente, as palavras Real e realidade têm a mesma origem, a saber, a do latim “res”, que significa “coisa”, e que, em última instância, se refere a “tudo o que existe”. Utilizados de maneira quase indiscriminada, esses conceitos começam a se afastar consideravelmente quanto mais de perto os observamos. Uma genealogia desses conceitos, que não é nossa intenção, é possível dentro de cada campo, Filosofia, Psicologia etc., elencando o que cada pensador entende por Real e realidade. O que nos interessa é entender como chegamos a um, ou vários realismos cinematográficos, e o que podemos extrair de abordagens tão diversas.

Ainda na Antiguidade, o dualismo platônico antepôs o Mundo Real ao Mundo das Ideias, considerando que o Mundo Real já consistia de cópias ou representações imperfeitas que correspondiam às formas perfeitas do Mundo Ideal. Vale salientar que, para Platão, o Mundo Real era o mundo físico, e esse mundo nos induzia a erros a partir das sensações, das quais precisaríamos nos libertar para acessar o mundo das ideias, ao qual só se vai através do pensamento. Sendo assim, todas as coisas em nosso entorno seriam cópias malfeitas de modelos perfeitos. Como citamos no primeiro capítulo, esse pensamento fará Platão condenar, num determinado momento, a Poesia, na medida em que o poeta imita, a partir do mundo físico, sensível, o que já seria uma cópia mal-acabada do mundo ideal. A poesia que imita uma cópia seria danosa para os cidadãos.

Também vimos que o entendimento será diferente para Aristóteles, mas transparece aqui uma percepção de Real que merece atenção. Para Platão, a verdade seria encontrada não no Mundo Real, mas no Mundo Ideal. O senso comum, no entanto, nos empurra para uma aproximação entre Real e Verdade, perdendo de vista que só acessamos o Real pela e através da realidade, e essa construção da realidade é subjetiva e individual.

Para Lacan, por exemplo, nem mesmo o acesso ao Real é possível; ele chegará à conclusão de que o Real é aquilo que escapa ao Simbólico. A própria concepção de Real em Lacan passa por transformações, sendo inicialmente relacionado com o Imaginário para

depois formar a tríade Real-Imaginário-Simbólico, antes da emancipação final e da formulação de um Real Inacessível. Segundo Roustang, “... o Real é um invariante, que consiste e resiste, é independente do eu e da consciência, é o ser de todos os fenômenos, é, enfim, racional, e por essa razão, matematizável e logizável.” (ROUSTANG, 1988, p.51)

Chaves (2009) discorre sobre a evolução do conceito de Real na obra de Lacan, sustentando que, ao contrário da ideia de Roustang de que nunca houve no pensamento lacaniano um tratamento mais cuidadoso do conceito, a preocupação com o Real aparece desde o início da sua obra, ganhando novos contornos, até se emancipar do Simbólico.

É importante notar que, para Lacan, a apreensão que temos do Real é completamente distinta do que se dá pelo imaginário animal. Isso ocorre porque nossa apreensão do Real é afetada pela linguagem, sendo passível de representação, o que nos leva ao Simbólico, responsável pela constituição do sujeito. É fortemente marcada, aqui, a influência na obra lacaniana do pensamento estruturalista, notadamente de autores como Claude Lévi-Strauss e Ferdinand de Saussure. (CHAVES, 2009, p.46)

O estruturalismo que, como vimos, marcou os estudos da narrativa, também, de certa forma, conduziu uma definição contemporânea de Real em diversos campos. Encontramos em Lacan um conceito-chave para pensar a forma como percebemos o Real e que tem grande ingerência sobre as abordagens psicanalíticas do cinema: trata-se do conceito de *Estágio do Espelho*, segundo o qual Lacan discorre sobre a forma como a criança constitui a sua própria imagem a partir da imagem do espelho, mas também da imagem do outro. Segundo Stam et al (1994), é a partir da formação do sujeito que tem origem a abordagem psicanalítica do cinema e, como veremos, isso nos ajuda a pensar de que maneira chegamos ao prisma pelo qual passa o conceito de Realismo.

Para a teoria do cinema, considera-se o movimento inconsciente de substituir o cinema como "objeto" pelo cinema como "processo", tomando os estudos semióticos e narrativos do cinema à luz de uma teoria geral da formação do SUJEITO. O termo “sujeito” refere-se a um conceito fundamental relacionado - mas não equivalente - com o indivíduo e sugere toda uma série de determinações (sociais, políticas, linguísticas, ideológicas, psicológicas) que se cruzam para defini-lo. Recusando-se a noção de “sujeito” como uma entidade estável, o assunto implica um processo de construção dando significado a práticas que são tanto inconscientes quanto culturalmente específicas.” (STAM et al, 1994, p.123-4, tradução nossa)²⁷

²⁷ No original: “For film theory, considering the unconscious meant replacing the cinema as an “object” with the cinema as a “process”, seeing semiotic and narrative film studies in the light of a general theory of SUBJECT-formation. The term subject refers to a critical concept related to - but not equivalent with - the individual and

No processo de constituição do sujeito, o Estágio do Espelho é aquele que marca o modo como a criança reconhece a sua própria imagem como sua, imagem produzida pelo espelho, uma forma elementar de apreensão do Real, do que está fora do ser e que, ao mesmo tempo, o constitui. Esse movimento de compreensão de que a imagem formada fora de si tem relação consigo perpassa nossa relação com o mundo desde a infância e atravessa o modo como nos relacionamos com o mundo, com os outros, com a arte. Segundo Lacan, o Estágio do Espelho²⁸ simboliza “a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1996, p.98). O Estágio do Espelho é uma fase que tem início quando a criança tem cerca de seis meses e dura, aproximadamente, até os 18 meses de idade. Não se trata, necessariamente, de imaginar a criança diante de um espelho refletindo a sua própria imagem, mas se refere ao modo como a criança lida com e é transformada pelas imagens. É o período em que a imagem de si, ainda fragmentada, irá se constituir como uma auto-imagem una e indivisível, fundamental no processo de formação do sujeito.

A metáfora do espelho concretiza, dentro dessa perspectiva lacaniana, o que é exterior ao corpo. Com efeito, existe um longo processo que se origina nas primeiras formas pelas quais a criança apreende o mundo, até o ponto em que ela consegue se apropriar de uma imagem total de si. Antes disso, todas as imagens, como o rosto da mãe, não marcam uma separação entre aquilo que se vê e aquilo que se é. A criança vê a mãe mas não se separa dessa imagem. É apenas quando a criança consegue formar a imagem de si mesma, para o que ela precisa tanto da sua imagem quanto da imagem do outro, que se supera simbolicamente o eu fragmentado e se atinge a maturação da compreensão de um corpo unificado. Sendo assim, vale salientar que a imagem corporal é de grande importância para refletir sobre a forma como a criança se relaciona com o Real, ou ainda, como ela percebe ao mesmo tempo em que constrói a realidade.

O filósofo espanhol Xavier Zubiri discorre sobre o caráter humano da apreensão da realidade. Para ele,

Realidade não é independência objetiva, mas ser “de seu”. Então o apreendido

suggests a whole range of determinations (social, political, linguistic, ideological, psychological) that intersect to define it. Refusing the notion of self as a stable entity, the subject implies a process of construction by signifying practices that are both unconscious and culturally specific.” (STAM et al, 1994, p.123-4).

²⁸ A edição em questão adota a tradução *Estádio* do Espelho, enquanto a versão em inglês utiliza *Phase mirror*. Durante o texto, em determinado momento é usado o termo *stadium*, também traduzido, indiscriminadamente, como *estádio*. Adotamos a tradução *Estágio* ainda que tenhamos mantido *Estádio* nas citações e bibliografia.

se impõe a mim como uma força nova: não é a *força da estimulidade*, mas a *força da realidade*. A riqueza da vida animal é riqueza de signos objetivos. A riqueza da vida humana é riqueza de realidades. (ZUBIRI, 2011, p.39)

A questão da apreensão da realidade é central para Zubiri. Para ele, toda impressão é formada pela afecção, pela alteridade e pela força de imposição. Esses três momentos formam a “índole estrutural da impressão. Isto é, temos que dizer: 1º - o que é essa impressão, enquanto afetante; 2º - qual é a sua formalidade própria; 3º - qual é a sua força de imposição” (ZUBIRI, 2011, p.27-8). Poderíamos pensar, então, de que maneira essa nossa impressão de realidade afeta a impressão de realidade na arte, de que nos falam Aumont e Marie (2012). Roberto Propheta Marques aponta que, segundo Lacan, “a arte está sempre às voltas com o real” (2015, p.79). É possível avançarmos, assim, para uma investigação sobre como nossa percepção de uma impressão de realidade na tela do cinema é afetada pela nossa impressão de realidade fora dela. Estaria a arte irremediavelmente acorrentada a essa exigência de real? De uma maneira ou de outra, acabamos vinculando a arte às diversas possibilidades de apreensão da realidade, o que de forma alguma se restringe a conceitos como o Realismo.

2.3 O Real como olhar do outro

O que vigora em muitas abordagens do que seja o Real, é o fato de que, seja ou não o Real inacessível, é no movimento que fazemos para apreendê-lo que surgem as questões que vão desembocar nas relações entre a arte e a realidade. Consideramos que, talvez, seja relevante investigar de que maneira apreendemos a realidade para, a partir daí, tentar entender como se constrói a nossa impressão de realidade no cinema. O sociólogo esloveno Slavoj Žižek aproxima-se do ideário lacaniano para pensar o cinema. Em livros como *Tudo o que você sempre quis saber sobre Lacan (mas tinha medo de perguntar a Hitchcock)* e *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*, Žižek envereda pela psicanálise para discutir o cinema popular, notadamente as produções hollywoodianas, com boa parte da discussão dedicada ao conceito de Real, como no primeiro capítulo de *Looking awry*, a saber, *How Real is Reality*, no qual discute como o que chamamos de realidade está baseado no conceito lacaniano de Fantasia.

O conceito de Fantasia em Lacan é utilizado para resolver a relação entre Real e

realidade. Zizek aponta o Real como um “buraco negro” e entende que é através da fantasia que aprendemos a desejar o real, sendo a fantasia, na definição de Marques, “uma espécie de superfície vazia, moldura que dá os limites ao quadro onde se projeta o desejo, constitui, portanto, o cenário que realiza o desejo, no sentido de reproduzi-lo, colocá-lo em cena.” (2015, p.79)

Curiosamente, as abordagens dos filmes por Zizek são, em geral, temáticas, e não consideram intensamente questões próprias da *mise-en-scène* cinematográfica, que discutiremos no terceiro capítulo, mas é notável sua articulação com o pensamento de Lacan e com o cinema, no intuito de “encontrar o real e dá-lo a ver a seus leitores” (Marques, 2015, p.81). A fantasia, que numa perspectiva lacaniana, é o que organiza o desejo, é fundamental para se pensar nossa relação com o cinema e a conceituação de uma impressão de realidade na medida em que, pode-se dizer, desejamos o Real. Stam et al (1994) nos lembram que o desejo se estrutura não apenas individualmente, mas sobretudo, culturalmente. Estaríamos, portanto, dentro de uma sociedade que constrói o desejo de Real de uma maneira tão radical que se torne impossível pensar a arte sem ele?

Ambas as descrições de Lacan e de Freud apresentam uma teoria da mente humana que não é simplesmente uma parábola de desenvolvimento individual, mas um modelo geral para a cultura humana como está estruturado e organizado em termos de circulação do desejo. Este processo de desejo começa nos primeiros momentos de nossa existência. (STAM et al, 1994, p.126, tradução nossa)²⁹

Pensarmos que, utilizando o conceito lacaniano do Estágio do Espelho, estaríamos desde a infância imbuídos de um desejo de apreender a realidade pode ser a chave para vislumbrar uma ligação entre nossa relação com a arte desde a antiguidade. Platão, como vimos, condenava a Poesia por entender que esta é uma cópia mal feita da realidade. Aristóteles, em seu tratado sobre Poética, detém-se na discriminação das artes miméticas, das quais o cinema é um representante inegável. Mas o que as artes miméticas imitam, em última instância? Para além de imitar as ações, elas imitam a realidade, e isso justifica os infundáveis realismos que encontramos nas artes, notadamente no cinema. Desde sempre, é o desejo de real que alimenta a *mimesis*. Marques nos lembra que:

²⁹ No original: “Both Freud’s and Lacan’s descriptions present a theory of the human mind which is not simply a parable of individual development, but a general model for the way human culture is structured and organized in terms of the circulation of desire. This desiring process begins in the earliest moments of our existence.” (STAM et al, 1994, p.126)

... a realidade nos aparece como uma frágil teia simbólica que dá seu sentido fictício a uma experiência socialmente compartilhada mas que, a cada instante, corre o risco de ser rompida pela intrusão do real. Para Žižek, é somente nessa ficção, nessa “outra cena”, que a verdade do desejo pode ser articulada, o que justificaria, segundo nosso autor, a afirmação lacaniana de que a verdade tem estrutura de ficção. (MARQUES, 2015, p.81)

Num certo sentido, a estrutura de ficção com a qual a realidade se apresenta, que é a forma necessária para que se dê a apreensão humana da realidade, nos instiga a pensar que o cinema é um espaço privilegiado para se problematizar nossa relação com o Real e seus derivados. Talvez seja uma missão do cinema, ou de qualquer arte, se libertar das amarras da realidade, porque mesmo quando a impressão de realidade se faz ausente, se é que em algum momento ela se faz ausente, ela funciona constantemente como parâmetro. É interessante notar como Jean-Louis Comolli começa o seu “Sob o risco do Real”: “Nossas fantasias e necessidades são roteirizadas” (2008, p.169). No entanto, a distinção que Comolli faz entre os procedimentos próprios do documentário, como se o Real se colocasse a partir desses procedimentos, torna-se, a certa distância, irrelevante.

Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecifrável dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário. (COMOLLI, 2008, p.176)

Como vimos, porém, nosso desejo de realidade se sobrepõe as estratégias de realização cinematográfica. Nosso desejo de real vai além da encenação própria do documentário, reduzido, nas palavras de Comolli, a um documentário como procedimento, ignorando a pluralidade de métodos e estratégias desse universo, ou mesmo atribuindo a presença do documentário, por exemplo, à cidade em ruína em *Alemanha, Ano Zero* (*Germania, Anno Zero*, de Roberto Rossellini, 1947).

Entendemos que o documentário constitui um campo estabelecido e profícuo dentro do cinema e não enveredaremos por esse caminho, mas cabe aqui salientarmos a citação do documentário no âmbito do texto de Comolli, sobretudo porque este cita filmes de ficção como se fossem atravessados pelo documental, algo que também se atribui à obra dardenneana. De que maneira essa impressão de realidade é construída mais nas ruínas de uma cidade, para usar a citação de Comolli, do que na reconstrução cenográfica exata deste mesmo ambiente? Hoje, com as quase ilimitadas possibilidades do universo digital, as

mesmas ruínas reconstruídas, as limitações técnicas encenadas, a imagem propositalmente instável não nos dariam a mesma possibilidade de vivência estética? É o desejo de real que está no comando, que Comolli reduz à própria experiência do fazer documental.

O desejo está no posto de comando. As condições da experiência fazem parte da experiência. Abrindo-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documental resgata, ao mesmo tempo, a possibilidade da continuidade da representação: é a trilha do documentário que serpenteia de “Alemanha Ano Zero” (Roberto Rossellini) a “E a Vida Continua” (Abbas Kiarostami), de “Pela Continuação do Mundo” (Pierre Perrault) a “Pouco a Pouco” (Jean Rouch). Os filmes documentários não são somente abertos para o mundo: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se apresentam de uma maneira mais forte que eles mesmos, maneira que os ultrapassa e, ao mesmo tempo, os funda. (COMOLLI, 2008, p.176-7)

No entanto, numa perspectiva lacaniana, lembrado por Marques, “o real é aquilo que não cessa de não se inscrever” (2015, p.90). O movimento feito por Zizek de analisar filmes genuinamente populares, ao contrário dos citados por Comolli, nos faz pensar que é preciso considerar que o Real falta em ambos, é preciso entender que é pela sua ausência que precisamos começar a pensá-lo na arte.

... o real nos aparece como um conceito privilegiado, na medida em que sua natureza é a de não se inscrever numa cadeia simbólica, a de ser feito exatamente daquilo que escapa a um discurso posto em movimento e, por isso, constituir o elemento em torno do qual esse discurso orbita e sem o qual esse discurso perde o sentido. (MARQUES, 2015, p.92)

2.4 As duas faces do Realismo

Para além da ideia de um Real inacessível e de uma impressão de realidade, que discutiremos a seguir, julgamos importante refletirmos sobre a questão do Realismo, fonte de imprecisão dada a natureza prismática do conceito. O Realismo, evocado para substantivar diversos movimentos, tendências ou maneirismos, dentro e fora do cinema, é adjetivado, prefixado, manuseado como argila dando origem às mais diversas formas e conceitos. É necessário um esforço para entendermos quais os sentidos que podemos apreender desse termo aparentemente inequívoco, mas profundamente problemático, a ponto de sempre

termos que nos perguntar: de que realismo estamos falando?

O Realismo, com “R” maiúsculo, podemos considerar trata-se de um movimento do século XIX e que teve seu momento de origem e de conclusão. Fora dele, existem diversos realismos, que se distanciam mais ou menos do realismo-movimento. Em 12 de junho de 1871, Eça de Queiroz, na conferência *A literatura nova ou o Realismo como nova expressão de arte*³⁰, deu uma importante definição do conceito, através do qual podemos perceber sua característica multifacetada. Vejamos o que diz Eça de Queiroz:

Que é, pois, o realismo? É uma base filosófica para todas as concepções do espírito – uma lei, uma carta de guia, um roteiro do pensamento humano, na eterna região do belo, do bom e do justo. Assim considerado, o realismo deixa de ser, como alguns podiam falsamente supor, um simples modo de expor – minudente, trivial, fotográfico. Isso não é realismo: é o seu falseamento. É o dar-nos a forma pela essência, o processo pela doutrina. O realismo é bem outra coisa: é a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. Por outro lado, o realismo é uma reacção (sic) contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; o realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade. (QUEIROZ, 1988, p.127)

Essa proveitosa definição do realismo nos dá diversas pistas para pensarmos no Realismo de uma maneira geral. Primeiro, porque de saída já estabelece a existência de mais de um tipo de realismo, fazendo menção ao espírito realista, que pode ser encontrado em qualquer época, desde a Antiguidade até os dias atuais, e o seu falseamento, através da busca por um modo de exposição que reproduza com riqueza de detalhes determinado ambiente ou situação. Porém, o realismo é também um movimento organizado, que teve início na pintura, espalhando-se imediatamente para a literatura e demais artes.

Como movimento, o Realismo durou, aproximadamente, duas décadas. Teve início na França, inicialmente na pintura, sobretudo através das obras de Gustave Courbet. Ainda que o realismo literário tenha se tornado dominante nos anos seguintes e tenha virado objeto de diversos estudos, podemos tomar como marco inicial do Realismo enquanto movimento a

³⁰ Trata-se da 4a Conferência do Casino. As conferências do Casino foram uma série de conferências feitas numa sala alugada no Casino Lisbonense, e que reuniram um grupo de jovens escritores e intelectuais, dentre eles, Antero de Quental e Adolfo Coelho. Após as cinco primeiras conferências, o Governo, através de decreto, proibiu as conferências do Casino. Para mais informações, ver http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/eca_queiroz/conferencias_casino.html.

exposição realizada por Courbet, na qual foram exibidos os quadros *O Enterro em Ornans* (1849) e *As Banhistas* (1853). Já estão presentes nas obras de Courbet a essência do que será a característica do Realismo enquanto movimento e que irá perdurar na literatura, escultura etc. A valorização da cena cotidiana, a ênfase na realidade, o engajamento social, a objetividade e o universalismo, colocados em oposição direta com o Romantismo, podem ser notados na pintura e serão importados para a literatura do período.

A alardeada oposição ao Romantismo, enquanto movimento, é um dos principais fundamentos do Realismo. Fazia parte de seu engajamento o ataque à sociedade burguesa, à arte pela arte, como afirmara Queiroz. Pinturas como *Os quebradores de pedras* (1849) trazem a essência do movimento, e indicam de maneira inequívoca que o Realismo está assentado numa questão, sobretudo, temática. A oposição ao Romantismo se fazia, notadamente, nesse engajamento, traduzido em verdadeiro desejo de realidade.

Além de Courbet, pintores como Edouard Manet (*Almoço na relva*, 1863), Jean-François Millet (*Os catadores*, 1857), Honoré Daumier (*O vagão da terceira classe*, 1864), Théodore Rousseau (*O fim de um dia de trabalho*, 1867) engrossaram o *front* de pintores franceses que integraram o movimento do Realismo, colocando em primeiríssimo plano a questão temática nas pinturas, escolhendo situações cotidianas como premissa para suas obras e, com isso, abalando os pilares da arte burguesa de então.

Rapidamente, os escritores chegaram a esse *front*. O primeiro e principal representante do Realismo na literatura é *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, que influenciará inúmeros outros escritores e obras, a exemplo do que aconteceu com Eça de Queiroz e seu *O Primo Basílio*, inclusive acusado de ter plagiado³¹ a obra de Flaubert tamanha a simetria entre as duas protagonistas, Emma e Luiza. Flaubert publicou *Madame Bovary* em 1857, dando início ao Realismo literário e acompanhado por nomes como Honoré de Balzac.

O Realismo enquanto movimento é comumente apresentado como tendo surgido em reação ao Romantismo, antepondo-se aos fundamentos deste, tais como o escapismo, a idealização dos personagens, a ênfase na fantasia, o predomínio da emoção. Certamente, os

³¹ Exponente do Realismo no Brasil, Machado de Assis, em crítica publicada na revista *O Cruzeiro*, de 16 de abril de 1878, ao comentar *O Primo Basílio*, já colocara a originalidade de Eça de Queiroz sob suspeição citando seu livro anterior em referência a uma obra de Émile Zola: “O próprio *Crime do Padre Amaro* é imitação do romance de Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*”. Disponível em <http://culturadetraveseiro.blogspot.com.br/2008/12/critica-de-machado-revista-o-cruzeiro.html> Acesso em 9 set 2016.

movimentos conviveram e rivalizaram, mas é preciso notar que ambos coexistiram durante a Segunda Revolução Industrial e observaram o desenvolvimento e a formulação do Socialismo, primeiro o Socialismo Utópico, mais tarde, o Socialismo Científico, ambos durante o século XIX. Torna-se inevitável observar que a arte nunca está isolada de seu entorno, e que uma análise da obra de arte descolada das conjunturas que cercam tanto a obra em questão quanto o analista está condenada a um procedimento formalista, como vimos, já superado. Em *O realismo social de Courbet. Notas sobre as interfaces entre a pintura e fotografia na pesquisa histórica*, Pelegrini (2013) aponta a necessidade de analisar a arte de maneira multidimensional.

... se a arte se constitui como um inegável produto da vivência humana, como poderia estar dissociada do contexto social e da história da humanidade? O artista é um homem que experimenta as agruras e as doçuras da vida, por conseguinte, não está alheio aos paradoxos da ambiência que o cerca, portanto, seu labor e sensibilidade também não podem ser desagregados do mundo onde ele se insere. Por esta razão (...) nos afastamos das perspectivas analíticas da “sociologia da arte” e da “História Social da Arte” para não correremos o risco de enclausurarmos a produção artística em um universo desatrelado das experiências ordinárias do pintor e de seus observadores. (PELEGRINI, 2013, p.21)

A percepção de Pelegrini nos indica um caminho para analisarmos a produção do Realismo enquanto movimento, entendendo que a conjuntura na qual se formaram os artistas era de uma Europa em transformação, industrializada, com a situação dos trabalhadores cada vez mais precária e uma burguesia alheia aos problemas dos mais pobres. Os artistas do Realismo, de certa forma, romperam com a tradição romântica, mas a ruptura entre os dois movimentos parece ser, principalmente, temática, dando o protagonismo a personagens menos eloquentes e garbosos. Nas pinturas, trabalhadores retratados em seu ofício, constantemente curvados e sem qualquer glamourização; nos livros, protagonistas que nada herdaram dos heróis românticos, cheios de incertezas e fraquezas. Esses seres realistas descontentaram a burguesia, e alguns artistas do Realismo tiveram mesmo dificuldade de se inserir no mercado. O próprio Courbet produziu, ele mesmo, sua exposição após ter diversas telas recusadas na Exposição Universal de 1855. De todo modo, Pelegrini ressalta a natureza prismática do realismo na pintura e sua coexistência com a fotografia. Afinal, de que realismo estamos falando?

...a exatidão das imagens transmitidas nessa tela³² causou tamanha admiração ao ideólogo anarquista Proudhon que este a elogiou publicamente e atribuiu a Courbet a vicissitude de um “pintor fotográfico”. Ora, escapou ao desavisado crítico e amigo do artista que tal julgamento, na época, beirava o insulto, pois supunha que tamanho realismo e exatidão do desenho, volumes e formas fossem resultado de uma produção “desprovida de imaginação e dotes criativos”, obras que, em síntese, poderiam ser substituídas pelos frutos mecanicamente produzidos por equipamentos fotográficos. (PELEGRINI, 2013, p.34)

Mesmo aos admiradores dos princípios do Realismo, como Pierre-Joseph Proudhon, famoso anarquista francês, o conceito do realismo é e sempre foi escorregadio, elástico, de pouca serventia, e a passagem acima denota os muitos realismos que podemos encontrar até mesmo dentro de um movimento que teve início e fim. Fora do período compreendido nas duas décadas após as primeiras pinturas de Courbet, ou mesmo, se esticarmos sua existência até o final do século XIX, após esse período, o realismo de que falamos é outro, pertencente a um contexto diferente e, frequentemente, com características bastante distintas, que chegam a guardar apenas uma vaga semelhança com aquele movimento.

As duas faces do Realismo são, portanto, a de um lado, um movimento com características bem definidas e facilmente identificáveis na História da Arte, e de outro lado, o realismo que é constantemente evocado para caracterizar essa ou aquela faceta de uma obra, um movimento, ou mesmo, uma tendência, e que precisa ser sempre conceituado para entendermos que realismo está em jogo. Como afirma Eça de Queiroz, contudo, não é o esmero técnico, a minúcia na descrição da realidade que nos permite supor estarmos diante de uma obra realista. O realismo é algo que vai além e que, necessariamente, passa pela questão temática, sob o risco de erguermos uma Torre de Babel na qual o conceito se perderia para sempre entre as diversas percepções que se tem dele.

2.5 Impressões de realidade

Se considerarmos que o Realismo tem pelo menos duas faces, sendo uma delas restrita ao movimento que ocorreu na segunda metade do século XIX, e a outra, irrestrita a um período ou espaço definidos, estando presente desde a Antiguidade até os dias atuais,

³² A tela a que a citação faz referência é a *Retorno da feira de Flagey*, 1850.

correspondendo ao que o Eça de Queiroz denomina como sendo “uma base filosófica para todas as concepções do espírito”, podemos afirmar que, quando buscamos o efeito de realidade nas artes, estamos falando dessa segunda face do realismo e que pode corresponder a muitas vertentes, mas também da primeira face. O realismo que atravessa e acompanha o homem desde sempre, pautado pelo seu desejo de real, engloba o Realismo enquanto movimento, mas não se restringe a ele. Sousa (2014) afirma que

A realidade não é o Realismo. Essa voz que pretende *desconstruir* – podemos dizer assim – o ilusionismo da representação realista aponta seu aspecto de mera convenção. Um ponto alto desse tipo de crítica é o trabalho da semiologia francesa, no qual se encontram ideias como a de Roland Barthes sobre o *Efeito de real*, um traço detectável, cacoete estético, apoiado na descrição abusiva de pormenores insignificantes, apenas para passar a sensação do “real”, “denotar” o real... (SOUSA, 2014, p.101-2)

O ensaio de Roland Barthes, *Efeito de real*, escrito nos anos de 1960, tornou-se uma obra seminal. A atribuição à força de realidade que tem um simples barômetro sobre uma pilha de livros traduz a premissa de Barthes sobre o que dá o efeito de real: o autor afirma, categoricamente, que são os detalhes inúteis os grandes responsáveis pelo que podemos chamar de realismo. Barthes afirma que:

... o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, não dizem nada mais que isto: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. (BARTHES, 2004, p.43)

Naturalmente, Barthes está se referindo de maneira específica ao efeito de real dentro do Realismo enquanto movimento. Prova disso é o seu principal objeto, o livro-referência do Realismo literário, *Madame Bovary*, de Flaubert. No entanto, não deixa de ser curioso que ele sobreponha os detalhes inúteis, as descrições irrelevantes, ao caráter dúbio das personagens e às escolhas temáticas e proposicionais das obras realistas. Afirma Barthes que, na literatura realista, o realismo está “confinado aos detalhes” (2004, p.43).

Em *O barômetro e o lenço de seda: efeitos de real em Roland Barthes e Michel de Certeau*, Arnaut e Moreira (2001) afirmam que:

É em torno desse elemento pretensamente insignificante que o semiólogo tecerá suas considerações. Ele assinala que o elemento encontra-se no texto como índice de uma realidade exterior. Nesse sentido, Flaubert o teria inscrito objetivando fazer com que seu leitor percebesse, quase sem notar, o desenho de uma realidade. Tal figuração mascararia o labor literário e, assim, no limite, seu receptor mal se daria conta de que estaria lendo um texto, tanto teria penetrado na armadilha textual – ainda que diversas críticas possam e efetivamente devam ser feitas a esta ideia. (ARNAUT; MOREIRA, 2001, p.1)

Se podemos admitir que reside nos detalhes o traço de uma impressão de realidade, teríamos que considerar que nas obras ditas não-realistas essa impressão não existiria. Barthes chega a afirmar que as descrições detalhistas nas obras da Antiguidade e da Idade Média nada tinham de realistas, no entanto, o próprio conceito de *mímeses* está, intrinsecamente, ligado à impressão de realidade. O uso do conceito de um efeito de real, contudo, não se restringiu à análise das obras do Realismo enquanto movimento, e é aplicado mesmo no cinema. No lugar em que narrativa e visualidade realista se encontram, Beatriz Jaguaribe nos indica a supremacia das estéticas realistas, sobretudo por causa do advento das “novas máquinas da visualidade”.

... o que marca de forma decisiva a polêmica em torno do realismo estético é que, desde o surgimento da máquina fotográfica no século XIX, o status das estéticas realistas esteve fortemente acoplado aos meios de reduplicação do real e da realidade fomentados pela cultura visual e pelas novas tecnologias midiáticas. Na complexa relação entre as novas máquinas da visualidade (fotografia e cinema) e a literatura e as artes plásticas, as estéticas do realismo tiveram uma importância crucial já que, mesmo se valendo, inicialmente, de convenções pictóricas dos outros gêneros, a imagem técnica superou as demais artes na sua tradução do realismo mimético. (JAGUARIBE, 2007, p.27-8)

Seria o cinema uma resposta ao desejo contido em nossa estrutura psicológica? Em *The Apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in cinema*, Jean-Louis Baudry (1992, p.694) utiliza-se de uma analogia entre o cinema e a *Alegoria da Caverna* de Platão para colocar diversas questões acerca do dispositivo do cinema e do efeito de realidade que este provoca. Baudry levanta a questão da própria imobilidade do aparato cinematográfico como condição da credulidade, fundamental na impressão de realidade na arte. A propósito, Aumont e Marie (2012) reforçam a necessidade de se falar em impressão de realidade em detrimento de impressão ou efeito de real haja vista a existência do real “por si mesmo” em oposição à experiência vivida pelo sujeito, que se traduz por realidade. Baudry

também mostra preocupação com o termo e acusa a necessidade de se tomar cuidado com seu uso.

... uma vez tendo sido o cinema tecnicamente aperfeiçoado, ele produz este mesmo efeito definido pelas palavras "impressão de realidade" (palavras que podem ser confusas, e que por isso mesmo precisam ser clarificadas). Esta impressão de realidade aparece como se – apenas como se – fosse conhecida por Platão. No mínimo, parece que Platão engenhosamente tenta e consegue imaginar uma máquina capaz de reproduzir "algo" que ele devia saber, tem menos a ver com a sua capacidade de repetir o real (e é aí que o Idealista é de grande ajuda para nós, enfatizando suficientemente o artifício que ele emprega para fazer sua máquina funcionar) do que com a reprodução e repetição de uma condição particular, e a representação de um determinado lugar que destas condições depende. (BAUDRY, 1992, p.697, tradução nossa)³³

Ao enfatizar a analogia para revelar o específico do aparato cinematográfico, Baudry revela estar ciente da manipulação que faz da Alegoria de Platão: “estamos cientes de termos distorcido a alegoria da caverna para fazer emergir, de uma distância histórica considerável, a construção similar do aparato cinematográfico”. (BAUDRY, 1992, p.697, tradução nossa)³⁴. O certo é que sua abordagem faz surgir uma peça fundamental na elaboração da impressão de realidade que o cinema pode causar: o sujeito.

Estaríamos aqui também, assim como em nossa reflexão sobre o Realismo, diante de, pelo menos, dois tipos muito distintos de impressão de realidade. De um lado, aquela que acontece de acordo com uma determinada construção, o que Ivana Feldman (2008) vai chamar de “apelo de real”, ecoando os escritos de Barthes e Jaguaribe. De outro, a impressão de realidade provocada pelo aparato cinematográfico, pela experiência que qualquer um pode ter diante de qualquer filme. Em ambos os casos, o sujeito assume, então, um protagonismo nem sempre presente nas análises, afinal, o efeito pretendido pelo barômetro de Flaubert e apontado por Barthes está lá independente da nossa capacidade de percebê-lo como constructo de uma realidade aparente, ou de não o perceber e sentir a tal impressão de

³³ No original: “... once the cinema has been technically perfected, it produces this same effect defined by the words “impression of reality” (words that may be confusing but which nevertheless need to be clarified). This impression of reality appears as if - just as if - it were known to Plato. At the very least, it seems that Plato ingeniously attempts and succeeds in fixing up a machine capable of reproducing “something” that he must have known, and that has less to do with its capacity for repeating the real (and this is where the Idealist is of great help to us by sufficiently emphasizing the artifice he employs to make his machine work) than with reproduction and repetition of a particular condition, and the representation of a particular place on which this conditions depends.” (BAUDRY, 1992, p.697)

³⁴ No original: “we are aware of having distorted the allegory of the cave by making it reveal, from a considerable historic distance, the approximate construct of the cinematographic apparatus” (BAUDRY, 1992, p.697)

realidade. O que pautaria o sujeito, nos dois casos, seria, como vimos no início do capítulo, o nosso desejo de realidade, que marca nossa relação com a arte desde os tempos mais remotos. O cinema, acima da pintura e do teatro, como sugere Baudry, corresponderia a um desejo contido em nossa estrutura psicológica (1992, p.697).

Contudo, evocando mais uma vez nossa epígrafe, “o cinema é uma multidão de coisas”, num filme, um barômetro sobre uma pilha de livros compete com infinitas informações congruentes, tudo o que está dentro e fora de quadro, todos os elementos intencionais e acidentais que adentram a tela, a paleta de cores utilizada nas imagens, o tom da interpretação, a estrutura da narrativa, a contribuição de diversos artistas, fotógrafos, figurinistas, editores, compositores, complexificando enormemente a localização da produção de uma impressão de realidade que vá além da percepção de Baudry e que adentre o rol de filmes considerados realistas. Esse rol, ou o que faz um filme ser realista e outro não, vai mudar de teórico para teórico, de sujeito para sujeito.

2.6 O realismo e seu específico cinematográfico

Ao discorrer sobre o Realismo, Stam (2003) aponta:

... as décadas após o advento do som caracterizaram-se pelas discussões em torno à “essência do cinema” e, mais especificamente, pelas tensões entre os teóricos “formativos”, que acreditavam que a especificidade artística do cinema localizava-se em suas diferenças radicais para com a realidade, e os “realistas”, que entendiam que sua especificidade artística (bem como sua *raison d'être* social) era a de oferecer representações confiáveis da vida cotidiana. (STAM, 2003, p.91)

Notemos que a questão realista está, aqui, atrelada à verossimilhança das situações apresentadas na tela, como se a vida cotidiana por si só garantisse uma impressão de realidade, sem que se coloque em pauta que esse efeito se dá a partir de inúmeras estratégias de produção do encanto, como veremos no terceiro capítulo.

Por ora, vale elencarmos dois casos fundamentais na teoria do cinema, dois pensamentos que nos revelam abordagens sobre um cinema que dialogue com uma perspectiva realista, não apenas como quer Baudry, colocando a questão realista na própria essência do aparato cinematográfico, mas considerando estratégias de construção de uma

impressão de realidade que estará mais presente num filme do que em outro, num cineasta do que em outro. Esse é um posicionamento importante para discutirmos a questão, e não podemos refletir sobre o realismo e seu específico cinematográfico sem passarmos por dois teóricos do cinema, a saber, André Bazin e Siegfried Kracauer, por mais questionamentos que possamos fazer ao pensamento de cada um deles.

Sabemos que o cinema não revela a realidade, nem qualquer arte o faz, mas os escritos de Bazin e Kracauer foram fundamentais para o pensamento do realismo no cinema e esse pensamento está mesmo presente quando Comolli atribui às ruínas de *Alemanha, Ano Zero* um *status* de realidade, ou ao documentário como um todo, uma forma de ser ter o mundo na tela. O realismo, em seu específico cinematográfico, sofre e lucra com todos os encontros e desencontros de abordagens ao longo de sua história, ou mesmo desde o aparato imaginado por Platão.

Como vimos, o espectro do realismo tem perseguido a estética do cinema desde o início. Desde o momento em que Lumière escolheu o “agitador das folhas” como um aspecto fundamental do filme, o realismo ficou destinado à imortalidade. (...) Diferentes em estilo e opiniões, o crítico francês André Bazin e o acadêmico (sic) alemão *émigré* Siegfried Kracauer partilham, pelo menos, do ponto de partida. (TUDOR, 1985, p.83, grifo no original)

Em *O Realismo Impossível*, André Bazin (2016) discorre sobre a obra de Jean Renoir. Sua concepção da vocação realista do cinema está presente em diversas passagens.

O cinema pode, então, trabalhar ele também para a eternidade. Mas tais obras não podem nascer, nele como nas outras artes, senão de uma conformidade íntima do tema com as leis físicas e a estrutura psicológica da matéria cinematográfica. O realismo objetivo da câmera determina fatalmente sua estética. (BAZIN, 2016, p. 183)

A comparação entre pintura e fotografia servirá de argumento para Bazin formular o que ele considera como sendo a vocação realista do cinema. A suposta objetividade da câmera fotográfica seria, portanto, o suficiente para atribuir ao cinema o poder de superar as artes que lhe pecederam na obsessiva busca pelo realismo.

A pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo. Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença

do homem. Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores) mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese. (BAZIN, 1991, p.21)

Este trecho do texto clássico *Ontologia da imagem fotográfica*, primeiro capítulo da edição brasileira de *O Cinema – Ensaios*, que contém inúmeros escritos de Bazin, revela com precisão essa vocação realista do cinema imaginada pelo autor, pois era na gênese da própria imagem fotográfica que Bazin localizaria a objetividade do cinema, que pensamos hoje superada, ainda que, no senso comum, perdure essa mesma relação com o cinema, seja documentário, seja em filmes de ficção que reivindicam uma certa estética realista.

Tudor (1985) chama de causa purista o interesse de Bazin de “isolar o “realismo” como característica fundamental da fotografia e por isso do cinema” (p. 105). Bazin avança para um realismo partido, colocando de um lado o que seria um realismo verdadeiro, e de outro, um falso realismo.

A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse malentendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo do *trompe l’oeil* (ou do *trompe l’esprit*), que se contenta com a ilusão das formas. (BAZIN, 1991, p. 21)

Em Bazin, encontraremos, portanto, a crítica ao falso realismo, e a enunciação de um realismo verdadeiro e estanque. Tudor rebate esta concepção e aponta a tensão existente no próprio pensamento de Bazin:

Há evidentemente, uma certa tensão entre as componentes da argumentação. Bazin, um metafísico incurável, quer falar da natureza do *medium*, do seu realismo inalienável. Mas o seu desejo de permitir que “qualquer coisa fantástica” apareça no *écran* leva-o à posição de que qualquer coisa é real se formos levados a tomá-la como tal. E isto depende de uma série de fatores que não têm nada a ver com a “natureza” do *medium*. (TUDOR, 1985, p. 108)

Essa suposta capacidade da fotografia de representar a realidade sem intervenção humana influencia a abordagem que Bazin faz da linguagem e estética cinematográfica, na medida em que recusa a montagem em prol do plano-sequência e da exploração da profundidade de campo, buscando o mínimo de intervenção humana, ignorando que a

intervenção se dá, inclusive na escolha de não cortar, no enquadramento, na encenação de um modo geral. É assim que o cinema moderno, notadamente o neorealismo italiano, para Bazin, recupera o realismo (que se considera intrínseco) do cinema, sendo a intervenção humana a responsável pelo falseamento ou perda desse realismo puro e verdadeiro. Em tempo, discutiremos no terceiro capítulo a questão da encenação e voltaremos a abordar o entendimento de Bazin sobre, por exemplo, a profundidade de campo como responsável por colocar o espectador mais próximo da realidade e por provocar neste uma atitude mental mais ativa. (BAZIN, 1991, p.77)

Kracauer e Bazin foram contemporâneos e compartilharam um certo purismo na relação com a causa realista. Como aponta Andrew (2002), Kracauer devia estar consciente de que permaneceria incapaz de provar suas premissas, quais sejam:

(1) que o cinema é mais um produto da fotografia do que dos processos de montagem ou outros processos formativos; (2) que a fotografia é em primeiro lugar e antes de tudo um processo ligado aos objetos que registra, em vez de um processo que transforma esses objetos; e (3) que o cinema deve, em consequência, servir aos objetos e eventos que seus equipamentos permitem capturar, isto é, que deveria ser formalmente (seu termo é “composicionalmente”) realista porque é imagisticamente realista. (ANDREW, 2002, p. 109)

Em *Theory of film: the redemption of physical reality* (1960), Kracauer elabora um tratado, constantemente contraditado por inúmeros críticos dado o radicalismo de suas colocações, como as afirmações supracitadas, o que o próprio Dudley Andrew cuida de elencar. Kracauer coloca algumas certezas que deixam claro seu posicionamento diante do cinema, opondo este às demais artes. Nas suas palavras:

... com o intuito de nos fazer experimentar a realidade física, os filmes devem mostrar o que registram. Este requisito é tão pouco evidente que se levanta a questão da relação da mídia com as artes tradicionais.

Para a afirmação de que a que a pintura, a literatura, o teatro, etc., envolvem a natureza em tudo, eles realmente não a representam. Em vez disso, eles a usam como matéria-prima para a construção de obras que reivindicam autonomia (...).

Isto distingue o pintor ou poeta do cineasta: ao contrário deste, o artista deixa de sê-lo se ele incorpora a vida com exatidão, como captada pela câmera. (KRACAUER, 1960, p. 300, tradução nossa)³⁵

³⁵ No original: “... in order to make us experience physical reality, films must show what they picture. This requirement is so little self-evident that it rises the issue of the medium’s relation to the traditional arts. To the extent that painting, literature, the theater, etc., involve nature at all, they do not really represent it. Rather, they use it as raw material from which to build works which lay claim to autonomy (...).

This distinguishes the painter or poet from the film maker: unlike him, the artist cease to be one if he incorporated life in the raw, as rendered by the camera.” (KRACAUER, 1960, p. 300)

Stam (2003) destaca a importância de *Theory of film*, de Kracauer, ao lado de outra obra, *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1947) que, de certa forma, também contribuiu para a teoria realista. Segundo Stam,

Embora não sendo totalmente convincente, e viciado por um sentido de *post hoc ergo propter hoc* (depois disso, logo por causa disso), o argumento geral de Kracauer desloca de modo muito interessante a questão do realismo para outro nível, no qual os filmes são vistos como representando, de uma forma alegórica, não a história literal, mas as obsessões profundas, perturbadores e inconscientes do desejo e da paranóia nacionais. (STAM, 2003, p. 97)

Talvez seja essa a melhor chave para se pensar o realismo em seu específico cinematográfico. O cinema mostra inclusive o que oculta, o grande erro é pensar em termos de indexicalidade, sendo necessário abandonar o purismo realista em prol de uma *cosmovisão* que abarque todas as faces da impressão de realidade.

2.7 A *cosmovisão* realista

É preciso reiterar que o realismo nas artes guarda profunda conexão com o próprio conceito de *mimesis*, que discutimos no capítulo anterior, haja vista a intenção de imitar ou reproduzir a realidade que está latente neste conceito.

A contribuição da psicanálise no que diz respeito à impressão de realidade está em desvendar o nosso desejo de real, cuja origem nos remete ao Estágio do Espelho, formulado por Lacan, e ao nosso desejo primordial de apreender o Real. Esse nosso movimento de apreender o Real se traduz pela experiência subjetiva da realidade. Tudo o que a arte pode, portanto, é imitar essa realidade, originando pelo menos dois tipos de impressão de realidade no cinema. Um, que se refere a todo e qualquer filme; outro, que faz menção às formas específicas de se imitar a realidade, as estéticas que geram uma impressão de realidade diferente da anterior.

Em *Teoria do cinema e psicanálise: intersecções*, Fernão Pessoa Ramos (2000) afirma a proximidade entre os campos em questão:

Cinema e Psicanálise são continentes que sempre mantiveram uma atração mútua. A psicanálise formou-se em proximidade com a análise de grandes

mitos da humanidade, possuindo, na raiz de seu método de trabalho, a suposição de uma estrutura narrativa. Em torno desta mesma necessidade narrativa constituiu-se o núcleo da tradição cinematográfica que, em sua forma mais típica, é chamada de classicismo narrativo ou narrativa clássica. (RAMOS, 2000, p. 123)

A junção de Cinema e Psicanálise é fundamental para entendermos que este desejo de real é norteador de uma busca incessante do homem. O realismo nas artes é o sintoma desse desejo e razão, como diria Christian Metz, de uma dupla identificação. Nas palavras de Ramos:

A abordagem da inserção espectral na ordem imaginário-simbólica é realizada por Metz, a partir do conceito psicanalítico de identificação, dentro de um horizonte que já havia sido esboçado por Baudry. Para Metz, devemos imaginar uma identificação fundadora do significante como sendo articulada duplamente. De um lado, firmada na relação espectral com o discurso fílmico propriamente: personagens, intriga, diegese. De outro, de modo primário, a identificação articula-se a partir do aparato técnico que sustenta o discurso em sua forma particular de imagem-som. Aparato técnico que atrás chamamos de “dispositivo” e que tem seu núcleo o instrumento câmera/projetor. Metz nos fala de uma “identificação cinematográfica primária” que se desenvolveria para além dos “códigos cinematográficos”, relacionada ao próprio aparelho psíquico pensado em termos lacano-psicanalíticos. (RAMOS, 2000, p. 137)

Partimos, então, do que nos diz André Bazin (2016) sobre os dois realismos, para avançarmos em busca do que consideramos ser uma *cosmovisão* realista.

Aqui os dois realismos, técnico e estético, se juntam e se determinam um ao outro. Poderíamos crer, com efeito, que para se liberar da servidão temporal, bastaria fugir dos signos mais evidentes dos costumes ou da ação, escolher um assunto medieval ou antigo, trabalhar com o sonho e a irrealidade. Esse cálculo (infelizmente!) é dos mais falsos, pois o homem, sozinho, mesmo nu, é suficiente para exprimir a sociedade inteira. Aliás, nada é mais revelador de uma época que a escolha e o estilo de suas evasões. (BAZIN, 2016, p.182)

Os teóricos do realismo no cinema, apesar de terem legado estudos bastante deterministas, anunciaram importantes brechas para se pensar o realismo no cinema de uma maneira mais relativista, intertextual e polifônica.

Quando Mario Serandrei³⁶ usou pela primeira vez o termo neorealismo para se referir

³⁶ O termo teria sido cunhado, segundo Luchino Visconti, por Mario Serandrei, montador de seu filme *Ossessione* (1947): “Não sei como poderia definir esse tipo de cinema se não com o epíteto de “neo-realístico””.

a uma obra do cinema italiano do pós-guerra, tinha início uma das aplicações mais profícuas do termo realismo no cinema. No entanto, como vimos, este termo aparece constantemente em diversas vertentes, movimentos e maneiras de se fazer cinema. De um modo ou de outro, o realismo é evocado mesmo para caracterizar seu oposto, como no Surrealismo, ou em variações que sequer dialogam, como em Realismo Poético, Realismo Socialista, Realismo, Neorealismo Italiano, e está latente mesmo em outros termos que sequer utilizam o conceito explicitamente, como no Cinema Primitivo, Naturalismo, Dogmatismo, Minimalismo, e é evocado sempre que um determinado cinema reivindica uma agenda realista em sua forma ou conteúdo.

A verdade é que na maior parte do tempo, o conceito de realismo não ajuda a entender ou definir o movimento ou vertente a que se refere. Mesmo em seu uso mais canônico, o neorealismo italiano, sua utilização como delimitadora de um movimento chega a ser questionada. Mariarosaria Fabris (1996), ao elencar as diferenças internas ao movimento do neorealismo italiano, sustenta que: “Diante de expressões tão diversas é impossível pensar no neo-realismo como uma “estética”, só podemos nos referir a ele como uma “ética da estética””. (FABRIS, 1996, p. 146). Fabris continua discorrendo sobre as dificuldades em torno do uso específico do realismo no movimento italiano.

Em primeiro lugar, queremos salientar que, em nossa opinião também, o neo-realismo se caracterizou antes pelo que não foi do que por aquilo que foi. E, se a afirmação não parecesse demasiado paradoxal, diríamos que, na realidade, o neo-realismo nunca existiu, ou seja, não é que não tenha existido todo um determinado tipo de produção cinematográfica que entre 1945 e 1952 tentou (...) levar o público a refletir sobre as relações entre o homem e a sociedade, mas não existiu um movimento que agrupou sob a mesma bandeira as diferentes manifestações do cinema engajado daqueles anos. (FABRIS, 1998, p. 148)

A questão ética, à qual voltaremos no quarto capítulo, pode ser a chave para se pensar no realismo dentro e fora do cinema. Ela evoca um posicionamento do cineasta e de sua equipe não só diante do filme, mas diante do mundo. A temática abordada pelo filme, o uso da linguagem, as contribuições da psicanálise, o uso ou não de atores do *starsystem*³⁷ são importantes elementos numa abordagem que tenha o realismo como operador de análise.

Ver Mariarosaria Fabris (1996).

³⁷ Os irmãos Dardenne trabalharam com duas atrizes de renome, Cecile de France e Marion Cotillard, com a condição de que nenhum tratamento diferenciado fosse dado às atrizes em relação ao restante da equipe. Os filmes foram, respectivamente, *O Garoto da bicicleta* e *Dois dias, uma noite*.

Contudo, o ambiente em que se formaram a equipe e os diretores, a conjuntura social, econômica e política na qual as personagens foram criadas, os espaços urbanos ou rurais que atravessam o filme são igualmente relevantes. Pensamos que sob a égide de uma cosmovisão realista, tudo é importante, e entendemos que essa cosmovisão pode ser melhor apreendida a partir de 3 eixos, quais sejam, o realismo técnico, o realismo estético e o realismo temático.

O essencial é termos em mente que cada um desses eixos é atravessado por questões que são extraídas do filme, mas também por questões que estão em seu entorno. Não pode haver limites quando tratamos do realismo pois ele é, por natureza, prismático e polifônico. E sempre que nos referimos ao realismo cinematográfico, é preciso dizer que ele é, essencialmente, poético.

2.8 Por uma *cosmovisão* realista da obra dardenneana - o caso Rosetta

Após essa explanação acerca dos diversos realismos e impressões de realidade, consideramos importante nos debruçarmos sobre a obra dardenneana com o intuito de clarificarmos de que maneira surgem esses elementos constituintes de uma impressão de realidade de segundo tipo, qual seja, aquela que se constitui através dos códigos próprios da encenação, considerando que a impressão de realidade que nos é dada através do aparato cinematográfico está presente em todas as obras, quer sejam atribuídas a elas o *status* de realistas ou não.

Entendemos que o fundamental numa abordagem como essa é ter no horizonte que, ao contrário de uma análise que tente somente localizar onde se escondem os barômetros dardenneanos, apenas uma *cosmovisão* realista pode nos ajudar a avançar em nossa investigação do cinema dos irmãos Dardenne, objetivando as questões éticas e humanistas às quais chegaremos no final desta pesquisa.

Em nossa abordagem, tomaremos o filme *Rosetta* como protagonista, em torno do qual giram as outras obras do nosso *corpus* bem como todo o universo dardenneano, dentro e fora de seus filmes, pois só assim poderemos avançar dentro da perspectiva de uma *cosmovisão* realista de seu cinema.

2.8.1 O Início - Rosetta ou o *Naturalismo Subproletário*³⁸

Quando os irmãos Dardenne lançaram, em 1999, o filme *Rosetta*, a repercussão que sua obra teria não poderia ser prevista. Vencedor da Palma de Ouro em Cannes, festival em que os Dardenne se tornaram figuras frequentes, *Rosetta* foi tido como uma espécie de azarão por ter recebido a maior honraria daquela edição do festival, e desde então, foi objeto de inúmeras críticas, artigos e livros, suscitando, provavelmente, diversas tentativas de decodificação. Como a Pedra de Roseta, que inspira o nome da protagonista, ela precisa ser decifrada, ou pode ser usada como elemento para decifrar algo que os Dardenne deixaram ali como um hieróglifo a ser decodificado³⁹. Porém, esse exercício de decodificação não é suficiente para uma análise que se pretenda profunda. É preciso avançar para uma visão do filme e de seu entorno.

Como vimos no primeiro capítulo, Rosetta é uma jovem que vive numa situação de exclusão social. Sua luta pela inclusão passa, necessariamente, pela conquista de um emprego fixo. Não interessa à protagonista realizar um trabalho provisório, que ela recusa mesmo desempregada e numa situação de extrema precariedade. O público acompanha sua jornada e se sensibiliza com sua dor, através das estratégias de produção de uma impressão de realidade próprias da *mise-en-scène* dardenneana; tudo o que vemos é revestido de uma simplicidade extrema, tanto do ponto de vista da narrativa quanto da encenação.

Na primeira cena, Rosetta anda apressadamente pelos corredores, bate a porta na cara do público/câmera, briga, grita, chega a agredir fisicamente uma trabalhadora que a substituíra (00:35 – 03:22). Percebemos que ela acabou de perder o emprego. O roteiro faz questão de registrar que ela era uma boa trabalhadora. Ela não foi dispensada pela necessidade de cortes na empresa, assunto que os Dardenne irão abordar com maior profundidade em *Dois dias, uma noite*, ou por não fazer bem o seu trabalho. Tinha chegado ao fim o período do seu estágio e Rosetta foi descartada. O funcionário explica, ela não aceita, se rebela contra o sistema por querer fazer parte desse mesmo sistema.

³⁸ Termo utilizado por Bert Cardullo no artigo *Stones and Roses*. (2009, p.482)

³⁹ Através da codificação, os irmãos Dardenne estabelecem, de certa maneira, um jogo com o espectador. Como vimos no primeiro capítulo, em *O garoto da bicicleta*, a história de Cyril tem todos os contornos de um conto de fadas moderno, algo que os Dardenne afirmaram em entrevista no lançamento do filme no Festival de Cannes de 2011, mas os elementos que compõem esse conto de fadas precisam ser decodificados pelo público e dependem do repertório de cada um (ou seja, dos conhecimentos que cada um tem de outros textos ou do acúmulo de suas experiências pessoais).

Sua luta não é revolucionária como foi apontado por inúmeros críticos. Seu *corpo indócil*, como anuncia Janice Morgan (2004, p.1189) ao citar Michel Foucault, só quer mudar de lado, Rosetta quer se sentir incluída, o que seria suficiente para que ela estancasse sua luta, para que seu corpo se tornasse dócil, para que ela aceitasse as regras do sistema. Rosetta está apenas no lugar errado.

Há algo de único no cinema dos irmãos Dardenne e que precisa ainda ser clarificado. Os constantes dilemas morais pelos quais as personagens passam funcionam como a marca registrada em seus filmes de ficção e como um fundamento realista de seu cinema. Em *Rosetta* não é diferente. Denunciar Riquet para roubar-lhe o emprego não é tão difícil quanto conviver com essa inversão moral, que acaba arrastando a personagem até o clímax moral do filme. Mas a principal questão aqui é pensar de que maneira personagens como Rosetta são, hoje, possíveis e verossímeis.

Para Philip Mosley (2002), a condição nacional da Bélgica é considerada volátil. Ao citar escândalos de corrupção dos anos 90, ou ainda o terrorismo urbano dos anos 80, Mosley traça um cenário tenso de uma realidade social da qual Rosetta é produto direto. Ao apontar a memória como um *constructo social*, apesar de ser um ato individual, Mosley assume a mesma perspectiva de Le Goff (1990), a partir da qual podemos conceber que filmes como *Rosetta*, *A Promessa* e todas as outras obras de ficção de longa metragem dos irmãos Dardenne são poderosos transmissores de aspectos da memória social, e representam um certo *status quo* na Bélgica contemporânea. Aqui, vale relembrar o pensamento de Kracauer de que um filme revela muito mais do que aquilo sobre o que ele discursa e, como diz Bazin, que as escolhas e omissões falam tanto quanto o que vemos diretamente numa obra.

Nesse sentido, é relevante lembrar também que Stam et al (1994) salientam que, numa perspectiva lacaniana, nós somos “falados” pela nossa cultura, e que a personagem Rosetta surge não apenas da criação dardenneana, mas sobretudo, como produto de uma época e de uma sociedade.

Porque uma conexão é feita entre a linguagem, um princípio geral de cultura, e as origens do inconsciente, pode-se dizer que o inconsciente está presente em todos nós que aprendemos a falar, a usar a linguagem. Aprendemos a falar na língua e nos costumes da nossa cultura particular; Lacan inverte isto para dizer que somos, na verdade, falados pela própria cultura.” (STAM et al, 1994, p.132, tradução nossa)⁴⁰

⁴⁰ No original: “Because a connections is made between language, a general structuring principle culture, and the origins of the unconscious, it can be said that the unconscious is present in all of us who have learned to speak,

A personagem Rosetta surge como consequência e representação de um cenário social no qual uma jovem comprometida com o trabalho é simplesmente descartada quando chega ao fim o período do estágio, independentemente da qualidade do trabalho que ela vai desempenhar. A revolta de Rosetta é traduzida e amplificada em seu corpo. Na contramão dos corpos dóceis, a personagem atravessa a cidade e o seu entorno, numa verdadeira costura dos dois lados, e de muitos outros lados da cidade, que alija nos não-espços os socialmente excluídos.

A esse respeito, Benoit Dillet e Tara Puri (2013) estabelecem o conceito de *Left-over spaces*⁴¹. Os autores discorrem sobre a presença e a operação do espaço no cinema dos irmãos Dardenne. Distanciando-se das análises mais usuais da obra dardenneana, que gira em torno das implicações morais, da construção das personagens ou mesmo da impressão de realidade construída pela sua *mise-en-scène*, essa análise busca discutir a cidade, o concreto, a paisagem urbana e a materialidade visceral, conceito elaborado por R.D.Crano (2009) sobre os filmes dos irmãos Dardenne.

Alguns filmes dos irmãos Dardenne se passam nas proximidades de Seraing, a cerca de 5 km de Liège. Essa cena industrial, da qual saíram os próprios Dardenne, é o que compõe, de certa forma, a materialidade visceral da obra dardenneana. Rosetta e a totalidade dos personagens de ficção criados pelos Dardenne até agora vivem nos *left-over spaces*, que são as auto-estradas, as florestas, o entorno da cidade, ou estabelecem com esses locais uma forte relação.

Esses espaços marginais são colocados nos filmes como espaços centrais na trama. Rosetta atravessa a auto-estrada repetidas vezes, numa espécie de ritual de passagem entre dois mundos (Figura 17 - 05:02). A entrada no *camping* se dá pela floresta. A troca dos sapatos da cidade pelas galochas tem um forte poder simbólico (Figura 18 - 05:35). O lago no qual Rosetta cai após discutir com a mãe (Figura 19 - 36:16), e do qual ela tem que sair sem ajuda, é também o lago no qual ela quase deixa Riquet se afogar (Figura 20 – 56:39). Talvez Rosetta busque essa entrada por ser apenas um atalho, talvez ela não aceite entrar no *camping* pela porta da frente, o que significaria aceitar publicamente sua condição de exclusão. Ela

to use language. We learn to speak in the language and customs of our particular culture; Lacan inverts this to say that we are in fact spoken by the culture itself (STAM et al, 1994, p.132).

⁴¹ Para um aprofundamento do conceito de *left-over spaces*, ver AUGÉ, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Londres: Verso, 1995.



Figura 17 - Rosetta (05:02)



Figura 18 - Rosetta (05:35)



Figura 19 - Rosetta (36:16)



Figura 20 - Rosetta (56:39)

arranca as mudas que sua mãe plantou do lado de fora do trailer. É nítida a sua resistência a criar raízes ali, no mundo comum do qual ela quer escapar e para o qual todo herói invariavelmente retorna ao final de sua jornada.

Seja como for, é nessa cena que os personagens dardenneanos desfilam, mas a cenografia do real que está nos filmes é apenas uma consequência da Bélgica e do mundo atuais, que nunca resolveram o lugar dos segregados. Dillet e Puri apontam para o cinismo do público, de um mundo sem sentido, em que a inversão de valores dá o tom do que personagens de ficção desempenham na tela. Seria a passagem para um mundo pós-industrial o que torna os dilemas morais dos personagens dardenneanos, e em especial de Rosetta, inteligíveis e suportáveis.

A locação imprime, assim, um sentido de realidade na medida em que, longe de funcionar como mero detalhe, adquire uma força de representação de uma sociedade e de um mundo que estão lá, nos arredores de Liège ou de qualquer outra grande cidade do mundo. A fauna dardenneana é composta por imigrantes ilegais, pequenos criminosos, alcoólatras etc., mas que são habilmente construídos pelos Dardenne como sujeitos, sem nunca se tornarem objetos de nossa piedade, ao que chegaremos no quarto capítulo desta pesquisa.

Segundo Lefebvre (1974), o espaço não é um elemento neutro, mas o resultado de uma fabricação social. Podemos avançar para as relações entre espaço e corpo, na maneira como o esfacelamento de uma continuidade do espaço social reverbera no corpo de Rosetta. Ela oscila entre o espaço e o não-espaço, entre o existir e o desaparecer, entre o ser e o não-ser. Sintomaticamente, é na cena do suicídio frustrado que a jornada dela chega ao fim. Cardullo (2009) aponta para a via dolorosa de Rosetta, seus tombos ao buscar o gás que falta no momento crucial, numa possível leitura cristã que, por sinal, contraria a perspectiva humanista dardenneana. Ele elenca outros elementos cristãos presentes no filme, o peixe, o pão, o “eucarístico *waffer*”, além dos três tombos de Rosetta carregando o gás. Apesar da crueza e da impressão de realidade, não é sem uma dose de esperança que o filme termina, o suicídio impedido pela providência divina, como diria Cardullo, contrariando Luc Dardenne⁴², a parede intransponível que se coloca à frente de Rosetta através de Riquet, que desperta o humano em seu olhar final para a câmera/público .

Rosetta é uma personagem possível no mundo atual. O início de *Rosetta*, portanto, está na situação real da qual dois cineastas buscam captar a essência. A verossimilhança

⁴² Como veremos no quarto capítulo, o Humanismo começa com a assumpção da ausência de Deus. Assim Luc Dardenne começa seu livro filosófico *Sur l’Affaire Humaine*.

surge da habilidade narrativa dos Dardenne, mas antes, somente um mundo real poderia fornecer tamanha dramaticidade ao universo ficcional dardenneano. Mosley cita uma entrevista de Jean-Pierre Dardenne para Jean-Marie Piemme, em que Dardenne afirma “O corpo é o habitat da história” (DARDENNE *apud* MOSLEY, 2002, p.165). Rosetta incorpora a cidade real, e é o mundo atual que a torna possível.

2.8.2 O Fim - O Plano Rosetta

Se a cena que é construída em *Rosetta* só é possível enquanto consequência de um mundo real, ainda que a impressão de realidade produzida pelo filme se origine da habilidade narrativa dos irmãos Dardenne, podemos pensar também: mas o que se origina de *Rosetta*? O que fica depois do filme? A que fim chegamos após a experiência estética que os irmãos Dardenne propõem? Deixaremos a discussão sobre a *poética* humanista dardenneana para os capítulos subsequentes para trazermos agora à luz outra abordagem, também da ordem do “real”.

Normalmente, pensamos nos filmes como oriundos de um determinado modelo de produção, ou mesmo como produtos de uma legislação ou de uma política pública de fomento à produção audiovisual. Gostaríamos, aqui, de refletir sobre outro tipo de política pública, a que não está num ambiente externo ao filme, anterior, que lhe permita a existência, mas uma política pública que não tem a ver com a produção audiovisual ainda que tenha sido suscitada por ela. Assim, vislumbramos as trocas entre as realidades de dentro e de fora da tela.

A extraordinária repercussão de *Rosetta* alçou a um novo patamar os cineastas Jean-Pierre e Luc Dardenne. Antes de *Rosetta*, eles haviam realizado quase duas dezenas de documentários e ainda alguns filmes de ficção, sendo que o único que teve maior repercussão foi *A Promessa*, no qual as questões morais e a *mise-en-scène* que os Dardenne desenvolveriam a partir de então já estavam colocadas.

A história da jovem tentando entrar no mercado de trabalho sem sucesso, vivendo à margem, num espaço urbano outro, segregada, com um universo moral próprio que visa à sobrevivência, ecoou muito além das fronteiras da Bélgica. A situação dos jovens belgas como Rosetta, dadas as devidas proporções, pode ser comparável com a de qualquer jovem que viva à margem da sociedade em qualquer lugar do mundo. Um dos pilares do realismo, a

temática universal e socialmente engajada está fortemente presente no filme. Porém, foi no país de origem que *Rosetta* gerou consequências concretas que demonstram a força que um filme pode ter, através da criação de uma legislação específica para o primeiro emprego que ficou conhecida como *Plano Rosetta*⁴³. As trocas entre realidades dentro e fora da tela são fundamentais para pensarmos a partir da perspectiva de uma *cosmovisão* realista, e não apenas dos recursos para a construção de uma impressão de realidade no filme.

Nos objetivos anunciados pelo Plano está expressa a intenção de possibilitar a entrada dos jovens no mercado de trabalho. “O sistema de primeiros empregos dará aos jovens (<26 anos) a oportunidade de se integrar o mais rapidamente possível e de forma sustentável no mercado de trabalho, tanto no setor privado quanto no setor público.” (SPF 1999, tradução nossa)⁴⁴

O *Plano Rosetta* tem por base a criação da obrigação de empregar jovens até 26 anos. Tanto a iniciativa privada quanto o serviço público são atingidos pelo Plano. Na verdade, o plano criou uma espécie de sistema de cotas, como é o caso da obrigatoriedade dos empregadores do setor privado.

Todo empregador que, em 30 de Junho do ano anterior, tinha pelo menos 50 trabalhadores em serviço (expresso em unidades), deve empregar um número de jovens equivalente a 3% do número de funcionários do 2º trimestre do ano anterior, expresso em equivalente período. (SPF, 1999, tradução nossa)⁴⁵

O que pode um filme? Apenas versar sobre determinada mazela social é suficiente para gerar uma repercussão que tenha como consequência benéfica a criação de um Plano como esse, que carrega como apelido o nome da personagem-título, numa clara menção ao desejo de que situações reais como a de *Rosetta* não se repitam?

O interessante é notar que a mais pura construção narrativa que tem lugar em *Rosetta* é tida como um retrato, uma representação inequívoca da realidade. Certamente, passa ao largo dessa impressão de realidade o fato de que Émilie Dequenne, atriz que interpreta a personagem *Rosetta*, e que recebeu o Prêmio de Melhor Atriz no Festival de Cannes, tenha

⁴³ Para conhecer a íntegra do *Plano Rosetta*, ver www.emploi.belgique.be/defaultTab.aspx?id=674. Acesso em 11 set 16.

⁴⁴ No original: “Le régime des premiers emplois veut donner aux jeunes (<26 ans) la possibilité de s'intégrer le plus rapidement possible et de façon durable sur le marché du travail, et ce tant dans le secteur privé que dans le secteur public.” (SPF, 1999).

⁴⁵ No original: “Tout employeur qui, au 30 juin de l'année précédente, avait au moins 50 travailleurs en service (exprimés en unités), doit occuper un nombre de jeunes équivalant à 3% de l'effectif du personnel du 2ème trimestre de l'année précédente, exprimé en équivalents temps plein.” (SPF, 1999)

sido escolhida entre cerca de duas mil atrizes que enviaram fotos interessadas no papel. Igualmente ignorado é o fato de que o roteiro de *Rosetta* recebeu uma dezena de tratamentos, como afirma Luc Dardenne em *Au dos de nos images* (2005). O personagem de Riquet, por exemplo, foi alterado, subtraindo-se dele qualquer traço sedutor, e Rosetta foi deixada sozinha durante quase toda a narrativa, quase sempre em silêncio, para que o público pudesse estar com ela.

Rosetta está só para que o espectador possa estar com ela. Ela sofre e quem olha pode experimentar sofrer pelo outro que sofre. Para que esta experiência não seja narcisista, Rosetta deve impedir que o espectador se projete e verta lágrimas por ele mesmo. Ela deve lhe escapar, às vezes desagradá-lo, não seduzi-lo, para não se tornar vítima em busca de sua misericórdia fácil. Provocar no espectador a experiência de sofrimento pelo outro, do sofrimento com a visão do sofrimento do outro, é uma maneira de reconstruir pela arte a experiência humana.” (DARDENNE 2005, p.89, tradução nossa)⁴⁶

O embate que queremos salientar aqui é sobre o que o filme representa, o que ele reconstrói, o mundo do qual ele se origina e que ele, ao mesmo tempo, modifica. Nas declarações dos irmãos Dardenne, está clara a consciência que eles têm dos efeitos que pretendem conseguir. Rechaçam o despertar de qualquer piedade no público. Não se trata disso, o que se quer é, através da arte, reconstruir a experiência humana. Mas como é possível imprimir isso na tela a ponto de fazer o filme devolver ao mundo a realidade modificada? Qual é o ritmo da realidade reconstruída?

A montagem de *Rosetta* é difícil. Como encontrar o ritmo certo para este retrato? O ritmo, a respiração, é a nossa forma cinematográfica. Eu penso sempre no ritmo que Schumann consegue dar a certos movimentos. Uma espécie de febre, de respiração de ofegância, de frenesi, de embalo interrompido pela respiração calma ainda que percorrida de um frisson que não pode se extinguir. Rosetta se move, move, move-se. Ela não sabe onde repousar a cabeça. Ela corre para fora para tentar encontrar um lugar onde possa repousar a cabeça. Você está com fome ou com sede, e há alguém que te manda embora. Um único refúgio, uma noite em que sua cabeça poderia descansar: sob a proteção de Riquet e nas doces palavras de seu monólogo de criança.” (DARDENNE 2005, p.92, tradução nossa)⁴⁷

⁴⁶ No original: “Rosetta est seule pour que le spectateur puisse être avec elle. Elle souffre et celui ou celle qui la regarde peut faire l’expérience de souffrir pour l’autre qui souffre. Pour que cette expérience ne soit pas seulement narcissique, il faut que Rosetta résiste à ce qui permet au spectateur de se projeter et de verser des larmes sur lui-même. Elle doit lui échapper, lui déplaire parfois, ne pas le séduire, ne pas devenir la victime à la recherche de sa trop facile pitié. Provoquer chez le spectateur l’expérience de la souffrance pour autrui, de la souffrance à la vue de la souffrance d’autrui, c’est une manière pour l’art de reconstruire de l’expérience humaine”. (DARDENNE, 2005, p.89)

⁴⁷ No original: “Le montage de *Rosetta* est difficile. Comment trouver le rythme juste pour ce portrait ? Le

Seja como for, a Regulamentação do Trabalho da Bélgica, através da SPF (Service Public Fédéral – Emploi, Travail et Concertation Sociale) foi, de certa forma, afetado pelo filme dos irmãos Dardenne, e incorporou na legislação vigente algumas determinações que estão em consonância com as questões presentes em *Rosetta*. Ou então, o apelido dado à lei, oportunamente chamada de *Plano Rosetta*, foi apenas uma coincidência, e a legislação que foi desenvolvida teria sido implementada independentemente do filme. Com efeito, os Dardenne afirmaram que a referida lei já tramitava quando do lançamento de *Rosetta*. O fato é que a lei é de 24 de dezembro de 1999 e é apontada como tendo sido inspirada pelo filme dos irmãos Dardenne ou, pelo menos, sancionada graças a repercussão do filme. O movimento de pensar um filme como fruto da realidade encontra aqui um desdobramento, a realidade pensada a partir da impressão de realidade suscitada pelo filme: legislação que protege o jovem como fruto de *Rosetta*, que é, por sua vez, fruto de uma situação social e de um cenário recorrente nos *left-over spaces* das grandes cidades.

Sair e voltar para a realidade. A arte, o meio, como veremos, é *dramática pura*.

2.8.3 O Meio - “O que faz ser humano hoje?”

Pensar o cinema de ficção dos irmãos Dardenne nos obriga a questionar a abordagem tradicional de seus filmes como sendo ancorada numa equivocada ideia de registro documental. Os depoimentos dos Dardenne, em geral, indicam uma preocupação com a narrativa, enquanto o pensamento produzido sobre seus filmes ignora a impressão de realidade que advém de uma elaborada construção narrativa. Essa construção, que segue os princípios de uma *dramática rigorosa*, somada à relevância social dos temas abordados na obra dardenneana, resulta numa poética que evoca uma certa tradição do realismo no cinema, realismo construído, aqui, através de uma experiência estética profundamente elaborada.

Cardullo (2009) nos dá pistas sobre a poética dos irmãos Dardenne. Ele aponta o

rythme, le souffle, c’est notre forme cinématographique. Je pense souvent au rythme que Schumann parvient à donner à certains mouvements. Une sorte de fièvre, de halètement, de frénésie, d’emballement arrêté par de calmes respirations encore parcourues d’un frisson qui ne peut s’éteindre. Rosetta bouge, bouge, bouge. Elle ne sait où reposer la tête. Elle s’épuise à chercher où reposer la tête. Si vous avez faim ou soif, il y a quelqu’un qui vous chasse. Um seul refuge, une seule nuit durant laquelle sa tête pourra reposer: sur le lit de fortune de Riquet, sur les douces paroles de son monologue d’enfant” (DARDENNE, 2005, p.92)

modo como certos acontecimentos e informações são destilados pelo roteiro sem maiores detalhes ou explicações. A demissão de Rosetta na cena inicial, suas dores agudas de estômago, o telefonema pelo qual ela se desliga do tão ambicionado emprego. Essas lacunas de informações, os porquês que não são apresentados, são elementos que compõem a impressão de realidade na obra dardenneana. Igualmente importante é a relevância do desenho sonoro dos filmes, com a presença da poluição sonora urbana, bem como a ausência de diálogos explicativos.

Outros elementos se somam a esses na construção da impressão de realidade que simula o cotidiano na tela de maneira eficiente e verossímil. O absoluto respeito ao tempo cronológico e a rigorosa ausência de *flashback* ou *voz over* contribuem para esse efeito. Deitada na cama, na casa de Riquet, Rosetta sonha com o emprego, e o que poderia ser um recurso de *voz over* se transforma num monólogo sussurrado “– Você é Rosetta! Eu sou Rosetta! Você tem um emprego! Eu tenho um emprego!” (Figura 21 - 45:06).

Cardullo (2009) critica a abordagem da obra dardenneana pelo viés do documentário-crônica mas substitui essa visão por uma análise ancorada numa concepção cristã que também perde de vista a dimensão narratológica e humanista da obra dos irmãos Dardenne. No entanto, o mais corriqueiro é encontrar análises como a de Alessandro de Filippo (2006), que em *La narrazione dolorosa*, indica o movimento de câmera na mão acompanhando de perto as personagens como a marca registrada dos irmãos Dardenne. “Nenhuma busca de sentido ou de beleza”, aponta Filippo, “apenas um movimento contraditório, solicitado pelo acaso” (FILIPPO, 2006, p.72). Na concepção do autor, a câmera na mão dos Dardenne é um instrumento político, de análise e investigação. Fica clara a leitura da realidade no cinema dardenneano. “O cenário é o do documentário” (FILIPPO, 2006, p.74). “Tudo é capturado” (FILIPPO, 2006, p.79). Afirma, ainda, que os Dardenne dão espaço para a história sem se ocuparem dela.

O que escapa a Filippo e a muitos outros autores é que os Dardenne, como as inúmeras entrevistas e o diário de Luc Dardenne não deixam dúvidas, são extremamente articulados em termos narrativos e cientes dos efeitos que sua poética terá no público. Suprimir o lado sedutor de Riquet, como estratégia de roteiro, ou manter a câmera próxima de Rosetta, como estratégia de encenação, são recursos que comprovam: a impressão de realidade em *Rosetta* é meticulosamente construída. *Rosetta* é um filme de ficção, uma narrativa poderosa que se utiliza de todos os artifícios possíveis para fazer o público sentir o que Rosetta sente, e a mais



Figura 21 - Rosetta (45:06)



Figura 22 - Rosetta (03:07)



Figura 23 - Rosetta (41:01)



Figura 24 - Rosetta (1:28:03)

antiga estratégia de identificação público-personagem surge aqui de maneira renovada como prova cabal de que por trás de *Rosetta* está o grande imagista, fazendo as escolhas e pensando nos efeitos que deseja atingir. “Sem cortes, sem omissões, a sequência do fracasso no suicídio de Rosetta é realizada na integridade da correspondência temporal com a realidade.”⁴⁸ (FILIPPO, 2006, p.76)

Janice Morgan (2004) aponta o *unadorned cinéma vérité style* como sendo praticado pelos irmãos Dardenne. No entanto, essa impressão de realidade tem seu adorno, que é construído de maneira meticulosa. Na cena inicial em que Rosetta anda apressadamente pelos corredores do seu trabalho após ser demitida, um policial é chamado, a câmera na mão faz um rápido movimento para a esquerda, um chicote, para encontrar o policial, e de volta para Rosetta (Figura 22 – 03:07). A *mise-en-scène* é evidente, o que há ali é uma instabilidade programada da imagem, e é pensando no efeito que se quer que os Dardenne fazem suas escolhas. Para Morgan, a proximidade da câmera na mão e os *close-up* extremos dão um afiado sentido de fisicalidade (MORGAN, 2004, p.1188).

Entretanto, Morgan também aponta o realismo como marca do cinema dos irmãos Dardenne, ao mesmo tempo em que sinaliza a presença da construção ficcional, destacando os *turning points* dos personagens, e a existência de cenas teatrais, como a noite na casa de Riquet (Figura 23 - 41:01) ou a cena em que Rosetta vende *waffles* (MORGAN, 2004, p.1193-4). Essas cenas são colocadas em oposição às demais, supostamente mais “realistas”.

Cabe, então, pensarmos: em que reside a impressão de realidade no cinema dos irmãos Dardenne? Sem enveredarmos por uma discussão que seja da ordem da ontologia da imagem no cinema, queremos refletir sobre os elementos que legitimam um certo discurso sobre o cinema dardenneano, o que, de certa forma, produz um hiato entre o que se diz sobre o filme e o que o filme apresenta. Naturalmente, as leituras sobre qualquer obra de arte são múltiplas e as contribuições da estética da recepção não nos permitem mais crer em qualquer discurso monocórdico sobre o cinema ou sobre um filme específico, mas uma análise da obra dardenneana que ignore a construção da impressão de realidade merece ser questionada.

Enrique Fuster (2013) parte da corriqueira referência ao passado de documentarista dos irmãos Dardenne para evocar uma espécie de base, de fundamento para o cinema humanista do qual *Rosetta* é um farol. (FUSTER, 2013, p.233). A principal questão que foi

⁴⁸ No original: “Senza tagli, senza omissioni, la sequenza del mancato suicidio di Rosetta si realizza nell’integra corrispondenza temporale com la realtà” (FILIPPO, 2006, p.76).

colocada pelos próprios Dardenne é: “o que faz ser humano hoje?”. Essa interrogação atravessa seus filmes e encontra em *Rosetta* um momento privilegiado de análise. Fuster reitera a “vergonha de sentir-se desumano” como a tradução perfeita de Rosetta, que na tentativa de suicídio tenta se redimir ou sucumbe à dor da culpa pela traição, pela forma desumana com que tratou Riquet. No clímax do filme, a decisão pelo suicídio deixa claro, como afirma Janice Morgan (2004), que o que acontece com o corpo também acontece com o espírito. Rosetta não pode seguir em frente da mesma maneira depois de ter recebido o afeto de Riquet. Seu olhar final para um ponto próximo à câmera, identificada com Riquet, representa o emergir da humanidade perdida, o recomeço (Figura 24 – 1:28:03).

Esse “despertar da consciência” está presente em todos os filmes de ficção dos irmãos Dardenne que formam nosso *corpus*. Em geral, é o protagonista que carrega a missão, que em última instância, desperta ao longo de sua jornada, e que também é colocado em xeque durante a narrativa, numa decisão moral que o modificará. A exceção é *Dois dias, uma noite* (2014), já que esse despertar (ou não) cabe aos personagens coadjuvantes. A encruzilhada moral colocada para a protagonista não gera nenhum dilema, e Sandra sai do escritório do patrão desempregada e feliz, recusando, sem nenhuma dúvida, ficar com a vaga do colega que a ajudou. Uma convicção rara e que talvez estabeleça um novo ponto na obra dardenneana.

Mike Bartlett (2009) afirma que as personagens criadas pelos irmãos Dardenne representam as pessoas como elas “realmente são”. Aqui, poderíamos discorrer sobre construção de personagens, lançar mão de inúmeros manuais de roteiro, buscar decodificar como se constrói uma personagem complexa, que não seja superficial, apenas boa ou má, mas o que se impõe nessa discussão é que as personagens dardenneanas são construídas. Lembremos que Riquet deixou de ser um sedutor ou que Rosetta foi deixada numa jornada solitária pelos roteiristas/cineastas para que um determinado efeito fosse conseguido. Longe de serem como as pessoas “realmente são”, as personagens são construções numa engendragem maior do cinema dardenneano que busca produzir nos espectadores uma impressão de realidade própria do seu cinema.

Bartlett, no entanto, talvez inconscientemente, percebe o caráter narrativo dos filmes dos Dardenne através das escolhas que esses fazem na construção de sua poética. Segundo Bartlett, os Dardenne não querem que tenhamos mais informações do que as personagens, e afirma ainda que eles querem excluir tudo o que não faz parte da história (BARTLETT, 2009, p.13). Aqui, é interessante notar que a impressão de realidade construída atravessa a

percepção de Bartlett, o que não pertence à história como sendo aquilo que não faz parte dessa história “real”, ignorando que tudo o que lá está, a tentativa de suicídio, a noite na casa de Riquet, o *camping*, a auto-estrada, são escolhas feitas justamente para darem a impressão de que o que está lá pertence a esse universo.

Para coroar esse embate entre a impressão de realidade nos filmes dos Dardenne, é ainda Bartlett quem nos oferece uma tirada que nos faz, enfim, entender que essa impressão de realidade construída cumpre sua função de maneira extrema. Bartlett afirma: “os filmes dos Dardenne são informados pelo real do mesmo modo como os documentários de Humphrey Jennings” (BARTLETT, 2009, p.14).

O hiato entre o que se pensa da obra dardenneana e a construção narrativa que se apresenta pode render um desfile de citações e questionamentos. E é claro que qualquer abordagem é legítima e gera frutos, mas consideramos importante salientar que esse hiato tão presente nas passagens acima é consequência direta da impressão de realidade produzida pela construção narrativa da obra dardenneana, e que *Rosetta* pode ser apontado como um baluarte da *dramática rigorosa*, colocando em cena, de forma espetacular, a poética dardenneana.

2.8.4 A matriz Rosetta

A obra dos irmãos Dardenne é solo fértil para que coloquemos em xeque a ideia de realidade no cinema. No caso específico de *Rosetta*, a evidente relação com a realidade, que buscamos explorar nesta análise, precisa ser devidamente problematizada quando tomamos o filme como objeto. Na contramão das elocubrações usuais que colocam *Rosetta* em relação direta com o real, acreditamos que é na construção narrativa que reside sua força.

Se é verdade que *Rosetta* estabelece uma firme conexão com o real na medida em que sua protagonista é fruto do nosso tempo, que a cidade partida tem nos *left-over spaces* uma cenografia concreta das grandes cidades do mundo; se é um fato que o filme inspirou uma legislação específica para o jovem trabalhador na Bélgica; é também verdade que o objeto fílmico *Rosetta* é uma obra de ficção que causa uma impressão de realidade a partir de uma determinada construção narrativa, ancorada numa *dramática rigorosa*, que no cinema dos irmãos Dardenne assume a forma de uma poética própria, a que chegaremos no quarto capítulo.

Nosso esforço está em, de certa forma, combater e contestar os códigos que o senso comum vem atribuindo ao cinema dardenneano. Como demonstramos, os autores e críticos elaboram seus discursos atravessados pela impressão de realidade sem apontar que esse efeito é fruto de uma construção de dois exímios narradores contemporâneos que eligiram uma das mais sólidas carreiras dos últimos tempos, com consecutivos sucessos de crítica.

Para além de nos colocarmos apenas no lugar de opositores em relação à recepção da obra dardenneana, gostaríamos de, a partir disso e das questões que foram aqui elencadas, refletir sobre a impressão de realidade no cinema dos irmãos Dardenne. Como tentamos provar, essa realidade não está lá. Como o movimento que vemos na tela, ele não passa de uma ilusão provocada pela comparação do que vemos fora e dentro da tela. A realidade não existe no cinema dos irmãos Dardenne, não existe em cinema nenhum, nem mesmo no documentário. Polêmicas à parte, essa é uma discussão que precisa, naturalmente, de maior aprofundamento, o que não é nossa intenção aqui, e sim o que podemos afirmar a partir da perspectiva de uma cosmovisão realista do cinema dos irmãos Dardenne. A jovem *Rosetta*, em sua jornada individual, é a heroína meticulosamente construída, que cumpre as etapas da jornada de Campbell e que se adequa aos perfis de uma personagem supostamente realista. A realidade anterior a *Rosetta* tornou essa personagem verossímil e terminou transformada por ela no final. No meio desse caminho, está o que sobra da realidade, e esse resto é o filme, onde o real falta. O resto é poética.

2.9 Caminhos para a ética da encenação

Ao longo de nossa análise, fica claro que a impressão de realidade que experimentamos a partir dos filmes dos irmãos Dardenne é fruto de uma meticulosa construção, uma encenação precisa, que queremos explorar mais detalhadamente no próximo capítulo. Ao mesmo tempo, seu cinema é atravessado pelas questões éticas e filosóficas colocadas pelo próprio Luc Dardenne em seus livros *Au dos de nos images* e *Sur l'affaire humaine*. Nos próximos capítulos, nos dedicaremos a investigar de que maneira a *mise-en-scène* dos irmãos Dardenne é construída e, finalmente, como sua poética é atravessada por questões éticas e humanistas.

Para isso, recuperaremos o conceito de *mise-en-scène* no terceiro capítulo, e de ética e

humanismo, no quarto capítulo, considerando os avanços obtidos a partir de nossas explicações sobre narrativa e realismo no cinema, de uma forma geral, e nas obras dardenneanas, particularmente.

3 DAS ORIGENS DA *MISE-EN-SCÈNE* À ENCENAÇÃO DARDENNEANA

3.1 Viagem aos confins da *mise-en-scène*

Quando André Bazin, em 1957, escreve no *Cahiers du Cinema* um artigo⁴⁹ sobre *Noites de Cabíria*, de Federico Fellini, ele reproduz ao longo do texto um vício que muitos dos que refletem sobre cinema tendem a repetir, em maior ou menor escala. Mesmo que tenhamos a clareza de que o cinema é uma arte coletiva, o diretor continua a ocupar um lugar de centralidade, sendo atribuído a ele boa parte do efeito do filme. Este trabalho, voltado para a obra dos irmãos Dardenne, caminha criticamente dentro dessa corrente, ciente da fragilidade que, por vezes, esse tipo de valorização da figura do diretor pode acarretar, como apontamos em nossa introdução. A propósito do desfecho do filme, diz Bazin: “Mas o supra-sumo desse traço de *mise-en-scène*, e o que me faz admirar a genialidade, é que o olhar de Cabíria passa várias vezes pela objetiva da câmera sem nunca parar” (1991, p.306). Gênio, autor, encenador, são conceitos que desfilam com vigor nas décadas de 50 e 60, atingindo o auge durante a *nouvelle vague*, mas que serão colocados em xeque posteriormente. Esses conceitos parecem se atraírem mutuamente e não é por acaso que *genialidade* e *mise-en-scène* aparecem lado a lado no artigo de Bazin.

Poderíamos supor que o tratamento dado a esses conceitos no artigo é datado e que os mesmos se transformaram com o tempo. No entanto, como demonstraremos, há mais permanências do que rupturas nas abordagens que se inclinam sobre o conceito de encenação, que colocamos aqui como elemento nuclear, em torno do qual giram os demais, como gênio e autor. Mesmo em obras contemporâneas, a relação entre esses conceitos é evocada constantemente. Jacques Aumont, na introdução de *O Cinema e a encenação*, se pergunta: “como é que pudemos hipostasiar a “encenação” a ponto de nela vermos a qualidade do autor, do poeta, do gênio - e como se pôde conciliar isso com uma estética, uma moral e até uma política da arte cinematográfica...” (2008, p.14). Neste capítulo, em

⁴⁹ Artigo originalmente publicado no *Cahiers du Cinema*, n.76, nov-1957. Citamos a coletânea brasileira de artigos de André Bazin, publicada em 1991 com o título *O Cinema, Ensaios*.

que desejamos realizar uma abordagem da encenação dardenneana buscando os elementos característicos desse cinema, faz-se necessário um aprofundamento do conceito de *mise-en-scène*, com o intuito de iluminar o que se entende por essa expressão, mais controversa do que parece.

Como todos os conceitos que evocamos neste trabalho, a *mise-en-scène* nos exige um esforço em buscar suas origens, desde o seu surgimento atrelado ao teatro até sua aplicação no cinema. A principal diferença que podemos apontar, de saída, em relação aos demais conceitos, é que enquanto os outros têm suas origens na Antiguidade, *mise-en-scène* é considerado, em geral, um termo relativamente recente. No entanto, a juventude desse conceito não o exime de uma profunda complexidade, sendo realmente necessário fazer uma viagem desde seu surgimento para melhor entendermos seu uso e defendermos o que acreditamos ser a *mise-en-scène* cinematográfica.

De saída, devemos registrar que, assim como o tradutor faz questão de apontar no livro de Jacques Aumont supracitado, entendemos encenação como sendo equivalente a *mise-en-scène*, assim como encenar equivale a *mettre en scène*, e encenador, a *metteur en scène*. Outrossim, vale salientar que não existe unanimidade em torno do termo e que, neste capítulo, nosso movimento será o de buscar suas raízes para melhor explorarmos, sobre esse viés, a obra dardenneana.

Com algum esforço, podemos encontrar na *Poética* de Aristóteles referências à encenação da arte grega. Ainda que o filósofo estivesse interessado nas questões da poética propriamente dita, fica claro que ele se dá conta da existência do que hoje chamamos de “encenação”, mesmo que ele separe de maneira radical a poesia da arte de encenar.

Sem dúvida, a encenação tem efeito sobre os ânimos, mas não faz parte da arte nem tem nada a ver com a poesia. A tragédia existe por si independentemente da representação e dos atores. Quanto ao trabalho da encenação, a arte do cenógrafo tem mais importância que a do poeta. (ARISTÓTELES, 2011, p.38)

De fato, há especificidades em cada uma dessas funções, mas o efeito provocado pela encenação, ao qual chegaremos mais adiante, é obtido através de um complexo jogo que envolve todos os artistas e técnicos que atuam em artes como o teatro ou o cinema, e que inclui também cada pessoa do público que entra em contato com a obra carregando seu repertório particular. Porém, muito antes de que o público esteja diante de uma obra

audiovisual, surge um projeto, uma ideia, que será a semente dessa obra, e que pode ser plantada por um roteirista, dramaturgo, diretor, ator, produtor, com as mais diversas intenções. A partir daí, terá início uma jornada que culminará no visionamento de uma peça ou de um filme, para dali seguir transformada.

Como se sabe, o termo *mise-en-scène* nasce no teatro clássico francês, entre meados do século XIX e início do século XX, relacionado ao modo como a cena é elaborada no teatro no que diz respeito à iluminação, movimentação dos atores, concepção do figurino etc. Porém, o surgimento da figura do encenador como um centralizador das diversas escolhas que envolvem a elaboração de uma cena não elimina o fato de que desde os primórdios do teatro grego, a encenação ocorria. De certa forma, a encenação nasceu junto com o teatro.

Contudo, entre as duas correntes, uma que pensa o surgimento da encenação com o teatro e outra que considera sua existência apenas a partir do século XIX, o fato é que a encenação, considerada de uma maneira mais ampla, sempre existiu. Encenar é, por definição, colocar em cena. Sendo assim, ela é uma prática que nasce com a necessidade humana de criar através da imitação.

Na Grécia antiga, Téspis de Ática é considerado o primeiro ator, inventor da tragédia e, por conseguinte, da encenação. Téspis, que viveu entre 610 e 550 a.C., é reconhecido por inúmeras inovações, sendo atribuída a ele a criação do monólogo. Seria o criador da personagem protagonista, tendo introduzido também o uso de maquiagem e das máscaras nas encenações, além de ter ousado interpretar o deus Dionísio, o que não era permitido aos atores de então. Sua importância é, por vezes, contestada, sendo que o próprio Aristóteles atribui a origem da tragédia à evolução dos ditirambos, músicas cantadas em louvor a Dionísio nas festas dionisíacas, a cada ano.

Na França, considera-se Andre Antoine como o inventor da *mise-en-scène* moderna. Comediante, diretor e crítico, Antoine ficou conhecido por um estilo inovador que tornou as interpretações menos declamadas, bem como pelo uso de uma iluminação inovadora e pela importância que dava à teoria da quarta parede. Suas peças ficaram famosas por causarem a impressão de se estar assistindo a um “pedaço da vida”, o que indica que o *metteur en scène* se emancipara da função técnica para a artística carregada de uma tendência realista.

Entre esses dois personagens da história do teatro, Téspis e Antoine, podemos encontrar algo em comum: a tendência a considerar o encenador como aquele que concentra

e acumula uma série de funções referentes à encenação. Formulação recorrente, a ideia de um *metteur en scène* centralizador é relativizada quando tomamos um exemplo dentro do próprio teatro. Em *Metteur en scène selon Brecht*, Maureen Martineau aponta que

As intenções da *mise-en-scène* se traduzem, quanto ao jogo, através de uma interpretação na qual os "efeitos de ruptura" são muito característicos do teatro leste-alemão. Esta vertente se opõe às correntes românticas e naturalistas nas quais os atores interpretam demais a poesia do texto, desfilando as palavras como as pérolas de um colar, jogando os momentos de transição de um estado para outro de um modo muito fluente, "psicologizante". (MARTINEAU, 1987, p.112-3, tradução nossa)⁵⁰

Os exemplos acima nos ajudam a questionar um primeiro tratamento dado à *mise-en-scène* no cinema. Colocada sempre em comparação ao teatro, mas rompendo com este menos do que deveria, os autores tendem a colocar em perspectiva a *mise-en-scène* teatral, ignorando nuances e a inexistência de um consenso sobre o que seja a *mise-en-scène*, mesmo no teatro. Portanto, para trabalhar com esse conceito, é preciso, e de modo inevitável, repensá-lo.

3.2 Tudo está na *mise-en-scène*?

Michel Mourlet foi o primeiro teórico a tratar, de maneira mais sistemática, da questão da encenação no cinema. Isso se deve, em grande parte, ao seu artigo *Sur un art ignoré*, publicado em agosto de 1959 no *Cahiers du Cinéma*, mas também a diversos outros artigos, nos quais ele desenvolve e defende a centralidade da *mise-en-scène* no cinema. O livro *Sur un art ignore – La mise-en-scène comme langage*, reúne uma série de escritos publicados entre 1958 e 1964, não apenas no *Cahiers du Cinéma*, mas também em *L'Écran*, *La nouvelle revue française* e *Présence du Cinéma*, nos quais Mourlet demonstra a importância da *mise-en-scène*, tratando especificamente da encenação no cinema.

⁵⁰ No original: "Les intentions de mise en scène se traduisent, quant au jeu, par une interprétations dont les "effets de brisure et de rupture" sont très caractéristiques du théâtre est-allemand. Cette approche s'oppose aux courants romantique et naturaliste où les acteurs jouent davantage la poésie du texte, défilant les mots comme les perles d'un collier, jouant les moments de transition d'un état à un autre de façon très coulante, "psychologisante". (MARTINEAU, 1987, p.112-3)

Tudo está na *mise-en-scène*.

A cortina se abre. A noite se faz na sala. Um retângulo de luz vibra neste momento diante de nós, logo invadido por gestos e sons. Estamos absorvidos por este espaço e tempo irrealis. Mais ou menos absorvidos. A energia misteriosa sustentada pela felicidade dos vários redemoinhos de luz e sombra e suas espumas de ruído é chamada de *mise-en-scène*. É nela que repousa nossa atenção, é ela que organiza um universo, é ela que abre a tela, ela, e nada mais. (...) O aparecimento de atores e objetos, seus movimentos dentro do quadro devem tudo expressar, como vimos na suprema perfeição dos dois últimos filmes de Fritz Lang. (MOURLET, 2008, 42-3, tradução nossa)⁵¹

Neste artigo que, de certa forma, traduz-se como um manifesto estético do que, para Mourlet, é a *mise-en-scène* cinematográfica, podemos perceber a centralidade que o termo assume para o autor. Porém, temas como o realismo cinematográfico e a ideia de um evolucionismo vigoram no seu pensamento, e precisam ser devidamente equacionadas. Por exemplo, Mourlet considera que o cinema mudo era apenas uma primeira etapa, um desabrochar do verdadeiro cinema, que teve início com o cinema sonoro, e julga os cineastas de acordo com a relação que estes estabelecem com a realidade e o modo como a representam através da *mise-en-scène*.

Oliveira Jr. (2013) nos lembra que Mourlet considera a arte da *mise-en-scène* como estando atrelada a uma determinada perspectiva do fazer cinematográfico, sendo a *mise-en-scène* atribuída a apenas um grupo de cineastas capazes de enriquecer a realidade através dessa arte. “Para Mourlet, achar o equilíbrio que configura a *mise-en-scène* implica rechaçar tanto a sobrecarga barroca e a estilização expressionista quanto o simples registro bruto do real” (OLIVEIRA JR., 2013, p.51), concepção que exclui tanto Rossellini quanto Hitchcock, por supostamente ocuparem esses extremos.

Na verdade, um conjunto de opiniões fortes e radicais atravessa os escritos de Mourlet, e não apenas o que dá título a este subitem – *tudo está na mise-en-scène*. Mas não se pode negar que o seu *Sur un art ignoré* tem a força de um manifesto explícito em defesa da *mise-en-scène*, ainda que os pilares desse conceito possam ser colocados em xeque. É mesmo de se admirar que ele tenha publicado este artigo no *Cahiers du Cinéma*, reduto

⁵¹ No original: “Tout est dans la mise en scène.

Le Rideau s’ouvre. La nuit se fait dans la sale. Un rectangle de lumière vibre à présent devant nous, bientôt envahi de gestes et de sons. Nous voici absorbés par cet espace et ce temps irréels. Plus ou moins absorbés. L’énergie mystérieuse qui supporte avec des bonheurs divers les remous d’ombre et de clarté et leur écume de bruits, s’appelle mise en scène. C’est sur elle que repose notre attention, elle qui organise un univers, elle qui ouvre l’écran, elle, et rien d’autre. (...) La mise en place des acteurs et des objets, leurs déplacements a l’intérieur du cadre doivent tout exprimer, comme on le voit dans la perfection supreme des deux derniers films de Fritz Lang.” (MOURLET, 2008, 42-3)

nouvellevagueano, mesmo publicando críticas bastante ácidas a este movimento, como a que reproduzimos no trecho a seguir. Para Oliveira Jr. (2013), não é por acaso que o artigo é totalmente publicado em itálico, ao contrário dos demais artigos daquela edição, para marcar mesmo o caráter estrangeiro do seu pensamento naquele ambiente. Vejamos o que diz Mourlet no artigo *Rohmer ou la mise en scène du langage* sobre a *nouvelle vague* ao tecer elogios ao diretor.

O “novo cinema” tentou nos acostumar a uma forma bastante desagradável de coqueluche intelectual e estética: espanta-burguês, desprezo pelo público, recusa ou incapacidade de contar claramente uma história coerente (a coisa mais difícil do mundo), recusa ou incapacidade de fazer o “bom trabalho”, um trabalho profissional, polido e rebuscado, no qual o artesão acha o seu orgulho. Toda essa falsa cultura, falsa porque não vivida, superficial e publicitária, em ebulição nas pequenas marmitas parisienses, miraculosamente poupou Éric Rohmer, que se afirmou como um espírito são, profundo, maduro, longe da moda e da publicidade. E, especialmente, no que ele diz, no que ele mostra, ele se respeita e respeita os outros; ele fala para uma audiência ideal *que ele supõe capaz de entendê-lo*, e ele faz o que é necessário para ser entendido.” (MOURLET, 2008, p.250, tradução nossa, grifos no original)⁵²

Fica claro que os escritos de Mourlet sofrem de certo radicalismo, mas isso não diminui o fato de que foi ele o primeiro a colocar a *mise-en-scène* como um conceito central no cinema. Em outro artigo, intitulado *Qu’est-ce qu’un scénario?*, publicado em *Présence du Cinéma*, em 1962, ao atacar os roteiristas, ele insiste em decantar a importância entre direção e roteiro, colocando este em função daquela.

... na ordem dos elementos básicos que provocam ou não a inspiração do realizador, é certamente o mais determinante, pois ele coloca em questão os personagens e os eventos, e os organiza segundo uma maior ou menor eficácia dramática. Mas essa eficácia, esses eventos e esses personagens equivalem a zero se eles não são percebidos por aquele que lhes confere sua existência física. E inversamente o encenador pode, por um trabalho orientado segundo um ponto de vista que o apaixonava, dar a um encadeamento de situações ou de personagens um interesse que eles não

⁵² No original: “... le “nouveau cinéma” avait tenté de nous habituer à une forme assez déplaisante de coquetterie intellectuelle et esthétique: épate-bourgeois, mépris du public, refus ou incapacité de raconter clairement une histoire cohérente (chose la plus difficile du monde), refus ou incapacité de faire du “beau travail”, ce travail professionnel, poli et repoli, où l’artisan trouve sa fierté. Toute cette fausse culture, fausse parce que non vécue, superficielle et publicitaire, bouillonnant dans les petites marmites parisiennes, a miraculeusement épargné Éric Rohmer qui s’affirme comme un sprit sain, profond, mûr, à l’écart de la mode et de la réclame. Et surtout, en ce qu’il dit, en ce qu’il montre, il se respecte et respecte les autres; il parle à un auditoire idéal *qu’il suppose capable de l’entendre* puisqu’il fait ce qu’il faut pour être entendu de lui.” (MOURLET, 2008, p.250, grifos no original)

possuíam na etapa do roteiro. (MOURLET, 2008, p.72-73, tradução nossa)⁵³

A ideia de que a *mise-en-scène* reside no mistério que existe entre a realidade e o exagero da encenação parece ser a essência do que Mourlet coloca. Ele condena o neorealismo italiano com a mesma ênfase com que despreza cineastas que se utilizam de um estilo barroco, para denotar os extremos de uma maneira de se dirigir um filme. O que está em jogo, como aponta Oliveira Jr., é a manutenção da transparência. “Mourlet tem verdadeira ojeriza aos procedimentos de montagem intelectual ou de atrações, que rompem a lógica dramática da cena” (OLIVEIRA JR., 2013, p.59). O que está por trás desse pensamento é uma apologia à narrativa clássica, alijando do rol de eleitos, como Fritz Lang ou Otto Preminger, todos os cineastas que ousam realizar seus filmes de maneira diferente. A *mise-en-scène*, para Mourlet, está no encontro entre o mundo e o artista, mas para que esse encontro ocorra satisfatoriamente, é preciso que o artista altere e reconstrua o mundo, e essa re-construção deve se dar sem enquadramentos insólitos ou movimentos de câmera gratuitos.

Inegavelmente, o pioneirismo de Mourlet ao discorrer sobre essa “arte ignorada” traz ao prosaetrio um termo outrora confinado ao teatro, mas há um direcionamento bastante radical, em sua concepção, do que seja a *mise-en-scène*, contribuindo definitivamente para a polissemia do termo. Ao excluir da arte da *mise-en-scène* todos os diretores que, segundo ele, erram na dosagem com que o artista altera o mundo, para mais ou para menos, Mourlet combate também a ideia de autor, que discutiremos a seguir.

A *mise-en-scène* seguiu sendo tratada com certo radicalismo, a exemplo da ácida crítica de Jacques Rivette ao *travelling* de *Kapo*, (*Kapò*, de Gillo Pontecorvo, 1959). Num texto que compartilha o mesmo entusiasmo de Mourlet em relação ao conceito de *mise-en-scène*, mas não as mesmas premissas, Rivette condena o famoso *travelling* utilizado por Pontecorvo para mostrar o suicídio de uma personagem que se atira na cerca eletrificada. Sobre a questão moral do *travelling*, diz Rivette, ao citar Mourlet e Gordard:

⁵³ No original: “... dans l’ordre des éléments de base qui provoquent, ou ne provoquent pas, l’inspiration du réalisateur, d’est certainement le plus déterminant, puisqu’il met en question les personnages et les événements, et qu’il les organise selon une plus ou moins grande efficacité dramatique. Mais cette efficacité, ces événements et ces personnages égalent zéro s’ils ne sont pas ressentis par celui qui leur confère leur existence physique. Et inversement le metteur en scène peut, par un travail orienté selon un point de vue qui le passionne, donner à un enchaînement de situations ou à des personnages un intérêt qu’ils ne possédaient pas au stade du scénario.” (MOURLET, 2008, p.72-73)

... nós citamos muito, a torto e a direito, e com frequência, uma frase de Mourlet: *a moral é uma questão de travellings* (ou a versão de Godard: *os travellings são questão de moral*); nós desejamos ver o ápice do formalismo, agora que a gente pode criticar os excessos “terroristas” (...). A respeito disso, veja, em Kapô, o plano no qual Riva se suicida ao se jogar contra a cerca eletrificada; o homem que decide, nesse momento, fazer um travelling para enquadrar o cadáver em contra-plongé, com o cuidado de manter a mão elevada com exatidão no ângulo de seu enquadramento final, esse homem merece somente o mais profundo desprezo.” (RIVETTE, 1961, p.54, tradução nossa, grifos no original)⁵⁴

O que está em jogo nesta famosa passagem do texto de Rivette, quando confrontada com as proposições de Mourlet sobre a *mise-en-scène*, é uma absoluta relativização do conceito. Rivette e Mourlet, em grande medida, não falam da mesma *mise-en-scène* já que entendem o conceito de maneira diversa, este, elaborando um pensamento que coloca a *mise-en-scène* no universo da fenomenologia e do formalismo; aquele, atrelando, inexoravelmente, o trabalho do *metteur en scène* às questões éticas e de leitura de mundo. Não se trata apenas de reproduzir o mundo sem os extremos de que nos fala Mourlet, mas de colocar no filme uma certa visão, o que faz com que Pontecorvo receba o desprezo de Rivette por conta do modo como ele escolheu mostrar o suicídio da personagem.

Certamente, se fôssemos cortar de suas críticas o exagero que Rivette e Mourlet condenam em alguns cineastas, pouco sobraria de seus textos. Mas essa rivalidade torna muito claro o dilema provocado pelo uso do termo que, ao ser importado do teatro para o cinema, silenciosamente trouxe sua natureza controversa e plural. No cinema, porém, há algo de elementar que deveria ser assumido de saída para minimizar as dissonâncias em torno desse conceito, e que se refere a um caráter mais pragmático da definição de *mise-en-scène*.

⁵⁴ No original: “... on a beaucoup cité, à gauche et à droite, et le plus souvent assez sottement, une phrase de Mourlet: *la morale est affaire de travellings* (ou la version de Godard: *les travellings sont affaire de morale*); on a voulu y voir le comble du formalisme, alors qu’on en pourrait plutôt critiquer l’excès “terroriste” (...). Voyez cependant, dans Kapo, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés; l’homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d’inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n’a droit qu’au plus profond mépris.” (RIVETTE, 1961, p.54, grifos no original)

3.3 A cena em cena

Em *A Mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*, Luiz Carlos Oliveira Jr. traça um histórico do termo, salientando sua origem teatral até ser adotado pelo cinema. Oliveira Jr. condena uma definição mais pragmática do conceito de *mise-en-scène*, porém, parece-nos que recuperar sua essência é fundamental para clarificar as especificidades do termo quando aplicado ao cinema. Diz Oliveira Jr.: “*Mise en scène*: levar alguma coisa para a cena a fim de mostrá-la. Eis uma definição possível - pragmática, por um lado, mas insuficiente e imprecisa, por outro.” (2013, p.25), sem lembrar que os demais usos do termo também são carregados de imprecisão, ou mesmo de arbitrariedades. Uma certa dose de pragmatismo, no que concerne à *mise-en-scène*, é recomendável.

Porém, como vimos, as artes cênicas como berço da *mise-en-scène* acabaram legando um problema para sua utilização no cinema. Em *A Arte do Cinema*, por exemplo, Bordwell e Thompson (2013) sustentam que o que é próprio da *mise-en-scène* é tudo o que aparece no plano, excluindo, portanto, a própria montagem como constituinte do termo. Atritando-se à definição original, Bordwell e Thompson perdem de vista algo que constitui o cinema em sua essência, e que uma *mise-en-scène* cinematográfica deve considerar aquilo que é próprio do cinema, inclusive a montagem.

Em francês, originalmente, *mise-en-scène* (...) significa “pôr em cena”, uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos do cinema, estendendo o termo para a direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.205)

Essa concepção da *mise-en-scène* cinematográfica não apenas exclui algo que é próprio do cinema como, de maneira arbitrária, ignora também o que é próprio do teatro, e que está na origem do conceito de “cena”. Ao analisarmos esse conceito, somos levados de volta, na Antiguidade, ao encontro de uma significação concreta. A Cena, do grego *skènè*, era, originalmente, uma construção atrás da área de atuação, do palco, e era utilizada para troca de máscaras e figurinos. Tendo surgido no século V a.C., a *skènè* ficava diante do público, e em geral, tratava-se de uma pequena construção de madeira, inicialmente

temporária, tendo se tornado permanente com o passar do tempo. Aos poucos, o proscênio, do grego *proskénion*, ou espaço em frente da *skènè*, cresceu e tomou a proporção do que entendemos como sendo o palco de um teatro. Sendo assim, no teatro, a cena passou a traduzir o espaço da atuação, a parte principal do palco, limitada pelo proscênio e pelos bastidores.

Por outro lado, a evolução do conceito de Cena afastou-se significativamente de uma definição atrelada à materialidade do palco para se tornar um conceito fundamental da dramaturgia, de uma forma geral. Sendo assim, a cena, notadamente no uso que se faz dentro do conceito de *mise-en-scène*, passou a equivaler à subdivisão da ação de uma peça. Essa divisão da ação não é mais simples no teatro do que no cinema, mas certamente há um acréscimo de complexidade quando pensamos no cinema, tendo tanto a espacialidade quanto a temporalidade reconstruída, dificultando as definições mais imediatas que indicavam a cena vinculada a uma unidade espacial ou temporal concreta.

Ao apresentarem o verbete “cena” em *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, Amount e Marie (2012) optam por uma subdivisão que aponta para a cena como espaço dramático, por um lado, e como unidade de ação, por outro, finalizando com o “cinema da cena”. Eles apontam as extensões sucessivas de sentido que levaram a uma evolução do conceito, que saiu de sua materialidade para designar o lugar imaginário onde se desenrola a ação. Assim, cena ganha uma importância conceitual que passa a ser central para a ideia de *mise-en-scène* que queremos defender.

Para além da cena como espaço físico em que o drama se desenrola, essa noção de cena como unidade dramática, que norteia a divisão de uma peça em fragmentos menores, não se limita a entradas e saídas do palco ou a elipses no cinema. Para Aristóteles, a unidade de ação é central para se pensar a peça como um todo. “... convém que a imitação seja una e total e que as partes estejam de tal modo entrosadas que baste a supressão ou o deslocamento de uma só, para que o conjunto fique modificado...” (p.42). Essa passagem que rege a lógica aristotélica da narrativa clássica encontra sua antítese no conceito de cena “a ser desfeita”, sobre a qual discorre Jean-Pierre Sarrazac.

Ao contrário da cena a ser feita, a dramaturgia “não aristotélica” proposta por Brecht antecipa a cena a ser desfeita. No contexto de oposições termo a termo que caracteriza a polêmica elaboração do teatro épico (...), a cena a ser desfeita afirma-se por sua vez como uma ferramenta antitética da nova dramaturgia épica. (SARRAZAC, 2012, p.48)

Podemos apreender dessa discussão que mesmo quando nos afastamos de uma dimensão mais material da cena, os problemas e controvérsias persistem, a cena, ou o conjunto de cenas que para alguns autores, compõe um todo coerente e equilibrado, para outros será o contrário. Nessa seara, a definição de Christian Metz dentro de uma perspectiva estruturalista, que vê a cena como uma segmentação possível, mas definida como unidade de ação contínua sem elipses ou saltos de um plano a outro, é frontalmente questionada por Aumont e Marie, na medida em que sua efetiva aplicação mostra-se imprecisa. (AUMONT, MARIE, 2012, p. 45).

Então, quando falamos em *mise-en-scène*, estamos nos referindo a, naturalmente, - seguindo uma definição mais pragmática que Oliveria Jr. busca vetar -, “levar alguma coisa para a cena, a fim de mostrá-la” (2013, p. 25). Sendo assim, essa definição mais objetiva parece se aproximar da cena em sua acepção mais antiga, a cena como um espaço físico no qual atores, figurinos, iluminação etc., serão “colocados” pelo encenador. Porém, ao prosseguirmos na separação entre a *mise-en-scène* do cinema e do teatro, encontramos alguns entraves. O primeiro e mais notório é o de considerar a cena enquanto unidade dramática como diferente da do teatro. Ao considerar esta diferença, Oliveira Jr. vincula a cena no cinema ao plano, tornando congruentes os conceitos de *mise-en-scène* e de *mise-en-cadre*.

A mise en scène, aqui, estaria inextricavelmente vinculada a seu núcleo nominal, a cena (...), não a cena do teatro, de onde ela decola, mas sua decupagem, ou seja, sua submissão à arte da duração e da variação dos pontos de vista. A cena cinematográfica se constrói pelo plano (ou soma de planos), que é sua unidade de composição...” (OLIVEIRA JR., 2013, p.29)

O dilema em torno do tratamento dado à cena faz emergir algumas incoerências. Ao mesmo tempo em que Oliveira Jr. recusa uma definição mais pragmática de “cena”, ao decantar a cena do teatro e a do cinema, faz parecer que aquela se define como o espaço físico, a cena em que transitam atores, usando figurinos, sob determinada iluminação, quando na verdade, mesmo no palco, a evolução do conceito de cena nos obriga a considerar que esta é, inevitavelmente, mais do que apenas o espaço físico em que uma trama se desenrola. No cinema, o plano não representa a cena, salvo em situações extremas em que uma unidade dramática é resolvida em apenas um disparar de câmera. O plano-

sequência não pode ser tomado como regra e é mesmo a exceção, o que nos faz considerar que a imensa maioria das cenas no cinema se resolve com uma multiplicidade de planos. Vincular a *mise-en-scène* cinematográfica ao plano parece ser um equívoco elementar, sendo fundamental pensar a encenação no cinema em decorrência do conjunto de planos, e até do conjunto de cenas elaboradas por determinado realizador e demais membros da equipe.

Mesmo em Aumont, fonte constante de Oliveira Jr., essa concepção aparece e merece ser igualmente questionada. Ao falar sobre encenação, Aumont afirma: “... por minimalista que seja, esta definição mostra já que a encenação do cinema não é a encenação do teatro: se, no teatro, encenar é pôr *numa cena*, no cinema, tudo reporta ao quadro” (2008, p.84). Além da dimensão física da cena aqui evocada e que pode ser colocada em xeque, bastaria lembrar que as escolhas no cinema não nos reportam apenas ao quadro e que os recursos de que dispõe o encenador de maneira alguma se limitam à moldura imposta à imagem.

Dilemas à parte, o que nos parece mais grave é a insistência em hierarquizar a *mise-en-scène*, criando em torno dela um juízo de valor que permite supor até a inexistência da *mise-en-scène* quando a obra, sob determinado julgamento, não é satisfatória para alguém. Oliveira Jr. considera que

Praticar a *mise en scène* seria, então, explorar ao máximo todas as possibilidades (de um texto, de um ator, de um cenário, de uma luz, de uma paisagem natural... e das relações entre eles), para atingir um efeito espetacular máximo, em germe desde o começo, porém só revelado e sentido na passagem dos materiais de base à obra posta em cena. Identificar uma “falta de *mise en scène*” é afirmar que a obra permaneceu abaixo, aquém das possibilidades. Se há *mise en scène*, por outro lado, significa que se realizaram plenamente as possibilidades contidas no material bruto. (OLIVEIRA JR., 2013, p.28)

A ideia de que seria possível explorar ao máximo ou realizar plenamente as possibilidades funciona como uma idealização da *mise-en-scène* que não convém ao seu uso no teatro ou no cinema. Antes de tudo, a *mise-en-scène* é uma prática e tal hierarquização apontada pelo autor só serve para recuperar a forma como o termo era aplicado nos anos 60. Sendo uma prática, é preciso considerar que qualquer pessoa que assuma a posição centralizadora do *metteur en scène*, executa a *mise en scène*, seja num filme de grande orçamento, seja num pequeno vídeo realizado por alunos numa escola. Defender

separações nesse sentido contribui apenas para perpetuar as palavras de Bazin com as quais iniciamos este capítulo, evocando também os conceitos de gênio e autor, que veremos a seguir. O fato é que a *mise-en-scène* atende tanto à materialidade da *scène* quanto ao conceito dramaturgicamente de cena. Se a *mise-en-scène* é competente ou não, e quais os critérios serão estabelecidos para considerar essa competência, é outra história. Na prática da *mise-en-scène*, aquele que assume o lugar de centralizador de decisões diante da realização de uma obra audiovisual é, de maneira inevitável e independente de qualquer hierarquia ou juízo de valor, um *encenador*.

3.4 O gênio sai de cena

Para estabelecermos nossa visão de *mise-en-scène* de maneira clara, faz-se necessário decantar os conceitos que caminham, historicamente, a ela atrelados. Existe um longo caminho na utilização de gênio e autor no cinema, mas entendemos que destes, é o primeiro o que mais nos evidencia o modo particular do que chamamos de uma *mise-en-scène* hierarquizada e que queremos combater. É importante, então, debruçarmo-nos sobre o conceito de gênio, evocado mesmo em nossa epígrafe, para avançarmos no entendimento de uma *mise-en-scène* cinematográfica contemporânea e emancipada.

Vladimir Propp nos fala de um “gênio irrepitível”, considerando que o uso dos métodos exatos das repetições precisa ser acompanhado do estudo daquele “algo único” da produção de determinado artista. Algo para o qual “até agora” olhávamos como um “milagre incognoscível” (PROPP, 1984, p.224). Desde o primeiro capítulo, apontamos a obra de Propp como seminal e propulsora de nossa reflexão sobre a narratologia. Existe, nas palavras de Propp, escritas em defesa de sua obra após o ataque de Lévi-Strauss, o combustível para a manutenção da ideia de gênio, frequentemente atrelada à arte, sempre como uma forma de hierarquização, de separação daquilo que é melhor ou pior dentro de determinado campo artístico. Propp utiliza um estratégico “até agora”, indicando que novos estudos surjam com o intuito de olhar de uma forma diferente para o artista, olhar de uma maneira que obrigue o gênio a sair de cena.

A conceituação de gênio precede o cinema em, aproximadamente, um século.

Poderíamos falar de uma “teoria do gênio”, tendo como ponto de partida a *Crítica à faculdade do juízo*, de Immanuel Kant. Ao teorizar o conceito de gênio, Kant afirma que

Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata ao artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte. (KANT, 1993, p. 153, grifos no original)

As discussões em torno do conceito de gênio ocuparam boa parte dos estudos de Estética do século XVIII. O tratamento que Kant dá ao tema não é consensual e outras correntes surgiram para lhe fazer oposição. De toda forma, é interessante colocar em perspectiva que, para Kant, o gênio é caracterizado, sobretudo, pela originalidade, e que seu trabalho surge do seu talento, e não de regras que possam ser previamente aprendidas e colocadas em prática. Outra característica importante da abordagem que Kant faz desse conceito é o entendimento de que o artista atua a partir da construção de modelos e nunca pela repetição de regras que lhe são anteriores, e também que o próprio artista não teria elementos para explicar o que ele mesmo faz, cabendo ao filósofo o trabalho de análise da obra artística⁵⁵.

Em seu *Cursos de Estética*, Friedrich Hegel segue na mesma linha de Kant, dialogando intensamente com a concepção de gênio deste filósofo. Ambos defendem a ideia do dom natural como norteadora do conceito de gênio, considerando que a apreensão de técnicas e habilidades são insuficientes para explicar o gênio artístico. No entanto, Hegel reconhece a dificuldade do conceito.

Quanto à questão do gênio, trata-se imediatamente de uma determinação precisa do que ele é; pois gênio é uma expressão totalmente geral, utilizada não apenas a propósito de artistas, mas também para os grandes comandantes do exército e reis como também para os heróis da ciência. (HEGEL, 2001, p. 282)

Hegel coloca a fantasia como capacidade artística criadora, e o gênio como “a capacidade *geral* para a verdadeira produção da obra de arte bem como a energia para o

⁵⁵ Sobre o embate entre o saber artístico e o filosófico, tendo as obras de Kant e Hegel como objetos, ver SÜSSEKIND, P. “Considerações sobre a teoria filosófica do gênio”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. III, n. 7 (jul-dez/2009), pp. 27-37.

desenvolvimento e o acionamento desta capacidade” (2001, p.284, grifo no original). Além disso, diferencia gênio e talento, considerando que o talento se traduz como determinada competência técnica, mas que é preciso, para ser em si completo, da capacidade artística, do gênio.

O que há em comum entre as considerações de Kant e Hegel acerca do conceito de gênio é a separação bastante radical entre a criação artística e o pensamento filosófico. Em outras palavras, eles concordam que o artista não é capaz de explicar sua própria obra, sendo essa uma atribuição para o filósofo, ou ainda, que a filosofia não é necessária ao artista.

O conceito de gênio apoiado sobre a ideia de “dom natural” será devidamente refutado ainda no século XVIII. Para Jean-François de Saint-Lambert, o gênio não é gênio todo dia, o que significa assumir a temporalidade do gênio. Contudo, Saint-Lambert adota a exigência da originalidade como atributo do gênio. Já para Claude Helvétius, existem fatores importantes para que o gênio aflore, e esses fatores não estão apenas no indivíduo. A originalidade deixa de ser uma condição elementar do gênio, mas o componente histórico marca presença nessa definição, dando um caráter progressista e evolutivo ao conceito ⁵⁶.

As questões em torno do conceito de gênio já são suficientemente intensas em outras artes, mas no cinema, cuja realização está imbuída de caráter eminentemente coletivo, existe um acréscimo de dificuldade no tratamento do tema. Seja como for, desde os pensadores românticos do século XVIII, todos influenciados por Kant, o conceito de gênio sempre serviu para hierarquizar a arte, decantando o verdadeiro artista daquele que, conhecedor das regras da arte, porém desprovido de genialidade, não é capaz de produzir um trabalho digno de figurar sob a definição das belas artes.

Junto aos conceitos de gênio e de *mise-en-scène* figura também a ideia de autoria. Diz Oliveira Jr.: “Se um cineasta é um autor, é porque seus filmes só fazem sentido no e pelo movimento interno da *mise en scène*. A *mise en scène* se torna, assim, a grande arma do autor...” (2013, p.8). Ainda que não seja nossa intenção nos restringir à discussão em torno dos conceitos de gênio e autor - entendemos que autoria é um conceito mais utilizado no cinema, tendo uma longa tradição cujo ponto de culminância é a criação da Política dos

⁵⁶ Sobre a conceituação de gênio no século XVIII, ver SCHOCH, Christof. Le temps du genie : Attributs temporels du genie createur et ideas sur la temporalite au XVIIIe siecle francais. *Revue des sciences humaines*, Faculte des Lettres et Sciences humaines de Lille, 2011, pp.137-155.

Autores, - vale registrar que ambos os termos aparecem com frequência quando falamos de encenação, como a citação anterior indica. Fernão Ramos também salienta a relação entre *mise-en-scène* e autoria: “A geração da nouvelle vague, antes de ascender à direção, ainda no exercício da crítica, encontrou na encenação um conceito bastante útil para construir o novo panteão autoral no cinema”. (RAMOS, 2011, p.1)

Aumont (2008) registra que Mourlet não se ocupa do gênio, seja por ignorância ou desdém (p.79). No entanto, o conceito de gênio permanece quando se fala de *mise-en-scène*, mesmo em escritos atuais, nos quais também o conceito de autor ressurge. Para Aumont,

O gênio tem várias facetas: é aquele que, quase demiurgo, é capaz de compreender o kosmos, a ordem do mundo (...); ou aquele que descobre e explora domínios e vias desconhecidas (...); é também o homem cujas qualidades de exceção se manifestam por um temperamento e um comportamento singulares. A primeira concepção, a do gênio como igual a Deus, porque conhece a ordem do universo, está longe das nossas inteligências e das nossas sensibilidades; foi ultrapassada pela segunda, a do descobridor do desconhecido e do infinito, da qual Rimbaud e o surrealismo foram os profetas e os turiferários. No entanto, a concepção “organizadora” do gênio, ainda que tenha desaparecido na sua forma clássica, não deixou de assombrar como um remorso a arte do século XX, desde os programas abstratos e militantes dos anos 20 (...) aos exercícios de maestria ironicamente absolutos que, de Duchamp a Warhol, deixaram marca profunda em todas as obras artísticas atuais. (AUMONT, 2008, p.78-79)

Não deixa de ser curioso que um conceito como esse continue sendo evocado quando pensamos a encenação no cinema. Sendo uma arte coletiva e considerando nossa defesa de uma *mise-en-scène* emancipada de sua condição hierarquizante, ou seja, concebendo que a *mise-en-scène* é antes uma função, o conceito de gênio se enfraquece a ponto de desaparecer no horizonte. Da forma como é evocado por Propp, o gênio cede lugar ao encenador quando aplicado ao cinema, com seus traços de linguagem característicos e suas opções estéticas inconfundíveis. Mas não há nada em nenhum encenador, considerando os irmãos Dardenne ou em qualquer outro realizador, que deva servir para hierarquizar, para estabelecer que aquilo que um cineasta faz é arte, e outro, não, atribuindo até mesmo a inexistência da *mise-en-scène* se considerarmos que determinado filme ou obra ficou aquém do desejável. Neste sentido, após retirarmos o gênio de cena, vale salientar que, em se tratando de cinema, é inevitável encenar, sendo a função do

metteur en scène caracterizada pela centralização de escolhas e propostas que darão origem a uma obra de arte.

3.5 O xeque da encenação inevitável

Ao discorrer sobre a *mise-en-scène* no documentário, Fernão Pessoa Ramos nos fala sobre uma outra acepção do termo encenação, considerando que no documentário, mais do que no cinema de ficção, a tomada, e por consequência, o plano, ocupam um lugar de centralidade já que, segundo Ramos, é no embate sujeito-da-câmera e mundo dentro do plano que veremos a encenação acontecer (RAMOS, 2011, p.6). Tirando o peso de elementos como figurino, maquiagem, iluminação, que teriam no cinema de ficção uma sobrecarga de significados, no documentário, a tomada precisaria tomar o protagonismo da *mise-en-scène*.

Neste ponto, pensar tanto o cinema documentário como o de ficção como fundados na ideia de encenação pode ser promissor, sobretudo considerando o objeto desta pesquisa, para colocarmos em xeque certos estereótipos e reduções próprias no tratamento do documentário, ou mesmo de uma separação entre documentário e ficção que nunca perde certa artificialidade, inclusive por desconsiderar a diversidade existente no interior tanto do documentário quanto da ficção.

Ramos indica dois tipos de *mise-en-scène* no documentário, a encenação direta e a encenação construída. Para o autor, é da relação entre sujeito-da-câmera e mundo na circunstância da tomada que surge a definição de *mise-en-scène* documentária. Além disso, aparece aqui também a sobreposição dos conceitos de cena e plano, que marca a abordagem que alguns autores fazem da *mise-en-scène* no cinema de ficção.

A *mise-en-scène* documentária herda da *mise-en-scène* cinematográfica ficcional a tomada como espaço da cena, mas constitui-se em estilo "ralo", se assim podemos chamar uma estilística diferenciada bastante complexa. A articulação narrativa documentária centra-se na cena voltada para a presença de corpo com voz que asseve sobre o mundo. (RAMOS, 2011, p. 8-9)

A respeito de como o mundo afeta ou não o cinema, fizemos uma discussão sobre

Rosetta no capítulo anterior, considerando como um filme de ficção foi afetado pelo mundo e a este devolveu, ao fomentar um debate a partir da temática tratada no filme, uma legislação que dialoga e tenta revogar para as próximas gerações as agruras vividas pela personagem-título. Assim, afetar o mundo e ser afetado por ele não é privilégio do cinema documentário, sendo mesmo inevitável que algum tipo de afetação aconteça em ambos os casos. Aqui, o que nos interessa é pensar que, mesmo no documentário clássico, a encenação é evidente.

Se no documentário, a articulação narrativa de que nos fala Ramos ocorre pela presença do corpo, o que importa é pensar que a cena existe, seja no planejamento do *metteur en scène* previamente, seja na organização dos blocos narrativos feitos *a posteriori*, na edição. Sendo assim, se alguém colocou em cena, houve encenação, sendo importante considerar as especificidades de cada maneira de narrar, mais importante ainda é considerar a condição da inevitável encenação presente em toda obra audiovisual.

Essa visão é fundamental para superarmos certa dicotomia entre documentário e ficção, que frequentemente reduz um e outro para sustentar uma oposição inexistente ou pouco relevante, pelo menos no que concerne à encenação. A figura de um *metteur en scène* estará presente de maneira mais ou menos centralizadora, mas a encenação, seja pulverizada entre diversos realizadores, seja organizada por um único encenador, sempre está lá, caso contrário, a obra audiovisual não existiria.

Como indicamos anteriormente, a cena não equivale ao plano cinematográfico, o cinema narra tanto quanto o teatro ou a literatura, a música ou a dança, a montagem é fundamental para se pensar a encenação uma vez que ela existe, de maneira geral, no interior das cenas. Entre exclusões como a montagem e reducionismos como a cena-plano, a *mise-en-scène* cinematográfica enfrenta uma dificuldade adicional em sua conceituação por estar cercada de arbitrariedades, ora sendo atrelada aos fundamentos do teatro, ora sendo problematizada a partir de questões próprias do cinema, mas sem jamais encontrar uma definição a contento. Ademais, Ramos afirma que o corpo no documentário pode ou não encenar, ainda que esclareça que considera, aqui, o encenar de um ator na ficção. Distinção retórica feita pelo autor, o fato é que o corpo está *em cena*, seja no documentário, seja na ficção; o encenar de um ator ou de um entrevistado não altera a prática da *mise-en-scène* e não causa uma cisão entre a encenação no documentário ou na ficção. Ao contrário, pensamos que, apesar da profunda complexidade existente no interior desses dois universos,

encenar - colocar em cena - remete a mesma origem de movimento; um movimento que organiza a narrativa fílmica.

Há, contudo, outro elemento a ser considerado e que é fundamental para desconstruirmos a ideia do que chamamos de *mise-en-scène hierarquizada*. Se chegamos a considerar que a encenação é inevitável, seja no documentário ou na ficção, e que não acreditamos na hierarquização da *mise-en-scène*, que indica a existência desta num determinado filme, mas não em outros, a partir de critérios de escolha e legitimidade da obra de arte pouco afeitos às produções mais populares ou menos elitizadas, precisamos considerar também que, como um xeque a ser dado na questão de um manuseio da encenação pouco horizontal, não é no roteiro ou na pré-produção que a cena se dá, necessariamente. A cena só se conclui, se é que ela se conclui, com o visionamento do filme, pois falta na realização do filme um elemento fundamental, o espectador que irá interagir com a cena e entendê-la como tal.

É necessário, portanto, desconstruir a ideia de que o *metteur en scène* é aquele que irá montar um discurso narrativo que será, em seguida, apreendido e decodificado pelo espectador. Essa visão já superada da obra de arte permanece fortemente presente e contribui significativamente para uma abordagem da obra que seja também hierarquizada, como se dependesse do espectador ser capaz ou não de decodificar a proposta do artista por trás do filme. Sabemos da inexistência de um espectador ideal e que a obra de arte se completa e ganha sentido no momento de seu visionamento e depois. Dessa forma, as diversas impressões suscitadas por um filme são igualmente notáveis, e pensamos mesmo que a hierarquia existente para diferenciar realizadores se perpetua quando consideramos tanto a crítica especializada quanto os teóricos, como se estes tivessem mais próximos da verdade do que um espectador comum.

Na abolição dessas hierarquias, consideramos fundamental que todos os visionamentos sejam igualmente relevantes, e quando discorremos sobre *O Garoto da bicicleta* no primeiro capítulo, anunciamos essa impressão. Os códigos do conto de fadas poderão passar despercebidos, e para o espectador que não apreender estes códigos, outra impressão a partir do filme será possível e igualmente legítima. Há que se considerar também que o realizador de uma obra de arte deixa na mesma mais do que ele intenciona. É preciso, então, assumir a incompletude da obra de arte.

Essa concepção, ancorada na corrente fenomenológica, coloca o espectador num

lugar de protagonismo, dividindo a cena com o *metteur en scène* e com ele dando sentido à obra de arte. Os estudos da recepção avançaram, assim, rumo ao desmonte de uma perspectiva que coloca em degraus diferentes cada um desses atores. O que está em jogo é assumir que toda obra é plena de significados que podem variar de época para época e de indivíduo para indivíduo. Nesse sentido, dois autores são fundamentais para pensarmos uma estética da recepção, a saber, Hans Jauss e Wolfgang Iser. Ambos discorreram sobre o leitor, considerando o alcance da literatura, o que é constantemente ampliado e aplicado a toda forma de expressão artística.

Para Jauss, é necessário superar a lacuna existente entre história e literatura. O resultado dessa proposição é instigante. Assume-se, a partir dessa perspectiva, que uma obra de arte pode suscitar novos significados e possibilidades de análise, visto que tanto os realizadores da obra quanto seus espectadores estão inseridos numa determinada realidade histórica que irá emoldurar suas visões e questões (JAUSS, 1994). A bem da verdade, uma obra de arte é, necessariamente, produto de uma época, já que seu realizador sequer poderia concebê-la à luz de uma época à qual ainda não chegamos. Com efeito, ao avançar no tempo, a obra sobreviverá a novas eras e terá seu conteúdo e significados transformados a partir das questões de então.

Crítico contumaz da história da literatura, Jauss aponta que esta organiza as obras ora de acordo com uma sequência cronológica, ora respeitando a cronologia dos autores e deixando de fora artistas de menor renome, ignorando, em ambas, a historicidade das obras. A contribuição de Jauss é, sobretudo, a de buscar uma interação entre as duas principais correntes de sua época, a saber, a teoria literária marxista, que considera as obras a partir da capacidade das mesmas de refletir a realidade social, e o formalismo, sobre o qual discorremos no primeiro capítulo e que desvincula a literatura do condicionamento histórico. A principal questão que se coloca é que as duas correntes amarram o “leitor” num lugar de passividade, sendo a contribuição de Jauss deixar-se influenciar por ambas para pensar um novo lugar a ser ocupado pelo “leitor”.

Que papel resta hoje, portanto, a um estudo histórico da literatura que, para recorrer a uma definição clássica do interesse na história (...) tem tão pouco a ensinar ao *observador pensante* que não oferece ao *homem prático* nenhum modelo a ser imitado, nem nenhum esclarecimento ao *filósofo*, e que, ademais, não logra prometer ao leitor nada que se assemelhe a *uma fonte do mais nobre entretenimento?* (JAUSS, 1994, p.8, grifos no original)

Sendo assim, Jauss estabelece a leitura como um diálogo que envolve leitor e obra. Esse diálogo é possível a partir do horizonte de expectativas do leitor. Apesar de pertencer à consciência individual, esse horizonte de expectativas é socialmente construído, o que tornaria a recepção de um indivíduo semelhante à de seus contemporâneos. Esse horizonte de expectativas varia de uma época a outra, e a distância entre a expectativa e sua correspondência na obra é chamada de “distância estética”, sendo um determinante do valor artístico da obra.

Com uma proposta diferente e complementar a de Jauss, Wolfgang Iser enfoca, sobretudo, a experiência individual da leitura. Influenciado por Ingarden⁵⁷, Iser propõe que o leitor tenha papel atuante na leitura, podendo extrair de uma obra diferentes interpretações. O que está na base de sua proposta é a ideia de que o texto nada mais é do que um provocador, um dispositivo, um disparador que suscitará interpretações variadas em cada indivíduo. Essa dessacralização do texto é fundamental para colocar em xeque o papel do artista, que estabelece, a partir de então, uma relação de horizontalidade com o receptor de sua obra, que a bem da verdade, sequer deve ser considerado como “receptor” no sentido estrito do termo.

Essa horizontalidade está na base das proposições de Iser, na medida em que ele retira do texto a importância de outrora, atribuindo à interação entre texto e leitor o verdadeiro objeto da literatura. Iser formula o conceito de leitor implícito, que faz parte da estrutura textual, mas esse não se confunde com o leitor real, que concretiza ou não os efeitos imaginados na organização do texto, através do leitor implícito. Ele considera a obra como um sistema de perspectivas a partir do qual as perspectivas do leitor poderão ou não coincidir com as da obra. O que importa é que essa interação transforma o ato da leitura num ato de comunicação, eliminando qualquer resquício de passividade do leitor. “A leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo” (ISER, 1999, p.10).

O autor considera que o leitor oscila, durante a leitura, entre a protensão e a retenção. A protensão é a expectativa do que virá e a retenção é o estado atual, somando o que já foi lido ao instante presente. Isso significa dizer que o leitor, durante a leitura e

⁵⁷ Roman Ingarden propõe, em *A Obra de Arte Literária*, de 1979, que o leitor tenha protagonismo na leitura, porém, sua proposta difere da de Iser ao limitar o papel do leitor, considerando que caberia a ele “preencher” as pistas deixadas pelo texto. Apesar das diferenças e do maior protagonismo do leitor na proposição de Iser, o modelo de Ingarden será fundamental na elaboração da Teoria do Efeito Estético, de Iser.

depois, tem um ponto de vista em movimento, já que “interagem incessantemente expectativas modificadas e lembranças novamente transformadas” (ISER, 1999, p. 17).

Seja como for, as contribuições de Jauss e Iser retiram em definitivo do realizador o lugar de centralidade e soberania. Caberá ao leitor, ao interagir com a obra de arte, dar-lhe sentido a partir de suas interpretações, todas legítimas e tão importantes como o ato de realizar a obra de arte. Se, por um lado, podemos pensar que tudo é encenação, por outro, devemos prever que essa encenação só se concretiza, e de diferentes maneiras, na interação do leitor com a obra, o que coloca em xeque qualquer abordagem hierarquizante da obra de arte, seja pela perspectiva da *mise-en-scène*, seja pelo ponto de vista daquele que seguirá os rastros deixados pelo encenador e dela terá uma experiência única, individual e legítima.

3.6 A montagem interdita

Uma das principais críticas que podemos fazer à concepção de encenação eligida nos anos 50 é a respeito da exclusão da montagem, que até então ocupava lugar central na teoria do cinema. Muitos teóricos colocam a montagem em quarentena para definir *mise-en-scène* como algo mais radicalmente ligado ao quadro, a tudo o que entra e sai do quadro e, em última instância, ao plano como unidade mínima da encenação, desconsiderando que a montagem e a relação entre planos é algo intrínseco à encenação, reiterando que, ao contrário do que quer Aumont quando diz que “se, no teatro, encenar é pôr numa cena, no cinema, tudo reporta ao quadro” (2008, p.84), no cinema, assim como no teatro, a cena é definida como unidade dramática, e que, no caso do cinema, a cena se dá constantemente através de uma coleção de planos. A montagem, ao contrário do que é frequentemente indicado pelos teóricos da *mise-en-scène*, não pode ser deixada de lado.

A noção de *mise-en-scène* pode ser entendida de modo amplo, mas um ponto deve ser realçado: os procedimentos de montagem, que definiam a essência da nova arte, agora, encontram-se deslocados. Na *mise-en-scène* a constituição cênica da imagem tem destaque num contexto próximo da cena teatral. Mas trata-se de cinema e é na distância para a cena teatral que a nova estilística, ou o novo olhar para ela, se constitui. Afinal o cinema, além de encenar, narra. (RAMOS, 2011, p.2)

Vale apontar que o teatro também narra e que não seria esse um diferencial possível para sustentar a definição da *mise-en-scène* cinematográfica, mas o principal é pensarmos como é possível excluir a montagem quando falamos sobre a encenação no cinema. Como já vimos, a definição de cena não nos permite reduzir a cena cinematográfica ao plano, portanto, sustentamos que a montagem é ferramenta fundamental na encenação cinematográfica, e a discussão acerca da montagem é uma peça chave em nossa abordagem da obra dardenneana, como veremos mais adiante.

Ao longo da história do cinema, a montagem foi sempre considerada, chegando mesmo a ser supervalorizada antes da ascensão do conceito de *mise-en-scène*. Inicialmente, poderíamos opor duas grandes correntes no que se refere à montagem: de um lado, a montagem narrativa, que surge, sobretudo, com D.W.Griffith, e a montagem como produção de sentido, de Sergei Eisenstein. Por trás desses grandes nomes da história do cinema, o que estava em jogo era a proposta norte-americana de montagem, e a montagem soviética, marcada, além de Eisenstein, pela contribuição de Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov.

Além de Griffith, a quem é atribuída normalmente a cristalização de uma linguagem cinematográfica propriamente dita, foi Edwin Porter quem, na virada do século XX, promoveu avanços significativos na evolução da narrativa no cinema, sobretudo com filmes como *A Vida de um bombeiro americano* (*Life of an american fireman*, 1902) e *O Grande roubo do trem* (*The Great train robbery*, 1903). A partir dessas obras de Porter, a narrativa passa a estar atrelada à relação entre os planos, retirando a justaposição entre cena e plano que, por vezes, parece ainda imperar quando se fala em *mise-en-scène*. Depois de Porter, coube principalmente a Griffith desenvolver os elementos já existentes, como a montagem ou a escala de planos, como um meio de expressão a ser cristalizado e replicado até os dias atuais. *O Nascimento de uma nação* (*The Birth of a nation*, 1915) e *Intolerance* (*Intolerance*, 1916) fizeram avançar as técnicas de montagem consolidando-se como marcos da montagem narrativa do cinema.

A montagem soviética desenvolveu-se com o intuito de fazer do cinema um mecanismo de conscientização das massas. Após a Revolução de 1917, os cineastas da recém-criada União Soviética colocaram em prática tanto o desenvolvimento de uma teoria do cinema quanto a realização de filmes imbuídos do espírito da revolução. Além de ter contribuído com a mais importante filmografia do período, Eisenstein criou uma teoria da

montagem que nos ajuda a pensar o quanto esta é imprescindível à noção de *mise-en-scène*. Segundo essa teoria, existem cinco tipos de montagem, a saber, a montagem métrica, rítmica, tonal, harmônica e intelectual. Em que se pese o caráter evolutivo dado por Eisenstein entre esses tipos de montagem, o importante é salientar a montagem defendida por ele, a saber, uma montagem que seja marcada pelas oposições, de tipo intelectual, e não a montagem narrativa que marcará a transparência no cinema hegemônico.

Para além das contribuições dos demais cineastas soviéticos, como o cine-olho de Dziga Vertov e a montagem de fragmentos de Pudovkin, ampliando os estudos de Kulechov, é a rivalidade entre as propostas de Griffith e Eisenstein que estão na origem da teoria do cinema no que se refere à montagem. Contudo, essa rivalidade não está na aparente despreensão ideológica do cinema estadunidense: “o cinema na União Soviética não era considerado como simples entretenimento, ao contrário do que acontecia nos Estados Unidos da América, mas um meio usado para ensinar e fazer propaganda política.” (CANELAS, 2014, p.5). Naturalmente, a dominação cultural e ideológica sempre esteve por trás da veiculação do cinema norte-americano, mas o caso soviético explicitava o desejo de conscientização das massas. O que marca a diferença entre essas duas correntes da montagem é, de um lado, a proposta em si de uma montagem voltada para a construção narrativa e manutenção da transparência cinematográfica, e de outro, uma montagem produtora de sentido, conscientizadora através dos choques emocionais suscitados pela articulação dos planos.

Quando teóricos como Bazin e Mourlet discorrem sobre a montagem, fica clara uma ruptura em relação a esses dois modelos, e lentamente, a relação entre planos perde seu lugar de centralidade em prol do que Bazin chama de montagem interdita. Em sua análise do curta-metragem *O Balão vermelho* (*Le Ballon rouge*, de Pascal Lamorisse, 1956), Bazin encontra o mote para lançar o conceito de montagem interdita. Diz Bazin: “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores de ação, a montagem fica proibida” (1991, p.62). Ao discorrer sobre a montagem interdita, Bazin estabelece uma lei para a manutenção da unidade do espaço. “O que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária.” (1991, p.62)

A montagem interdita de Bazin, portanto, não se aplica à montagem de uma maneira geral, mas a certas situações que devem ser percebidas pelo *metteur en scène*. “Não se

trata, de modo algum, entretanto, de retornar obrigatoriamente ao plano-sequência, nem de renunciar aos recursos expressivos e às eventuais facilidades da mudança de planos.” (p.62). Aumont lembra que, também para Mourlet, a montagem deve ser interdita, e de uma maneira mais radical do que para Bazin, “porque não se trata apenas de ontologia (...), mas de pragmática.” (AUMONT, 2008, p.83)

Se, para Bazin, o plano-sequência e a profundidade de campo estão atrelados ao realismo cinematográfico, que já discutimos no capítulo anterior, a montagem interdita se aplica a determinadas situações em que a interação de dois objetos só se realiza quando ambos estão em quadro. Na verdade, se uma determinada situação deve ser resolvida em um ou mais planos, ou se uma cena inteira será realizada num plano-sequência, cabe ao *metteur en scène* escolher, de acordo com sua proposta estética e de linguagem do filme.

Sendo assim, fica patente que a montagem é, também, uma questão própria da *mise-en-scène*. O plano-sequência, ao prescindir da montagem, não a torna menos relevante. Em sua ausência, a montagem também corresponde a uma questão de estilo do cineasta. Bordwell, em seu estudo sobre o estilo cinematográfico, aponta:

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (...), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 2013, p.17)

Mesmo, como já apontamos antes, separando a *mise-en-scène* da montagem, ou ainda do som, Bordwell atribui ao cineasta o estilo como sendo decorrente de escolhas. Extraímos dessa ideia, então, a base para nossa proposição da *mise-en-scène* cinematográfica. Trata-se de escolhas feitas por um ou mais artistas que dotam o filme de um sistema complexo que irá ao encontro de outro sistema complexo presente no interior de cada espectador.

3.7 A *mise-en-scène* emancipada

A *mise-en-scène*, como demonstramos acima, é um conceito que precisa ser constantemente atualizado. Acreditamos ser imperativa a necessidade de se propor uma *mise-en-scène* remodelada, desvinculada das ideias de autor e gênio que frequentemente a acompanham e, por conseguinte, distante de uma proposta hierarquizante do conceito. Nosso desejo de refletir sobre esse conceito antes de aprofundar a abordagem da encenação dardenneana aponta para um uso emancipado da *mise-en-scène* em relação ao modo como o conceito era tratado em meados do século XX.

O primeiro passo para isso é superar a definição de *mise-en-scène* proposta por Bordwell. Não é possível separar a montagem, ou o som, da definição de encenação, ou entender *mise-en-scène* como sinônimo de *mise-en-cadre*⁵⁸. A cena no cinema, enquanto unidade dramática, não se confunde com o plano. Ao mesmo tempo, a *mise-en-scène* em cada uma dessas formas de expressão artística precisa levar em consideração a especificidade de cada mídia, e a montagem, sendo um dos pilares do cinema, não pode ser excluída, até porque das escolhas do *metteur en scène* no que concerne à montagem decorrerão, junto com os demais elementos que compõem o filme, as características de uma obra.

Outra questão a ser definitivamente superada é a celeuma em torno da relação teatro e cinema, que Aumont insiste em perpetuar. Ao considerar a equivalência da cena teatral no cinema, Aumont se pergunta:

É sem dúvida por isso que, no vocabulário crítico do cinema, poucos termos deram lugar a tantos excessos e ambiguidades. Isto porque, se a encenação é um gesto do teatro, como compreender a sua intervenção no cinema? Devemos limitá-la às filmagens, ao que se passa no local de filmagem (...)? Será que a devemos alargar, mesmo que metaforicamente, a todo o fílmico e ver nela um princípio geral, a arte de reger a filmagem de forma a obter um determinado resultado em imagem? Ou tratar-se-á ainda de outra coisa mais vaga e profunda, uma espécie de qualidade que estabelecerá a diferença entre filmes com encenação e filmes sem encenação? (AUMONT, 2008, p.12)

⁵⁸ Em tempo, Piotr Woycicki, no livro *Post-cinematic theatre and performance* (Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2014), estabelece que *mise en cadre* é o equivalente cinematográfico da *mise-en-scène* teatral.

Mas a encenação não está mais atrelada ao teatro do que os atores interpretando personagens, o uso de figurinos, de cenários, da iluminação, todos importados para o cinema sem maiores dilemas. A cena permanece atrelada ao teatro por alguns autores como se fosse a velha *skène*, em sua materialidade do palco. Enquanto unidade dramática, a cena não é nem nunca foi de domínio apenas do teatro. A cena que remete à dramaturgia é do domínio da poética, e segundo Aristóteles prescinde, inclusive, da encenação.

Aumont também se pergunta sobre o porquê de ter escolhido o termo encenação que, segundo ele, parece remeter incessantemente a antecedentes teatrais, ao invés de expressões como representação ou estilo, como se esses e muitos outros termos também não tivessem um passado (2008, p.13). Os argumentos para os dilemas em torno da definição da *mise-en-scène* cinematográfica são constantemente frágeis. “Os filmes podem até ser cada vez menos “encenados”, mas o teatro está sempre lá enquanto formos ao cinema.” (AUMONT, 2008, p.14). Não é de espantar que Aumont se pergunte sobre o fim da encenação, justificando essa possibilidade com argumentos refutáveis e elitistas.

Terá a encenação morrido? É fácil pensar isso, face aos produtos da indústria (americana, de Hong Kong e outras), desde há pelo menos 20 anos. Cada vez menos filmes - e cada vez mais marcados como “filmes de arte”, filmes de autor e filmes marginais - mostram cenas seguidas e, quando o fazem, é geralmente levando aos limites a autonomia e a arbitrariedade do ponto de vista da câmera. Os filmes de ação, atualmente, já não têm o apanágio de uma concepção do cinema como arte do plano e do plano obrigatoriamente expressivo. A arte da encenação, nas suas realizações mais puras, pertence à história do cinema, ao museu...” (AUMONT, 2008, p.14)

De certa forma, ao trazer essas questões que já tiveram seu momento, certamente quando do surgimento do cinema, Aumont torna permanente uma discussão que já foi largamente superada. “Um filme rapidamente passou a ser a encarnação de um texto escrito.” (2008, p. 40), lembrando a questão igualmente perpetuada entre cinema e literatura.

Outra questão a ser reiterada é a da *mise-en-scène* como prática. Oliveira Jr. defende a necessidade de redefinição da *mise-en-scène*, mas ao adotar o conceito de cinema de fluxo, criado por Stéphane Bouquet, acaba por considerar, como pensa Aumont, o fim da *mise-en-scène*.

Há, portanto, um questionamento da *mise en scène*, motivado pelo fato de

que os filmes mais influentes desde o final dos anos 1990 têm sido filmes “sem” *mise en scène*. Além da “estética de fluxo”, outros conceitos usados na década passada em substituição à *mise en scène* foram “filme-instalação” e, sobretudo, “dispositivo”. (OLIVEIRA JR., 2013, p.9)

No entanto, ao definir esse cinema “sem” *mise-en-scène*, Oliveira Jr. indica que se trata de um cinema em que o “importante não é fixar e definir as coisas, as formas, as energias, as forças. A arquitetura do real se troca por uma criação da ambiência” (2013, p.9). Em que se pese a questão do real, sobretudo porque o autor indica que a *mise-en-scène* clássica implicava “ordenar o real”, sua definição para a inexistência da *mise-en-scène* traz, em si, a prova de sua permanência. A criação da ambiência de que nos fala Oliveira Jr. não é outra coisa senão o trabalho do encenador.

Há, até mesmo, certa contradição no pensamento que busca definir a *mise-en-scène* como algo que vai além do trabalho de todo e qualquer encenador. A respeito do cinema do dispositivo, Oliveira Jr. indica não só a inexistência de um *metteur en scène*, mas, de maneira equivocada, dota esse cinema de uma autonomia inexistente, como se o filme se construísse sozinho, e chega mesmo a usar *mise-en-scène* como próxima ao conceito de dramaturgia:

Diferentemente do que ocorre na *mise en scène*, o que importa, no dispositivo, não é a dramatização, não é organizar a cena e dirigir os atores dentro de um determinado espaço, e sim propor um jogo em que, uma vez estabelecidas as regras e acionadas as peças, o mundo possa construir sua própria significação, as ações possam se inscrever no espaço e no tempo por si mesmas. (OLIVEIRA JR., 2013, p.9)

Com efeito, ao elaborar um filme segundo a criação de um dispositivo, o encenador organiza seu material e dá forma ao filme de acordo com sua visão, sua sensibilidade, seu estilo. Tampouco é apenas na direção de atores que se assenta a *mise-en-scène*, como nos lembra Ramos na discussão sobre a *mise-en-scène* no documentário. A encenação reside em outro lugar, na prática de alguém que faz escolhas que concentra seu estilo, seus esforços, seu pensamento sobre um filme e, através de uma série de contribuições, dá sentido e forma a esse filme.

O anseio de Oliveira Jr. ao falar de um cinema “pós-tudo” (2013, p.12) denota, apenas, o desejo de se situar num lugar de fala também hierarquizante, sem mesmo considerar que tudo o que virá ainda nos escapa, e as mudanças de abordagem da *mise-en-*

scène, tampouco, podem excluir o cinema de fluxo, ou qualquer audiovisual, da existência de um *metteur en scène*, salvo nos casos em que a atividade centralizadora do encenador se dilui nas mãos de muitos realizadores de maneira coletiva. E ainda aqui, mesmo de uma forma renovada e fragmentada em sua concepção, a encenação se dá.

Por fim, é preciso, sobretudo, rever esse caráter hierarquizante da definição que eventualmente é dado à *mise-en-scène*. Oliveira Jr. afirma que a *mise-en-scène* ocorre, apenas, quando se realizaram as possibilidades contidas no material bruto (OLIVEIRA JR., 2013, p.28). Para além do fato de que a *mise-en-scène* aparece aqui como sinônimo de qualidade, vale considerar: quem estabelece se uma obra realizou plenamente ou não suas possibilidades? Como vimos, ancorados nos conceitos de estética da recepção e, sobretudo, na teoria do efeito estético, esse tipo de pensamento é, definitivamente, superado. Neste ponto em que iniciamos uma nova etapa de nossa análise da obra dardenneana, nada é mais importante do que reivindicar a emancipação do conceito de *mise-en-scène* desse uso elitista. Como veremos, o cinema dos irmãos Dardenne, bem como nossa análise, está na contramão desse tipo de pensamento.

Se herdamos o conceito de *mise-en-scène* do teatro, talvez a solução para manusear esse conceito com mais precisão seja ser fiel não aos fundamentos do teatro, como quer Bordwell ao excluir a montagem da encenação cinematográfica, mas ao fato de que o *metteur en scène* nasce como um centralizador, aquele que concebe o espetáculo a partir de suas escolhas pessoais e da visão que este tem de como os elementos devem ser colocados *em cena*.

3.8 Genealogia da encenação dardenneana

Após nossa explanação sobre o conceito de *mise-en-scène* e seu entorno, um estudo mais aprofundado do nosso objeto ancorado na análise fílmica torna-se necessário. Nos capítulos anteriores, citamos por vezes alguns elementos e estratégias que compõem a encenação dardenneana, mas reservamos este momento para traçarmos o que consideramos ser uma genealogia desta encenação.

Aqui, vale registrar a fundamental contribuição de Luc Dardenne através de seus

livros *Au dos de nos images I e II*, uma espécie de diário com anotações que demonstram de maneira inequívoca a construção da encenação nos filmes dos irmãos Dardenne. Através de anotações, pensamentos, registros, Luc Dardenne deixa claro o processo, as incertezas, os desejos dos irmãos na construção dos filmes que compõem nosso *corpus* de análise.

Como já apontamos, a opção quase radical pela ausência de sons não-diegéticos, o respeito absoluto pela estrutura cronológica, fazendo quase coincidir os conceitos de fábula e *syushet*, o uso de atores alheios ao *starsystem*, a câmera na mão acompanhando as personagens como uma segunda pele, a simplicidade na ambientação sonora e imagética dos filmes, esses e outros elementos são formadores da encenação dardenneana, que buscaremos aqui sistematizar para avançarmos para a parte final de nossa investigação, a saber, de que maneira ética e estética atravessam o cinema dos irmãos Dardenne e em que medida podemos considerar o conceito de *poética* humanista como a chave para apreendermos esse cinema.

3.8.1 A pedra de Rosetta da encenação dardenneana

O que mais chama atenção nos filmes dos irmãos Dardenne quando vistos em conjunto parece ser o dilema moral enfrentado pelos personagens e uma certa estrutura que se repete, uma fórmula criada e repetida pelos Dardenne à exaustão. Reservaremos o quarto capítulo para discutir como o universo dardenneano é atravessado por questões éticas, e já vimos no primeiro capítulo que, ainda que seja até certo ponto funcional, a análise estrutural de uma obra não nos permite realizar os estudos da narrativa numa perspectiva pós-estruturalista, que esta pesquisa almeja. Com efeito, entre esses dois extremos que marcam o início e o final desta pesquisa há muitos outros elementos que precisam ser considerados, sendo importante elencarmos, aqui, as estratégias da encenação dardenneana.

Quando registramos, no segundo capítulo, que Janice Morgan (2004) chamou de *unadorned cinéma vérité style* o cinema dardenneano, nossa intenção era questionar o modo corriqueiro como a impressão de realidade nesses filmes é interpretada como ausência de encenação, o que está na contramão do que os diários de Luc Dardenne e os depoimentos dele e de Jean-Pierre indicam em inúmeras entrevistas. O que há em seus filmes é um controle intenso de todo o processo, desde a concepção do roteiro, passando pela estrutura

da história e pela construção das personagens, até a produção e a direção, do *set* à finalização. Portanto, a expressão *unadorned cinéma vérité style* se revela equivocada justamente por denotar que a obra dardenneana se caracteriza pelo seu avesso.

No mais, não deixa de ser ingênuo considerar que a ausência de uma trilha sonora incidental ou de um virtuosismo fotográfico denote ausência de adorno. Sabemos que a instabilidade da câmera é programada para atingir um determinado objetivo, bem como a ausência de sons não-diegéticos. O que importa nesse momento é afirmar duas evidências: a primeira, os irmãos Dardenne preenchem o requisito original do *metteur en scène*, desde o surgimento deste termo no teatro, qual seja, o acúmulo e centralização de funções, tornando possível a convergência de escolhas que imprimam sua visão pessoal na obra audiovisual que realizam; a segunda, o tratamento que os Dardenne dão a cada obra vai na contramão da insistente ausência de adorno atribuída a seus filmes por críticos e analistas, como veremos a seguir.

Já comentamos anteriormente a cena inicial em que Rosetta anda apressadamente pelos corredores do seu trabalho e na qual, por trás da instabilidade da câmera, existe um balé entre atores e equipe que indica o principal traço da encenação dardenneana. Se, em sua tradução mais básica, encenar é colocar em cena, é a partir do método criado pelos irmãos Dardenne no *set* que nasce essa interação entre a câmera e os atores; nada se dá ao acaso, e confundir certa flexibilidade a que os irmãos se permitem com algo próximo da crônica ou do documentário está na origem de uma leitura questionável de sua obra. Sobre o método de trabalho criado pelos Dardenne, Hawker (2009) afirma que:

O método dos irmãos é a combinação de uma preparação diligente com uma deliberada flexibilidade. Eles compartilham as tarefas entre si, e depois de uma vida inteira trabalhando juntos, eles parecem estar em absoluta sintonia. Eles ensaiam bastante, antes e durante a filmagem. (HAWKER, 2009, p.113, tradução nossa)⁵⁹

Assim como a cena inicial de *Rosetta* demonstra as escolhas dos Dardenne como *metteurs en scène*, a cena na casa de Riquet dá pistas sobre a opção pela câmera instável em alguns momentos, optando-se por certa estabilidade da imagem em outro. Cardullo (2009) discorre sobre o contraste da fotografia nesta cena particular em relação ao resto do filme.

⁵⁹ No original: “The brothers’ methods are a combination of painstaking preparation and deliberate flexibility. They share the tasks between them, and after a lifetime of working together, they seem to be in a robust creative accord. They rehearse a good deal, before and during the shoot...” (HAWKER, 2009, p.113).

Para indicar uma relativa normalidade conquistada por Rosetta, o filme dos Dardennes mostra esta cena no apartamento de Riquet num estático e calmo longo plano, em plano médio. A maior parte do resto de *Rosetta*, por contraste, é fotografada com uma câmera na mão que permanece desorientada perto da protagonista enquanto ela circula, com um efeito duplo. Por um lado, a incansável, particular fotografia de Alain Marcoen (...) cria o equivalente visual da instabilidade e incerteza da vida de Rosetta; por outro, a câmera na mão parece perseguir Rosetta com uma intensa fúria que encontra a dela própria, como se fosse seu anjo-da-guarda ou, ao contrário, o demoníaco destino disfarçado. (CARDULLO, 2009, p.41, tradução nossa)⁶⁰

Como no início de *Rosetta*, os demais filmes aqui considerados começam no meio da ação. A câmera, sempre na mão, não reivindica nenhuma estabilidade. Em *O Filho*, Olivier lê algo, que depois saberemos tratar-se da ficha de mais um aprendiz, enquanto a câmera começa em movimento, subindo desde as costas do personagem até enquadrá-lo por trás, a nuca revelando sua cabeça baixa, como quem lê algo (Figura 25 - 01:02). A câmera recua para revelar uma mulher ao seu lado, que o observa (Figura 26 - 01:11). Ao recuar, a câmera enquadra o batente da porta, o quadro fica dividido pela metade, à esquerda do quadro a mulher que observa Olivier, a parte direita do quadro é preenchida pela porta que oculta Olivier. Retornando a Olivier, a câmera inicia um movimento de descida até encontrar o que Olivier tem em mãos (Figura 27 - 01:25), mas ele é chamado a ajudar um aprendiz na marcenaria e a câmera interrompe seu movimento e “desiste de sua intenção”, a de enquadrar o que ele está lendo, retornando rapidamente para um close, quando vemos o rosto de Olivier pela primeira vez (Figura 28 - 01:26). A câmera na mão passa a segui-lo pelas costas, como acontece em vários momentos na cena inicial de *Rosetta*; uma espontaneidade planejada, travestida de movimento ao acaso.

Em *O Silêncio de Lorna*, a situação inicial não suscita uma movimentação de câmera mais brusca. Lorna está diante da caixa de um banco fazendo um depósito. Ela pede para marcar um encontro com o diretor do banco para falar sobre um empréstimo pois está prestes a conseguir a cidadania belga. A movimentação da câmera repete a mesma

⁶⁰ No original: “To indicate the relative normality that Rosetta has achieved, the Dardennes film most of this scene at Riquet’s apartment in a static, becalming long take, with the camera in medium shot. Much of the rest of *Rosetta*, by contrast, is photographed with a handheld camera that remains disorientingly close to the heroine as she dashes about, with a twofold effect. On the one hand, the restless, uneven camerawork of Alain Marcoen (...) creates the visual equivalent of the instability and uncertainty in Rosetta’s life; on the other hand, the handheld camera seems to dog Rosetta with an angry intensity that matches her own, as it were her doppelgänger-cum-guardian angel or, antithetically, the devil of destiny in disguise.” (CARDULLO, 2009, p.41)



Figura 25 - O Filho (01:02)



Figura 26 - O Filho (01:11)



Figura 27 - O Filho (01:25)



Figura 28 - O Filho (01:26)

estratégia que vemos nos demais planos iniciais. A opção do corte que marca o plano / contra-plano cede lugar ao movimento da câmera na mão que vai do dinheiro (Figura 29 - 00:22) para o plano fechado de Lorna (Figura 30 - 00:31) e depois segue para um plano fechado da atendente (Figura 31 - 00:35) retornando para Lorna (Figura 32 - 00:52). Em *O Filho*, a interrupção do movimento da câmera quando esta vai ao encontro do que Olivier tem em mãos sugere uma imprevisibilidade na encenação que não existe de fato, mas cuja sensação é construída pela *mise-en-scène* dos irmãos Dardenne. Segundo os próprios Dardenne, além de ensaiarem em excesso antes do período das filmagens, eles têm por hábito ensaiar também durante cada dia de filmagem, sendo uma característica de seu método ensaiar, primeiro, a movimentação dos atores para, apenas depois, tomar a decisão final sobre onde estará a câmera e qual será sua movimentação. Sendo assim, resta claro que a interrupção da câmera que avança com o objetivo de enquadrar a pasta nas mãos de Olivier, mas que não chega a cumprir esse objetivo na medida em que Olivier é solicitado na marcenaria, passando a acompanhá-lo em rápido movimento, consolida-se como uma estratégia, uma marca recorrente dos irmãos Dardenne em seus filmes, e sem dúvida, um dos responsáveis para algumas afirmações de que a câmera apenas registra, ou movimentase ao acaso, como expusemos na análise de *Rosetta* feita no segundo capítulo. Por trás de uma suposta espontaneidade da fotografia está um controle rigoroso do quadro e dos movimentos de câmera em todos os filmes do nosso recorte. Os irmãos Dardenne deixam pouco ao acaso.

Elio Girlanda (2006) se pergunta se o que os Dardenne criaram seria uma fórmula ou um sistema. Os traços em comum que podemos encontrar nos filmes que compõem nosso recorte nos fazem pensar que apenas um sistema, entendido aqui como algo mais abrangente, um universo propriamente dardenneano, justifica a proximidade entre os filmes, mas não sua congruência. A objetividade do roteiro torna similar o início de todos os filmes. Os personagens estão, sempre, no meio de uma ação e a questão principal já é colocada claramente. Em *O Filho*, Olivier avalia receber mais um aprendiz, que motivará o resto da trama. Lorna está no banco fazendo o depósito e informa ter recebido cidadania belga, questão central e que norteia suas escolhas, como o casamento fictício com Claudy. Rosetta e Sandra perdem o emprego na primeira cena, o que marca suas jornadas, conforme apontado em nossa análise sobre o paralelismo existente entre os filmes, no primeiro capítulo. Em *A Promessa*, o universo moral em que vive Igor, ao roubar o dinheiro da



Figura 29 - O Silêncio de Lorna (00:22)



Figura 30 - O Silêncio de Lorna (00:31)



Figura 31 - O Silêncio de Lorna (00:35)



Figura 32 - O Silêncio de Lorna (00:52)

senhora que ele, supostamente, tenta ajudar, revela que este será o embate principal do personagem. Em *O Garoto da Bicicleta*, a cena inicial da tentativa de Cyril de falar com o pai pelo telefone e sua revolta ao fracassar marcam o objetivo e o estado de espírito do protagonista ao longo de sua jornada. Em *A Criança*, Sônia sobe as escadas para descobrir que seu apartamento foi alugado pelo namorado para outras pessoas enquanto ela estava no hospital, indicando a fraqueza de caráter de Bruno. A mesma estratégia de encenação dardenneana pode ser encontrada em todos os filmes, e é o próprio Luc Dardenne que anuncia os pilares desse sistema quando os irmãos ainda iam começar a escrever o roteiro de *A Promessa*, que marca o início da nova fase da filmografia dardenneana.

Uma coisa é certa: orçamento pequeno e simplicidade em tudo (roteiro, cenários, figurinos, iluminação, equipe, elenco). Ter nossa equipe, encontrar atores que tenham realmente o desejo de trabalhar conosco, que não nos bloqueiem com seu profissionalismo, desconhecidos que não nos conduzam pelo que já é conhecido e reconhecido. Contra a afetação, o maneirismo que prevalece: pensar pobre, simples, nu. (DARDENNE, 2005, p.14, tradução nossa)⁶¹

Baixos orçamentos e simplicidade em todos os setores da realização do filme. Uma simplicidade, podemos dizer, relativa, pois não há nada de simples na escritura de um roteiro ou na direção e produção de uma obra audiovisual que resultem em filmes como *Rosetta* ou *A Criança*. A simplicidade está no fato de se prescindir de grandes equipes ou equipamentos caros, ou de modelos de produção próprios da indústria, haja vista seus filmes não terem, em geral, grandes estrelas, guas ou locações dispendiosas. O estudo da encenação dardenneana desvenda a complexidade que há por trás de uma suposta simplicidade. Essa simplicidade é, de certa forma, relativa a *Je pense à vous*, último filme dos irmãos Dardenne antes de *A Promessa* e que marca a virada para a nova fase. Constantemente evocado pelos Dardenne como um fracasso pessoal, *Je pense à vous* possui cenas com muitos figurantes, inclusive no carnaval, planos mais abertos e uma trama que foge à lógica da jornada dos personagens construídos a partir de Igor.

Retomando nossa explanação do conceito de *mise-en-scène*, essa construção a quatro mãos, por si só, pode colocar no chão a relação entre *metteur en scène*, gênio e autor.

⁶¹ No original: “Une chose est sûre: petit budget et simplicité partout (récit, décor, costume, éclairage, équipe, acteurs). Avoir notre équipe, trouver des acteurs qui ont réellement envie de travailler avec nous, qui ne nous bloquent pas avec leur professionnalisme, des inconnus qui ne nous conduiront pas malgré nous vers ce qui est déjà connu et reconnu. Contre l’affectation, le maniérisme qui prévaut: penser pauvre, simple, nu.” (DARDENNE, 2005, p.14)

Xan Brooks (2009) escreve sobre uma conversa que teve com os irmãos Dardenne, quando do lançamento de *A Criança*. Ao descrever os irmãos durante a entrevista, Brooks salienta a sintonia entre eles: “Mesmo enquanto eles sentam no sofá em perfeita união, os irmãos apresentam uma aparência similar. Eles dividem os créditos de todos os seus filmes, dando a impressão de que os Dardennes trabalham num tipo de sintonia mítica.” (BROOKS, 2009, p.94, tradução nossa)⁶², o que é reiterado pelo próprio Jean-Pierre: “Nós somos o mesmo: uma pessoa, quatro olhos.” (BROOKS, 2009, p.94, tradução nossa).⁶³ Mas Luc intervém dando a medida do xeque em que a criação a dois coloca o conceito de gênio. Brooks relata as palavras de Luc. “Eu posso entender como isso vai contra o conceito romântico desse criador todo-poderoso trabalhando sozinho”. Luc admite. “Mas cinema nunca é o trabalho de apenas uma pessoa, e nós não somos sequer os primeiros a trabalhar dessa forma”. (BROOKS, 2009, p.95, tradução nossa)⁶⁴

Em *Au Dos de nos images I*, durante a escritura do roteiro de *A Promessa*, Luc Dardenne registra suas impressões sobre o trabalho em conjunto com Jean-Pierre:

Meu irmão. Eu não poderia fazer este filme sem ele e ele não poderia fazê-lo sem mim. Dependência recíproca que não provoca nenhum ressentimento. Sem dúvida, ele poderia fazer o filme sem mim e eu poderia fazê-lo sem ele, mas nós dois saberíamos que não seria o filme que faremos juntos e jamais nos arrependeremos de fazê-lo assim. (DARDENNE, 2005, p.24, tradução nossa)⁶⁵

Metteurs en scène, criadores de um universo particular, de um sistema composto pelo conjunto de seus filmes, os irmãos Dardenne ocupam o lugar de encenadores alheios a uma perspectiva romântica do criador genial. Longe disso, é a partir de uma cotidiana reflexão dos efeitos que objetivam com seus filmes e de um universo de recursos dramáticos e de linguagem que sua obra é feita.

⁶² No original: “Even as they flop on the sofa in perfect union, the siblings present a seamlessly united front. They share joint credits on all their films, giving the impression that the Dardennes work in a kind of mystical tandem” (BROOKS, 2009, p.94)

⁶³ No original: “We’re the same: one person, four eyes.” (BROOKS, 2009, p.94)

⁶⁴ No original: “I can understand how it goes against the romantic concept of this almighty creator working in isolation.” Luc admits. “But cinema is never the work of just one person, and we are not even the first to do it this way.” (BROOKS, 2009, p.95)

⁶⁵ No original: “Mon frère. Je ne pourrais pas faire ce film sans lui et il ne pourrait pas le faire sans moi. Dépendance réciproque qui ne provoque pas de ressentiment. Sans doute pourrait-il faire ce film sans moi et peut-être moi sans lui, mais tous les deux nous saurions que ce ne serait pas le film que nous aurions fait ensemble et à jamais nous le regretterions.” (DARDENNE, 2005, p.24)

3.8.2 Da montagem interdita e do plano-sequência

Ao analisarmos a montagem e a fotografia nos filmes dos Dardenne, encontramos, num primeiro momento, uma tendência a repetir o mesmo tipo de tratamento para ambas. É verdade que as escolhas feitas pelos irmãos Dardenne não estão implicadas de nenhum radicalismo. A opção de não trabalhar com atores famosos é contrariada por eles mesmos ao escalarem Marion Cotillard ou Cécile de France, a convicção de não utilizar música não-diegética é relativizada no plano final de *O Silêncio de Lorna* e em alguns momentos de *O Garoto da bicicleta*. Abordaremos estes tópicos nos próximos ítems, mas desde já, podemos afirmar que a inflexibilidade não faz parte do universo dardenneano, e isso se aplica também à montagem e à fotografia, mesmo que, numa primeira visão, seja possível intuir o contrário.

A fotografia de todos os filmes é marcada pela câmera na mão, mesmo em momentos nos quais os cineastas poderiam optar pelo uso de um tripé, dada a ausência de movimentação dos atores dentro do quadro. Se nos momentos em que a câmera acompanha as personagens, a câmera na mão parece ser a escolha obrigatória para se ter a sensação de uma “segunda pele”, aproximando o público das jornadas individuais das personagens, a fotografia não cumpre essa função em outras cenas em que a opção pela câmera na mão permanece. É o que vemos em *Rosetta*, na cena na casa de Riquet. Mesmo sem a necessidade da câmera na mão, por não haver deslocamento de câmera ou de personagens que justifique esta opção, a câmera na mão se mantém e funciona como uma espécie de fundamento da encenação dardenneana.

A montagem é outro fundamento. Os irmãos Dardenne utilizam a montagem com o máximo de parcimônia, sem optar pela decupagem no interior das cenas, salvo quando há algum impedimento na continuidade do plano que justifique o corte. Comentamos no primeiro capítulo a absoluta ausência de *flashback* ou *flashforward* em seus filmes, o que já está dado pelo roteiro. Nenhum *insert*, nenhum “maneirismo” na narrativa, como diriam os próprios Dardenne. Isso, por si só, já indica o desejo de não manipular excessivamente a narrativa através da montagem. Mas, ainda que minimizada, a montagem está lá, e é interessante notar de que forma ela contribui para a encenação dardenneana.

Complementando a opção por planos longos que é dada pela fotografia, a montagem se dá no interior de uma cena respeitando certa economia. O mais característico da encenação dardenneana é resolver a cena em poucos planos. No entanto, a montagem será usada no interior de uma cena sempre que houver uma necessidade de mudança do posicionamento da câmera, ainda que a câmera esteja na mão. Uma das limitações de continuidade do plano que podemos perceber é quando um personagem passa de um andar para o outro. Como acompanhar o personagem nesse tipo de deslocamento e com a câmera na mão implicaria a execução do plano com menos nitidez do que usualmente encontramos em seus filmes, os Dardenne optam pelo corte. É isso o que acontece quando Lorna visita a loja que acabara de alugar. Subindo os três andares do estabelecimento, sempre que a personagem passa de um pavimento a outro, há um corte na imagem e o início de um novo plano, que permanecerá até que a personagem mude novamente de pavimento. Também em *Dois dias, uma noite*, quando Sandra sobe as escadas de sua casa, a câmera não a acompanha. O uso da montagem, aqui, é funcional, e não vai além do que uma necessidade física requer.

Esse tipo de uso da montagem é bastante frequente nos filmes. Em *A Criança*, no primeiro plano, Sônia sobe as escadas com o filho recém-nascido nos braços. Há um corte e o plano seguinte mostra Sônia já na porta do apartamento. Apesar de serem planos mais curtos do que o usual - todos os demais filmes aqui considerados têm início com planos longos e quase todas as cenas iniciais são realizadas em apenas um plano - *A Criança* utiliza, no restante da narrativa, esse mesmo tratamento, o corte sendo usado apenas quando é inevitável por alguma limitação física. Mesmo na mudança de cômodos, no interior das locações, o corte normalmente se dá, apenas, quando o personagem sai de um cômodo para outro.

Há uma enorme quantidade de cenas, ao longo dos filmes, no interior de veículos. O tratamento dado à fotografia e à montagem nessas situações é digno de nota. Em *O Garoto a Bicicleta*, Samantha leva Cyril ao encontro do pai. Após a constatação de que o pai não quer mais vê-lo, Cyril e Samantha estão no carro. A cena dura 82 segundos e começa com o uso de plano / contra-plano (34:52 - 36:12). Três planos compõem a cena, sendo um primeiro de Cyril, seguido por um de Samantha, e finalmente um de Cyril que tem, como enquadramento final, Cyril deitado sobre o colo de Samantha. Ao ver Cyril desferir golpes contra o próprio rosto, Samantha para o carro e o abraça, consolando-o. O

abandono da montagem se dá no momento mais dramático da cena. Depois, quando Samantha e Gilles encontram Cyril na companhia do jovem traficante, a cena no carro tem 103 segundos (49:11 - 50:54) e começa com planos fechados dos três personagens até que Cyril briga com Gilles, e quando este pergunta se Samantha escolhe ficar com ele ou com Cyril, abandona-se o corte no momento mais dramático da cena. Samantha diz que é com Cyril que ela vai ficar, a câmera sai do plano fechado de Samantha para Gilles e de volta para Samantha, sem cortes. No final, um último corte para um close de Cyril, que olha rapidamente para Samantha, enquanto essa assume o volante após Gilles sair do carro.

Em *Dois dias, uma noite*, encontramos, também, as duas situações, o uso do plano / contra-plano é constante quando Manu acompanha Sandra em sua jornada, no entanto, esse uso é reduzido ao mínimo, ou seja, ainda que lancem mão do recurso do plano / contra-plano, este é realizado com uma quantidade mínima de planos. Por exemplo, na cena em que Sandra atende ao telefone no carro e, em seguida, Manu tenta interromper uma música no rádio (54:56 - 56:44), a cena se resolve em 5 planos, sendo dois brevíssimos planos de Manu, e a opção pelo movimento de câmera se dá no momento mais intenso da cena, quando a música une os dois, a câmera vai de Sandra para Manu, e de volta para Sandra. Mais tarde, quando Sandra, Manu e Anne cantam uma música de rock no carro (1:16:13 - 1:17:40), a cena dura 87 segundos e se resolve em apenas 1 plano. Anne está sentada atrás do motorista, com o corpo projetado para a frente, justificado pelo diálogo entre ela e Sandra. O plano começa com a câmera enquadrando Sandra; a câmera ocupa o lugar de um quarto passageiro, atrás do banco do carona. A partir daí, a câmera se desloca horizontalmente para enquadrar Anne, e retorna para Sandra, sempre passado por Manu. Ao aumentar o som, os três personagens cantam, a câmera volta a enquadrar Anne e retorna a Sandra, tudo em um único plano.

A opção de evitar o corte nos momentos mais dramáticos é uma constante, fazendo valer a máxima baziniana da montagem interdita. E, além disso, o uso do plano longo na encenação dardenneana é um dos fundamentos desse cinema e, certamente, munição para a leitura do cinema dos irmãos Dardenne pela chave do realismo social. Existe, na teoria do cinema, uma longa tradição que atribui ao plano longo e à interdição da montagem a base da transparência e do realismo. O próprio conceito de montagem interdita, de Bazin, remete a isso, como se algo se perdesse na opção pelo corte. Consideramos, então, que a opção pelo plano longo e o uso parcimonioso da montagem são inseparáveis e provocadores de

uma determinada leitura, ainda que tenhamos apontado o uso do corte no cinema dos irmãos Dardenne como uma escolha não só possível como constante em diversas situações. Sobre o uso do plano longo, Aumont diz:

O plano longo, na escola crítica de que falo, de Bazin a Mourlet, foi tendencialmente considerado mais transparente, mais ajustado ao ideal de realismo expressivo, de encenação como *aparecimento transparente* da evidência, do que qualquer montagem. (AUMONT, 2008, p.104)

É importante considerar que existe uma crença na teoria do cinema sobre a continuidade dramática dada pela ausência de corte, como se ela fosse mais “real” do que aquela para a qual o corte contribui, como se não houvesse uma escolha por trás do uso do corte num momento, e da ausência do mesmo em outro, como os interiores das cenas nos carros na encenação dardenneana mostram tão bem. Os personagens permanecem em seus assentos, a encenação opta ora pelo uso do corte, ora pela continuidade do plano, não por acaso, mas para acentuar um determinado momento de tensão, e ao que parece, é apenas nele que a montagem torna-se interdita nesses filmes.

Opção mais radical encontramos em *O Filho*, quando Olivier oferece carona a Francis, o jovem aprendiz (55:28 - 58:22). Ao ver que Magali, sua ex-esposa, vai de encontro a Francis, Olivier corre para evitar. A câmera na mão segue Olivier enquanto este corre de um carro a outro. A cena é composta por três planos, mas nenhum corte quando a mesma atinge seu ápice dramático, ainda que isso traga um intenso ruído à imagem enquanto Olivier corre para impedir que Magali se aproxime.

No mais, vale salientar que os efeitos obtidos quando da utilização de um plano sem cortes após uma série de cortes no interior da mesma cena, como no caso de *Dois dias, uma noite* e *O Garoto da bicicleta*, é diferente do efeito que teríamos se as cenas fossem totalmente resolvidas num único plano, algo largamente encontrado no cinema dos irmãos Dardenne, ou se, ao contrário, a opção fosse por amplificar a decupagem, mantendo os cortes para mostrar, sempre, planos fechados das personagens. Essa é uma prova concreta de que, em nenhuma hipótese, a montagem pode deixar de ser considerada quando se fala em *mise-en-scène*. E em nenhuma das situações, a palavra “forjada” se aplica, ao contrário do que encontramos em Oliveira Jr, ao discorrer sobre o cinema de Preminger.

O uso do plano longo, em Preminger, deve-se à necessidade de tornar a

continuidade dramática uma realidade sensível. Ele valoriza a duração da cena, que não pode ser apenas forjada na montagem, mas, sim, vivida no *set*, experimentada pelos atores com interrupções mínimas - preocupação natural, em se tratando de um diretor vindo do teatro. (OLIVEIRA JR., 2013, p.79)

Mais próximo do cinema dos irmãos Dardenne é a observação que o próprio Oliveira Jr. faz a respeito de Straub e o uso restrito da montagem. “Straub decupou o texto de Brecht em apenas 147 planos (incluindo a cartela final), número bastante reduzido para um filme de 93 minutos. Foi a primeira restrição que ele se impôs (só cortar quando essencial).”⁶⁶ (OLIVEIRA JR., 2013, p.111). Essa ideia de pensar em que momentos a montagem é necessária é uma marca da encenação dardenneana, fazendo ecoar em alguns momentos o conceito de montagem interdita. Contudo, algo que não é explorado ao se falar do cinema dos irmãos Dardenne e que merece destaque é o constante uso do plano-sequência.

Em *Rosetta*, a cena final, a tentativa frustrada de suicídio, leva exatos 12 minutos e 52 segundos, mas raramente se referem a ela como sendo um plano-sequência. O mesmo se dá em diversas cenas, nas quais os irmãos Dardenne optam por utilizarem apenas 1 plano. Isso ocorre na cena em que Lorna vai à farmácia comprar remédio para Claudy (14:13 - 14:55) e, também, na cena em que Lorna leva Claudy para a emergência do hospital (17:26 - 18:40); quando Igor leva Assita e seu bebê ao hospital (1:10:10 - 1:11:06), é novamente em um único plano que a situação é encenada. No entanto, essa encenação não corresponde ao que se estabeleceu pelo senso comum como um plano-sequência, no qual algum virtuosismo precisa existir para que o plano seja considerado como tal. No cinema dos irmãos Dardenne, o maneirismo não tem lugar, como também não tem o virtuosismo da fotografia. A encenação dardenneana segue, ainda que sem radicalismos, o que estabelece Luc Dardenne em seu diário: baixo orçamento, atores desconhecidos, mas não resta dúvida de que a ausência de maneirismo evocada por Dardenne acaba por se constituir numa determinada maneira de encenar. Não é por acaso que o próprio Dardenne cita, em seu diário, a máxima de Hegel: “Não ter método sempre foi o único grande método.” (Hegel *apud* Dardenne, 2005, p.21, tradução nossa)⁶⁷.

No mais, entre tantos tratamentos que o conceito de *mise-en-scène* recebe, é

⁶⁶ A decupagem a que a citação faz referência é a do filme *Antígona* (*Antigone*, de Huillet e Straub, 1992).

⁶⁷ No original: “Ne pas avoir de manières a toujours été la seule grande manière.” (Hegel *apud* Dardenne, 2005, p.21)

sintomático dos desencontros acerca da importância da encenação algo apontado por Oliveira Jr.: “Alain Bergala, a propósito de Kiarostami, afirma que o dispositivo livra o cineasta do “fardo” da *mise en scène*...” (OLIVEIRA JR., 2013, p.138). Longe de ser um fardo, a encenação é algo fundamental a ser considerado quando pensamos o cinema, e é impossível se prescindir dela, mesmo no documentário, pois (quase) tudo está na *mise-en-scène*.

3.8.3 A constelação dardenneana

Um dos pilares da encenação dardenneana reside na escolha dos atores e na forma como estes atuam. Aqui, vale considerar a forma como os atores são colocados no quadro de uma maneira ampla, o que pressupõe, inclusive, quais premissas são colocadas na escolha dos atores que compõem o elenco de um filme como parte inerente à *mise-en-scène*. Ao projetarem como realizarão *A Promessa*, é com clareza que os Dardenne vêem a necessidade de buscarem atores sem os maneirismos próprios do profissionalismo. Nesse anti-*starsystem*, os Dardenne irão buscar atores desconhecidos, negando-se a trabalhar com atores de renome, o que será, lentamente, relativizado ao longo dos filmes aqui considerados.

Como sabemos, seus filmes são sempre baseados em jornadas individuais. Igor, Rosetta, Olivier, Lorna, Bruno, Cyril e Sandra são os protagonistas de cada um dos filmes do nosso recorte. De um modo geral, os Dardenne não repetem as atrizes que protagonizaram seus filmes, mas o mesmo não acontece com os atores. E não deixa de ser um paradoxo que alguns atores desconhecidos que passaram pelas cenas dos irmãos Dardenne tenham se tornado estrelas e retornado a seus filmes na condição de atores famosos.

Em *A Promessa*, três atores merecem destaque. Em primeiro lugar, Olivier Gourmet que se tornou figura frequente nos filmes dos irmãos Dardenne. Ele interpreta o pai, Roger, que emprega imigrantes ilegais e que conduz Igor, seu filho, a um verdadeiro embate moral. Quando foi escalado para *A Promessa*, Olivier já era ator de teatro na Bélgica e, mesmo no cinema, já havia trabalhado em *O Oitavo dia* (*Le Huitième jour*, de

Jaco van Dormael, 1996), ainda que num papel inexpressivo. Foi com o sucesso de *A Promessa* que Gourmet se tornou conhecido e passou a ser constantemente escalado para trabalhar com os irmãos Dardenne. Ele retorna como o dono da fábrica de *waffle* em *Rosetta*, e assume o protagonismo como o marceneiro que emprega como aprendiz o assassino de seu próprio filho, no filme que lhe rendeu o prêmio de melhor ator no festival de Cannes de 2002. *O Filho* é o único filme dos irmãos Dardenne em que Gourmet assume o papel principal, mas ele atuou em todos os filmes dos irmãos Dardenne desde *A Promessa*, mesmo em papéis menores, e acumula mais de 30 filmes no currículo, com diretores variados.

Não foi diferente o que aconteceu com Jérémie Renier. Quando os irmãos Dardenne o escalaram para *A Promessa*, Renier já tinha experiência, inclusive no cinema, tendo atuado aos 10 anos em *Les Sept Péchés capitaux* (de Beatriz Flores e outros, 1992) e no telefilme *La Melodie des herós* (de Tiziana Caminada, 1993). Portanto, a ideia de que os irmãos Dardenne trabalham com não-atores é equivocada. O que funciona como premissa para eles é encontrar atores que não sejam conhecidos do grande público e que não tenham o que os Dardenne chamam de vício profissional. Mas sobretudo, é contra o *starsystem* que os Dardenne se colocam. Renier também tornou-se figura frequente nos filmes dos irmãos Dardenne, ainda que não apareça na totalidade dos filmes, tendo sido escalado em papéis centrais em *A Criança*, *O Silêncio de Lorna* e *O Garoto da bicicleta*. Ao cogitá-lo para *A Criança*, Luc Dardenne não esconde seu receio em *Au dos de nos images*, já que Renier tornou-se um ator profissional. A exigência, narra Dardenne, era que ele permanecesse “puro” como em *A Promessa*.

Outro ator que é presença constante nos filmes dos irmãos Dardenne é Fabrizio Rongione. Ele interpreta Riquet em *Rosetta*, e retorna como um criminoso em *A Criança*, tendo mais destaque como o taxista contraventor de *O Silêncio de Lorna* e o marido de Sandra em *Dois dias, uma noite*. Ao ser escalado para *Rosetta*, Fabrizio já havia atuado no curta-metragem *Foudres* (de Véronique van Meerbeeck, 1998). Ao lado de Gourmet e Renier, Rongione forma o trio de atores frequentes dos irmãos Dardenne, ao contrário do que acontece com as atrizes, com as quais os irmãos Dardenne trabalham uma única vez.

É o que acontece com a escalação de Assita Quedragogo, que interpreta Assita em *A Promessa*, e com todas as outras atrizes que tiveram papel de destaque. Quando Emillie Déquenne foi escolhida para debutar no cinema em *Rosetta*, ela já atuava num grupo de

teatro amador, tendo ingressado numa companhia de teatro aos 12 anos. Ao receber o prêmio de Melhor Atriz no festival de Cannes de 1999, ela iniciou uma carreira de atriz de cinema, sem nunca ter retornado a trabalhar com os irmãos Dardenne.

O mesmo aconteceu com Déborah François, de *A Criança*, e com a atriz albanesa Artë Dobroschi, de *O Silêncio de Lorna*. Em nenhum dos casos, os Dardenne optaram por não-atores, mas por atores que não estavam, pelo menos ainda, inseridos no *starsystem*. O *Garoto da bicicleta* marca uma reviravolta nesse método de escolha dos atores, já que, naquela altura, Cécile de France já era uma atriz de renome, tendo trabalhado, inclusive, num filme de Clint Eastwood dois anos antes, a saber, *Além da vida* (*Hereafter*, 2010). Seu primeiro longa-metragem é de 2000 e ela já havia recebido o César de Melhor Atriz pelo filme *Albergue Espanhol* (*L'Auberge espagnole*, de Cédric Klapisch, 2003). Portanto, ao mesmo tempo em que os Dardenne mantinham o mesmo critério na escolha de Thomas Doret para viver Cyril, eles optavam, pela primeira vez, por uma atriz conhecida, o que marcará também *Dois dias, uma noite*, com a premiada atriz Marion Cotillard, que já havia recebido, inclusive, um Oscar por *Piaf, um hino ao amor* (*La Vie en rose*, de Olivier Dahan, 2007), sete anos antes do encontro com os Dardenne. Porém, todos os atores, conhecidos ou não, recebem o mesmo tratamento ao serem inseridos no universo dardenneano. Não se trata, portanto, de escalar não-atores, mas de questionar, através de sua própria relação com os atores e com o mundo, um modelo industrial de cinema, no qual uma certa reprodução do modo como os atores ocupam posição de estrelas vai sendo minado por dentro.

Nesta constelação dardenneana, é importante dizer que uma equipe fiel acompanha os irmãos Dardenne, fazendo valer o desejo apontado por Luc em *Au dos de nos images*. Alan Marcoen se manteve como fotógrafo em todos os filmes, sempre acompanhado, em sua equipe, do operador de câmera Benoit Dervaux, cuja contribuição é notável. O mesmo acontece com Marie-Hélène Dozo, que assina a edição de todos os filmes dos Dardenne desde *A Promessa*. Essa continuidade contribui, indubitavelmente, para que os filmes mantenham um mesmo padrão para além do que poderíamos encontrar se houvesse uma rotatividade de profissionais em áreas tão estratégicas como fotografia e montagem.

Contra a tradução clássica do conceito de *mise-en-scène*, que avalia apenas aquilo que está diante do quadro, a encenação prevê escolhas muito anteriores, premissas, relações éticas que apenas culminam com a forma como um ator entra em quadro. Para os irmãos Dardenne, a *mise-en-scène* é fruto de uma reflexão, iniciada quando da escritura do roteiro

de *A Promessa*, daquilo que podemos traduzir como os pilares da encenação dardenneana.

3.8.4 A câmera ordinária e a ambiência sonora

A câmera na mão pode trazer, no ato de filmagem, algumas complicações na execução de um plano. No entanto, via de regra, ela pode ser uma facilitadora para a produção, na medida em que exige um menor aparato de filmagem. Sem equipamentos dispendiosos, guias ou *steadycam*, a câmera na mão faz lembrar a máxima do cinema novo brasileiro, e traz certa simplicidade para o *set*, como almejado pelos irmãos Dardenne.

O estilo da fotografia de Alain Marcoen vai ao encontro da premissa dardenneana de baixo orçamento, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação de proximidade com os atores. O método revelado pelos irmãos Dardenne, que primeiro definem a movimentação dos atores, lançando mão intensamente dos ensaios, para então encaixar a câmera, permite que a encenação evoque uma sensação de naturalidade, já que a câmera é inserida de modo orgânico no *set*. Tudo é, porém, extremamente planejado, a simplicidade criada a partir de uma encenação meticulosa.

O tratamento sonoro dos filmes é outro ponto a ser considerado e comprova, assim como vimos em relação à escolha do elenco, que os irmãos Dardenne não transformam suas premissas em grilhões. Isso porque nos quatro primeiros filmes do nosso recorte, *A Promessa*, *Rosetta*, *A Criança* e *O Filho*, houve uma opção radical pela ausência de sons não-diegéticos. Mesmo nos créditos iniciais e finais, não há música, sendo que em alguns filmes eles utilizam som ambiente durante a tela preta, e em outros filmes, não há nenhum som acompanhando os créditos. Foi apenas no quinto filme do nosso recorte, *O Silêncio de Lorna*, que os Dardenne utilizaram, já no último plano, um som não diegético. A música que marca os créditos finais, a saber, “Beethoven 2. Arietta - Piano Sonata n. 32 em C menor, Op.111”, começa ainda no último plano do filme, enquanto Lorna se deita no chalé perdido no meio da floresta. Depois, apenas *O Garoto da bicicleta* apresenta música não-diegética, também uma composição de Beethoven, “Piano Concerto n.5, em E Maior, Op.73”.

Como sabemos, tanto para se estabelecer o uso ordinário da câmera na mão,

considerando o deslocamento dos atores, muitas vezes andando, ou mesmo correndo pelas ruas, subindo e descendo de ônibus, quanto para a construção da ambiência sonora, sem sons não-diegéticos, nada se dá de maneira simples e os ensaios e o planejamento são constantes. Mais uma vez, a simplicidade é construída pela encenação, atravessada pelas premissas que os Dardenne estabeleceram para seus filmes.

De certa forma, o desejo colocado por Luc Dardenne sobre o que, na virada para a realização de *A Promessa*, os irmãos queriam que fosse o seu cinema, em oposição ao que haviam realizado anteriormente, concretizou-se de maneira sólida através desses três pilares que influem diretamente em sua *mise-en-scène*: baixo orçamento, atores pouco conhecidos e ausência de maneirismos. Esses pilares se retroalimentam; a exigência por trabalhar com orçamentos pequenos, de uma maneira geral, exclui a possibilidade de se agregar atores que se tornem dispendiosos para o filme; a simplicidade na escolha dos cenários e figurinos, o uso de câmera na mão, dialogam diretamente com a proposta de se manter o orçamento baixo; um modelo de filmagem simples torna-se compatível, apenas, com atores e equipe disponíveis e que se enquadrem no sistema de realização fílmica criada pelos irmãos Dardenne.

Ao evocar a simplicidade e a ausência de maneirismo, Luc Dardenne coloca as premissas a partir das quais ele e Jean-Pierre alicerçaram suas filmagens a partir dali, mas essa “simplicidade” aparente não é sinônimo de “facilidade”. Abdicar de uma estrutura maior de filmagem, de grandes orçamentos e de uma produção mais complexa coloca em xeque o profissionalismo da indústria cinematográfica, o que não está presente apenas na busca de atores desconhecidos. É mesmo contra o sistema capitalista que os Dardenne se colocam com suas escolhas, com sua estética, com sua encenação.

Nós devemos filmar com orçamentos pequenos e pessoas próximas de nós, com amigos. Como disse Jean-Pierre: “Esta é, sem dúvida, nossa verdade”. Esta restrição econômica é para nós, talvez, uma oportunidade de reencontrar nossa força, nossa relação com o real, que não pode viver com o profissionalismo crescente e esmagador da produção cinematográfica.” (DARDENNE, 2005, p.38, tradução nossa)⁶⁸

As escolhas que marcam a encenação dos irmãos Dardenne estão, antes, em sua

⁶⁸ No original: “Nous devons tourner avec des petits budgets et des gens proches de nous, des amis. Comme l’a dit Jean-Pierre: “C’est sans doute notre vérité.” Cette contrainte économique est peut-être pour nous une occasion de retrouver notre punch, notre rapport au réel qui ne peut pas vivre avec le professionnalisme de plus en plus écrasant de la production cinématographique.” (DARDENNE, 2005, p.38).

visão de mundo. Como veremos no próximo capítulo, a simplicidade que eles reivindicam caminha ao encontro da humanidade perdida, na equipe de amigos, na recusa à hierarquização e ao *starsystem*, e mesmo na abolição de qualquer maneirismo que chame atenção para si, para suas funções. Filmar a vida requer, necessariamente, uma desglamourização estranha ao modelo do cinema industrial. No entanto, Brooks aponta um paradoxo, deixando-lhe escapar a essência dardenneana.

Eles estabeleceram uma alta reputação internacional mantendo os pés no chão. Evitando atrair estrelas do Sistema e orçamentos pesados, os irmãos expuseram histórias humanas de local de origem e a tornaram universais. Mas existe aqui um paradoxo, e que aparece toda vez que eles vestem seus smokings nos festivais. Será que eles receiam serem levados para longe dos marginais? Será que eles se preocupam de se tornarem vítimas do sucesso?... / Os irmãos riem dessa noção. “Nós não somos o Spielberg.”, ironiza Jean-Pierre. “Spielberg é um sucesso; nós, não.” (BROOKS, 2009, p.97, tradução nossa)⁶⁹

3.9 Tudo está na Ética, inclusive a *mise-en-scène*

A encenação dardenneana segue à risca os pilares anunciados por Luc Dardenne, mas seria um estudo desses pilares o suficiente para encontrar uma nova chave de abordagem do cinema dos irmãos Dardenne? Por trás desses pilares, nos escritos de Luc Dardenne, nos filmes que ele realizou com Jean-Pierre desde que decidiram escrever o roteiro de *A Promessa*, o que encontramos é mais do que apenas a encenação de dois talentosos cineastas. É uma visão de mundo que interfere diretamente em sua *mise-en-scène*, a partir do relacionamento que eles estabelecem no *set*, na forma como tratam atores e equipe, na negação ao sistema capitalista de produção de filmes, na recusa de orçamentos maiores, ou de uma maior estrutura de produção, o que nos leva além do que o conceito de *mise-en-scène* poderia chegar.

⁶⁹ No original: “They have established a lofty international reputation by keeping their nose to the ground. Avoiding the lure of established stars and hefty budgets, the brothers ferret out human stories from their local terrain and turn them over to world at large. But there is a paradox here, and it shows up every time they slip into their festival tuxedos. Do they fear that they might be drifting too far from the margins? Do they worry about becoming victims of their own success?... The brothers laugh at the notion. “We are not Spielberg,” chortles Jean-Pierre. “Spielberg is successful, not us.” (BROOKS, 2009, p.97)

A inegável visão humanitária de seus filmes é um desdobramento do modo como eles apreendem a realidade. É a leitura de um mundo que se manifesta, uma leitura crítica aos excessos do capital, à marginalização dos desfavorecidos, à desumanização das pessoas. “Como ser humano num mundo desumano?”, eles se perguntam, e com postura ética diante do mundo, eles mesmos respondem através de seus filmes. Parafrazeando Michel Mourlet, tudo pode ser *mise-en-scène*, mas tudo *está* na Ética.

4 POR UMA POÉTICA HUMANISTA – ÉTICA E ESTÉTICA NO CINEMA DOS IRMÃOS DARDENNE

4.1 A medida de todas as coisas

De todos os conceitos que atravessam a cena dardenneana, o mais instigante é, sem dúvida, o humanismo. Tema dos mais controversos, o humanismo oscila entre defensores e detratores radicais, a ponto de ter sido condenado a certo ostracismo, talvez por ser evocado em discursos distintos, até mesmo antagônicos. Algumas obras se dedicaram a elencar humanismos e anti-humanismos, e inúmeros autores mergulham, hoje, na seara do pós-humanismo. Já a ética, que nos remete com mais precisão do que o humanismo à antiguidade clássica, é um termo que passou por certa evolução, que ao lado do conceito de moral, também é chave de leitura fundamental do cinema aqui em questão. Como veremos, ética e humanismo são conceitos antigos e correlatos que merecem um tratamento para além do senso comum. Nosso interesse é desvendar o que consideramos como falsos humanismos e iluminar o humanismo ético que defendemos. Para isso, nos aprofundaremos, agora, no que pensamos ser o principal conceito para a leitura da obra dardenneana: o humanismo.

Se sustentamos, aqui, que se trata de um termo controverso é porque não há nenhum consenso sobre o que seja o humanismo. É claro que isso ocorre, inclusive como já vimos nesse trabalho ao refletirmos sobre narrativa, realismo e encenação, com diversos outros conceitos. Mas no caso do humanismo, talvez a falta de consenso seja mais radical. As definições primeiras de humanismo estão, como veremos, na contramão de alguns humanismos que elencaremos, e mesmo do que defendemos. Não havendo, portanto, um mínimo denominador comum que possa alinhar todas as diversas vertentes, o termo chega a ser esvaziado de sentido, perdendo sua aplicabilidade, salvo se buscarmos uma nova definição que nos permita utilizá-lo sem as marcas negativas do seu passado, até mesmo localizando os interesses por trás do abandono de um conceito que torne iguais todos os homens. Claro está, porém, que uma intenção igualitária por trás do conceito de

humanismo não é, nem nunca foi, algo particularmente caro a muitos dos que o adotaram.

As definições mais imediatas do humanismo nos remetem, basicamente, a dois significados. O primeiro se refere ao período do Renascimento Cultural, que teve início na Itália do século XIV e se espalhou pela Europa no século seguinte. Trata-se de um movimento intelectual de resgate dos valores greco-romanos e que teve como marca o antropocentrismo. O segundo é uma filosofia que não está atrelada a um momento histórico específico ou a uma determinada localidade. Nesse sentido, o humanismo seria qualquer doutrina filosófica que valoriza o ser humano reconhecendo-o como central no mundo, e que reflete sobre as possibilidades de transformação da realidade social e natural que o cerca.

Em comum, esses dois significados possíveis e rasos para o humanismo têm o antropocentrismo, que marca o Renascimento Cultural na medida em que se opõe ao teocentrismo medieval, mas que também perpassa qualquer filosofia que pense a centralidade do ser humano no mundo. Mas cabe a reflexão: qual a origem desse pensamento, antes mesmo de ser um conceito? Se, ao longo da história da humanidade, e ainda hoje, todas as sociedades foram marcadas pela presença de religião, sejam politeístas ou monoteístas, se o ser humano enquanto sociedade nunca viveu sem a presença de Deus, mesmo após a Sua anunciada morte, o que é possível localizar como um primeiro pensamento sobre o homem como central no mundo?

A resposta está na Grécia Antiga, na figura do filósofo Protágoras, sofista que viveu entre 490 e 415 a.C, e que formulou o pensamento do homem como central no universo. Sua célebre frase resume a ideia do homem como ser central, em torno do qual tudo gira, o que é a própria essência do antropocentrismo que marcará o Renascimento dois mil anos depois: “O homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são”. Acusado de ateísmo e tendo livros queimados em praça pública, Protágoras abandonou Atenas e isolou-se na Sicília até a sua morte, o que mostra que tal pensamento, central para o conceito de humanismo, é desestabilizador desde sempre.

Nesse sentido, podemos falar, segundo Brandalise (2004), em uma cultura humanista que atravessa a história, tendo início na antiguidade com Protágoras. Para a autora, humanismo é:

a tradição cultural que coloca o homem no centro das preocupações filosóficas. Tal manifestação vinha sendo intermitente na história europeia, mas jamais atingira a grandiosidade da civilização renascentista italiana. De fato, a cultura humanística renasce na Itália. (BRANDALISE, 2004, p. 17-18)

Ainda que a palavra humanismo só tenha passado a vigorar na virada do século XVIII, em referência ao movimento italiano do século XIV, a ideia que gira em torno do termo existia, portanto, desde a antiguidade, atingindo seu auge no início da Idade Moderna. Contudo, como veremos, ao evocar o humanismo, os autores, em geral, misturam as duas significações supracitadas, fazendo convergir o humanismo como doutrina filosófica e as características do humanismo renascentista. “O humanismo é indissociável, portanto, à erudição” (BRANDALISE, 2004, p.18). Longe de ser um consenso, essa ideia é mesmo falaciosa e indica para um denominador comum inexistente, concretizando nossa indicação de que algumas vertentes do humanismo chegam a ser antagônicas, minando-se mutuamente. O desafio, aqui, é indicar os domínios nos quais cada vertente humanista gira para podermos aplicar à obra dardenneana o conceito de humanismo que adotamos, em detrimento dos demais.

4.2 O caleidoscópico humanista

Existiria, por trás da quantidade de supostos humanismos e anti-humanismos, um projeto para aniquilar o conceito que coloca todos os homens em absoluta igualdade? A quem serve atrelar o humanismo ao seu oposto, tornando obscura a ideia de que todos os homens são iguais? Ao descolar o humanismo da prática, formou-se um verdadeiro caleidoscópico humanista, com correntes que não dialogam e caminham em direções contrárias.

O fato é que para usarmos o humanismo como conceito central, precisamos elencar os diversos humanismos existentes, apontar suas incongruências, para nos aproximarmos de algo que possa ser considerado como o seu fundamento e para basearmos nossa recusa dos humanismos que se colocam mesmo contra o ser humano enquanto ser central.

Com efeito, para além da definição de Protágoras, encontramos no humanismo uma

ideia de centralidade do homem em relação ao universo nem sempre presente ou coerente. Porém, para Nogare, “... culturalmente, somos filhos dos gregos e o nosso humanismo é modelado por eles” (1981, p. 25). Nesse ínterim, antes de divagarmos sobre o humanismo cristão que, segundo o próprio Nogare, marca o medievo e falaciosamente atrela o cristianismo à essência do humanismo, vale ressaltar que a influência árabe no mundo Ocidental, constantemente minimizada, foi fundamental para a preservação, inclusive, dos escritos da antiguidade clássica. Brandalise (2004) faz a defesa da influência árabe sobre o Ocidente, considerando que essa invasão foi mais bem sucedida do que as inúmeras tentativas ocidentais de dominação sobre o Oriente, ou melhor, da ideia que se tem sobre o que seja o Oriente. “Ao contrário do frequente fracasso das expedições militares ocidentais à Palestina, a filosofia árabe será bem sucedida e literalmente invadirá o Ocidente.” (2004, p.29)

Essa invasão, a bem da verdade, foi também uma devolução de boa parte dos conhecimentos acumulados ao longo da antiguidade. Como se sabe, a proibição de livros ao longo da Idade Média e o controle sobre as bibliotecas, bem como a destruição de obras, eram constantes. O que não se considera tanto é que cientistas e pesquisadores árabes traduziram textos de grandes filósofos da antiguidade, e muito do que circulou na Europa durante o período medieval foi, na verdade, um legado do mundo árabe.

Superdimensionando o problema, na vaga de traduções que se introduz no Ocidente na virada do século XII, encontrava-se um grande número de textos filosóficos árabes que se misturavam às obras de Aristóteles. Sem possibilidade de selecionar criteriosamente o material, os ocidentais receberam a obra aristotélica acrescida de textos apócrifos e pontificada pelas interpretações árabes... (BRANDALISE, 2004, p.42)

O que a autora sustenta, contudo, é que a influência árabe e a contribuição da Igreja Católica foram fundamentais para o movimento renascentista, o que leva em consideração, portanto, a questão da erudição atrelada à noção de humanismo. Seja como for, não se pode diminuir a influência árabe quando se fala, até mesmo, do renascimento da cultura greco-romana haja vista a preservação pelos árabes de muitas das obras da antiguidade.

Um número não negligente de textos científicos maiores gregos, como o Livro das Hipóteses de Ptolomeu, uma parte da obra de Apollonius e vários livros das Aritméticas de Diofante somente são conhecidos hoje em dia por

causa das traduções árabes daquela época. Ao mesmo tempo, numa atmosfera suficientemente livre, novas pesquisas são realizadas, notadamente em astronomia e aritmética. (BRANDALISE, 2004, p.28)

Não se pode, tampouco, ignorar a contribuição do cristianismo na preservação e estudo de textos, ainda que muitos destes fossem permitidos apenas aos membros do clero e tivessem origem nas traduções árabes, como vimos. Assim, a Igreja Católica preservava, em seus monastérios, obras fundamentais na mesma medida em que as censurava. Numa população majoritariamente analfabeta, os homens da Igreja detinham o monopólio sobre o conhecimento e controlavam o que poderia ser disseminado, sabidamente aquilo que não colidisse com a doutrina e fé cristãs.

Essa questão da erudição perpassa várias definições do humanismo. Santaella (2010) salienta que, “como entendido historicamente, o humanismo pertence sempre a um estudo da humanidade que remete à antiguidade e que sempre se converte em se reviver os gregos.” (p.105). O que aponta para a erudição, para o conhecimento, afasta e hierarquiza saberes e autores que trabalham dentro de uma perspectiva humanista sem transformar o saber em moeda, sem considerar que o humanismo se caracterize pela formação ou erudição de seus seguidores. Há mais humanismo nas lutas sociais e nos movimentos populares do que em Heidegger, como veremos. Santaella considera os muitos humanismos existentes em oposição à ideia de erudição.

Entretanto, se entendemos o humanismo em geral como o empenho para que o homem tenha a liberdade de assumir sua liberdade e nisso encontra a sua dignidade, então, dependendo da maneira como se entende liberdade e dignidade, o humanismo, em cada caso, diferirá. Assim, o humanismo de Marx não é o mesmo humanismo de Sartre, assim como estes não se confundem com o humanismo cristão. (SANTAELLA, 2010, p.106)

No entanto, é comum a insistência na civilização grega como berço do humanismo. Nogare (1981) aponta os sofistas como sendo os primeiros humanistas, salientando que “o grande mérito deles é de ter chamado com insistência a atenção dos sábios para os problemas humanos.” (p.30). Porém, após discorrer sobre as contribuições de Platão, como o filósofo que inaugura uma especulação sistemática sobre o homem, e Aristóteles, cuja proposição de alma e corpo indissociável alimentará as pesquisas medievais, sobretudo a de São Tomás de Aquino, o autor chama a atenção para o fato de que a questão humana na

Grécia Antiga se restringia a uma parcela mínima aristocrática, alijando dessa discussão a maior parte da população.

... pode-se dizer que o homem, na Antiguidade grega, coloca-se em posição privilegiada, sendo particularmente realçados os valores de beleza, força, harmonia, heroísmo, gênio, etc. Mas em geral isso vale só para uma minoria aristocrática, enquanto a massa (escravos, mulheres, etc.) não tem significado. Falta aos Antigos o conceito de pessoa e continua para todos sem solução o problema da origem do sentido da existência humana. (NOGARE, 1981, p.38-39)

Se tomamos a asserção de Protágoras como um marco no pensamento grego sobre o homem, não o fazemos no sentido de excluir a presença do humanismo em sentido amplo, em inúmeras outras civilizações. Seria o humanismo, nesse sentido, um incentivo ao controle ou diminuição da violência. Ou seja, se dissociamos a questão da erudição, o conceito ganha outra conotação, ficando mesmo em campo oposto à ideia de conhecimento ou de saber.

Nesse sentido, tanto o humanismo árabe quanto o cristão se apoiam na ideia de conhecimento, e são tratados como precursores do movimento cultural do Renascimento (BRANDALISE, 2004). Se a contribuição árabe é notada na preservação e tradução de textos da antiguidade clássica, o papel da Igreja Católica no medievo vai além, e está no controle absoluto do saber. Ainda que o propagado humanismo cristão exponha as qualidades de uma doutrina religiosa, que, aliás, pode ser encontrada com variações em inúmeras outras religiões, na prática, o catolicismo atuava para manter o controle do conhecimento, impedindo que livros considerados perigosos circulassem. Essa lista, na verdade, foi utilizada já no século XVI e perdurou até o século XX. A data de extinção é 1966 e foi feita pelo Papa Paulo VI. Naturalmente, o vigor do *Index Librorum Prohibitorum* não era tão grande nos últimos séculos, mas a ideia de silenciar aqueles que pensavam de maneira diferente não estava apenas na prática de tirar de circulação os livros de certos autores, mas também de prender, julgar e condenar à morte pessoas comuns acusadas das mais variadas heresias, através da Inquisição, que perdurou até o século XIX.

Talvez as datas em que tais práticas foram extintas ajudem a combater a ideia de que o medievo foi o período em que a Igreja Católica lançava mão de tais ações. Na verdade, a partir do Renascimento tentou-se, por oposição, indicar a Idade Média como uma

época de trevas, mas existem inúmeras continuidades, tanto positivas, vide o florescimento das universidades, quanto negativas, como o incremento da violência católica como reação ao surgimento das igrejas protestantes. Seja como for, fica claro que a reivindicação de um humanismo cristão está baseada no absoluto descolamento entre teoria e prática, o que nos parece elemento fundamental para pensarmos o humanismo que defendemos aqui. No mais, não entraremos numa discussão das escrituras, mas consideramos que também nelas existem passagens de profunda violência, e que o amor ao próximo tomado como referência não resiste a uma leitura mais atenta das mesmas. A apropriação da noção de humanismo pela Igreja Católica se faz, naturalmente, na contramão do que pensava Protágoras. O teocentrismo lega o homem ao lugar de criação, em relação a um criador, e os questionamentos que serão feitos durante toda a história, até chegarmos à enunciada morte de Deus, feita por Nietzsche, em *A Gaia Ciência*⁷⁰, pressupõem a existência de um criador.

A convergência de humanismo e cristianismo é das mais controversas. Constantemente, acusa-se o ateísmo como um risco e defende-se o humanismo cristão em nome do “amor”. Em *Humanismos e Anti-humanismos*, após discorrer sobre o humanismo na antiguidade e no medievo, e de abordar, de forma quase acusatória, o humanismo marxista ou existencialista, Nogare evoca a Bíblia em defesa do humanismo. “Devem ser interpretadas corretamente as palavras da Bíblia, que parecem estar na base - ou pelo menos terem sido um dos fatores principais - do espetacular desenvolvimento científico e tecnológico do mundo ocidental.” (1981, p.235). Mais adiante, Nogare ataca frontalmente o ateísmo, usando como munição o próprio humanismo.

Pareceu e parece a muitos que o problema religioso coloca-se nos termos de uma alternativa ou de uma opção entre Deus e o homem. Quem escolher a Deus, “ipso facto” deverá renunciar à completa realização de si mesmo como homem; quem escolher o homem, não poderá aceitar a interferência de um Criador, Senhor, Juiz de sua personalidade e atividade. O ateísmo contemporâneo - repetimos - é o reverso da medalha de um humanismo mal-entendido. (NOGARE, 1981, p.268)

A obra *Filosofia e Humanismo*, de Jessy Santos, é sintomática da defesa de um humanismo cristão em detrimento dos demais e, sobretudo, descolado da prática. “O humanismo tem sido, no decurso da história da humanidade, a meta anunciada por profetas

⁷⁰ “Não ouvimos o barulho dos coveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? – também os deuses apodrecem! Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos!” (NIETZSCHE, 2006, p.129)

e sábios. Porém, nos tempos atuais adquiriu conotação pragmática.” (1981, p.17). O autor condena abertamente o humanismo sartreano e marxista, precipitando na metafísica a possibilidade de realização plena do homem.

Infelizmente os homens se distanciam cada vez mais da condição ideal. As aspirações humanas estão voltadas para a satisfação dos apetites sensuais, dando as costas para a fonte da espiritualidade que é a mística do transcendental. Essa aspiração do transcendente, essa aspiração da sobrevivência da consciência, é que pode dar ao homem atual a noção exata dos valores espirituais; e estes são os que qualificam e dignificam a pessoa humana. A ciência e a máquina absorvem o homem contemporâneo. A plasticidade espiritual está, talvez, momentaneamente congelada. O homem é apenas um complexo somático sacudido pelas emoções sensoriais. (SANTOS, 1981, p.150)

Sendo assim, parece-nos que o humanismo cristão antepõe-se ao humanismo marxista na medida em que retira do homem a possibilidade de realizar-se a si próprio. De fato, Marx parte da emancipação do homem frente ao sistema econômico, à alienação e ao capitalismo. “A própria meta de Marx é libertar o homem da pressão das necessidades econômicas, de modo a poder ser completamente humano.” (FROMM, 1983, p.16). Contudo, entre essas duas concepções radicalmente opostas, vale destacar outras vertentes humanistas. É o caso do humanismo positivista⁷¹ ou do humanismo logosófico⁷². Em ambos os casos, há uma recusa da metafísica e da teologia e a inscrição no homem das possibilidades de seu futuro, distanciando o conceito de uma perspectiva religiosa. O humanismo positivista, ao propor a Religião da Humanidade⁷³, exclui desta a metafísica e a

⁷¹ Ao pressupor a superação da teologia e da metafísica e ancorando o conhecimento na experiência concreta, Augusto Comte (1798-1857) deu um importante passo para a formulação de um humanismo ancorado numa teoria social que assume a centralidade do homem. Em que se pesem as críticas ao positivismo, como a aplicação das ciências exatas ao comportamento humano, é importante considerar que os positivistas pregam a superação das superstições e crenças como condição para o progresso da humanidade.

⁷² O argentino Gonzalez Pecotche (1901-1963) foi um pensador humanista que criou a Logosofia, uma escola fundada em 1930, em Córdoba, que tinha por objetivo a evolução consciente do homem. O conhecimento de si mesmo passaria, necessariamente, pela ideia de ajudar o semelhante. A Logosofia possui sede em diversos países, sempre ancorada no ensino curricular e na formação do aluno visando o autoconhecimento e o preparo responsável para atuar no mundo como um servidor da humanidade.

⁷³ A Religião da Humanidade, criada por Auguste Comte na obra *Sistema de política positiva* (1854), busca instituir a Humanidade como Ser Supremo. Considerando que as religiões existentes até então jamais lograram a construção de um espírito positivo, Comte vê a necessidade de criação dessa nova religião, voltada para o homem, da qual deuses e superstições estão alijados. O “altruísmo” definiria, segundo Comte, o ideal da nova religião, que tem como regime “viver para outrem”. A Religião da Humanidade segue o lema: “Amor por princípio, ordem por base, o progresso por fim”.

teologia, criando uma religião do e para o homem.

Coloca-se, aqui, a questão dos extremos no que se refere ao conceito de humanismo. Se iniciamos este capítulo ponderando sobre as definições de humanismo, sendo uma mais próxima de erudição e outra apontada como doutrina filosófica, precisamos entender que neste segundo sentido não há consenso, sendo mesmo impossível evocar o conceito e se fazer entender plenamente. A distância entre amor, caridade, de um lado, e luta por justiça social de outro, dá o tom da seara que se abre diante da noção de humanismo, e se aceitamos o desafio de adotar esse conceito é por pensarmos que vale uma reflexão sobre suas origens e seus sentidos e, sobretudo, por acreditarmos ser o humanismo que defendemos uma importante chave de leitura da obra dardenneana.

O que podemos perceber nesse caleidoscópio humanista é que, em nenhum momento, as definições ocupam o mesmo lado. Longe da máxima do “homem como medida de todas as coisas”, o humanismo segue vertentes tão díspares quanto contraditórias, e torna-se necessário pensarmos no sentido mais elementar do humanismo em que acreditamos, excluindo de nosso horizonte aqueles que se tornam até mesmo nocivos. O que defendemos é que não há humanismo descolado da prática, e recusamos um humanismo baseado na erudição. Com isso, questionamos até mesmo a formulação de um humanismo cristão, haja vista a distância entre o ideário cristão, ou ainda de qualquer religião, e o que as diversas igrejas, ou seus seguidores, praticam. Nesse sentido, nos aproximamos do humanismo existencialista, dentre os quais é possível se encontrar um denominador comum, para avançarmos até a noção de um humanismo ético.

No livro *O Existencialismo é um humanismo*, Jean-Paul Sartre deixa claro um conceito de humanismo completamente distante do ideário cristão. Partindo do pressuposto da inexistência de Deus e da ideia, alicerce do existencialismo, de que a existência precede a essência, Sartre afirma que

O existencialismo não é outra coisa senão um esforço para extrair todas as consequências de um posicionamento ateu coerente. De forma alguma ele pretende mergulhar o homem no desespero. Mas se, como os cristãos, chamarmos de desespero toda a atitude de descrença, o existencialismo, então, parte do desespero original.

O existencialismo não é, sobretudo, um ateísmo no sentido de empenhar-se para demonstrar que Deus não existe. Declara, ao contrário, que, mesmo que Deus exista, isso não mudaria nada; este é o nosso ponto de vista. Não quer dizer que creiamos que Deus existe, mas que achamos que o problema

não é sua existência ou não. O homem precisa encontrar-se ele próprio e convencer-se de que nada poderá salvá-lo de si mesmo, mesmo que houvesse uma prova incontestável da existência de Deus. Neste sentido, o existencialismo é um otimismo, uma doutrina de ação, e apenas por má-fé é que, confundindo seu próprio desespero com o nosso, os cristãos podem nos chamar de desesperançados. (SARTRE, 2014, p.44)

Ao tirar Deus da discussão, Sartre não apenas aponta para a irrelevância de Sua existência na definição do conceito de humanismo, como coloca nas mãos do homem a construção de seu próprio destino. Em relação ao humanismo marxista, a concepção de Sartre se distancia pelo caráter individualista do existencialismo, mas ambas comungam a centralidade do homem de uma maneira concreta, voltada para a realização do homem no mundo, aqui e agora, e desconsiderando uma discussão metafísica. O humanismo marxista e existencialista é voltado para a prática, para a transformação do mundo, fazendo sumir no horizonte uma perspectiva religiosa do conceito.

Assim, não há natureza humana, pois não há um Deus para concebê-la. O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir da existência, como se quer a partir desse elã de existir, o homem nada é além do que ele se faz. Esse é o primeiro princípio do existencialismo. (SARTRE, 2014, p.19)

É interessante notar que, ao final do livro, originário de uma conferência realizada em 1945, em Paris, no Clube Maintenant, Sartre responde a algumas perguntas, e um de seus interlocutores, o sociólogo Pierre Naville, ao questioná-lo sobre o humanismo, aponta para o caleidoscópio que buscamos desenhar aqui, defendendo, porém, uma posição diferente da nossa.

Humanismo, hoje, infelizmente, é um termo que serve para designar as correntes filosóficas, não apenas em dois sentidos, mas em três, quatro, cinco, seis. Todo mundo é humanista agora, mesmo alguns marxistas que se descobrem racionalistas clássicos são humanistas em um sentido insípido, derivado das ideias liberais do século passado, de um liberalismo refratado ao longo de toda a crise atual. Se os marxistas podem pretender-se humanistas, as diferentes religiões, os cristãos, os hindus e muitos outros também pretendem ser acima de tudo humanistas, assim como o existencialismo e, de maneira geral, todas as filosofias. (NAVILLE, 2014, p.53)

Se colocamos tudo no mesmo balaio, do cristianismo às perspectivas do humanismo sartreano ou marxista, contribuímos para a indefinição do que seja o conceito que queremos reafirmar. Como o próprio Sartre aponta ao referir-se aos cristãos, há algo de má-fé na acusação do humanismo existencialista, ou mesmo do humanismo marxista. Nesse embate, o fundamental, então, é voltarmos para o mais elementar nesse conceito, pois é a própria definição de “humano” que deve ser colocada em xeque. Existe consenso quanto ao que entendemos como ser humano? Residiria aqui o nó que impede a aceitação de um humanismo pleno, ético, ferramenta para a transformação da sociedade e do mundo? Afinal, o que significa ser humano? Entendemos que este é um passo necessário para chegarmos à proposição dardenneana que examinaremos depois, a saber, “como ser humano num mundo desumano”? Somente o humanismo na prática pode ser transformador desse mundo.

4.3 Humano, demasiado humano

Alguns anos antes de escrever *Assim Falava Zaratustra* (2002), Friedrich Nietzsche publicou seu livro em aforismos no qual acusa a Ciência de não ter sido capaz de criar espíritos livres. Em *Humano, demasiado humano* (2000), que considera um livro para espíritos livres, o autor implode as verdades absolutas e as realidades eternas, e entende que espírito livre é o homem que pensa diferente do que se espera dele. Para Nietzsche, é preciso que o homem se descubra “demasiado humano”, e é na invenção dos espíritos livres, apontado como ainda inexistentes, que ele aposta.

É em *Assim Falava Zaratustra* que Nietzsche desenvolve o conceito de Super-homem, um ser superior destinado a elevar a humanidade. Apenas alguns alcançariam esse modelo ideal. Humano, segundo o autor, está antes desse estágio.

O homem é uma corda estendida entre o animal e o Super-homem: uma corda sobre o abismo; perigosa travessia, perigoso caminhar, perigoso olhar para trás, perigoso tremer e parar.

O grande do homem é ele ser uma ponte, e não uma meta; o que se pode amar no homem é ele ser uma *passagem* e um *acabamento*. (NIETZSCHE, 2002, p.16-17, grifos no original)

Sem Deus, o ser humano está no meio do caminho, antecedido pelos animais, sucedido pelo modelo ideal, o Super-homem. O homem é aquele que não quer ir além de si mesmo. Assim, Nietzsche critica o homem de seu tempo. Para ser um Super-homem, é preciso avançar, não se conformar, negar os valores vigentes.

Descolado dessa visão filosófica, o ser humano é também o resultado de uma evolução de milhares de anos, o *homo sapiens*, surgido há cerca de 1 milhão de anos, que deixou para trás seus antecessores, o *homo habilis*, o *homo erectus*, e após uma disputa com o mais próximo de sua espécie, o *homo de neandertalis*, o *homo sapiens*⁷⁴ permaneceu sozinho no planeta como o ponto máximo da evolução dos hominídeos, o mais inteligente, o único animal racional, e também o único capaz de destruir conscientemente seu próprio *habitat* antes de ter elaborado um plano B para a sua existência.

Entre esses dois universos distantes de possibilidade de definição do humano, planamos em busca de um conceito de humano que nos ajude a pensar o humanismo e, mais particularmente, o ideário dardenneano. Se temos, de um lado, uma leitura filosófica do ser humano, e de outro, uma explanação biológica da nossa existência, é atravessando ambas que podemos encontrar uma significação que se encaixe aqui como num quebra-cabeça.

Pensamos, então, que ser humano, em outro sentido, é um somatório das capacidades sensoriais e racionais. Com efeito, a definição de “humano” nos dicionários aponta para dois significados: a) designa o Homem como espécie, que se distingue dos demais animais pela sua capacidade mental, por agir racionalmente; b) caracteriza-se como adjetivo, sendo sinônimo de bondoso, compreensivo, tolerante. Sendo assim, sua origem latina, *humanus*, abre-se literalmente para dois significados extremos, razão e sensibilidade.

De certa forma, os dois significados básicos de humanismo que vimos também apontam para, de um lado, a erudição, associada à racionalidade humana, de outro, nossa capacidade de sensibilização pelo outro, e como veremos em Lévinas, nossa responsabilidade pelo outro, que está no cerne de um humanismo ético.

É interessante notar, contudo, que mesmo tendo a clareza nessas duas definições básicas, e compreendendo que o segundo significado é o que aparece na questão dardenneana - “como ser humano num mundo desumano?” -, as camadas de leitura desse

⁷⁴ Em tempo, vale dizer que estudos recentes apontam para o hibridismo entre as espécies, notadamente entre o *homo sapiens* e o *homo neandertalis*, causando discussões e polêmica no meio acadêmico. Ver: <https://super.abril.com.br/historia/meio-sapiens-meio-neandertal/#> Acesso em 21 out 2017.

segundo significado não cessam.

Um interessante exemplo pode ser encontrado na França, nos idos da Revolução Francesa. A pena capital, como sabemos, era a morte na guilhotina. O curioso é que esse instrumento utilizado em milhares de execuções foi defendido pelo médico humanista Joseph-Ignace Guillotin, que não foi quem concebeu a ferramenta letal, mas acabou batizando-a involuntariamente⁷⁵. A defesa de Guillotin na Assembleia, da qual participava, consistia na ideia de que a execução na guilhotina seria algo mais “humano” do que a morte na forca ou pelo machado, sobretudo se considerarmos que nem sempre o primeiro golpe do machado era certo. Sendo assim, é pelo viés do humano que se fez aprovar o uso da guilhotina, que passou a reinar na França a partir de 1791, inclusive com uma visão igualitária das execuções, e aposentando de vez a roda, a forca e a tortura.

A guilhotina nasce lado a lado com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, marco da luta pela igualdade e fraternidade entre os homens. Nem seu famoso primeiro artigo (“Os homens nascem e são livres e iguais em direitos. As distinções sociais só podem fundamentar-se na utilidade comum”), nem os 16 artigos que o sucedem, traduzem a violência que corria nas praças nos anos da Revolução. Ao promulgar a Declaração, a Assembleia Nacional apontava a ignorância e o esquecimento dos direitos do homem como causa dos males públicos e da corrupção dos governos.

É certo que tanto a guilhotina quanto a Declaração dos direitos do homem e do cidadão possuem alguma ancestralidade. Existiam modelos mais elementares da guilhotina, mas foi a sua adoção nos anos da revolução, seguindo o desenho feito por Schmitt, com a sugestão da lâmina oblíqua pelo médico Louis, que garantiria a execução de maneira mais rápida e de forma mais “humana”. Sabemos também que a Declaração de Independência dos Estados Unidos, de 1776, teve influência sobre a Declaração redigida na França, bem como os ideais iluministas. O fato é que tanto a guilhotina quanto a Declaração, sobretudo tendo nascido praticamente juntas e no mesmo contexto, nos dão a dimensão da complexidade da definição de “humano” uma vez que ambas tinham justamente uma preocupação com o “humano” como premissa.

Vale ressaltar que tanto a Declaração quanto a guilhotina tiveram vida longa. A Declaração permanece um marco na luta pelos direitos humanos. A guilhotina,

⁷⁵ A família de Guillotin chegou a fazer um pedido ao governo francês para que o instrumento fosse rebatizado. Foi o jornal *Actes des Apôtres* que, ao satirizar o projeto, sugeriu que o nome fosse *guillotine*, e não *louison*, como originalmente previsto.

surpreendentemente, foi usada na França pela última vez no ano de 1977, tendo sido a última vítima um imigrante tunisiano, Hamida Djandoubi, condenado por tortura e assassinato de uma jovem de 21 anos. A presença da guilhotina no final do século XX, e da pena de morte ainda hoje em muitos países, nos dão a exata dimensão do quão longe estamos de um ideal humanista. Como colocado pelos irmãos Dardenne, o desafio é ser “humano” enquanto o mundo fabrica, e até institucionaliza desumanidades em escala industrial.

Sintomaticamente, Luc Dardenne retoma a morte de Deus anunciada por Nietzsche, para apontar sua definição de humano. Em sua opinião, o humano é a solução para ausência de Deus.

Como viver esta solidão humana sem Deus, aceitá-la verdadeiramente, e reconhecer enfim nossa condição sem apelar a novos “deuses”, a novos dualismos, a novos apegos pela eternidade.

Não podemos aceitar esta solidão de mortal apelando simplesmente ao outro, meu semelhante? Não podemos viver uma relação, uma surpreendente e verdadeira relação que, sem negar minha individualidade, me faça sair de meu terrível isolamento frente à minha morte e me torne feliz? Não existe um contentamento humano, demasiado humano, que seja o bastante, a nos defrontar, a trocar, a estar em relação, a conversar? Não é esse contentamento que me faz esquecer minha morte e me diz que a vida vale a pena ser vivida? (DARDENNE, 2012, p.17, tradução nossa)⁷⁶

4.4 “Como ser humano num mundo desumano?”

Neste ponto, consideramos produtivo voltarmos nossa atenção com maior ênfase para a obra escrita de Luc Dardenne para, em seguida, retomarmos a discussão sobre o humanismo. Ao contrário dos capítulos anteriores, em que a análise da obra dardenneana ocupou as páginas finais, queremos, aqui, que o pensamento e a obra dos irmãos Dardenne

⁷⁶ No original: “Comment vivre cette solitude humaine sans Dieu, l’accepter vraiment, y reconnaître enfin notre condition sans faire appel à de nouveaux “dieux”, de nouveaux doubles, de nouvelles étreintes d’éternité?”

Ne pourrais-je pas accepter cette solitude de mortel en faisant simplement appel à autrui, mon semblable? Ne pourrais-je pas vivre une relation, une surprenante et vivante relation qui, sans nier mon individualité, me ferait sortir de mon terrible isolement face à ma mort et me rendrait joyeux? N’y a-t-il pas une joie humaine, si humaine, à être en relation, à converser? N’est-ce pas cette joie qui me fait oublier ma mort et me dit que la vie vaut la peine d’être vécue? (DARDENNE, 2012, p.17)

estejam presentes mais cedo, certamente porque é o mundo atual que nos indica a urgência de sua obra, e esse mundo atravessa tanto os filmes feitos pelos irmãos Dardenne quanto os livros escritos por Luc Dardenne.

Enquanto nos dois volumes de *Au dos de nos images*, Luc Dardenne faz considerações sobre a escritura dos roteiros, a pré-produção, a filmagem, e registra pensamentos e anotações sobre livros e filmes, em *Sur l'affaire humaine* ele se dedica a pensar o ser humano a partir de uma abordagem filosófica. Em ambos os livros, Luc deixa o mundo atravessar suas linhas, como o faz com seu irmão em seus filmes e em inúmeras entrevistas. Isso é fundamental para pensarmos como o humanismo precisa estar presente na prática. O humanismo é uma ética, e na obra dos irmãos Dardenne isso pode ser percebido de forma pungente. “... por que temos o sentimento que uma parte de nós não pertence ao mundo, que uma parte de nós escapa ao tempo?” (2012, p.23, tradução nossa)⁷⁷. O tempo, o mundo, o presente, sem Deus, é onde o humano ganha sentido.

A primeira subjetivação do ser humano, sua primeira “consciência de ser” será uma emoção: o medo, o medo de morrer. A nova bolha do ser humano chegado ao mundo é dissolução dele mesmo como ser separado, fuga dessa vida que não é nada além do medo de morrer. Se, vindo ao mundo, o ser humano viesse para a sua casa, ele desejaria sua vida vivendo-a, ele não se fecharia numa nova bolha. (DARDENNE, 2012, p.33, tradução nossa)⁷⁸

A bolha, afirma Dardenne, na qual o ser humano deliberadamente se joga, é construída, sobretudo, pelo medo original, o medo de morrer, e se constitui como a bolha imaginária das religiões, através da qual os mortais pensam fugir de sua mortalidade. (p.40). Porém, o humano não é nem Deus, nem animal, estando irremediavelmente atrelado ao tempo linear, que forma nossa consciência. E o tempo linear é o tempo presente, o mundo é o lugar desse ser humano, e do qual o ser humano tenta escapar através da sua imortalidade. O outro, o outro concreto, aparece como ameaça, e o medo de morrer me faz querer, instintivamente, aniquilar o outro. “Como superar o medo de morrer sem matar? Eis aqui a

⁷⁷ No original: “pourquoi avons-nous le sentiment qu’une part de nous-mêmes n’es pas au monde, qu’une part de notre être échappe au temps?” (DARDENNE, 2012, p.23)

⁷⁸ No original: “La première subjectivation de l’être humain, sa première “conscience d’être” serait une émotion: la peur, la peur de mourir. La nouvelle bulle de l’être humain venant au monde est dissolution de lui-même comme être séparé, fuite de cette vie qui n’est que peur de mourir. Si, venant au monde, l’être humain venait chez lui, il désirerait sa vie en la vivant, il ne s’enfermerait pas dans une nouvelle bulle. (DARDENNE, 2012, p.33)

questão humana” (2012, p.69, tradução nossa)⁷⁹.

Ser absolutamente amado pelo outro constituirá uma nova bolha, uma bolha a dois como um, uma bolha paradoxal que permitirá ao recém-nascido amar a vida, de converter progressivamente o medo de morrer em felicidade de viver, o tempo que o faz viver-em-direção-à-morte no tempo que o faz viver-em-direção-à-vida. (DARDENNE, 2012, p.71, tradução nossa)⁸⁰

Luc Dardenne considera que antes do nascimento do ódio há o nascimento do medo, e a solução seria, então, impedir o nascimento do medo e, conseqüentemente, o nascimento do ódio. Impedir o nascimento do eu-narcísico implica fugir da bolha imaginária da religião, viver a vida amando-se e amando o outro. “Passar a viver e se amar, amar a si mesmo e amar o outro, ou seja, amar-se sendo separado. Eis o desfecho possível da questão humana.” (2012, p.81, tradução nossa)⁸¹

Porém, a percepção de Luc Dardenne sobre o mundo atual é de que os indivíduos, cada vez mais, vivem cerrados em suas verdades, “em campanha”, destinando uma energia para se afirmar, para justificar suas opiniões como se elas fossem suas vidas, sintoma de seu medo da morte, seu medo de não existir. A impossibilidade do diálogo e da troca, do pensar juntos, é um sinal do nosso tempo. (2015, p.10)

O modo como o mundo atual atravessa os livros de Luc Dardenne dá o tom de seus questionamentos sobre o humano em nós. “Em Liverpool duas crianças de dez anos assassinaram uma criança de dois anos. Que herança eles tiveram para cometer esse ato? Estado das coisas do nosso mundo” (2005, p.20, tradução nossa)⁸². A principal questão dardenneana ecoa. Como é possível que nos tornemos humanos num mundo que, a todo momento, revela-se desumano? Como renegar essa irremediável herança?

A violência do mundo atual está em todos os lados, no sistema econômico massacrante, na marginalização que esculpe a tela dardenneana.

⁷⁹ No original: “Comment sortir de la peur de mourir sans tuer? Voilà l’affaire humaine!” (DARDENNE, 2012, p.69)

⁸⁰ No original: “Être aimé absolument par un autre constituerait une nouvelle bulle, une bulle à deux comme un, une bulle paradoxale qui permettrait au nouveau-né d’aimer la vie, de convertir progressivement la peur de mourir en bonheur de vivre, le temps qui le fait être-vers-la mort en temps qui le fait être-vers-la vie.” (DARDENNE, 2012, p.71).

⁸¹ No original: “Devenir vivant et s’aimer, s’aimer soi-même et aimer l’autre, c’est-à-dire s’aimer comme séparés. Voilà le dénouement possible de l’affaire humaine!” (DARDENNE, 2012, p.81).

⁸² No original: “À Liverpool deux enfants de dix ans ont assassiné un enfant de deux ans. De quoi avaient-ils hérité pour commettre cet acte? État des choses de notre monde.” (DARDENNE, 2005, p.20).

Nessa manhã. Nove e meia. Na minha rua. Execução hipotecária por um oficial de justiça. Um caminhão embarca um divã e duas poltronas de veludo, uma escada de madeira branca, um aquecedor ao qual está ligado um cano de gás vermelho, uma pequena cômoda de madeira aglomerada envernizada. Tudo a que eles puderam atribuir valor. Violência extrema. (DARDENNE, 2005, p.40, tradução nossa)⁸³

A imagem cumpre sua parcela na desumanização do mundo. Na TV, seja no *reality show* (2005, p.18), seja na banalização da violência, o olhar de Luc Dardenne não deixa dúvida sobre a missão humanizadora de seus filmes. “Nas mídias, muitas imagens expondo os horrores de Hiroshima. Nenhuma experiência humana chega a mim. Furar a esfera estética” (2005, p.53, tradução nossa)⁸⁴. A urgência e desafio de humanizar-se está na ordem do dia, romper com a herança que nos torna desumanos, com a bolha imaginária que nos impede de viver-em-direção-à-vida. Amar a si mesmo e ao outro. A perspectiva desse humanismo perpassa vida e obra dos irmãos Dardenne.

Eu saí à rua para comprar cigarros. Um homem avança em minha direção e me pede um cigarro. Eu respondo que estava indo justamente comprar, que ele me esperasse dois minutos. Eu retorno com meu maço de cigarros e lhe ofereço um. Ele me pergunta se eu conheço o instituto psiquiátrico “Sanita”. Eu respondo que é perto da minha casa. Ele me acompanha e durante o caminho me diz: “Minha mulher vende drogas pesadas, eu não posso mais, eu tenho que me refugiar em algum lugar”. Ele tocou a campainha na porta do instituto. Abriram a porta. Ele entrou e desapareceu atrás da porta. Eu deveria ter-lhe dito para vir a minha casa, para falar um pouco se ele quisesse, ou para tomar um café. (DARDENNE, 2005, p.109, tradução nossa)⁸⁵

A propósito da realização de *A Promessa e Rosetta*, e durante a escritura do roteiro

⁸³ No original: “Le matin. Neuf heures trente. Dans ma rue. Saisie par voie d’huissier. Un camion embarque un divan et deux fauteuils au velours râpé, une échelle en bois blanc, un réchaud auquel est resté accroché le tuyau à gaz rouge, une petite commode en bois aggloméré verni. Tout ce qu’ils avaient pouvant valoir quelque chose. Violence extrême.” (DARDENNE, 2005, p.40)

⁸⁴ No original: “Dans les médias beaucoup d’images exposant l’horreur d’Hiroshima. Aucune expérience humaine ne vient jusqu’à moi. Trouer la sphère esthétique.” (DARDENNE, 2005, p.53)

⁸⁵ No original: “Je sortais dans la rue pour acheter des cigarettes. Un homme s’avance vers moi et me demande une cigarette. Je lui répons que je vais précisément en acheter, qu’il m’attende deux minutes. Je reviens avec mon paquet de cigarettes, lui en offre une. Il me demande si je connais l’institut psychiatrique “Sanita”. Je lui répons que c’est près de chez moi. Il m’accompagne et sur le chemin me dit: “Ma femme repasse aux drogues dures, je n’en peux plus, je dois me réfugier quelque part. On m’a dit que, dans cet institut, c’était bien pour se réfugier un peu de temps.” Il a sonné à la porte de l’institut. On lui a ouvert. Il est entré et a disparu derrière la porte. J’aurais dû lui dire de venir chez moi, pour parler un peu s’il le voulait, ou prendre un café.” (DARDENNE, 2005, p.109)

de *O Filho*, Luc Dardenne se coloca novamente a questão: “o que significa ser humano hoje? Observar como ser humano, não em geral, mas nas situações concretas e extremas que a sociedade de hoje constrói” (2005, p.110, tradução nossa)⁸⁶. O sentido do cinema dos irmãos Dardenne é o mesmo do humanismo que pregamos, o da transformação social, da possibilidade de repensar o mundo, ou de impedir seu fim. “A Arte não pode salvar o mundo, mas ela pode nos lembrar que é possível salvá-lo” (2005, p.142)⁸⁷. Como é possível, então, pensar na superação do humanismo quando ainda estamos na véspera de realizá-lo?

4.5 Além do humanismo

Dentro do universo conceitual do humanismo, é preciso considerar a formulação de um conceito correlato, mas que provoca uma ruptura com seu antecessor. Trata-se do pós-humanismo. Concebido nos anos 90, o termo vem, talvez, em decorrência de um certo modismo no uso do prefixo “pós”. Como indica Santaella,

Comecei a pensar na expressão “pós-humano” no início dos anos 90. Evidentemente, nessa época, o prefixo “pós” estava na ordem do dia e era anteposto não só a “moderno”, “modernismo” e “modernidade”, mas também a outras palavras, como “industrial”, “história”, “utopia”, “teoria” etc. (SANTAELLA, 2010, p.99-100)

A propósito, a autora também faz menção ao conceito de pós-tudo, que questionamos no capítulo anterior em nossa explanação sobre *mise-en-scène*. No conceito de pós-humanismo, o prefixo implica, como nos demais casos, uma transformação da ideia do substantivo que o originou, sua superação ou sua redefinição. Após indicarmos a seara que envolve o termo humanismo, podemos antever o quão complexa é a utilização do prefixo “pós” nesse contexto. Afinal, a qual humanismo estamos nos referindo quando a ele atrelamos este ambicioso prefixo?

⁸⁶ No original: “que signifie être humain aujourd’hui? Regarder comment être humain, non pas en général, mais dans les situations concrètes et extrêmes que la société construit aujourd’hui.” (DARDENNE, 2005, p.110).

⁸⁷ No original: “L’art ne peut pas sauver le monde mais il peut nous rappeler qu’il est possible de le sauver.” (DARDENNE, 2005, p.142)

Seja por modismo ou por necessidade, o fato é que diversos autores passaram a adotar o conceito de pós-humanismo nas últimas décadas. A questão que se coloca aqui é que esse conceito rompe com o humanismo, tanto o que defendemos quanto os que recusamos. Não tardou para que o próprio termo passasse a sofrer com certa falta de clareza.

A diversidade progressiva dos sentidos do pós-humano passou a demandar que as árvores dessa floresta sejam distinguidas, o que me levou a retomar o tema, em algumas outras ocasiões, inclusive, para esclarecer tópicos que, por terem sido anteriormente tratados com brevidade, poderiam gerar equívocos. Assim, localizei a genealogia e contextualização do pós-humano na pós-modernidade... (SANTAELLA, 2010, p.103)

Nesse sentido, não seria exagero afirmar que o termo pós-humanismo, bem como a utilização desenfreada do prefixo “pós”, encontram sua força motriz na obra *A Condição pós-moderna*, de Lyotard. Ainda que o conceito pós-humanismo só tenha sido formulado nos anos 90, década na qual David Harvey lançou livro homônimo ao de Lyotard, no qual tece análise dos ciclos de expansão e crise do capitalismo, foi ainda nos anos 70 que Lyotard lançou sua obra que semeou, por exemplo, a ideia da morte das grandes narrativas, do fim da crença no progresso e nos ideais iluministas. Passam a imperar a dúvida, a não-existência de verdades e a desconfiança em oposição ao papel central que a ciência e a verdade desempenharam antes.

Para além da condição pós-moderna, há quem aponte a origem do pós-humanismo no conceito de Super-homem de Nietzsche, o fato é que a forma como o conceito se desenvolveu vai de encontro à própria concepção antropocêntrica da sociedade. Massimo di Felice e Mario Pireddu, organizadores do livro *Pós-humanismo: as relações entre o humano e a técnica na época das redes*, apontam para a possibilidade, e mesmo necessidade, de superação do termo.

O pós-humanismo é uma galáxia complexa, um universo de referência que compreende internamente abordagens diferentes e posições frequentemente divergentes, quando não antitéticas (...), o “pós-humano” é uma definição infeliz, que deve ser superada, mas que, por enquanto, nos é útil como categoria semântica, como instrumento heurístico, para definir um conceito tão simples que se aproxima da banalidade: pós-humano como pós-humanismo, isto é, como a crise do

pensamento humanocêntrico. (FELICE; PIREDDU, 2010, p.29-30)

Com efeito, existe no conceito de pós-humanismo um entrave. Sua relação com o humanismo é pálida e até mesmo nula. Pós-humanismo, então, não se refere nem à erudição ou ao estudo das humanidades, nem a uma dimensão igualitária no tratamento dos homens. Não se coloca como um passo posterior ao humanismo, como uma das acepções do conceito de pós-moderno mantém com a modernidade. As questões tradicionais do humanismo deixam de ser questões. O pós-humanismo tira a centralidade do ser humano para observar a interação entre homem e tecnologia, ou mesmo entre homem e natureza.

Seja como for, ao meu ver, por trás da diversidade de interpretações, adesões e rejeições às noções do pós-humano e pós-humanismo, que, como é fácil constatar, não se confundem com um simples anti-humanismo, subjazem diversos entendimentos da tecnologia, distintos modos de ver a tecnologia que orientam a perspectiva e pontos de vista assumidos diante das determinações históricas contemporâneas que adubaram o terreno em que brotou o pós-humano. (SANTAELLA, 2010, p.126)

A razão pela qual o pós-humanismo não se confunde com um anti-humanismo é a mesma da ruptura que o conceito promove com as noções de humanismo tradicionais. O que se questiona é a perspectiva antropocentrista da sociedade. O que assume o lugar central é a forma como a tecnologia e a natureza coexistem, o homem passa a ser apenas mais um elemento nesse cenário. Ideias como igualdade, justiça social ou, até mesmo, erudição, estão completamente ausentes, o que corrobora nossa afirmação de que ao falarmos em pós-humanismo estamos falando de algo completamente alheio ao conceito de humanismo, considerando suas mais variadas correntes ou definições. O pós-humanismo se ocupa, assim, de um homem abstrato e suas relações com a tecnologia no mundo contemporâneo.

Em qualquer corrente do pós-humanismo, a superação do humanismo se dá não pela efetivação do sonho da igualdade e justiça social, mas pela importância dada às possibilidades de superação do humano, nas apostas em inteligências artificiais ou na evolução do universo robótico, ou ainda pela ideia de transformação biogenética e biotecnológica do homem. Rompe-se, portanto, algo de essencial que o conceito de humanismo trazia, e os estudos das humanidades ou a ideia de igualdade entre os homens saem de cena. Santaella (2010), ao discorrer sobre o pós-humanismo, usa argumentos

questionáveis ao estabelecer algumas definições contextuais do conceito. Técnicas de transformação do corpo, como *body building* e *body modification*, o uso de drogas cada vez mais eficazes, nanotecnologia etc., não considerando que o ser humano transforma seu corpo desde sempre, o que também pode ser dito em relação ao uso de drogas, e que a revolução da descoberta do antibiótico, notadamente a penicilina, por Alexander Fleming ainda em 1928, faz frente a muitas das transformações que a tecnologia atual nos permite. O pós-humanismo faz as vezes da expressão *fin de siècle*, usada de maneira mais geral, porém mais relacionada ao final do século XIX, na França, visto como um período de degeneração e crise do velho, mas de desenvolvimento, recomeço e esperança no futuro.

Numa outra perspectiva, o historiador Achille Mbembe (2016) aponta para o fim da era do humanismo. Seu posicionamento é de que o grande desafio desse começo de século XXI será entre a democracia liberal e o capitalismo neoliberal. A ideia pessimista de que este século aprofundará as desigualdades, que os conflitos sociais caminharão no sentido de atravessar a luta de classes pelo viés do racismo, da xenofobia, da homofobia, do sexismo, é um cenário desolador e atesta, com uma vinculação maior ao princípio igualitário do humanismo, que o seu fim se daria não pelo advento de tecnologias, mas pelo fracasso das sociedades atravessadas pela força do neoliberalismo, e pela democracia liberal colocada em xeque. Na contramão das correntes pós-humanistas, mesmo ao anunciar o fim da era do humanismo, Mbembe se mantém mais atrelado ao conceito do humanismo do que o prefixo pós poderia hifenizar. O fato é que só um humanismo ético poderia alterar o cenário pessimista que Mbembe desenhou para o nosso futuro imediato.

4.6 Por um humanismo ético

A Grécia Antiga é considerada o berço da Ética, mas podemos conceber, também, que a Ética como investigação da conduta humana existe desde sempre e acompanha o homem que vive em sociedade. O *ethos*, de certa forma, busca fundamentar as ações morais e, nesse sentido, podemos apontar a Ética como a ciência que estuda o comportamento humano. A Ética enquanto filosofia apoia-se, sobretudo, no desenvolvimento de sistemas éticos por diversos pensadores, de Aristóteles a Kant, de

Spinoza a Schopenhauer, mas isso não impede a existência de um movimento de reflexão sobre o comportamento humano, independentemente de sua erudição.

Com frequência, é atribuído a Aristóteles o desenvolvimento de um primeiro sistema ético. Com efeito, Platão e Aristóteles foram pensadores pioneiros no que diz respeito a trabalhos mais cuidadosos sobre a Ética. Porém, isso se deu de maneira diversa: aquele repercute no conceito de Ética sua visão dualista do mundo, marcada por uma abordagem idealista e racionalista; este, em contrapartida, apresenta uma abordagem da Ética fundamentada no empirismo, abandonando o viés idealista formulado por seu mestre. Em *Ética a Nicômaco* (1991), Aristóteles discorre sobre a virtude, considerando que esta é adquirida. A virtude estaria associada ao saber e à cultura, o que contribui para um pensamento que considera a virtude como algo a ser ensinado. O sistema ético criado por Aristóteles semeou o terreno no qual se desenvolveu uma concepção de Ética voltada para o ser humano e para o mundo empírico, mas também atrelada ao conhecimento e à erudição.

Para além de Aristóteles, vale pensarmos na ética dissociada da erudição. Em *Introdução à ética contemporânea*, Olinto Perogano indica que

A ética não é inventada por um sábio ou um santo; ela se origina na relação viva entre um eu e um tu ou entre duas pessoas. Portanto, a ética é relacional. Surge do convívio das pessoas e das comunidades. A reciprocidade interpessoal estabelece a eticidade de nossos comportamentos e ações”. (PEGORARO, 2005, p. 26)

Nesse sentido, o filósofo Epicuro merece ser aqui considerado. Sua filosofia aproxima-se intensamente de uma perspectiva laica, não-metafísica, pragmática. Uma das grandes críticas de Epicuro ao pensamento de seu tempo era o grau de superstição das pessoas, ao que muitos filósofos não estão imunes. Sendo assim, para Epicuro, os deuses existem, mas não se ocupam de nós, e o que fazemos não tem repercussão além da morte. A metafísica, portanto, na qual tantas filosofias se apoiam, não é uma questão central. De acordo com o atomismo, que Epicuro herda de Demócrito e aperfeiçoa, somos criados pelo acaso a partir do encontro fortuito de átomos, e com a morte, esses átomos se separam para formar outras possibilidades de existência.

O que subjaz na filosofia epicurista é uma valorização do comportamento humano, uma vez que o ser humano não deve fazer o bem por temer o sobrenatural ou a morte, por corresponder ao desejo dos deuses, mas por ter responsabilidade em relação ao outro. A

ética em Epicuro é relacional, e erroneamente atrelada ao hedonismo, pois o prazer de que fala o filósofo passa pela valorização da amizade. Na verdade, a ideia é que ao fazer o bem ao outro, fazemos o bem a nós mesmos.

A dupla natureza da proposta epicurista - aliar razão iluminadora e amor à humanidade, lúcida compreensão dos fenômenos naturais e procura da felicidade terrena, ciência e ética - justifica, em parte, a aparência de seita, o caráter de confraria assumido por essa corrente filosófica. Trata-se, porém, de confraria laica, centrada na valorização do humano, não na transcendência do divino; confraria de amigos da verdade alcançada pelos sentidos e pela razão; confraria que procura a salvação, sim, mas por meio do conhecimento, não da crença, por meio da filosofia enquanto compreensão clara e comprovável, não da adesão ao mistério, ao intelectual e empiricamente insondável. (PESSANHA, 2002, p.59)

Sendo assim, ao afastar sua filosofia da metafísica, ao trazê-la para o mundo dos homens, ao dotá-la de uma funcionalidade que ajude os seres humanos a se relacionarem, o que está colocado é o pensamento como transformador das coisas e do mundo. A negação da religião explica o porquê do epicurismo ter sido severamente criticado, ou até mesmo, atrelado ao hedonismo. A verdade é que tanto a filosofia de Platão quanto a de Aristóteles foram, de certa forma, cooptadas pelo cristianismo, mas isso não poderia acontecer com o epicurismo, voltado para as coisas terrenas, para os homens e declaradamente laica. Epicuro estabelecia, então, a base para um humanismo radical e para uma ética da responsabilidade.

Não resta dúvida de que a Ética, desde seus primórdios, originou concepções diversas. Com efeito, podemos falar na ética grega apenas de uma maneira mais geral haja vista a existência de diferentes correntes nesse período, mas o que o senso comum entende por ética na antiguidade alimentará uma concepção de ética da salvação, que consiste numa releitura da ética grega a partir de um viés teológico. Max Weber (2013) faz uma importante distinção da ética em dois grandes grupos, a saber, a ética da convicção e a ética da responsabilidade. Muito usadas para caracterizar posturas dentro da política, tendo como exemplo o político que tem determinado discurso baseado em suas convicções e que, uma vez no poder, assume um posicionamento diferente em prol da coletividade, a ética da convicção e a ética da responsabilidade podem ser encaradas como conceitos mais gerais, aplicados a todos os homens.

A ética da convicção seria, nesse sentido, aquela que se apoia nos deveres

individuais, no cumprimento das obrigações. Já a ética da responsabilidade avalia os fins tendo no horizonte o benefício da coletividade. Em que se pese o fato de que esses extremos não são puros e se contaminam mutuamente, a ética da responsabilidade volta o olhar do homem para além de si, assumindo uma postura altruísta; pensa no bem da maioria baseando-se não apenas nas premissas e convicções pessoais, mas na finalidade e desdobramento de suas ações, deixando que o fim se sobreponha a ideia de dever pré-determinado.

Certamente, a Ética evoca um universo estimulante e cada vez mais necessário de se ter em pauta. Queremos, então, extrair do conceito de ética o necessário para adjetivarmos o humanismo que aqui defendemos. A ética perpassa toda a ação humana, podendo ser considerada nas diferentes culturas, ou no interior de cada atividade laborial. Se jogamos papel na rua ou se praticamos eutanásia, se somos politicamente incorretos ou pessoas insensíveis, nossas ações podem sempre ser avaliadas pelo viés ético. Sabemos o que devemos fazer ou como agir corretamente, mas a liberdade humana nos faz seguir ou não as regras da conduta moral. No entanto, a importante inversão que a ética da responsabilidade promove é a de tirar a centralidade de nossas ações, que residia no “eu”, para coloca-la no “outro”. Devo agir eticamente tendo em vista o melhor para o outro, e essa ideia torna-se poderosa se atrelada ao humanismo.

Por um humanismo ético, entendemos um tipo de comportamento humano que não dissocia prática e teoria, que descola o humanismo tradicional da necessidade de erudição ou de escolaridade. O humanismo ético é aquele que prevê a impossibilidade de fazer mal ao outro ou, nas palavras de Luc Dardenne, que se constitui como “impossibilidade de matar”. É a partir de uma concepção de humanismo ético que podemos conceber o ser humano como um todo, não mais dividido entre aquilo que se prega ou pensa e os atos praticados. A partir dessa concepção, agir eticamente dentro de uma perspectiva humanista pressupõe colocar em prática aquilo que pensamos levando em consideração a integridade de todos os seres humanos, ser altruísta, romper com o egoísmo, no sentido original do termo, cedendo o lugar de centralidade para compartilhá-lo com todos os homens.

Nesse sentido, é interessante lembrar de pensadores e artistas cujos trabalhos representaram práticas diferentes do discurso ou de suas ações. No cinema, os casos mais notórios são os de Elia Kazan, diretor de filmes com discurso com um viés progressista, como *Sindicato de Ladrões* (*On the Waterfront*, 1954), mas conhecido por ter sido um

importante delator durante os idos do macarthismo, e de Leni Reifensthal, cineasta que, apesar da contribuição estética de filmes como *Olympia* (*Olympia*, 1938), atrelou-se ao governo de Hitler, sendo a cineasta oficial durante a República de Weimar, apesar de ter dito em sua defesa nunca ter participado ou concordado com as atrocidades cometidas pelos nazistas.

Essas considerações acima vão ao encontro do que Edward Said aponta no livro *Humanismo e crítica democrática*, sobre o modo como pensamento e prática nem sempre caminham juntos.

Os novos historiadores do humanismo clássico do início da Renascença (...) começaram por fim a examinar as circunstâncias em que figuras icônicas como Petrarca e Boccaccio louvaram o “humano” sem que fizessem um mínimo movimento de oposição ao comércio de escravos mediterrâneo. E, depois de décadas de celebrações dos “pais fundadores” e figuras nacionais heróicas da América, alguma atenção está sendo por fim prestada a suas ligações dúbias com a escravidão, a eliminação dos americanos nativos e a exploração de populações que não eram masculinas, nem proprietárias de terra. (SAID, 2007, p.69)

Consideramos fundamental atrelar o conceito de humanismo ético à superação das distinções entre teoria e prática. Esse humanismo será pleno apenas se abandonarmos o caráter dicotômico dessas instâncias. Pensar e agir de maneira una e coerente é o que nos conduzirá pelo caminho altruísta do humanismo ético. Mesmo se considerarmos contextos históricos e culturais diversos, como é o caso da menção feita por Edward Said, a premissa de que todos somos iguais é a base para entendermos um humanismo que não esteja enclausurado nas páginas de um livro ou no sistema ético de um pensador, mas que reverbere na prática, nas ações e no mundo.

Quando tomamos o humanismo ético como norte, conseguimos decantar propostas de filósofos que se debruçaram sobre o humanismo, mas navegaram em sentido contrário. O mais notório caso é o de Martin Heidegger. Autor de *Cartas sobre o humanismo*, Heidegger é constantemente citado por autores que se aproximam desse conceito. Não nos interessa, aqui, discutir a filosofia heideggeriana, e sim destacar como sua biografia nos ajuda a pensar o conceito de humanismo ético pelo seu oposto.

Ao sustentar que toda uma tradição filosófica confundiu o Ser com o Ente, e que o Ser permaneceu esquecido, Heidegger propõe uma ontologia do Ser a partir da sua existência. Isso significa dizer que é a partir da existência humana que Heidegger pensa o

Ser, porém, ao fazê-lo, ele se pergunta sobre em que consiste a essência do homem, num procedimento totalizante e que aniquila o outro e se contrapõe a qualquer ideia de alteridade.

Para onde se dirige “o cuidado”, senão no sentido de reconduzir o homem novamente para a sua essência? Que outra coisa significa isso, a não ser que o homem (*homo*) se torne humano (*humanus*)? Deste modo então, contudo, a *humanitas* permanece no coração de um tal pensar; pois o humanismo é isto; meditar e cuidar para que o homem seja humano e não desumano, inumano, isto é, situado fora da sua essência. Entretanto, em que consiste a humanidade do homem? Ela repousa na sua essência. (HEIDEGGER, 2005, p.17, grifos no original)

Quando indagado sobre o uso do conceito humanismo, que deu origem ao livro supracitado, Heidegger questiona sua validade.

Você pergunta *comment redonner un sens au mot “Humanisme”*? Essa questão nasce da intenção de conservar a palavra “Humanismo”. Pergunto-me se isto é necessário. Ou será que não se manifesta, ainda, de modo suficiente, a desgraça que expressões desta natureza provocam? Não há dúvida de que há muito se desconfia dos -ismos. Mas o mercado da opinião pública exige constantemente novos. E sempre se está disposto a cobrir esta necessidade. (HEIDEGGER, 2005, p.11, grifos no original)

A crítica que Heidegger faz no trecho acima é extensiva a outros conceitos, inclusive à Ética. Mas o que afasta seu pensamento do conceito de humanismo que propomos é a própria ideia de essência. Nossa crítica à concepção humanista em Heidegger segue o posicionamento de Emmanuel Lévinas, para quem o pensamento totalizante de Heidegger é motivador da guerra. Lévinas promove uma importante inversão em relação à proposta de Heidegger quando este aponta para o esquecimento do Ser, ao sustentar que a tradição filosófica esqueceu-se, na verdade, do Outro.

Para Lévinas, a ontologia proposta por Heidegger baseia-se em generalizações e violenta o Outro ao não considerar o diferente. Trata-se de uma filosofia do poder e de um pensamento que é motivador da guerra. “A face do ser que se mostra na guerra fixa-se no conceito de totalidade que domina a filosofia ocidental” (LEVINAS, 2008, p.8). Seria a própria tradição filosófica tributária de atos de violência contra o Outro que testemunhamos através dos séculos?

Para Lévinas, a Ética é a filosofia primeira e o Outro é exterioridade plena. Não se

pode capturar ou compreender o Outro visto que ele é infinito, o que está na contramão do pensamento heideggeriano. Nosso interesse ao evocar essa divergência entre dois grandes pensadores do século XX é, sobretudo, sinalizar de que maneira o humanismo ético se manifesta. Ao discorrer sobre a alteridade absoluta, Lévinas denuncia as estratégias de aniquilamento do Outro presentes no pensamento heideggeriano. Esse embate repercutiu nas vidas e nas ações de ambos.

É de se espantar que um filósofo constantemente tomado como referência quando falamos de humanismo tenha sido membro do Partido Nazista. Talvez seja mesmo sintomático. Heidegger se filiou ao Partido Nazista em 1933, ano que marcou a chegada de Hitler ao poder. Em seguida, foi reitor da Universidade de Friburgo, tendo enfrentado a resistência de professores que combatiam o nazismo. Em que se pese a importância de sua obra, que influenciou gerações, as máculas em sua biografia foram reforçadas com a publicação de seus diários, os *Cadernos Negros*⁸⁸, no qual anotações antisemitas dão o tom da complexidade da situação⁸⁹.

No extremo oposto, vale lembrar que Lévinas foi levado a um campo de concentração nazista, no qual permaneceu durante cinco anos, e lá perdeu sua família durante a Segunda Guerra Mundial. Tendo experimentado de forma direta as atrocidades de que o ser humano é capaz, Lévinas passou a se dedicar ao estudo de um pensamento que coloque o Outro no lugar de centralidade. Machado (2008) aponta a importância de seu pensamento.

A originalidade da proposta de Lévinas está na consideração do outro como um mistério, assim como o conceito de rosto como nudez. O outro, para Lévinas, é aquele que tem uma liberdade exterior à minha, que está fora do meu sistema, em que não é possível nenhuma fusão. (MACHADO, 2008, p.89)

⁸⁸ Publicados a partir de 2014, os *Cadernos Negros* (Schwarzen Hefte) esquentaram uma antiga discussão acadêmica sobre a obra de Heidegger na medida em que trazem anotações com indisfarçável conotação antisemita.

⁸⁹ O caso Heidegger consiste na polêmica, intensamente recuperada pela publicação dos *Cadernos Negros*, da participação de Heidegger no nazismo. A questão sobre a validade ou não de ler sua obra a partir do comportamento ético do filósofo, fartamente documentado, é das mais instigantes. Porém, esta polêmica foi apenas reavivada a partir da publicação dos referidos diários. Heidegger chegou a ser proibido de lecionar na Alemanha após a Segunda Guerra Mundial em consequência de sua participação ativa no Partido Nazista, tendo chegado a referendar, em 1933, um decreto que baniu não arianos do serviço público. Longe de esgotar-se, a polêmica reverbera na obra de Peter Trawny, que editou os *Cadernos Negros* e escreveu os livros *Heidegger e o mito da conspiração judaica mundial* e *La Liberté d'Erreur avec Heidegger*, e em inúmeros outros autores que se dividem entre a defesa do banimento de Heidegger à contextualização e separação entre a obra e seu posicionamento ético.

Sendo assim, sustentamos que o humanismo ético se dá na medida em que consideramos tanto nossos pensamentos e teorias quanto nossas práticas e ações. O exemplo de Heidegger e Lévinas não deixa dúvida da importância de se pensar o mundo, mas também de se agir no mundo. Um humanismo ético recusa a filosofia que, de alguma forma, legitima o domínio de um sobre o outro. A alteridade é a chave para mudar o mundo atual, e sem um humanismo que tenha a ética como norte não há transformação possível.

4.7 O humanismo do outro homem

Desde que iniciamos nossa abordagem sobre o humanismo, apontamos para a pluralidade do termo e para definições até mesmo antagônicas que o cercam. Em meio a esse universo de significados, não é de surpreender que o pensamento de um mesmo filósofo seja interpretado de maneira diversa. No caso de Lévinas, pensador-chave para o visionamento da obra dardenneana, é interessante perceber como ele é considerado tanto como humanista quanto como anti-humanista.

É certo que por vezes o próprio Lévinas utiliza a expressão anti-humanismo. Porém, fica claro durante a leitura de seus textos, que seu trabalho aponta para um humanismo ético, transformador do mundo, e que suas proposições terminam não por aniquilar o humanismo, mas por reinventá-lo. Os pesquisadores que traduziram o livro *Humanismo do outro homem* apontam para isso, de maneira inequívoca, na orelha da edição brasileira.

Não se trata de rejeitar o humanismo, mas de reativá-lo. As contestações sociopolíticas que marcaram os anos de 1960, na Europa e na França, não trouxeram à luz uma visão satisfatória do mundo e do homem. Urge agora estabelecer uma moral melhor que o humanismo subjetivista, uma moral capaz de proteger o homem contra o próprio homem.

Quem fracassou não foi o humanismo, mas sim as interpretações que dele foram feitas. Esse humanismo, reduzido a esquemas simplistas e rígidos, esqueceu os valores soberanos que abrigava em seu seio. Nestas páginas, Lévinas pede que se compreenda de outro modo a mensagem humanista, desenvolvendo-a e afinando-a sempre mais. (PIVATTO, 1993, [orelha do livro])

Na contramão dessa abordagem, Lévinas é também associado à pauta anti-humanista. O reducionismo com que o conceito humanismo é por vezes tratado justifica a confusão. Afinal, o que seria o anti-humanismo se não existe nem mesmo consenso sobre o que seja humanismo? Hutchens (2007) aponta que Lévinas se afasta tanto de Sartre quanto de Heidegger e, ao fazê-lo, ataca o humanismo. Porém, a perspectiva de Lévinas não é a de negar o humanismo como um todo, mas certos tipos de humanismo, alguns elencados aqui anteriormente. Sua crítica está dirigida, na verdade, à centralidade do “eu”, que marca a história do pensamento ocidental.

Curiosamente para um pensador tão religioso, Lévinas é um humanista relutante que defende o anti-humanismo contra o humanismo apesar de ser contra seus excessos radicais. O anti-humanismo ataca a arrogância do eu-humanista, sendo mais modesto em sua avaliação dos poderes do eu, está aberto à interpretação ética. (HUTCHENS, 2007, p.176)

Mesmo considerando as dificuldades no manuseio desses conceitos, o grau de reducionismo chega, por vezes, a invalidar qualquer abordagem mais objetiva, ora referindo-se ao autor como humanista, ora como anti-humanista. Hutchens insiste: “não há qualquer dúvida de que ele é um humanista alternativo (...). E é isso que o leva a aprovar o anti-humanismo (...) que, é preciso dizer, abre um espaço para a religião verdadeira” (p.176). Sabemos que é difícil entender o termo humanismo em toda a sua complexidade, mas tal imprecisão entre humanismo e não-humanismo só tende a tornar tudo mais confuso, sobretudo quando a ele se atrela expressões como “religião verdadeira”, seja lá o que isso for, o que funciona como um farol da desatenção com que o humanismo é frequentemente abordado.

Entendemos que o pensamento de Lévinas se enquadra (e inspira) o humanismo ético que propomos e sabemos que quando ele se refere ao humanismo criticamente, ele o faz para reativar o conceito em sua essência, ou talvez para dotá-lo de algo que até então lhe faltava. Seu livro *Humanismo de outro homem* não deixa nenhuma dúvida quanto a isso. O que Lévinas propõe é, sim, um humanismo ético, pois relacional, dependente do Outro que assume, em seu pensamento, o lugar de protagonismo.

O desafio parece ser o de fazer valer o pensamento de Lévinas de maneira plena. Como superar o legado de uma tradição filosófica bimilenar que coloca o Eu no lugar central e tomar as proposições levinasianas em sua plenitude?

Desejo do outro como necessidade daquele que não tem mais necessidades, que se reconhece na necessidade de um Outro que é Outrem, que não é nem meu inimigo (como em Hobbes e Hegel), nem meu “complemento”, como o é ainda na República de Platão, que é constituída porque faltaria alguma coisa à subsistência de cada indivíduo. (LÉVINAS, 1993, p.48-49)

Ao colocar o Outro no lugar central, Lévinas desafia a formação do nosso pensamento, invertendo as convicções e comportamentos do eu-sujeito. Não seria essa lógica, a do Eu no lugar central, que de alguma forma fundamenta, através dos séculos, boa parte das agruras que atravessaram a humanidade? O que subjaz aos interesses geopolíticos e econômicos de uma guerra se não a ideia de dominação do Outro? Do ciúme mais corriqueiro aos crimes passionais, muitos deles legitimados pela sociedade durante tanto tempo sob a argumentação de defesa da honra, não estamos sempre atravessados pela ideia de dominação de Outrem, o Outro sempre como complementação do Eu ou como meu inimigo? E o que falar das religiões em seus processos de angariar seguidores, de transformar o Outro em Eu através de um ideário religioso e da existência de um Deus que nos converta, literalmente, no mesmo? O humanismo ético está, necessariamente, na centralidade do Outro.

O questionamento de si é precisamente o acolhimento do absolutamente outro. A epifania do absolutamente outro é rosto em que o Outro me interpela e me significa uma ordem, por sua nudez, por sua indigência. Sua presença é uma intimação para responder. O Eu (Moi) não toma apenas consciência dessa necessidade de responder, como se se tratasse de uma obrigação ou de um dever particular sobre o qual ele teria que decidir. (LÉVINAS, 1993, p.53)

Apesar da adoção esporádica do termo anti-humanismo e da constante e sólida crítica ao humanismo tradicional, é o próprio Lévinas quem aponta que a superação do humanismo não passa de um modismo. Só resta resgatá-lo, transformando-o em humanismo ético, dotando-o daquilo que lhe faltava e sem o que o próprio humanismo se perde.

Fim do humanismo, fim da metafísica - morte do homem, morte de Deus (ou morte a Deus!) -, ideias apocalípticas ou slogans da alta sociedade intelectual. Como todas as manifestações do gosto - e dos maus gostos - parisienses, estas proposições se impõem com a tirania da última moda, mas

se colocam ao alcance de todos os bolsos e se degradam. (LÉVINAS, 1993, p.93)

O humanismo ocidental, afirma o autor, apoia-se na ambiguidade das belas palavras e ignora o real de violências e de exploração (1993, p.92). A filosofia de Lévinas quer mudar a ordem das coisas, e aponta a juventude como estratégia para a aproximação do Outro, que se afasta das belas palavras, da erudição, para mostrar a humanidade do homem.

Esta crítica rejeita a responsabilidade coagulada em “belas palavras”, e onde o Dizer, reduzido ao Dito, entra em conjunção com suas próprias condições, faz estrutura com seus contextos e perde sua juventude do dizer; juventude que é ruptura do contexto, palavra que decide, palavra nietzschiana, palavra profética, sem estatuto do ser, mas sem arbitrariedade, pois brotada da sinceridade, quer dizer, da própria responsabilidade pelo outro. (LÉVINAS, 1993, p.107-108)

Superado o estudo das humanidades como tradução do humanismo, a erudição que hierarquiza e exclui, que aniquila o Outro, como pensar nas manifestações artísticas impulsionados por uma perspectiva levinasiana? Lévinas afirma que a Obra deve ser pensada em direção ao Outro, sem retorno, ou seja, a obra “enquanto orientação absoluta do Mesmo em direção ao Outro, é, pois, como uma juventude radical do elã generoso.” (1993, p.46). Pensemos, então, numa *poética* humanista que una teoria e prática, que coloque o Outro no lugar central, e que se traduza, no universo contemporâneo de produções audiovisuais, como uma forma de resistência. Não é outro o entendimento que temos da obra dardenneana.

4.8 Por uma *poética* humanista

A centralidade do Outro une a filosofia de Lévinas e o cinema dos irmãos Dardenne. É a partir desse eixo que a obra dardenneana ganha contornos mais definidos. Em *Sur l'affaire humaine*, Luc Dardenne aponta o dilema humano: “Como viver essa solidão humana sem Deus, aceitá-la verdadeiramente, reconhecendo, enfim, nossa condição sem

apelar para novos “deuses”...”⁹⁰ (DARDENNE, 2012, p.17, tradução nossa). A essa questão, o Outro surge como a única resposta possível. O apelo ao Outro é um apelo ético. Viver em direção ao Outro, segundo Luc Dardenne, pressupõe abandonar a bolha das religiões que nos faz viver para a morte ou em sua direção (2012, p.40). A resposta ao dilema da solidão humana está no Outro, em ser amado pelo Outro, e assim escapar ao medo da morte.

Dedicaremos o próximo item à abordagem da obra dardenneana pelo viés de uma *poética* humanista. Cabe, agora, salientar o que entendemos como *poética* humanista à luz do que discutimos anteriormente. Torna-se necessário, então, pensar um conceito que sintetize várias questões que elencamos: *poética*, realidade, encenação, ética, humanismo. Pensar um conceito que seja atravessado por muitas das principais chaves de leitura da obra dardenneana. Moldá-lo de tal forma que ele seja útil não apenas à análise de um cinema, mas de qualquer cinema. Sem a intenção de esgotar a abordagem de uma obra ou filme, o que queremos com a *poética* humanista é lançar luz a outras possibilidades de análise, superando alguns conceitos que não nos ajudam se tomados isoladamente, como vimos nos capítulos anteriores.

Entendemos que a *poética* humanista tem como um dos pilares a narrativa. É através das histórias que contamos, e de como as contamos, que se torna possível pensar numa *poética* que tenha como norte o humanismo ético. Pensar na narrativa, aqui, inclui considerar quais personagens são criadas e em quais contextos. Que jornadas interessam a uma *poética* que se quer humanista? Que relações se estabelecem com os personagens que são criados? A que eles servem?

A *poética* humanista nasce da relação do autor com o mundo. Apesar do cuidado que o realismo nos inspira como conceito, sobretudo se atrelado ao cinema, entendemos que a *poética* humanista é atravessada pelo mundo, surge das questões éticas do cineasta, do modo como ele lida com as questões cotidianas e do próprio cinema. Sendo assim, não importa apenas aquilo que o artista diz através da sua obra, mas também o seu comportamento ético para além dela. Estamos no mundo de uma maneira indissociável a nossas ações e pensamentos. Somos artistas, pesquisadores, engenheiros, professores, mas também pais, mães, cidadãos. O que fazemos em nosso cotidiano repercute em nosso trabalho, mesmo que aquilo que dizemos seja, por vezes, oposto ao que praticamos. Somos

⁹⁰ No original: “Comment vivre cette solitude humaine sans Dieu, l’accepter vraiment, y reconnaître enfin notre condition sans faire appel à de nouveaux “dieux”...” (DARDENNE, 2012, p.17)

o somatório de práticas e teorias e o cinema que realizamos ou pensamos não será impermeável a isso.

Acreditamos que uma *poética* humanista no cinema esteja alicerçada, também, na encenação, no modo como o cineasta posiciona a câmera. Não é apenas o *travelling* que é uma questão de moral, como queria Rivette, mas todas as escolhas dos cineastas se constituem numa determinada encenação que pode ser opressora, libertadora, humanista. São essas escolhas, desde a mais primordial questão que um cineasta deve se fazer ao definir como posicionar a câmera, até o modo como ele lida com elenco e equipe, que se traduzem numa *poética* humanista.

Por fim, uma *poética* humanista deve considerar, sobretudo, o seu caráter transformador. Fazer um cinema de resistência, como Luca Venzi (2013) classifica o cinema dardenneano, será fazer um cinema no e para o mundo, um cinema que se alimente da realidade e que devolva ao mundo a realidade modificada. Segundo Venzi, ao discorrer sobre a ética na obra dardenneana, essa é “a medida do mundo do cinema de Dardenne, seu modo de não parar de acreditar, de *continuar a resistir*.”⁹¹ (2013, p.54, tradução nossa, grifos no original).

Ao provocar a reflexão, a construção de novos olhares e novas posturas diante do mundo, a *poética* humanista se coloca contra o *status quo* na medida em que busca fazer surgir o humano num mundo desumano.

4.9 A *Poética* Humanista dos irmãos Dardenne

O olhar humano, aquele no qual podemos ler simultaneamente o desejo da morte e sua interdição, é aquele que o cinema tem a vocação de captar. Prestar atenção: o aparecer ético da imagem simultânea e conflituosamente ao seu aparecer estético⁹². (DARDENNE, 2005, p.16 - tradução nossa)

Após a frustração dos irmãos Dardenne com a realização do longa de ficção *Je Pense à vous*, que antecede *A Promessa*, começa a se delinear nos escritos de Luc Dardenne

⁹¹ No original: “È la misura del mondo del cinema dei Dardenne, il loro modo di non smettere di credere, di continuare a *fare la resistenza*”. (2013, p.54, grifos no original)

⁹² No original: “Le regard humain, celui dans lequel nous pouvons lire simultanément le désir du meurtre et son interdiction, est celui que le cinéma a pour vocation de captar. Faire attention: apparaître éthique de l’image simultanément et conflictuellement avec son apparaître esthétique”. (DARDENNE, 2005, p.16)

o que virá a ser a *poética* humanista que marcará sua obra a partir de então. “Uma coisa é certa: baixo orçamento e simplicidade em tudo (roteiro, cenário, figurino, iluminação, equipe, atores). Ter nossa equipe, encontrar os atores que queiram realmente trabalhar conosco...”⁹³. (DARDENNE, 2005, p. 14 - tradução nossa). Ao listar os traços elementares dos filmes que fariam dali em diante, os irmãos Dardenne não só encontraram uma forma/fórmula para seu cinema, mas um sistema, uma maneira de filmar como um ato de resistência.

Tudo em seus filmes aponta para os elementos que Luc Dardenne anunciou nas primeiras páginas de seu diário. Porém, a anunciada simplicidade esconde a construção complexa de uma *práxis* imbuída de um pensar cinematográfico, que advém da reflexão, de um pensar ético, de um rigor em seguir e respeitar as premissas por ele elencadas. Buscar esse cinema novo em sua trajetória só se torna possível a partir da experiência e da teoria, buscar um novo fazer cinematográfico incorporando a busca na própria maneira de filmar. “A câmera procura, não espera, nada sabe”⁹⁴. (DARDENNE, 2005, p.18, tradução nossa)

Descobrir esse novo cinema surge, então, de algumas premissas rigidamente respeitadas, que podemos encontrar em todos os filmes realizados pelos irmãos Dardenne a partir de *A Promessa*. A aparente simplicidade fica clara na elaboração dos roteiros, largamente registrada nos dois volumes de *Au dos de nos images*. O processo de escritura dos roteiros começa nas conversas entre Luc e Jean-Pierre sobre os personagens e enredos a serem desenvolvidos. Em seguida, Luc escreve uma primeira versão do roteiro, e a escritura continua sendo influenciada pela conversa entre os parceiros. Após o primeiro tratamento, Luc entrega o roteiro para Jean-Pierre e os tratamentos continuam na medida em que Jean-Pierre e outras pessoas dão o retorno das leituras. Sobre o primeiro tratamento do roteiro de *A Promessa*, Luc registra:

Leitura com Jean-Pierre. A primeira metade e algumas cenas da segunda metade são boas. Eu perco o ritmo e a contundência dos personagens na segunda metade. Atenção a minha compaixão pelos personagens. Encontrar os diálogos dos quais surja tensão. Acreditar na constrição em torno do núcleo, em torno da cena que progressivamente se torna inevitável. Ir ao extremo. Isso é o mais difícil⁹⁵. (DARDENNE, 2005, p.21, tradução

⁹³ No original: “Une chose est sûre: petit budget et simplicité partout (récit, décor, costume, éclairage, équipe, acteurs). Avoir notre équipe, trouver des acteurs qui ont réellement envie de travailler avec nous...” (DARDENNE, 2005, p.14)

⁹⁴ No original: “La caméra cherche à suivre, n’attend pas, ne sait pas.” (DARDENNE, 2005, p.18)

⁹⁵ No original: “Lecture avec Jean-Pierre. La première moitié et quelques scènes de la seconde sont bonnes. Je

nossa)

O cuidado na construção das personagens atravessa o processo de escritura dos roteiros. Numa das primeiras anotações sobre o que viria a ser o roteiro de *Rosetta*, fica clara a preocupação com a personagem, e a evolução entre o primeiro desenho imaginado e aquele que se concretizou. “*Rosetta*. Talvez a história de uma mulher (trinta e cinco anos) a reparar uma injustiça. Face a uma realidade que recusa essa reparação e mesmo o sentido de uma tal reparação, ela beira a loucura”.⁹⁶ (DARDENNE, 2005, p.52, tradução nossa)

Quatro meses depois - a citação acima é de 11/04/1995 - Luc registra a permanência do dilema e do cuidado na construção da personagem: “*Rosetta* não enlouquece. Ela se bate e obtém algo. O filme deve se interessar mais pela realidade da vida dessa mulher do que pelo drama. Filmar a vida, conseguiremos isso um dia?”⁹⁷ (DARDENNE, 2005, p.53, tradução nossa). A preocupação que encontramos ao longo do processo de escritura do roteiro e que reverbera no filme é própria de uma relação com a obra, com as personagens, com o mundo, que se traduz como *poética* humanista. Nos dilemas colocados por Luc a cada filme, é a ética que ocupa o proscênio.

Quase dois anos depois das primeiras anotações sobre *Rosetta*, Luc Dardenne registra que, apesar de ainda não ter escrito o roteiro, a personagem passa a existir para a dupla: “*Rosetta* avança. Eu ainda não escrevi mas nós temos falado bastante sobre a personagem. Ela existe. A narrativa será menos articulada do que a de *A Promessa*”⁹⁸ (DARDENNE, 2005, p.63, tradução nossa).

A análise estrutural da obra dardenneana é fundamental para desconstruir a ideia de que a câmera em seus filmes acompanha as personagens como se fosse um registro, sem considerar que a sensação que os filmes provocam é fruto de uma poderosa construção narrativa. Em *Dardenne par Dardenne - entretiens avec Michel Ciment*, Jean-Pierre

perds le rythme et le cinglant des personnages dans la seconde moitié. Attention à ma compassion pour les personnages. Trouver les dialogues d'où sourd une tension. Créer le resserrement autour du noyau, autour de la scène qui progressivement devient inévitable. Aller jusqu'au bout. C'est le plus difficile.” (DARDENNE, 2005, p.21)

⁹⁶ No original: “*Rosetta*. Peut-être l'histoire d'une femme (trente-cinq ans) pour réparer une injustice. Face à une réalité qui refuse cette réparation et même le sens d'une telle réparation, elle sombre dans la folie.” (DARDENNE, 2005, p.52)

⁹⁷ No original: “*Rosetta* ne devient pas folle. Elle se bat et obtient quelque chose. Le film doit s'intéresser plus à la réalité de la vie de cette femme qu'au drame. Filmer la vie, y arriverons-nous un jour?” (DARDENNE, 2005, p.53)

⁹⁸ No original: “*Rosetta* avance. J'ai n'ai pas encore écrit mais nous avons bien parlé à propos du personnage. Elle exist. Le récit sera moins articulé que celui de *La Promesse*”. (DARDENNE, 2005, p.63)

Dardenne, quando indagado sobre a questão do conflito em seus filmes, responde:

...nós sentimos necessidade de ter esses conflitos, de ter uma história e de tentar que essa história seja traduzida o máximo possível pelos ritmos efetivos, pela relação entre os corpos, e um pouco menos, mas em todo caso da nossa maneira, pelas motivações psicológicas das personagens. Nós tentamos traduzir isso de outras formas, na relação com os objetos, nas corridas, nos deslocamentos. Nós temos necessidade de saída de ter uma história construída, dramatizada, com os conflitos, resoluções, é isso. E é verdade que nós estamos dentro de uma tradição que, como você diz, remonta a Aristóteles. (DARDENNE, 2016, p.53, tradução nossa)⁹⁹

Tradição de uma narrativa aristotélica que caracteriza a obra dardenneana, rompe com o passado de documentarista da dupla e revela uma habilidade na construção dos personagens, dos conflitos, do roteiro como um todo, num processo longo e frutífero fartamente documentado por Luc Dardenne em seus diários. Numa outra entrevista que compõe o livro *Dardenne par Dardenne*, Luc indica o processo que está por trás da aparente espontaneidade de seus filmes.

Construir, construir, construir para criar uma impressão de surpresa, o presente que está lá, que as personagens nos dão. E eu creio, como já disse o Jean-Pierre, que tentamos fazer isso de forma que nossa câmera não demonstre aos espectadores que nós construímos, que estamos lá para filmar uma cena que se desenrola diante da câmera. (...) Por exemplo, se a personagem vai abrir uma porta, você está um pouco atrás à direita, se você sabe que ela vai abrir a porta, normalmente você reduz. Nós não reduzimos: em *Rosetta*, no início do filme, é isso o que acontece... (DARDENNE, 2016, p.100, tradução nossa)¹⁰⁰

Após um longo processo de construção da personagem, *Rosetta* surge com o mesmo propósito de Igor, protagonista de *A Promessa*. “Como Igor, ela experimentará o

⁹⁹ No original: “... nous avons besoin d’avoir ces conflits, d’avoir une histoire et d’essayer que cette histoire soit le plus possible traduite dans les rythmes effectivement, dans les rapports entre les corps, et un peu moins, en tout cas chez nous, dans les motivations psychologiques des personnages. Nous essayons de traduire ça autrement, dans les rapports aux objets, dans les courses, les déplacements... On a besoin au départ d’avoir une histoire construite, dramatisée, avec des conflits, des résolutions, voilà. Et c’est vrai qu’on est là-dedans dans une tradition qui comme vous dites, remonte à Aristote...” (DARDENNE, 2016, p.52-53)

¹⁰⁰ No original: “Construire, construire, construire pour créer une impression de surprise, le présent qui est là, qui nous donne des personnages. Et je crois comme Jean-Pierre l’avait déjà dit, on essaye de faire en sorte que notre caméra ne donne pas les sentiment au spectateur et spectatrice que nous construisons, que nous sommes là pour filmer une scène qui se déroule pour la caméra. (...) Par exemple, si le personnage va ouvrir une porte, vous êtes un peu en arrière sur la droite, si vous savez qu’il va ouvrir la porte, normalement vous ralentissez. Donc nous, on ne ralentit pas: em *Rosetta*, au début du film c’est comme ça...” (DARDENNE, 2016, p.100)

fato humano de começar. “Ainda está obscuro, mas é a isso que precisamos chegar.”¹⁰¹ (DARDENNE, 2005, p.66, tradução nossa). A filosofia de Lévinas marca a visão de mundo dardenneana e pauta suas escolhas desde a elaboração dos roteiros. A propósito da questão do rosto na filosofia de Lévinas, Luc discorre sobre *Rosetta*.

Esse é o olhar de Rosetta que nós tentaremos fazer aparecer para o espectador. Que ela exista como rosto, que ela seja interlocutora antes de ser conhecida, e que ela não possa jamais ser inteligível. Nós não daremos informações explicando seu passado, sua história, seus comportamentos. Ela estará lá, rosto olhando os olhos que a observam na noite da sala.¹⁰² (DARDENNE, 2005, p.73, tradução nossa)

Para Lévinas, “o apelo ético é o rosto do outro” (1993, p.5). O rosto de Rosetta, no plano final, é a tradução audiovisual do pensamento deste filósofo que influencia radicalmente todos os filmes aqui analisados. Em *Au dos de nos images*, Luc Dardenne revela sua ética diante do mundo a partir da leitura de Lévinas.

Lévinas escreveu em *Difficile Liberté* que a alma não está na possibilidade da imortalidade (minha) mas na impossibilidade de matar (o outro). A arte é reconhecida por muitos como uma manifestação da nossa possibilidade de imortalidade, como um desejo de durar, como um anti-destino. Poderia ela ser uma modalidade de instituição da impossibilidade de matar? Poderia ela se abrir a esta alma que se descobre como incapaz de causar a morte do outro? Olhar a tela, o quadro, a cena, a escultura, a página, escutar o canto, a música, seria: não matar.” (DARDENNE, 2005, p.42, tradução nossa, grifos no original)¹⁰³

O olhar final de Rosetta para Riquet é como uma representação do pensamento de Lévinas. Não matar, não morrer. Depois de Rosetta trair Riquet para roubar-lhe o emprego, Riquet persegue Rosetta, procura seu rosto (Figura 33 - 1:07:05). O rosto de

¹⁰¹ No original: “Comme Igor, elle éprouvera le fait humaine de commencer. C’est encore obscur mais c’est à ça qu’il faut arriver”. (DARDENNE, 2005, p.66)

¹⁰² No original: “C’est ce regard de Rosetta que nous tenterons de faire apparaître pour le spectateur. Qu’elle arrive à exister comme visage, qu’elle soit l’interlocutrice avant d’être connue, et qu’elle ne puisse jamais être connaissable. Nous ne donneront pas d’informations expliquant son passé, son histoire, ses comportements. Elle sera là, visage visant les yeux qui la regardent dans la nuit de la salle.” (DARDENNE, 2005, p.73).

¹⁰³ No original: “Levinas a écrit dans *Difficile liberté* que l’âme n’est pas possibilité d’immortalité (la mienne) mais impossibilité de tuer (autrui). L’art est reconnu par beaucoup comme une manifestation de notre possibilité d’immortalité, comme dur désir de durer, comme anti-destin. Pourrait-il être une modalité de l’institution de l’impossibilité de tuer? Pourrait-il ouvrir à cette âme qui se découvre comme impossibilité de donner la mort à autrui? Regarder l’écran, le tableau, la scène, la sculpture, la page, écouter le chant, la musique, ce serait: ne pas tuer.” (DARDENNE, 2005, p.42).



Figura 33 - Rosetta (1:07:05)

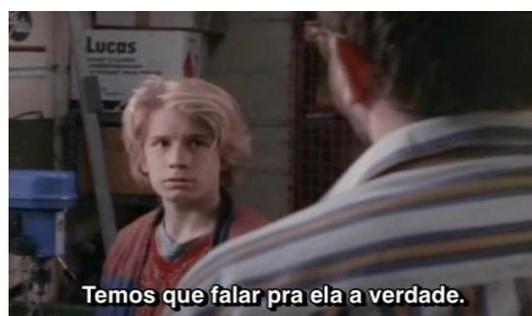


Figura 34 - A Promessa (1:21:40)



Figura 35 - O Filho (1:35:04)



Figura 36 - Dois dias, uma noite (1:31:18)

Riquet constitui-se como uma espécie de salvação de Rosetta, dissipando seu medo de desaparecer. Ainda no início da escritura do roteiro de Rosetta, Luc Dardenne aponta uma certeza: “Ao final do filme, ela não estará mais sozinha.”¹⁰⁴ (DARDENNE, 2005, p.64, tradução nossa)

As jornadas das personagens dardenneanas possuem uma espécie de mínimo divisor comum: todos têm como ápice uma questão moral, embate que faz despertar o humano em nós, que constantemente promove a humanização dos protagonistas. Reunindo a forma como os heróis enfrentam seus dilemas morais, fica evidente a adoção de uma regra na condução para o desfecho da narrativa. Em *A Promessa*, Igor e seu pai Roger trabalham com imigrantes ilegais. Quando um desses imigrantes se acidenta, Igor faz uma promessa de que irá cuidar de sua esposa e filho. A promessa fará Roger e Igor entrarem num embate moral (Figura 34 – 1:21:40). Em *Rosetta*, a personagem-título vive com sua mãe alcoolatra num *camping* e deseja de forma intensa conseguir um emprego, que representaria a passagem para o que ela considera uma vida normal. Mas seu universo moral particular permitirá que ela traia Riquet, o único que lhe estendeu a mão, para ficar com seu emprego.

Assim, desde o primeiro filme do conjunto de títulos que consagraram os irmãos Dardenne, o embate moral que atravessa a vida dos heróis dardenneanos está sempre presente. Em *O Filho*, Oliver, instrutor de carpintaria, recebe a ficha de Francis, um jovem que quer aprender esse ofício. Ao descobrir que o jovem foi responsável pela morte de seu filho, Oliver fica entre o dilema de perdoar ou de punir (Figura 35 – 1:35:40). Em *A Criança*, Sônia e Bruno são pais imaturos de um recém-nascido. Sem o consentimento de Sônia, Bruno vende o filho, mas acaba tendo que enfrentar as consequências da escolha moral que fizera.

Os dilemas morais que marcam as jornadas desses personagens contribuem, portanto, para a humanização dos mesmos. São personagens cheios de nuances e contradições, que extraem algo fundamental de suas jornadas individuais. Em suas trajetórias humanizadoras, a volta com o elixir significa, invariavelmente, uma escolha pautada pela ética e pela responsabilidade pelo outro. Em *O Silêncio de Lorna*, a imigrante Lorna vive um casamento de fachada com Claudy e aceita participar dos planos de Fábio, dentre eles, o assassinato de seu falso marido. Em *O Garoto da bicicleta*, Cyril é um menino de 11 anos que foi abandonado pelo pai num orfanato. Ele passa os fins de semana

¹⁰⁴ No original: “À la fin du film, elle ne devrait plus être seule.” (DARDENNE, 2005, p.64)

com Samantha, que conheceu acidentalmente. Cyril tem que lidar com a rejeição e canaliza sua revolta sobre a única pessoa que lhe estendeu a mão. Por fim, em *Dois dias, uma noite*, Sandra, recém-recuperada de uma depressão, descobre que seus colegas de trabalho optaram por um bônus salarial no lugar do seu emprego. Sua jornada será a de convencê-los do contrário, e ela será colocada em xeque quando souber que para manter seu emprego um dos colegas contratados temporariamente, e que votou pelo seu retorno, terá que ser demitido. As jornadas dos personagens dardenneanos são jornadas éticas, humanistas, que se traduzem pela crença no ser humano e pela responsabilidade em relação ao Outro.

A construção narrativa se confunde com uma *praxis* que se mantém inalterada em sua essência desde *A Promessa*. A relação com os atores e a equipe, com o tamanho da produção, permanece inalterada, contudo, não é sem desafios que essa permanência se dá. A distância que marca o valor de *A Promessa*, orçado em 1,6 milhões de euros, e de *Dois dias, uma noite*, que chegou a 6,9 milhões de euros, indica uma transformação no interior do sistema dardenneano, o que é reconhecido pela dupla como um desafio a ser encarado em cada novo filme¹⁰⁵.

Como vimos no capítulo anterior em relação à escolha do elenco, os atores habituais que trabalham nos filmes e que se mantêm alheios a qualquer hierarquização dentro desse sistema - o que permite que Olivier Gourmet faça um pequeno papel em *A Criança* mesmo após ter recebido o prêmio de melhor ator em Cannes com *O Filho* - misturam-se, nos filmes mais recentes, com estrelas de renome internacional, como Cécile de France e Marion Cotillard. A *poética* humanista dos irmãos Dardenne não se dá apenas no resultado dos filmes, mas no processo de realização dos mesmos. É essa proposição ética, relação com o mundo, que faz com que os Dardenne não se deixem contaminar pelo *starsystem*. As atrizes mencionadas não tiveram nenhum tipo de tratamento diferenciado, ensaiaram durante semanas com os Dardenne e sua pequena câmera bem como o restante da equipe, integraram o sistema dardenneano participando de um mundo à parte, uma forma de se fazer cinema que resiste ao *status quo*.

Nós nos dizíamos: “nós vamos desiconizar Marion, vamos banalizá-la, transformá-la numa jovem de Seraing, uma jovem da periferia que caminha pelas ruas, e não vamos manter um único movimento, qualquer coisa que

¹⁰⁵ Os custos dos demais filmes do nosso recorte foram, em euros, os seguintes: *Rosetta* custou 1,9 milhões; *O Filho* custou 2,6 milhões; *A Criança* custou 3,6 milhões; *O Silêncio de Lorna* custou 4 milhões; *O Garoto da bicicleta* custou 5,8 milhões. (MOSLEY, 2013, p.5)

poderia lembrar que ela é diferente.” Ao contrário, era preciso apagar. E Marion nos disse: “Façam de mim o que vocês quiserem”, então ela sabia bem que era preciso que ela se tornasse qualquer uma e, como grande atriz, ela sabia bem que os atores não têm controle de tudo, e que quando se acredita ter o controle é que os erros acontecem. (DARDENNE, 2016, p.92, tradução nossa)¹⁰⁶

Esse tratamento dado aos atores e equipe, um mesmo tratamento independentemente da posição que cada um ocupa dentro da indústria do cinema, é próprio da visão de mundo dos irmãos Dardenne. A *práxis* cinematográfica dardenneana é previamente planejada. Não surge de acordo com as oportunidades de orçamento ou de facilidades de financiamento. A escolha por manter as produções de um determinado tamanho faz parte dessa prática e tem implicação direta com o resultado que vemos na tela: “Recusar todas as proposições de financiamento, de *casting*, de “conforto técnico” que nos permitiriam fazer “um grande filme”. Muito jovens para morrer”¹⁰⁷. (DARDENNE, 2005, p.61, tradução nossa). Aqui, ética e poética se confundem e se tornam indissociáveis.

A partir dessa chave de leitura da obra dardenneana, aproximamo-nos do que, para Luc Dardenne, é um paradoxo contemporâneo: “... a estetização da realidade exige a não-estetização da arte”¹⁰⁸ (DARDENNE, 2005, p.70, tradução nossa). A estética dardenneana segue algumas premissas, mas não se mantém rígida a ponto de permanecer imutável. A aparente homogeneidade dos filmes a partir de *A Promessa* admite, a cada nova experiência, algumas mudanças que mantêm vivo o desafio de realizar cada novo projeto. A música não-diegética recusada inicialmente ganha espaço em *O Garoto da bicicleta* e *O Silêncio de Lorna*, o trabalho com atores desconhecidos do grande público não impede a presença de estrelas de renome internacional no elenco, a fotografia pode se tornar mais instável como em *Rosetta* e *O Filho*, nos quais, segundo Luc Dardenne, “a câmera parece ligada por um cordão umbilical ao personagem principal”¹⁰⁹ (DARDENNE, 2016, p.29,

¹⁰⁶ No original: “Nous, on se disait: “On va désicôner Marion, on va la banaliser, en faire une fille de Seraing, une jolie fille de la banlieue qui se promène dans la rue et on ne va surtout pas garder une démarche, quelque chose qui pourrait rappeler qu’elle est différente.” Au contraire, il fallait gommer. Et Marion a dit: “faites de moi ce que vous voulez” donc elle savez bien qu’il fallait qu’elle devienne quelqu’un d’autre et en très grande actrice, elle savait bien que l’acteur ne contrôle pas tout, que c’est lorsqu’il croit tout contrôler qu’il fait des erreurs.” (DARDENNE, 2016, p.92)

¹⁰⁷ No original: “Refuser toutes les propositions de financement, de casting, de “confort technique” qui nous permettraient de faire “un grand film”. Trop jeunes pour mourir”. (DARDENNE, 2005, p.61).

¹⁰⁸ No original: “Paradoxe contemporain: l’esthétisation de la réalité exige la déséthétisation de l’art”. (DARDENNE, 2005, p.70)

¹⁰⁹ No original: “La caméra semble reliée avec un cordon ombilical au personnage principal” (DARDENNE, 2016, p.29)

tradução nossa), mas pode ganhar um tratamento diferente em *Dois dias, uma noite*. Entre permanências e mudanças, a obra dardenneana preserva como essência a relação entre ética e estética.

A relação corpo-câmera é um exemplo do modo como ética e estética congruem. O tratamento dado aos personagens, sobre os quais sabemos apenas o essencial, estabelece uma primeira relação de alteridade. O Outro não será jamais completamente entendido ou incorporado pelo público, influência levinasiana que encara o outro como infinito, e não como totalidade. A câmera mais ou menos estável estabelecerá uma relação com esse corpo outro. Em relação ao trabalho do fotógrafo Benoît Dervaux, é o próprio Luc Dardenne quem utiliza a expressão.

Os movimentos do corpo de Benoît Dervaux (o cinegrafista) segurando a câmera são mais sutis, mais vivos, mais sensíveis e mais complexos do que qualquer movimento realizado com a ajuda da maquinária. Seu peito, sua cintura, seus joelhos, seus pés são os de um dançarino. Com Amaury Duquenne (seu assistente) que o acompanha e o apoia em seus movimentos, eles formam um só corpo-câmera.¹¹⁰ (DARDENNE, 2005, p.175, tradução nossa)

Joseph Mai (2007) chama atenção para a simbiose existente entre equipe e elenco, entre a estética dardenneana e a relação entre os corpos, fazendo avançar o conceito de corpo-câmera, cunhado por Luc Dardenne. O cordão umbilical que liga a câmera ao personagem se dá numa relação ética e estética, de alteridade e de engajamento. Filmar dessa maneira se estabelece como uma premissa que independe da instabilidade da câmera ou da ausência de música não-diegética. É uma visão de mundo que perpassa a relação com o Outro, personagem, fotógrafo, espectador.

O corpo-câmera dá uma limitada e corporal perspectiva ao espectador que agora não tem mais pra onde relegar aquelas pessoas que ele normalmente evita no cinema. (...)

O corpo-câmera não se refere tanto à técnica quanto a como e onde o operador segura a câmera: isso transborda a intimidade

¹¹⁰ No original: “Les mouvements du corps de Benoît Dervaux (le cadreur) portant la caméra sont plus subtils, plus vifs, plus sentis et plus complexes que n’importe quel mouvement réalisé à l’aide d’une machinerie. Son buste, son bassin, ses jambes, ses pieds sont ceux d’un danseur. Avec Amaury Duquenne (son assistant) qui l’accompagne et le soutient dans ses mouvements, ils forment un seul corps-caméra.” (DARDENNE, 2005, p.175)

ativamente cultivada entre câmera, cinegrafista, diretor e ator.¹¹¹
(MAI, 2007, p.72, tradução nossa)

Os filmes aqui considerados guardam algumas distâncias entre si, mas são conectados por uma perspectiva mais profunda marcada pela preocupação ética dos irmãos Dardenne e pela sua concepção estética. “Por trás da crítica à indústria cinematográfica e do desenvolvimento de uma nova estética está uma constante reflexão sobre um vácuo moral contemporâneo.”¹¹² (MAI, 2007, p.73, tradução nossa)

Sendo assim, a caracterização da obra dardenneana como um realismo responsável, como quer Phillip Mosley (2013) ganha contornos mais abrangentes ao incorporar uma reflexão sobre ética e estética, poética e filosofia, pois filmar o Outro não se separa da maneira de estar e pensar o mundo. Não se trata apenas de questões temáticas, ou estéticas, ou éticas, mas de um universo, um sistema que reúne tudo numa única *práxis* cinematográfica.

Sabemos que não é suficiente chamar o cinema dos irmãos Dardenne de realista, o que é bastante recorrente na crítica especializada e mesmo em textos acadêmicos, como vimos. A *poética* humanista aponta para um cinema atravessado por questões éticas em sua própria essência, na formação dos realizadores¹¹³, na escolha temática, nos enquadramentos, na relação que a câmera estabelece com os atores. Essa *poética* humanista pressupõe um nível de igualdade entre todos os integrantes da equipe, recusando o *starsystem* mesmo quando da presença de atores famosos. A *poética* humanista dardenneana, sobretudo, está baseada numa forma bastante particular de filmar, um filmar ético, pautado pelo humanismo no seu olhar para o mundo antes, durante e depois da realização cinematográfica.

Ao discorrer sobre o lançamento de *Au dos de nos images* às vésperas da edição do Festival de Cannes na qual os Dardenne entrariam para o seleto grupo de realizadores a

¹¹¹ No original: “The body-camera gives a limited, embodied perspective to a viewer who now has nowhere to relegate those people that s/he usually avoids in the cinema. (...)”

The body-camera is not so much about technique as about how and where the operator holds the camera: it overflows the actively cultivated intimacy between camera, operator, director, and actor.” (MAI, 2007, p.72)

¹¹² No original: “Behind the critique of the film industry and the development of a new aesthetics lies a constant reflection on contemporary moral vacuity.” (MAI, 2007, p.73)

¹¹³ Ao evocado passado de documentaristas da dupla, somam-se sua formação acadêmica (Jean Pierre é formado em arte dramática e Luc é formado em Filosofia), sua infância no bairro proletário de Liège, seu encontro com Armand Gatti (poeta e diretor de teatro que os convidou para atuarem como assistentes em suas peças e seus filmes), enfim, tudo o que compõe o repertório de ambos, e não apenas à experiência de seus documentários que, por sinal, são extremamente encenados.

vencer por duas vezes a Palma de Ouro, Joseph Mai reflete sobre a obra dardenneana realizada a partir de *A Promessa*.

O que separa este livro, e os filmes mais recentes dos Dardenne, após *Je pense à vous*, é que eles se apropriaram da mídia e da indústria para trazer visibilidade aos corpos que mídia e indústria normalmente apagam. Os Dardenne entram no *mainstream* nos seus próprios termos, e talvez para mudar o seu curso.¹¹⁴ (MAI, 2007, p.74, tradução nossa)

Nesse sentido, analisar a obra dardenneana traz o desafio de incorporar tanto os elementos éticos e estéticos dos filmes em questão quanto as reflexões e os posicionamentos desses dois cineastas que se reinventaram como realizadores e construíram uma cinematografia marcada pelo desejo de transformação. Se muitas interpretações são possíveis, só nos resta nos distanciarmos de algumas equivalências que são feitas e que dizem respeito a, por exemplo, evocar o realismo no cinema de ficção dos irmãos Dardenne por conta do passado documentarista da dupla (MOSLEY, 2013), ou até mesmo enveredar por uma leitura religiosa de sua obra levando em consideração que ambos tiveram formação católica (FILIPPO, 2006). Concordamos com Marchese, para quem “o cinema dos Dardenne é essencialmente laico, terreno, “físico”.” (2006, p.146)

Quando colocada numa encruzilhada ética, Sandra não hesita, em *Dois dias, uma noite*, em recusar reaver seu emprego em detrimento de um colega de trabalho. Ela vê com clareza que o patrão, ao lhe oferecer o ambicionado emprego de volta, faz o jogo do sistema capitalista, ela sabe que não pode sucumbir. Talvez pela primeira vez desde *A Promessa*, o protagonista do filme não hesita ao se ver num dilema moral. Sandra sai da fábrica e caminha sorridente (Figura 36 – 1:31:18). É a partir de nossas ações e pensamentos que modificamos o mundo a nossa volta. Ao discutir a ética da imagem em *A Criança*, Marchese salienta:

Sem redenção depois. Não existe o além no cinema dos Dardenne. Existe apenas este mundo podre, terreno, que não é o melhor dos mundos, talvez seja mesmo o pior. A salvação, porém, num certo sentido, é possível. E também se a sociedade parece irremediavelmente voltada para o precipício, depende da consciência do indivíduo agir de forma ética. Apesar de tudo.¹¹⁵

¹¹⁴ No original: “What separates this book, and the Dardennes’ recent films, from *Je pense à vous*, is that they appropriate media and the industry to bring visibility to bodies that the media and the industry normally efface. The Dardennes enter the mainstream on their own terms, and perhaps to change its course.” (MAI, 2007, p.74).

¹¹⁵ No original: “Nessuna Redenzione, quindi. Non esiste l’Oltre nel cinema dei Dardenne. Esiste solo questo marcio mondo terreno che non è il migliori dei mondi possibili, anzi, forse è uno dei peggiori. La salvezza però, in un certo senso, è possibili. E anche se la società appare irrimediabilmente votata al precipizio, sta alla

(MARCHESE, 2006, p.147, tradução nossa)

São os próprios irmãos Dardenne que respondem, a cada filme, como tornar-se humano num mundo desumano, no tratamento dado aos personagens, na relação que estabelecem com equipe e elenco, na instituição do corpo-câmera como um pilar de sua encenação, no modo como se utilizam do sistema para fazer chegar, e cada vez mais longe, a imagem daqueles que permanecem à margem. Assim Luc Dardenne termina seu livro de filosofia e humanismo, *Sur l'affaire humaine*:

A arte expressa o sofrimento humano. Ela parece não poder fazer outra coisa a não ser expressá-lo. A cada momento, ela pode renovar em nós a surpreendente disposição pela simpatia, em nosso estado de fraqueza compartilhada, em nossa impotência comum, humanos, tão humanos, onde sentimos o medo da morte e o amor infinito do outro, o sofrimento pelo outro.
¹¹⁶ (DARDENNE, 2012, p.187, tradução nossa)

A *poética* humanista dos irmãos Dardenne marca uma maneira de atuar no mundo, dentro e fora da tela. Poética e ética, separadas etimologicamente, unem-se simbioticamente num conceito que se apresenta como chave de leitura da obra dardenneana e do cinema engajado socialmente, hoje e sempre. A Arte, como disse Luc Dardenne, não pode mudar o mundo mas, o tempo todo, ela nos lembra de que é possível mudá-lo.

coscienza del singolo prodursi per agire eticamente. Nonostante tutto.” (MARCHESE, 2006, p.147)

¹¹⁶ No original: “L’art exprime la souffrance humaine. Il semble ne pas pouvoir faire autrement que l’exprimer. À chaque oeuvre, il peut nous reconduire dans notre surprenante disposition à la sympathie dans notre état de faiblesse partagée, notre commune impuissance, humaine, si humaine, là où nous ressentons la peur de mourir et l’amour infini de l’autre, la souffrance pour autrui.” (DARDENNE, 2012, p.187)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde que iniciamos essa jornada, intuímos que o imbricamento dos conceitos de poética e realismo, já anunciado em nossa hipótese, traria questionamentos estimulantes. No entanto, considerando a complexidade de tais conceitos que nos acompanham desde sempre, optamos por dedicar a cada um deles um capítulo separado, a fim de examinar suas origens, buscando desconstruí-los com o intuito de encontrar seu específico cinematográfico, bem como de decantar nossa interpretação desses conceitos em detrimento dos demais usos possíveis. Separação estratégica apenas para fins de análise, realismo e poética alimentam-se mutuamente, razão pela qual os capítulos não se tornaram impermeáveis à presença de ambos os conceitos.

Nosso ponto de partida foi a narratologia, que ocupava uma centralidade em nossos questionamentos, mas que foi, de certa forma, equalizada aos demais conceitos utilizados como ferramentas de análise da obra dardenneana, como realismo, encenação e humanismo ético. O título do projeto que deu origem a essa tese – *A Poética do Cinema: narratologia contemporânea na obra dos irmãos Dardenne* – denota a centralidade que as questões em torno da narrativa ocupavam. Ao longo de nossa pesquisa, ampliamos o universo e abrangência dos questionamentos, mas mantivemos a narratologia como ponto de partida.

Ao enveredarmos pelo universo da narratologia, registramos a importância de Vladimir Propp para nosso estudo, que tomamos como matriz, e nos aproximamos do conceito de jornada do herói, através do qual Joseph Campbell formula um modelo amplamente utilizado para a construção de narrativas, mas que pode também servir como ferramenta de análise, o que nos ajudou a pensar os filmes dos irmãos Dardenne a partir de um viés estruturalista, mesmo que soubéssemos ser necessário tomar essa análise apenas como um primeiro passo. Ainda que os estudos de poética como método de análise nos remetam a Aristóteles, foi o trabalho feito por Propp ao estudar a morfologia dos contos populares que iniciou a jornada trilhada pelo estruturalismo no século XX, e ainda hoje, mesmo que alguns de seus autores mais importantes, como Claude Lévi-Strauss, tenham atacado Propp duramente. Autor de uma obra seminal, apesar de constantemente criticado, Propp permanece, numa perspectiva intertextual, como matriz inegável para as abordagens

que, de alguma forma, se ocupem da estrutura das obras de arte. Vale dizer, porém, que a análise estrutural da narrativa, apesar de nos trazer algumas possibilidades de leitura e de nos tornar mais próximos das obras estudadas, acaba por limitar a abordagem das obras se ficarmos presos apenas a ela.

Outro desafio que encampamos foi o de refletir sobre o específico cinematográfico deste conceito, originalmente vinculado à teoria literária, para entendermos de que maneira alguns termos vão sendo importados para o cinema com elementos incompatíveis, sinalizando a necessidade de uma reflexão mais aprofundada. Nesse sentido, relativizamos a aplicação de conceitos como *focalização* (GENETTE, 1995), ou mesmo, *ocularização* e *mostração* (GAUDREAU; JOST, 2009), bem como alguns tratamentos reducionistas que tratam, de um lado, da narração no cinema, de outro, da aplicação das teorias dos gêneros - drama, épico, lírico, aos filmes em geral. Adotamos a noção de *dramática rigorosa* (ROSENFELD, 1985) como uma atualização da narrativa aristotélica para avançarmos rumo à análise estrutural da obra dardenneana e consideramos os conceitos de *fábula* e *syuzhet* que, no cinema dos irmãos Dardenne, aproximam-se de maneira significativa.

O realismo, com o qual nos encontramos no segundo capítulo, é, como vimos, conceito dos mais controversos. Através de uma problematização da reprodução do real e da forma como o conceito de realismo é construído, buscamos elucidar que tal conceito é manuseado, constantemente, sem atenção às nuances que o compõem. A partir das contribuições da Psicologia, demonstramos que a forma muitas vezes limitada como real e realidade aparecem nos estudos de cinema, numa “separação bastante fraca” (AUMONT, MARIE, 2012, p.52), perde de vista a necessidade de se aprofundar cada um desses conceitos. Além disso, aventamos que, talvez, uma certa obsessão em torno do realismo cinematográfico ignore que nossa complexa relação com o real precede o cinema e está presente desde a formação do sujeito, e que é mesmo a partir dela que tem origem nossa relação com o cinema e com o mundo. (STAM et al, 1994, p.123-4)

As contribuições sempre relevantes de Bazin e Kracauer fundam as elocubrações sobre o realismo cinematográfico dando a dimensão da complexidade do tema, nos fazendo pensar que o realismo, se aplicado ao cinema, exige alguma adjetivação que nos permita entender de que realismo estamos falando. Assumir o Real como inacessível é, com efeito, o primeiro passo para superarmos a exigência realista que nos é imposta por um “desejo de real” que, certamente, marca nossos olhares e análises. A impressão de realidade, desde o ensaio seminal de Barthes, até sua problemática importação para o cinema, povoa a

imaginação de crítica e público e impacta diretamente a análise da obra dardenneana, apontada em tantos textos como quase documental, o que se faz, a bem da verdade, ignorando a complexidade do universo do documentário, universo com o qual flertamos em alguns momentos, apesar de não o tomarmos como Norte. Aparato (Baudry, 1975), experiência vivida pelo sujeito, o realismo em seu específico cinematográfico permanece polêmico, mas utilizado de forma por vezes superficial, contaminando discursos que podem adquirir nova gama de cores se o colocarmos em perspectiva.

Após o aprofundamento dos conceitos de narrativa e realismo, buscamos avançar nossa análise para a re-definição do conceito de *mise-en-scène*, fundamental para nossa investigação do cinema dardenneano. Se desde nossa Introdução anunciamos a relativização da figura do autor no cinema, ainda que tenhamos nos mantido fiéis à ideia de que os filmes dos irmãos Dardenne, apesar de serem obras coletivas, carregam sua assinatura, nossa abordagem da *mise-en-scène* nos permitiu uma maior aproximação com a ideia de autor, decantada da noção de gênio, ainda que, por vezes, tais noções permaneçam simbioticamente atreladas. A encenação cinematográfica importa da tradição teatral a percepção do encenador como aquele que centraliza as escolhas que influem sobre a obra de arte, porém, para alguns teóricos, como Bordwell, Aumont e Marie, a fidelidade ao que compõe a cena teatral exclui da encenação cinematográfica algo que lhe é fundamental: a montagem. Por essa razão, recuperamos a essência do conceito em sua acepção teatral, o encenador como centralizador das escolhas, mas, sobretudo, a uma noção de *mise-en-scène* emancipada do viés hierarquizante encontrado em alguns dos teóricos da encenação.

Sendo assim, os estudos de *mise-en-scène* nos ajudam a localizar a figura do encenador no cinema sem qualquer possibilidade de colocar o diretor hierarquicamente acima dos demais membros da equipe, ou mesmo em relação ao público. Como vimos, pensar a *mise-en-scène* tendo em perspectiva a teoria da recepção implode o lugar privilegiado que o encenador ocupou durante certo tempo, sobretudo se atrelarmos a isso o modo como o conceito foi fermentado em seu específico cinematográfico como próximo às noções de autor e gênio. E ainda que seja certo, como afirmamos, que os irmãos Dardenne funcionem como encenadores na medida em que são eles que colocam as premissas a serem seguidas e centralizam as escolhas concernentes à realização de seus filmes, é mantendo distância segura de uma perspectiva hierarquizante da *mise-en-scène* que utilizamos o conceito e buscamos uma melhor definição para o seu uso no cinema.

Após discorrermos sobre a encenação dardenneana, somando a *mise-en-scène* ao rol dos conceitos já trabalhados, como narrativa e realismo, entendemos que para chegarmos ao âmago dos filmes que tomamos como objeto deste trabalho seria imprescindível avançar para uma abordagem dos conceitos de ética e humanismo. Ao buscarmos as raízes do humanismo, cumprimos a missão de redefiní-lo para não nos arriscarmos a uma interpretação equivocada do que queremos dizer ao atrelarmos, por exemplo, o humanismo ao cinema dos irmãos Dardenne. Apesar de inúmeros autores se dedicarem a analisar seus filmes evocando o conceito de ética e, sobretudo, de realismo, o conceito de humanismo permanece, quase sempre, alheio às análises realizadas, cumprindo certo ostracismo que buscamos anistiar. A ética, que entendemos como relacional (PEGORARO, 2005), se une ao humanismo para formular um conceito que atrele o artista, cineasta, escritor etc., ao cidadão e sua forma de atuar no mundo. Não é mais possível, a partir da formulação de um humanismo ético, que se descole prática e teoria. Nesse sentido, a abordagem do conceito de humanismo nos permitiu extrair de um verdadeiro caleidoscópio de sentidos aquele que mais se aproxima dos irmãos Dardenne, um humanismo ético que tem por finalidade a transformação do mundo.

Ancorados na filosofia de Emmanuel Lévinas, influência forte no cinema dardenneano, entendemos que a responsabilidade pelo Outro está na necessidade de abandono da centralidade do Eu que marca a história do pensamento ocidental. Em Lévinas, encontramos a filosofia da alteridade capaz de nos fornecer uma nova leitura do mundo e dos filmes dos irmãos Dardenne. O Outro, segundo Lévinas, é exterioridade plena, e não mais encarado como totalidade. O Outro é infinito e jamais pode ser capturado ou totalmente entendido. Ao estarem no mundo sem dissociar teoria e prática, Jean-Pierre e Luc Dardenne se inscrevem no que chamamos de humanismo ético. Ao incorporarem ao seu cinema, de maneira vigorosa, a filosofia de Lévinas, não apenas na temática dos seus filmes, mas em sua *práxis* cinematográfica, os irmãos Dardenne correspondem à *poética* humanista, conceito que mistura de maneira indissociável ética, poética e estética, moldados por uma visão de mundo própria do humanismo que defendemos. É certo que os irmãos Dardenne se deixam afetar pelo mundo, que atravessa seus filmes e está presente em suas entrevistas e nos escritos de Luc Dardenne. Dessa relação com o mundo e com o Outro surge o seu cinema, marcado pela alteridade e pelo desejo de transformação da realidade.

O movimento que fizemos ao longo desse estudo pode ser, de alguma forma, associado a um raciocínio derridiano, na medida em que buscamos desconstruir o que o senso comum entende por cada um dos conceitos trabalhados. Apesar de não termos debatido esses

conceitos sob uma perspectiva dicotômica, o que poderia ter sido feito, por exemplo, na aproximação poética-realismo, presente em nossa hipótese, o conceito de *desconstrução* (DERRIDA, 1995) perpassou os capítulos com o intuito de colocarmos em xeque algumas definições correntes para chegarmos a novos sentidos sem que Jacques Derrida tenha ocupado nossas linhas sob forma de citação ou de referência direta. É mesmo nossa visão de mundo influenciada pelo pensamento derridiano que nos impulsionou a investigar esses conceitos promovendo os deslocamentos que propomos. Não é outro o procedimento que fizemos retirando o realismo do local de referência que ocupa, inclusive na abordagem da obra dardenneana, para propormos o humanismo ético como chave de análise de seus filmes.

Nesse sentido, consideramos que nossa hipótese tenha se comprovado, na medida em que a tensão entre poética e realismo fez avançar o instrumental analítico da narratologia contemporânea, tomando como objeto uma obra em particular, como o cinema dardenneano, culminando na proposição do conceito de *poética* humanista como ferramenta de análise. Assim, respondemos a nossa questão ao pensarmos a narratologia contemporânea não mais atrelada a uma percepção estruturalista da obra, mas assumindo uma perspectiva pós-estruturalista que não apenas coloque em pauta a prática da desconstrução dos conceitos, mas que, sobretudo, incorpore na análise o mundo em torno da obra analisada. Acreditamos que o caminho trilhado nos possibilite resultados que só poderiam ser obtidos a partir da pluralidade de conceitos e autores aqui evocados.

Portanto, pensamos que nossa abordagem da narratologia contemporânea e a proposição do conceito de *poética* humanista contribuem, de alguma maneira, para refletir sobre a arte no mundo atual e sobre os filmes dos irmãos Dardenne, em especial. Porém, estamos cientes de que este estudo não esgota as análises possíveis da obra dardenneana, como nenhum outro estudo poderia esgotar, e ainda abre a possibilidade de desdobramento dessa pesquisa tanto no que tange à obra dos irmãos Dardenne quanto à aplicação dos conceitos que trabalhamos, aqui, a outros cinemas e cineastas.

Nosso movimento foi sempre do geral para o particular. Dessa forma articulamos os capítulos, partindo de um conceito geral para desconstruí-lo, na busca de seu específico cinematográfico, para em seguida, analisar os filmes do nosso recorte a partir dos resultados obtidos. Se essa estrutura de pesquisa pode ser, até certo ponto, atípica, podemos afirmar que ela produz resultados que uma pesquisa centrada em menos conceitos e autores, por mais que se possa fazer um aprofundamento maior de ambos, não poderia obter. Estamos cientes de que cada capítulo de nossa pesquisa, ao tratar de conceitos complexos e de pensadores com

obras extensas, poderia se constituir, cada um, no objeto único de uma pesquisa acadêmica. Com efeito, a estrutura adotada e a amplitude de autores constituem-se como um desafio de fato. Mas não podemos ignorar que o confronto desses autores e dos conceitos que evocamos produz um resultado que seria difícil de atingir de outra forma. Defendemos, portanto, a estrutura adotada e a pluralidade de conceitos e autores abordados.

Nossas epígrafes já sinalizavam esse movimento. Se o fragmento do texto de Vladimir Propp nos inspirou a estudar a obra dos irmãos Dardenne sinalizando a possibilidade dos estudos narratológicos aplicados a uma obra particular, a frase de Jacques Rancière nos indicou que é preciso considerar o cinema como uma multidão de coisas. Após promovermos o desfile de conceitos como narrativa, realismo e encenação, acreditamos que o humanismo ético tenha nos dado o estofamento necessário para pensarmos uma relação que se estabelece entre o artista e o mundo, e que os conceitos tratados nos demais capítulos, isoladamente, não conseguiriam viabilizar. Considerar os filmes do nosso recorte, nessa perspectiva, significa evocar, também, o posicionamento ético dos irmãos Dardenne. Relembrando Pelegrini, que citamos no segundo capítulo:

... se a arte se constitui como um inegável produto da vivência humana, como poderia estar dissociada do contexto social e da história da humanidade? O artista é um homem que experimenta as agruras e as doçuras da vida, por conseguinte, não está alheio aos paradoxos da ambiência que o cerca, portanto, seu labor e sensibilidade também não podem ser desagregados do mundo onde ele se insere. (PELEGRINI, 2013, p.21)

Sendo assim, não estamos sós no desejo de trazer para os estudos de cinema não apenas os traços formais e contedústicos dos filmes, mas os posicionamentos, o comportamento ético e a postura humanista de seus realizadores. Se os formalistas russos foram tão duramente acusados pelo seu isolamento em suas análises, não estaríamos nós, ainda hoje, isolados ao desconsiderarmos esses elementos que incidem eticamente sobre um filme? Como comentamos no quarto capítulo, ao considerarmos a simples entrada do ator em quadro, não precisamos levar em conta, também, o próprio critério de escolha do elenco, o modo como equipe e elenco se relacionam, a *práxis* dos diretores por trás do filme, uma vez que tudo isso impacta nos filmes analisados?

Nosso estudo nos conduziu, assim, a um conceito que incorpora a ética na poética e que considera o apelo humanista de seus realizadores. Acreditamos que os filmes dos irmãos Dardenne aqui estudados têm um forte laço invisível que os une. *A Promessa, Rosetta, O*

Filho, A Criança, O Silêncio de Lorna, O Garoto da Bicicleta e Dois dias, uma noite são narrativas poderosas que marcam, se não um amadurecimento, ao menos uma nova fase no cinema dardenneano. A esses filmes veio somar-se *A Garota desconhecida (La Fille Inconnue, 2016)*, filme mais recente dos irmãos Dardenne, que preferimos não tomar como objeto de estudo uma vez que o mesmo entrou em cartaz no Brasil quando já estávamos na reta final da pesquisa. Vale dizer que todos os elementos que unem os demais filmes se repetem aqui: aliás, talvez seja o filme dos irmãos Dardenne em que a responsabilidade pelo Outro tenha atingido a centralidade. A jovem médica Jenny, em sua jornada, dá sentido à filosofia levinasiana, através de uma investigação que é consequência do seu senso de responsabilidade pelo Outro, pela mulher que procurara a clínica minutos antes de ser assassinada.

A Garota desconhecida confirma uma série de elementos que marcam a sistemática dos irmãos Dardenne. Trata-se de uma típica jornada individual como a de todos os demais heróis dardenneanos. Estão lá a câmera na mão, o uso econômico da montagem e a preferência por planos longos. A mesma equipe de amigos e um elenco sem grandes estrelas. O mesmo método de trabalho de ensaio nas locações por semanas antes da filmagem. A premissa de primeiro definir o movimento dos corpos no ambiente para depois estabelecer a relação e lugares que a câmera ocupará. A filmagem em ordem cronológica. Os mesmos embates morais que marcam as conclusões dos demais filmes que tomamos como objeto. Mesmo com inúmeros pontos de convergência e um forte vínculo entre eles, os filmes permanecem profundamente diferentes entre si. Acreditamos que isso ocorra não porque os Dardenne encontraram uma fórmula, mas, sim, pela criação de um sistema que eles começaram a construir em *A Promessa*. Esse sistema é o que permite abarcar tanto filmes com câmera mais instável, como *Rosetta* e *O Filho*, quanto filmes mais recentes que não lançam mão desse recurso, como *O Garoto da bicicleta e Dois dias, uma noite*; que permite que *A Garota desconhecida* tenha como protagonista uma jovem médica e não destoe dos demais personagens dos filmes que analisamos, personagens irremediavelmente deixados à margem. Nessa sistemática dardenneana, iniciada pelo desejo de fazer filmes de baixo orçamento, com uma equipe de amigos e sem maneirismos, o que une os filmes é uma poética que concebe o outro como exterioridade plena, razão pela qual os irmãos Dardenne não optam pelas estratégias tradicionais de identificação público-personagem ao que as narrativas em geral são mais afeitas, incorporando a alteridade na forma, no conteúdo e na *práxis*

cinematográfica; uma poética atravessada pelo mundo e que rompe com os padrões de realização cinematográfica em vigor; uma forma de resistência.

Emmanuel Lévinas acreditava na Obra como “movimento do Mesmo que vai em direção ao Outro e que jamais retorna ao Mesmo” (1993, p.44). Pensar a alteridade nesses termos é entender que os processos totalizantes de apreensão do Outro e transformação do Outro são a antítese do cinema dardenneano. Por isso os irmãos Dardenne resistem aos processos de identificação imediata com seus personagens. É preciso que o público, acostumado à centralidade do Eu, esteja com os personagens e experimente suas jornadas não por se identificar com o Outro transformando-o no Mesmo, mas por humanizar-se diante do Outro enquanto Outro.

Jean-Pierre e Luc Dardenne, irmãos, parceiros, enquanto dupla de cineastas, trazem em seu âmago a possibilidade de deslocamento do Eu. A radicalidade da alteridade em seu cinema é consequência direta da influência da filosofia levinasiana e está presente em todas as etapas de produção, nas premissas estabelecidas, na relação com equipe e elenco, mas também na relação que estabelecem entre si. “Dependência recíproca que não provoca ressentimento. Sem dúvida, ele poderia fazer esse filme sem mim e eu talvez pudesse fazê-lo sem ele, mas nós sabemos que não seria o filme que faremos juntos e jamais nos arreperderemos disso¹¹⁷”. (DARDENNE, 2005, p.24, tradução nossa)

A *Poética* humanista dos irmãos Dardenne é marcada pela forma como eles filmam, por suas escolhas, por seu estar no mundo, mas, sobretudo, é a responsabilidade pelo Outro que confere ao seu cinema muito de sua força: “Eu é um outro: eu sinto o sofrimento do outro, eu sou o sofrimento do outro que é em mim mais do que eu mesmo. É esta conexão, essa saída moral de um corpo em outro corpo que nós tentamos filmar¹¹⁸”. (DARDENNE, 2015, p.100, tradução nossa)

Se, como diz Luc Dardenne, a arte não pode mudar o mundo, mas pode nos lembrar de que é possível mudá-lo, é por uma *poética* humanista que se pode conscientizar, dialogar com o Outro, humanizar e lembrar que somos atores dessa transformação. Se o futuro imediato desenhado por Achille Mbembe (2016) é nefasto, só nos resta lutar caminhando na direção da mudança possível, seja através de nossos filmes, seja através de nossas pesquisas

¹¹⁷ No original: “Dépendance réciproque qui ne provoque pas de ressentiment. Sans doute pourrait-il faire ce film sans moi et peut-être moi sans lui, mais tous les deux nous saurions que ce ne serait pas le film que nous aurions fait ensemble et à jamais nous le regretterions”. (DARDENNE, 2005, p.24, tradução nossa)

¹¹⁸ No original: “Je est un autre: je sens la souffrance de l’autre, je suis la souffrance de l’autre, elle est en moi plus que moi-même. C’est ce lien, cette prise morale d’un corps par un autre corps que nous essayons de filmer”. (DARDENNE, 2015, p.100)

ou de nossas pequenas ações no dia-a-dia. O humanismo ético considera a possibilidade de mudança através de nossas ações e da vinculação entre teoria e prática. A *poética* humanista coloca a arte como lugar privilegiado para se pensar nessa mudança e a obra dardenneana se traduz como um cinema de resistência. Se o mundo que aí está nos torna desumanos, é preciso resistir; dardennear.



Figura 37 - Rosetta (1:27:21)



Figura 38 - Rosetta (1:27:44)



Figura 39 - Rosetta (1:27:52)



Figura 40 - Rosetta (1:28:12)

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ANGRA, Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa. *O poético no cinema*. Tese de Doutorado, UFPB, 2011.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2011.

_____. *Aristóteles. Ética a Nicômaco; Poética*. (Os Pensadores, v.2) São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARNAUT, Luiz, MOREIRA, Renata. O barômetro e o lenço de seda: efeitos de real em Roland Barthes e Michel de Certeau. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho 2011. Disponível em http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308183017_ARQUIVO_textoanpuhdefinitivo.pdf Acesso em 09 set 16.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade da literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AUMONT, Jacques. *O Cinema e a encenação*. Lisboa: Texto&Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do filme*. Lisboa: Texto&Grafia, 2013.

_____. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2012.

BARLETT, Mike. Troubling questions: the Dardennes. In: CARDULLO, Bert. *Committed Cinema: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne – essays and interviews*. Inglaterra: Cambridge, 2009.

BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L.(orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade – em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 2003.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011.

BAUDRY, Jean-Louis. The Apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in cinema. In: MAST; Gerald; BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. *Film theory and criticism: introductory readings*. New York: Oxford University Press, 1992. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/186470168/Gerald-Mast-Marshall-Cohen-Leo-Braudy-Film-Theory-and-Criticism-Introductory-Readings-Fourth-Ed> Acesso em 02 fev 2017.

BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *O Realismo Impossível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BELLOUR, Raymond. *The analysis of film*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

BORBA, Maria Antonieta J. O. *Teoria do efeito estético*. Niterói: EdUFF, 2003.

BORDWELL, David. ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative. *Cinema Journal* 27,n.3, 1988.

_____. O Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*. Volume II, São Paulo: Senac, 2005.

_____. *Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2009.

_____. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do cinema - uma introdução*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

BRANDALISE, Carla. Magnum miraculum est homo: origens históricas do humanismo renascentista italiano. In: ORO, Ari Pedro (org.). *Representações sociais e humanismo latino no Brasil atual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

BROOKS, Xan. We're the same: one person, four eyes. In: CARDULLO, Bert. *Committed cinema: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne – essays and interviews*. Inglaterra: Cambridge, 2009.

BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*. Vol 1. São Paulo: Senac, 2004.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói das Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

CANELAS, Carlos. *Os Fundamentos históricos e teóricos da montagem cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética*. Instituto politécnico da guarda, 2014. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf> Acesso em 26 mar 17.

CANNITO, Newton; SARAIVA, Leandro. *Manual de roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2009.

CARDULLO, Bert. *Committed cinema: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne – essays and interviews*. Inglaterra: Cambridge, 2009.

CERVINI, Alessia; VENZI, Luca. *Jean-Pierre e Luc Dardenne*. Cosenza: Pellegrini, 2013.

CHAVES, Wilson Camilo. Considerações a respeito do conceito de Real em Lacan. *Psicologia em Estudo*, v.14, n.1, p.41-46, jan/mar. 2009.

COELHO, Leandro Anésio. A poesia no livro X da República de Platão. *Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes*. Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano I - Número I – jan a dez de 2005. Disponível em http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/1_Edicao/A%20poesia%20no%20livro%20X%20da%20republica%20de%20Platao%20Leandro%20Anesio%20Coelho.pdf Acesso em 26 mar 16.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: _____. *Ver e poder: a inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

CRANO, R.D. Occupy without counting: Furtive urbanism in the films of Jean-Pierre and Luc Dardenne. *Film-Philosophy*. v.13, n.1, 2009.

DARDENNE, Jean-Pierre. 2014 - émission Projection privée (France Culture) sur Deux jours, une nuit. In: LOWY, Vincent (ed.). *Dardenne par Dardenne - entretiens avec Michel Ciment*. La Mulette: Bruxelas, 2016.

DARDENNE, Luc. *Au dos de nos images*. Paris: Seuil, 2005.

_____. *Au dos de nos images II*. Paris: Seuil, 2015.

_____, *Sur l'affaire humaine*. Paris: Seuil, 2012.

DARDENNE, Luc. 2005 - émission Projection privée (France Culture) sur L'Enfant. In: LOWY, Vincent (ed.). *Dardenne par Dardenne - entretiens avec Michel Ciment*. La Muette: Bruxelles, 2016.

DAUSACKER, Alena. Syuzhet & fabula. *Blog*. 2013. Disponível em: <http://en.dausacker.net/blog/syuzhet-fabula> Acesso em: 02 junho 2016.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DILLET, Benoit; PURI, Tara. Left-over spaces: the cinema of the Dardenne Brothers. *Film Philosophy*, Inglaterra, v.17, n.1, 2013.

DOSSE, François. *A História do estruturalismo: o campo do signo – 1945/1966*. vol.1, Bauru/SP: EDUSC, 2007.

DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica/Crisálida, 2012.

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.

FELDMAN, Ilana. O Apelo realista. *Famecos*, n.36, Porto Alegre, agosto, 2008.

FELICE, Máximo Di; PIERDDU, Mário. Prefácio. In: FELICE, Máximo Di; PIERDDU, Mário (orgs.). *Pós-humanismo: as relações entre o humano e a técnica na época das redes*. São Caetano do Sul, SP: Difusão Editora, 2010.

FILIPPO, Alessandro de. La Narrazione dolorosa. In: GESÙ, Sebastiano. *Etica ed estetica dello sguardo*. Il cinema dei fratelli Dardenne. Catânia: Giuseppe Maione Ed, 2006.

FROMM, Eric. *Conceito marxista do homem*. Zahar, Rio de Janeiro, 1983.

FUSTER, Enrique. Lo sforzo per diventare umani nel cinema dei fratelli Dardenne. In: WAUCK, John. *Scrittori del Novecento e mistero cristiano*, Edusc, Roma, 2013.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Ed. UnB, 2009.

GENETTE, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GERVAIS, André-Charles. *A propos de la mise en scène*.

GESÙ, Sebastiano (Org.). *Ética ed estetica dello sguardo: Il cinema dei fratelli Dardenne*. Catânia, Giuseppe Maione Ed, 2006.

GIRLANDA, Elio. Un sistema o una formula? In: GESÙ, Sebastiano (Org.). *Ética ed estetica dello sguardo: Il cinema dei fratelli Dardenne*. Catânia, Giuseppe Maione Ed, 2006.

GOMES, Wilson. Estratégias de produção de encanto. O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. *Textos de cultura e comunicação*. BA: , v.35, p.99 - 125. 1996.

GREIMAS, A.J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. A sopa ao “pistou” ou a construção de um objeto de valor. In: *Significação - Revista Brasileira de Semiótica*, n. 11 e 12, Anablume: São Paulo, Setembro, 1996.

GUIMARÃES, Roberto Lyrio Duarte. *A dramaturgia como ferramenta de análise fílmica*. Tese de Doutorado, UFBA, Salvador, 2011.

HAWKER, Phillipa. The Brothers believe in tough love. In: CARDULLO, Bert. *Committed cinema: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne – essays and interviews*. Inglaterra: Cambridge, 2009.

HEGEL, Friedrich. *Cursos de Estética IV*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Cursos de Estética I*. São Paulo: EDUSP, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Centauro, 2005.

HÜHNE, Leda Miranda (Org.). *Ética*. Rio de Janeiro: UAPÊ; SEAF, 1997.

HUTCHENS, B.C. *Compreender Lévinas*. Petrópolis: Vozes, 2007.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e terra, 2002.

JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as Imagens do Cinema*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: the redemption of physical reality*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1960. Disponível em <https://archive.org/stream/theoryoffilmrede00krac#page/n5/mode/2up> Acesso em 10 set 16.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: ZIZEK, Slavoj. *O Mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

LAFFAY, Albert. *Logique du cinéma*. Paris: Masson, 1964.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura e a forma: reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1984.

LÉVINAS, Emanuel. *Ética e infinito*. Madri: Edições 70, 2000.

_____. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2008.

LOWY, Vincent (ed.). *Dardenne par Dardenne: entretiens avec Michel Ciment*. La Muette: Bruxelles, 2016.

MACHADO, Eliany Salvatierra. *Pelos caminhos de Alice: vivências na Educomunicação e a dialogicidade no Educom*. Tese de doutorado. São Paulo, USP, 2008.

MAI, Joseph. *Jean-Pierre and Luc Dardenne*. Chicago: Univ Illinois Press, 2010.

_____. Luc Dardenne (2005) Au dos de nos images (1991-2005) suivi de Le Fils et L'Enfant par Jean-Pierre et Luc Dardenne. *Film-Philosophy*, vol 11, jun 2007.

MARCHESE, Livio. L'Enfant, l'etica dell' imagine. In: GESÙ, Sebastiano (Org.). *Etica ed estetica dello sguardo*. Il cinema dei fratelli Dardenne. Catânia, Giuseppe Maione Ed, 2006.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MARQUES, Roberto Propheta. Slavoj Zizek e a encenação da teoria lacaniana do real. In: *Cinema e psicanálise vol.2: a realidade e o real: verdade em estrutura de ficção*. São Paulo: Versos, 2015.

MARTINEAU, Maureen. *Mettre en scène selon Brecht*. Jeu: revue de théâtre, n.43, 1987, p.111-114. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/27258ac> Acesso em 23 jan 17.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

MBEMBE, Achille. The age of humanism is ending. *Mail&Guardian*. dezembro, 2016. Disponível em <https://mg.co.za/article/2016-12-22-00-the-age-of-humanism-is-ending/> Acesso em 26 jul 17.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MELETÍNSKI, E. M. O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORGAN, Janice. The social realismo f body language in Rosetta. *The French Review*, v.7, n.3, 2004.

MOSLEY, Phillip. Anxiety, memory and place in belgian cinema. In: *Belgian memories*. Ed Catherine Labio, Yale University, 2002.

_____. *The cinema of the Dardenne brothers. Responsible realism.* Nova York: Columbia UP, 2013.

MOURLET, Michel. *Sur un art ignore: La mise en scène comme langage.* Ramsay, 2008.

NAVILLE, Pierre. Discussão. In: SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo.* Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia ciência.* São Paulo: Ed. Escala, 2006.

_____. *Assim falava Zaratustra – um livro para todos e para ninguém.* Ebooks Brasil, 2002.

_____. *Humano, demasiado humano – um livro para espíritos livres.* São Paulo: Cia. das Letras (coleção Cia. de Bolso), 2000.

NOGARE, Pedro Dalle. *Humanismos e anti-humanismos.* Petrópolis: Vozes, 1981.

NOVAES, Adauto (org.). *Ética.* São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. *A Mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo.* Campinas: Papirus, 2013.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia.* São Paulo: Editora Ática, 1988.

PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema.* Vol 1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PEGORARO, Olinto. *Introdução à ética contemporânea.* Rio de Janeiro: UAPÊ, 2005.

PELEGRINI, Sandra C.A O realismo social de Courbet. Notas sobre as interfaces entre a pintura e fotografia na pesquisa histórica. *Patrimônio e Memória*, v.9, n.3, São Paulo: Unesp, jul-dez, 2013, p. 17-42.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Apresentação. In: TODOROV, T. *As estruturas narrativas.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

PESSANHA, José Américo Motta. As Delícias do jardim. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética.* São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 2002.

PIVATTO, Pergentino (coord) [orelha do livro] In: LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PLATÃO. *A República*. Belém: UFPA, 2000.

PROPP, Vladimir. Estudo Estrutural e Histórico do Conto de Magia. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1984.

_____. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

_____. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

QUEIRÓS, José Maria Eça de. A Literatura nova ou O Realismo como nova expressão da arte (3ª Conferência) In: MATOS, A. Campos (org), *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa: Ed. Caminho, 1988.

RAMOS, Fernão Pessoa. A “mise en scène” do documentário. *Revista Cine Documental*, v.4, 2011 Disponível em <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.html> . Acesso em 8 mar 2017.

_____. Teoria do cinema e psicanálise: intersecções. In: BARTUCCI, Giovanna (org.) *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. Lisboa: Fundamentos, 1998.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo 3. Campinas, SP: Papirus, 1997.

RIVETTE, Jacques. De l'abjection. *Cahiers du Cinéma*. n.120, junho de 1961.

ROCHA, Adriano Medeiros da. *A constituição do herói no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado. UFMG/EBA, 2015.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUSTANG, François. *Lacan: do equívoco ao impasse*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. Pós-humano, pós-humanismo e anti-humanismo: discriminações. In: FELICE, Máximo Di; PIERDDU, Mário. *Pós-humanismo: as relações entre o humano e a técnica na época das redes*. São Caetano do Sul, SP: Difusão Editora, 2010.

SANTOS, Aline Aparecida dos. Teorias fundadoras da semiótica narrativa. *Estudos Linguísticos*, São Paulo: 42 (3): p. 1385-1394, set-dez 2013.

SANTOS, Jessy. *Filosofia e humanismo*. São Paulo: Duas cidades / Secretaria de Estado de Cultura, 1981.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: CosacNaify, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

SERVICE PUBLIC FÉDÉRAL EMPLOI, TRAVAIL ET CONCERTATION SOCIALE. Bélgica, 2016. Disponível em www.emploi.belgique.be/defaultTab.aspx?id=674 Acesso em 11 set 2016.

SOUSA, Simplício Neto Ramos de. *A realidade brasileira no cinema: as teorias dos cineastas brasileiros sobre a representação do real*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFF, 2014.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

STAM, Robert et al. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. Londres: Routledge, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *A Gramática do Decameron*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2008

TUDOR, Andrew. *Teorias do Cinema*. Lisboa: Edições 70, 1985.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

VAZ, Sérgio. *O Silêncio de Lorna / Le Silence de Lorna*. 2009. Disponível em <http://50anosdefilmes.com.br/2009/o-silencio-de-lorna-le-silence-de-lorna/> Acesso em 22 ago 2013.

VENZI, Luca. *Etica*. In: CERVINI, Alessia; VENZI, Luca. *Jean-Pierre e Luc Dardenne*. Cosenza: Pellegrini, 2013.

VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor – estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

VOLLI, Ugo. *Manual de semiótica*. Edições Loyola: São Paulo, 2007.

WEBER, Max. *Ciência e Política: Duas Vocações*. São Paulo: Cultrix, 2013.

YOEL, Gerardo (Org.). *Pensar o cinema: Imagem, ética e filosofia*. São Paulo: CosacNaify, 2015.

ZIZEK, Slavoj (org.). *Everything you always wanted to know about Lacan: but were afraid to ask Hitchcock*. Londres: Verso, 2010.

_____. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge: MIT Press, 1992.

ZUBIRI, Xavier. *Inteligência e Realidade*. Reazlições: São Paulo, 2011.

FILMES ANALISADOS

DEUX JOURS, UNE NUIT (Dois dias, uma noite). Luc e Jean Pierre Dardenne, Bélgica, Itália, França, 2014.

LA PROMESSE (A promessa). Luc e Jean Pierre Dardenne, Bélgica, Luxemburgo, França, 1996.

L'ENFANT (A criança). Luc e Jean Pierre Dardenne, Bélgica, França, 2005.

LE FILS (O filho). Luc e Jean Pierre Dardenne, Bélgica, França, 2002.

LE GAMIN AU VÉLO (O garoto da bicicleta). Luc e Jean Pierre Dardenne, Bélgica, 2011.

LE SILENCE DE LORNA (O silêncio de Lorna). Bélgica, Itália, Alemanha, 2008.

ROSETTA (*Rosetta*). Luc e Jean Pierre Dardenne, Bélgica, França, 1999.

APÊNDICE: DESMONTAGEM DOS FILMES ANALISADOS

APÊNDICE A: *Rosetta* (*Rosetta*, BEL/FRA, 1999)

Ficha técnica:

Direção, Produção, Roteiro: Jean-Pierre e Luc Dardenne

Produção: Michèle et Laurent Pétin

Direção de Fotografia: Alain Marcoen

Câmera: Benoît Dervaux

Montagem: Marie-Hélène Dozo

Direção de Arte: Igor Gabriel

Figurino: Monic Parelle

Som: Jean-Pierre Duret

Mixagem: Thomas Gauder

Elenco:

Emilie Dequenne.....Rosetta

Fabrizio Rongione...Riquet

Olivier Gourmet.....o patrão

Anne Yernaux.....a mãe

Minutagem	Descrição
00:00 – 00:35	Créditos iniciais sobre tela preta.
00:35 – 03:22	Rosetta anda pelos corredores da fábrica. Ela questiona o patrão sobre o porquê de a terem demitido. Rosetta apresenta resistência à demissão, corre e é interceptada por seguranças e pelo patrão.
03:22 – 03:51	Rosetta está parada na rua comendo um sanduíche.
03:51 – 04:37	Rosetta dentro do ônibus em movimento; assoa o nariz, bebe água.
04:37 – 05:09	Ela anda por uma rua, esconde-se e observa pelo buraco de uma porta. Rosetta atravessa a rodovia.
05:09 – 06:29	Ela entra numa floresta. Troca os sapatos por galochas que estão escondidas numa

		manilha. Entra no <i>camping</i> pelos fundos.
06:29 – 06:51		No <i>camping</i> , Rosetta pergunta ao zelador se há alguma correspondência.
06:51 – 08:09		Do lado de fora do trailer, de banho tomado, Rosetta joga fora a água de uma bacia. Pergunta a sua mãe por que ela está plantando se elas não vão permanecer no local. Encontra uma tampa de bebida alcoólica e questiona a mãe se ela recebe bebida em troca de sexo.
08:09 – 09:22		Dentro do trailer, Rosetta questiona onde a mãe conseguiu comida. Rosetta afirma que elas não são mendigas. Elas brigam. A mãe aponta uma faca. Do lado de fora, Rosetta arranca as plantas.
09:22 – 12:21		Sem ser percebida, Rosetta procura minhocas no solo. Vai até a floresta e substitui a isca que deixa no lago, dentro de uma garrafa de vidro.
12:21 – 12:53		Numa loja, Rosetta negocia a venda de roupas usadas. Algumas roupas são recusadas. Ela pergunta se precisam de vendedora.
12:53 – 13:14		Rosetta anda pela rua.
13:14 – 13:39		Rosetta tenta dar entrada no seguro desemprego sem sucesso.
13:39 – 14:15		Ela caminha pela rua. Volta à loja de roupas e insiste que as roupas recusadas sejam também aceitas. Consegue negociar com a lojista.
14:15 – 15:47		Roseta pede um <i>waffle</i> a Riquet, atendente do trailer. Observa o patrão. Depois o aborda no carro e pergunta se ele precisa de uma vendedora. Volta ao trailer, Riquet pergunta se ela procura emprego, ela não responde.
15:47 – 19:14		No <i>camping</i> , Rosetta toma remédio e se contorce de dor no estômago. Briga com a mãe por causa da bebida. Na cama, ela veda com papel higiênico uma fresta da janela pela qual entra vento. A mãe pede que ela a deixe beber um trago. Rosetta coloca um aquecedor de cabelo sobre a barriga para aliviar a dor.
19:14 – 21:50		Rosetta observa, escondida, a mãe entrar num trailer de um homem. Vai atrás dela, acusa o homem de dar bebida a sua mãe, pega a garrafa, corre para fora do trailer e quebra a garrafa. O homem a persegue e a mãe grita para defendê-la. Riquet chega de moto, Rosetta pergunta como ele descobriu onde ela morava e briga com ele. Os dois rolam no chão. Riquet a imobiliza e fala que o patrão demitiu uma pessoa. Ela olha para Riquet.

21:50 – 24:46	No trabalho, Rosetta coloca um avental. O patrão a ensina como executar sua nova função: fazer massa de <i>waffle</i> . A funcionária demitida entra, questiona a demissão dizendo que seu filho estava doente.
24:46 – 25:51	Rosetta vai até o trailer de <i>waffle</i> . Riquet pergunta se ela quer sair após o horário do trabalho, ela recusa. Rosetta observa Riquet pela fresta da porta.
25:51 – 26:38	Rosetta atravessa a rodovia, entra na floresta, pega as galochas na manilha e guarda nela seus sapatos.
26:38 – 29:24	Dentro do trailer, Rosetta entrega dinheiro a sua mãe para que ela leve ao zelador. Do lado de fora, Rosetta lava roupa. A água ainda não está aberta. Ela vai ao trailer do zelador e encontra sua mãe numa posição que sugere que ela estava fazendo sexo oral no zelador. Manda a mãe sair, paga o aluguel e pede o recibo.
29:24 – 34:23	De volta ao trailer, obriga a mãe a se arrumar, organiza as coisas dela para levá-la a uma clínica. A mãe corre, Rosetta vai atrás dela. Entram na floresta, brigam, a mãe diz que não quer ir e chora. Rosetta ajuda a mãe a se levantar. Elas caminham pela floresta. Rosetta diz que comprará uma máquina de costura quando a mãe voltar. A mãe volta a correr. Ao tentar segurá-la, Rosetta cai no lago, grita pela ajuda da mãe e quase se afoga. A mãe não volta. Com dificuldade, Rosetta consegue sair do lago sozinha.
34:23 – 37:51	Rosetta corre na rua atrás de Riquet. Ela vai até a casa de Riquet, ele mostra um espaço para Rosetta alugar, ela vê um par de botas e pede pra ficar com ele. Pergunta se Riquet faz <i>waffles</i> , ele diz que não. Ela vê um troféu, ele diz que foi campeão de ginástica de solo, faz uma pose pra ela, cai, ela ri.
37:51 – 43:19	Eles comem juntos, ela pergunta sobre o esquema dele de fazer <i>waffle</i> . Riquet mostra uma gravação sua tocando bateria. Ele insiste para que Rosetta dance com ele. Eles dançam. Rosetta interrompe a dança sentindo dor e foge.
43:19 – 45:45	Rosetta bate na porta de Riquet, pede as botas e diz que não quer dormir no trailer. Riquet arruma o sofá para Rosetta. Deitada no sofá, Rosetta fala consigo: “Você se chama Rosetta... Eu me chamo Rosetta... Você encontrou um trabalho... Eu encontrei um trabalho... Você encontrou um amigo... Eu encontrei um amigo... Você tem uma vida normal... Eu tenho uma vida normal... Você não vai cair na rotina... Eu não vou cair na rotina... Boa noite... Boa noite”.
45:45 – 47:39	Rosetta chega no trabalho na garupa da moto de Riquet. No trabalho, o patrão a demite. Rosetta resiste, acusa o jovem de ter roubado o seu trabalho, corre até o local de produção da massa do <i>waffle</i> e se agarra a um saco de farinha, sob protesto do patrão.

47:39 – 49:10	Na floresta, Rosetta troca os sapatos pelas galochas. Se contorce com dor na barriga.
49:10 – 49:50	Rosetta passa o secador de cabelo na barriga para aliviar a dor.
49:50 – 50:06	Rosetta pede emprego num supermercado, sem sucesso.
50:06 – 51:22	Rosetta observa o patrão descarregar caixas da mala do carro. Sente dor na barriga. Pede emprego num escritório, sem sucesso.
51:22 – 52:36	Enquanto come um <i>waffle</i> , Rosetta observa Riquet trabalhar. Ela corre para pegar o ônibus. Vê o patrão, desce do ônibus e pergunta se ele vai recontratá-la.
52:36 – 58:28	Rosetta entra pelos fundos do <i>camping</i> , o zelador a flagra e chama sua atenção. Ela espera ele ir embora e entra pelos fundos. Na floresta, substitui a isca no lago. Ouve uma moto que pensa ser a do zelador e joga a isca no lago. A moto é de Riquet, que a ajuda a recuperar a isca, mas cai no lago. Ele grita por socorro, Rosetta exita, mas o ajuda a sair do lago.
58:28 – 1:00:28	Escondida, Rosetta observa Riquet abrir o trailer de <i>waffle</i> . Riquet a vê e a chama para um café. Riquet propõe que ela faça <i>waffles</i> para ele, mas ela diz que não é um trabalho de verdade.
1:00:28 – 1:04:47	Rosetta caminha pela rua. Bebe água sentada numa calçada. Procura o patrão e denuncia o esquema de Riquet. Rosetta e o patrão vão até o trailer. Riquet é demitido. Ele e o patrão brigam, Rosetta fica entre eles. O patrão dá o avental para Rosetta.
1:04:47 – 1:07:52	Rosetta fecha o trailer e caminha pela rua. Ouve a moto de Riquet e se apressa. Riquet a persegue. Ela corre e se esconde, mas ele a encontra. Riquet questiona Rosetta sobre o porquê da atitude dela. Ela diz que agiu assim pelo emprego e que deveria tê-lo deixado se afogar no lago, mas ele diz que ela o ajudou.
1:07:52 – 1:08:43	Rosetta sai do seu trailer, enche a garrafa de água e caminha.
1:08:43 – 1:13:01	Rosetta está no trailer de <i>waffle</i> iniciando o dia de trabalho. Ela serve <i>waffles</i> para os clientes. Riquet pede um <i>waffle</i> e uma cerveja. Ela o serve.
1:13:01 – 1:13:59	Rosetta fecha o trailer de <i>waffles</i> .
1:13:59 – 1:15:20	Rosetta atravessa a rodovia e entra na floresta. Ela troca os sapatos pela galocha.
1:15:20 – 1:28:12	Rosetta encontra a mãe caída bêbada do lado de fora do trailer. Ela leva a mãe pra dentro do trailer com dificuldade. Rosetta coloca um ovo para cozinhar. Vai até o

	<p>telefone público, liga para o patrão e diz que não irá mais ao trabalho. Volta para o trailer, come o ovo cozido. Fecha as janelas e liga o gás. Deita na cama. O gás acaba. Ela retira o botijão e vai até o trailer do zelador para comprar um novo botijão de gás. Rosetta volta para o seu trailer carregando o botijão com muita dificuldade e tomba. Ouve o som da moto de Riquet. A moto se aproxima. Riquet anda em torno de Rosetta com a moto olhando-a no rosto, ela não olha e atira pedras nele. Rosetta volta a carregar o botijão. Finalmente, tomba pela última vez e chora. Riquet desliga a moto, se aproxima, ajuda Rosetta a se levantar. Rosetta olha na direção do rosto de Riquet.</p>
1:28:12 – 1:29:58	Créditos finais rotativos sobre fundo preto.

APÊNDICE B: O Garoto da bicicleta (*Le Gamin au vélo*, BEL/FRA, 2011)

Ficha técnica:

Direção, Produção, Roteiro: Jean-Pierre e Luc Dardenne

Produção: Denis Freyd

Direção de Fotografia: Alain Marcoen

Câmera: Benoit Dervaux

Montagem: Marie-Hélène Dozo

Direção de Arte: Igor Gabriel

Figurino: Maíra Ramedhan-Levi

Som: Benoit De Clerck e Jean-Pierre Duret

Mixagem: Thomas Gauder

Elenco:

Thomas Doret.....Cyril

Cécile de France....Samantha

Jérémie Renier.....Guy Catoul

Egon Di Mateo.....Wes

Fabrizio Rongione...vendedor de livro

Olivier Gourmet.....patrão do bar

Minutagem	Descrição
00:00 – 00:44	Créditos iniciais sobre fundo preto. Som ambiente.
00:44 – 02:38	Cyril tenta ligar para o pai, sem sucesso. O funcionário do orfanato tenta convencê-lo a desligar. Ele resiste e corre para fora, é perseguido por funcionários, que o seguram.

02:38 – 03:05	Cyril está deitado na cama à noite.
03:08 – 08:56	Cyril caminha no pátio entre outras crianças. Ele entra no prédio e sai pela porta dos fundos para fugir. Vai até o prédio onde morava com seu pai e descobre que ele se mudou. Cyril entra no prédio, bate na porta do apartamento chamando pelo pai. O supervisor do orfanato chega. Ele corre, entra numa clínica e se agarra a Samantha, que está numa sala. O supervisor leva-o até o apartamento para ele ver que o pai se mudou.
08:56 – 13:02	Cyril está deitado na cama do orfanato. Uma funcionária tenta fazê-lo levantar, mas ele resiste. O supervisor chega até Cyril e avisa que Samanta está no orfanato para visitá-lo. Ela entra e diz que está com a bicicleta dele. Cyril anda de bicicleta. Samanta parte de carro, Cyril vai atrás dela e pede para passar os fins de semana com ela.
13:02 – 16:22	Cyril pergunta pelo pai em um bar. Corre atrás de um jovem que tenta roubar sua bicicleta. Na padaria, Cyril pergunta pelo pai, sem sucesso. Depois, numa oficina, consegue uma pista do pai num anúncio.
16:22 – 19:59	Cyril brinca com a água da torneira no salão de Samanta. Ela tenta conversar com Cyril sobre o pai dele, mas ele se mantém rebelde. Ele tenta obter informações sobre o pai pelo telefone.
19:59 – 20:49	Samanta leva Cyril num parque de diversão. Ele resiste a ir no brinquedo com Gilles e sai correndo. Samanta o chama.
20:49 – 22:30	À noite, Cyril vê Samanta e Gilles nus na cama. Ele volta pro seu quarto. Samanta vai até ele e tenta conversar.
22:30 – 34:54	Samanta e Cyril saem do orfanato para passarem o fim de semana juntos. No carro, Samanta diz que conseguiu o endereço do pai dele e que marcou um encontro. O pai não aparece. Samanta e Cyril vão até a casa dele. Uma mulher diz que ele está cuidando da cozinha de um restaurante. Samanta e Cyril vão até o restaurante. Cyril chama o pai. Ele abre a porta para Cyril. Eles conversam. O pai o trata bem. Na saída, o pai chama Samanta e diz que não pode ficar com Cyril. Ela vai até o carro, mas retorna com Cyril e exige que o pai diga a verdade: que não quer mais vê-lo.
34:54 – 36:12	No carro, Cyril resiste ao toque de Samanta. Ele começa a se debater e ela o consola.
36:12 – 50:55	Cyril anda de bicicleta. Ele ouve barulho de jovens e pára para ver o jogo de futebol. Vai até o salão para entregar uma sacola a Samanta. Ao sair, vê que acabaram de roubar sua bicicleta. Ele corre atrás do assaltante até a entrada de uma floresta. Cyril briga com o jovem. Surgem outros jovens estimulando a briga. Cyril recupera a bicicleta e conhece Wes. Eles voltam juntos, Wes oferece um cigarro e diz que também viveu num orfanato. Ele chama Cyril para jogar Playstation. Na casa de

	<p>Wes, eles jogam e conversam. Wes insiste para que Cyril não atenda o telefonema de Samanta. Eles param para comer e Wes acompanha Cyril. Samanta e Gilles encontram Cyril e o levam para o carro. Eles repreendem Cyril. Gilles briga com Cyril e manda Samanta escolher entre os dois. Ela escolhe Cyril.</p>
50:55 – 52:36	<p>Samanta e Cyril arrumam a mesa e jantam juntos. Cyril promete que não encontrará mais Wes.</p>
52:36 – 54:50	<p>Wes ensaia com Cyril um assalto que ele planejou.</p>
54:50 – 59:16	<p>Samanta tranca a porta para Cyril não sair à noite. Eles discutem. Um amigo de Cyril entra para chamá-lo para ir ao cinema, mas ele recusa. Samanta leva o amigo à porta, quando retorna, vê que Cyril está pulando a janela. Eles brigam, Cyril dá uma facada no braço de Samanta e consegue fugir. Ela entra e liga para o orientador do orfanato.</p>
59:16 – 1:07:43	<p>Cyril realiza o assalto. Bate no homem com um taco de baseball. Depois, agride o filho deste, pega o dinheiro, entra no carro de Wes e eles fogem. Wes dá um dinheiro a Cyril e o expulsa do carro. Cyril vai até a entrada da floresta e pega a bicicleta. Ele vai até o restarant em que o pai trabalha. Pula o muro, mostra o dinheiro ao pai, mas o pai o manda embora.</p>
1:07:43 – 1:08:31	<p>Cyril chega à casa de Samanta. Ele pede desculpas e diz que quer morar com ela. Samanta aceita, mas o leva até a polícia.</p>
1:08:31 – 1:10:12	<p>Perante a juíza, Cyril, Samanta e o homem que foi assaltado fazem um acordo. Cyril se desculpa com ele.</p>
1:10:12 – 1:13:20	<p>Cyril e Samanta andam de bicicleta juntos. Depois, sentam na grama, comem e riem.</p>
1:13:20 – 1:20:01	<p>No supermercado, Cyril e Samanta fazem compras. Ele sai para comprar um saco de carvão no posto. Na volta do posto, encontra o filho do vendedor de livro. Seu filho corre atrás de Cyril e o agride. Cyril entra na floresta. O jovem atira pedras nele. Cyril sobe na árvore para se proteger. O jovem continua atirando pedras, acerta uma e Cyril cai do alto da árvore. Cyril fica imóvel no chão. O jovem pede a ajuda do pai. O telefone de Cyril toca. O vendedor de livro e seu filho estão de pé diante de Cyril. Ele acorda, esfrega o rosto com as mãos e sai. Cyril caminha até a bicicleta, pega o saco de carvão do chão, sobe na bicicleta e volta para casa.</p>
1:20:01 – 1:23:38	<p>Créditos finais rotativos sobre fundo preto com trilha sonora.</p>

APÊNDICE C: **Dois dias, uma noite** (*Deux jours, une nuit*, BEL/ITA/FRA, 2014)

Ficha técnica:

Direção, Produção, Roteiro: Jean-Pierre e Luc Dardenne

Produção: Denis Freyd

Direção de Fotografia: Alain Marcoen

Câmera: Benoît Dervaux

Montagem: Marie-Hélène Dozo

Direção de Arte: Igor Gabriel

Figurino: Maira Ramendhan-Levi

Som: Benoît De Clerck

Mixagem: Thomas Gauder

Elenco:

Marion Cotillard.....Sandra

Fabrizio Rongione....Manu

Catherine Salée.....Juliette

Christelle Cornil.....Anne

Olivier Gourmet.....Jean-Marc

Minutagem	Descrição
00:00 – 00:47	Créditos iniciais sobre fundo preto.
00:47 – 03:10	Sandra é acordada pelo telefone. Tira a torta do forno enquanto recebe uma notícia de Juliette. Desliga o telefone abalada. Vai ao banheiro e, chorando, toma remédios.
03:10 – 06:13	Manu chega em casa e procura por Sandra. Diz que Juliette também ligou para ele. Eles falam sobre o assunto dos telefonemas de Juliette. Os colegas de Sandra optaram por um abono salarial no lugar de seu retorno ao trabalho. Juliette liga novamente para Manu e quer falar com Sandra. Ela atende. Sandra diz a Manu que Dumont ainda não decidiu sobre o abono e que pode encontrá-la. Sandra volta ao banheiro para tomar mais remédios. Manu diz que ela precisa do emprego e que eles não podem voltar para a casa da assistência social.
06:13 – 09:15	Sandra e Juliette chegam à empresa. Correm até o estacionamento atrás de Dumont. Juliette pede uma nova votação para definir a opção pelo abono sem a influência de Jean-Marc. Dumont fala para Sandra que não é nada pessoal, é a crise

	<p>e a concorrência asiática. Após a partida de Dumont, Sandra passa mal. Ela não conseguiu falar nada diante do Dumont, Juliette acredita que o encontro teve um efeito positivo. Votação remarcada para segunda de manhã. Para Juliette, ao vê-la, os colegas não conseguirão pensar só no abono.</p>
09:15 – 10:01	<p>Sandra sai do carro com os filhos e anda até a porta de casa. Manu pergunta se ela ligou para Juliette para pegar os endereços dos colegas. Ela diz que não e ele insiste que ela precisa tentar.</p>
10:01 – 12:33	<p>Manu coloca pizza no prato para os filhos. A filha pergunta se eles vão ficar numa situação difícil novamente caso Sandra perca o emprego. Sandra não desce para jantar. Manu sobe as escadas e procura por Sandra. Ela está se preparando para dormir. Ele insiste que ela desça, e que durante o fim de semana, ela procure cada um dos colegas para dizer que o emprego é importante para ela.</p>
12:33 – 17:49	<p>Na mesa após o jantar, Manu fala ao telefone enquanto os filhos ajudam na listagem dos endereços dos colegas. Após falar com Robert pelo telefone, Sandra fala para Manu que Kader não estará em casa no fim de semana mas que ela pode ligar para ele. Manu fala pra que ela ligue e ela sai da mesa e fecha a porta para ligar. Sandra liga para Kader. Com muita dificuldade, ela o convence a abrir mão do abono de 1.000 euros e a votar para que ela continue no emprego.</p>
17:49 – 19:12	<p>Sandra está no ônibus. Senta perto da janela, pega um remédio e bebe com água. Pega um papel na bolsa.</p>
19:12 – 20:03	<p>Sandra chega na portaria do prédio de Meirelle. Interfona, mas ela não está e Sandra vai embora.</p>
20:03 – 24:34	<p>Sandra atravessa uma rua, pede informação sobre um endereço a um passante e volta a caminhar até a casa de Willy. Willy diz que não votou contra ela, votou a favor do seu abono e que foi Dumont quem fez esse jogo. O custo do filho na universidade é de 500 euros. Ele diz que precisa do abono e pergunta como os demais estão se posicionando. Juliette, Robert e Kader votam pela permanência de Sandra. A esposa de Willy está desempregada. Sandra pega o endereço de Yves.</p>
24:35 – 26:40	<p>Sandra retorna ao endereço de Meirelle e a encontra na portaria. Meirelle argumenta que precisa do abono. Recém-separada, ela precisa começar do zero, comprar TV, cama etc. Sandra parte e ela pede que Sandra não a leve a mal.</p>
26:40 – 27:17	<p>Sandra desce do ônibus. Atende o telefone e diz a Manu que os dois que ela visitou disseram não.</p>
27:17 – 28:07	<p>Sandra interfona a Nadine. A filha atende e Sandra escuta Nadine sussurrando para a filha pelo interfone. Sandra se dirige a Nadine e ela desliga o telefone. Sandra</p>

		parte.
28:07 – 29:58		Sandra está com os filhos no restaurante em que Manu trabalha. Ela se levanta e sai. Do lado de fora, ela chora e Manu chega para consolá-la. Sandra diz que quem mais a magoou foi Nadine pois elas eram amigas e Nadine nem quis falar com ela.
29:58 – 30:42		Sandra está no banco do carona no carro e acorda assustada. Ela sonhou que Maxime tinha se afogado. Ela toma remédio e Manu pergunta quantos ela já tomou.
30:42 – 31:41		Sandra sai do carro em frente à casa de Timo. Sua filha atende a porta e diz que ele está no futebol.
31:41 – 35:58		Dentro de um bar, Sandra pergunta sobre Timo e a atendente aponta o campo do lado de fora. Ela vai até o campo e chama Timo. Sandra pergunta se ele mudaria o voto a seu favor, ele chora e se diz arrependido por ter votado pelo abono, e que se lembra que, no passado, Sandra o ajudou num incidente na fábrica. Sandra sai sorridente.
35:58 – 39:09		Sandra sobe uma escada até a porta do apartamento de Icham. Sua mulher atende a porta com um bebê nos braços. Ele não está e Sandra pede para que a esposa lhe telefone e explica para ela a importância de manter seu emprego. A mulher fala em árabe com o marido e entrega o telefone a Sandra. Icham não aceita ajudá-la.
39:09 – 42:44		Sandra e Manu caminham. Ele diz que Juliette mandou mais um endereço. Manu entra no carro e Sandra vai comprar água. Encontra Icham trabalhando clandestinamente no estabelecimento. Ele pede desculpas e diz que o certo seria ela continuar no emprego e eles receberem o abono. Ele diz que Jean-Marc telefonou para que não mudasse de opinião. Sandra pergunta o que Jean-Marc tem contra ela e Icham fala que ele acha que quem ficou doente não tem o mesmo rendimento. Sandra se sente mal e volta às pressas para o carro. Bebe água e melhora. Eles partem.
42:44 – 45:07		Sentados num banco de praça, Sandra e Manu tomam sorvete e conversam. Sandra questiona se Jean-Marc tem razão e se ela ainda está à altura do trabalho, e recebe o apoio de Manu. Sandra diz que acha que ela e Manu vão se separar pois ele não a ama mais, que eles não transam há 4 meses. Manu diz que acredita que eles ficarão juntos e que tudo voltará ao normal.
45:07 – 48:53		Sandra toca a campainha da casa de Yvon e de seu filho. Yvon se interessa pela causa de Sandra, mas o filho discorda, agride Sandra e o pai e parte. Manu chega para ajudar Yvon, que diz que Sandra pode contar com ele na segunda.

48:53 – 50:26	Em casa, Sandra diz que se sente culpada pela violência e que não vai na segunda. No banheiro, ela toma remédio e recusa atender telefonema de Juliette.
50:26 – 51:25	Sandra deita na cama. Manu diz que Juliette ligou para falar que Miguel vai votar por ela, e que eles têm seis votos. Sandra diz que se sente só.
51:25 – 54:55	Sandra chega à casa de Anne, que diz que Nadine ligou para ela, que conversou com o marido e há gastos com o terraço e um muro de arrimo. Anne diz que se sente culpada e que vai conversar com o marido de novo.
54:55 – 56:45	Sandra atende o celular no carro. Manu desliga o rádio quando uma música começa a tocar. Sandra diz que ele desligou para protege-la pois a música é deprimente. Ela liga e aumenta o rádio; eles sorriem.
56:45 – 1:01:20	Sandra chega à casa de Julien. A esposa dele diz que ele está no café perto da Igreja. Sandra vai ao café, mas desiste de entrar pois o café está cheio. Ela encontra Manu que insiste que Sandra fale com Julien. Eles entram no café e ela aguarda Julian sair e vai atrás dele. Julien nega ajuda a Sandra. Julien diz que Dumont percebeu ser suficiente ter 16 funcionários, mas Sandra diz que, segundo Juliette, os funcionários estão trabalhando três horas a mais por semana.
1:01:20 – 1:03:45	Sandra dorme no carro. Manu volta à casa de Anne, Sandra resiste, toma mais um remédio, mas vai até a casa de Anne. Ela lamenta não ter ligado de volta. O marido surge gritando e a puxa para dentro de casa. Sandra vai embora.
1:03:45 – 1:05:37	No carro, Sandra diz a Manu que quer ir para casa e não quer mais incomodar os outros. Manu atende o celular e Sandra fala com os filhos.
1:05:37 – 1:06:59	Em casa, Sandra arruma a cama dos filhos. Manu diz que Juliette ligou mas Sandra sai para comprar pão.
1:06:59 – 1:07:41	Sandra caminha e entra na padaria.
1:07:41 – 1:11:19	Em casa, no banheiro, Sandra coloca vários comprimidos num copo e toma todos. Ela guarda as cartelas vazias de volta na caixa e coloca a caixa no armário. No quarto, quando está se preparando para deitar, Manu a chama. Ela desce. É Anne que diz que votará por ela. Ela diz que tomou todos os comprimidos de Xanax. Manu a leva até a pia para forçar o vômito enquanto Anne chama uma ambulância.
1:11:19 – 1:13:44	No hospital, Sandra é atendida por um médico. Manu entra, Sandra se desculpa e eles se abraçam. Manu serve sopa a Sandra e ela diz que quer ver os três que faltam ainda naquela noite.

1:13:44 - 1:14:20	Sandra, Manu e Anne caminham até o carro. Anne diz que decidiu abandonar o marido.
1:14:20 – 1:16:14	Sandra toca a campainha da casa de outro colega. Ele diz que não pode apoiá-la e que seria uma catástrofe para ele se a maioria decidisse ficar ao lado dela. Ele fecha a porta e Sandra caminha até o carro. Passa por Anne que está ao telefone.
1:16:14 – 1:17:41	No carro, Manu, Sandra e Anne cantam junto com uma música que está tocando no rádio.
1:17:41 – 1:18:23	Sandra interfone para o apartamento de Charlie, mas ninguém atende. Ela entra no carro e eles partem.
1:18:23 – 1:22:13	Sandra vai à casa de Alphonse. Sua esposa atende. Ele não está e uma menina acompanha Sandra até uma lavanderia para encontrá-lo. Alphonse decide votar por Sandra. Mas ele é contratado e tem medo de perder o emprego.
1:22:13 – 1:30:45	Sandra chega à fábrica. Sandra fala com Charlie. Alguns colegas divergem sobre a presença de Sandra e de Jean-Marc e se agriem. Sandra sai e encara Jean-Marc, que nega ter feito pressão para que o grupo votasse pelo abono. Ela vai até uma sala para aguardar a votação. Juliette entra e diz que foram 8 a favor e 8 contra, e que todos os que a apoiaram estão aguardando. Sandra agradece a cada um e sai. Sandra esvazia seu armário. Uma secretária diz que Dumont quer falar com ela. Dumont diz que não renovará o contrato de um dos funcionários e que ela poderá voltar ao trabalho, e ele manterá o abono. Sem exitar, Sandra diz que não pode entrar no lugar de alguém que será mandado embora e se despede.
1:30:45 – 1:31:57	Sandra caminha pela rua falando ao telefone com Manu. Ela diz estar feliz.
1:31:57 – 1:35:08	Créditos finais sobre fundo preto e som ambiente.

APÊNDICE D: O Silêncio de Lorna (*Le Silence de Lorna*, FRA/BEL/ITA/ALE, 2008)

Ficha técnica:

Direção, Produção, Roteiro: Jean-Pierre e Luc Dardenne

Produção: Denis Freyd

Direção de Fotografia: Alain Marcoen

Câmera: Benoît Dervaux

Montagem: Marie-Hélène Dozo

Direção de Arte: Igor Gabriel

Figurino: Monic Parelle

Som: Jean-Pierre Duret

Mixagem: Thomas Gauder

Elenco:

Arta Dobroschi.....Lorna
 Jérémie Renier....Claudy
 Fabrizio Rongione.....Fabio
 Alban Ukaj.....Sokol
 Morgan Marine.....Spirou
 Olivier Gourmet.....inspetor

Minutagem	Descrição
00:00 - 00:20	Créditos iniciais sobre fundo preto. Som ambiente.
00:20 - 01:00	Lorna está no banco fazendo um depósito e pede um encontro com o gerente para pedir um empréstimo.
01:00 - 02:09	Lorna fala ao telefone em albanês com Sokol. Termina o telefonema e vai ao caixa pagar a ligação. Recebe um telefonema no celular.
02:09 - 03:15	Lorna entra no prédio e sobe as escadas. Entra no apartamento, entrega algo a Claudy, ele paga e ela dá o troco.
03:15 - 03:28	No banheiro, ela se olha no espelho.
03:28 - 07:13	Na sala, ela avisa que vai dormir. Ele pega um colchão no quarto e faz a cama para dormir na sala. Do quarto, Lorna pede para que ele abaixe a música. Ele bate na porta e diz que precisa da ajuda de Lorna, ela responde gritando que quer dormir.
07:13 - 08:12	Na cozinha, Claudy pede novamente ajuda de Lorna enquanto ela se arruma para sair. Ele pede que ela o tranque e leve a chave para que ele não tenha uma recaída. Ela se recusa.
08:12 - 08:34	Lorna está no trabalho se arrumando para sair e avisa à colega que, caso ela demore, fará hora extra depois.
08:34 - 09:34	No carro, Lorna e Fábio conversam sobre Claudy e ele sugere que Claudy tenha uma overdose.
09:34 - 12:29	Lorna chega em casa e descobre que Claudy mentiu sobre a presença de policiais para que ela voltasse para casa. Lorna diz que ele recebeu dinheiro pelo casamento e receberá ainda mais pelo divórcio. Ele pede que ela compre remédio para ele, ela

	recusa mas acaba cedendo após Claudy pedir ajuda de joelhos.
12:29 - 12:45	Lorna está na rua. Claudy a chama da janela e joga a chave.
12:45 -	Lorna come em pé na rua, à noite. Ela entra na cabine para telefonar a Sokol. Vai até a farmácia e compra o remédio para Claudy.
14:56 - 17:26	Lorna está no quarto. Claudy pede ajuda. Ela exita, vai até ele, leva água, mas resiste em ajudá-lo. Claudy a agarra pedindo ajuda. Ela telefona ao médico a pedido de Claudy e o ajuda a descer as escadas.
17:26 - 18:41	No hospital, Lorna resiste a esperar o atendimento com Claudy, mas ele implora e ela fica.
18:41 - 21:54	Em casa, Lorna pega alguns objetos para levar para Claudy. Ela chega ao hospital no táxi de Fábio. Entra no quarto e observa Claudy dormir.
21:54 - 23:20	No posto de gasolina, Lorna tenta convencer Fábio a optar pelo divórcio entre ela e Claudy, sem sucesso. Fábio insiste que eles escolheram um drogado para que ela ficasse viúva.
23:20 - 26:23	Lorna corre ao encontro de Sokol, seu namorado. Ela fala com ele sobre preferir o divórcio, mas Sokol diz que o combinado era ela ficar viúva e que o melhor é que Fábio decida. Eles se despedem.
26:23 - 27:58	Em casa, sozinha, Lorna parece sentir a ausência de Claudy. Ela bate violentamente com os braços no batente da porta.
27:58 -	Na delegacia, Lorna tira a blusa para que os hematomas sejam fotografados. Em seguida, presta depoimento, mas é informada de que os hematomas não são suficientes para acelerar o divórcio pois não há testemunhas.
29:31 - 31:17	Na rua, Lorna propõe a Claudy que eles antecipem o divórcio. Ao ver que pessoas se aproximam, ela planeja que Claudy bata nela para conseguirem testemunhas, mas ele não consegue.
31:17 - 33:57	Sentados na cama, Lorna e Claudy jogam carta. Ela vai à porta e vê que alguém se aproxima. Pede que Claudy bata nela, mas ele não consegue ir além de um único tapa. Lorna bate com a cabeça na quina da janela para conseguir um ferimento. Ao fazer o curativo, uma enfermeira se dispõe a depor como testemunha.
33:57 - 36:10	Na saída da delegacia, Lorna é abordada por um homem que a leva até Fábio.

36:10 - 38:13	Na lavanderia, Lorna interrompe seu trabalho para atender Claudy, que saiu do hospital. Ele propõe fazer um jantar.
38:13 - 40:01	Lorna caminha pela rua. Ela chega em casa. Claudy está cozinhando. Ela lê a carta e diz a Claudy que o juiz concedeu o divórcio. Lorna sai apressadamente e diz que retorna em 1 hora.
40:01 - 42:02	Numa lanchonete, Lorna procura por Fábio. Um homem indica que ele a espera no táxi. Fábio diz que vai ligar para o russo e pedir para esperar.
42:02 - 45:26	Ao retornar para casa, Lorna encontra um traficante. Ela insiste que ele se retire. Lorna e Claudy brigam, ela recusa a dar-lhe seu dinheiro, tranca a porta, joga a chave pela janela. Ela e Claudy tiram a roupa e transam.
45:26 - 47:16	Lorna e Claudy fazem nova cópia da chave. Ele compra uma bicicleta. Na rua, eles combinam um encontro durante o dia.
47:16 - 50:12	No apartamento, Lorna organiza roupas e objetos de Claudy. Ela vai ao armário, pega uma calça jeans mas a recoloca no lugar. Numa loja, compra uma calça. No necrotério, Lorna entrega a roupa para vestir o corpo de Claudy e pede para vê-lo.
50:12 - 55:29	De volta ao apartamento, ao lado de Fábio, ela arruma suas coisas para partir. Fábio diz que mentiu sobre o russo querer esperar o tempo do divórcio para que ela não contasse a Claudy. Dois delegados chegam para questionar Lorna sobre a overdose de Claudy.
55:29 - 56:43	Lorna procura a mãe de Claudy para entregar-lhe o dinheiro dele. O irmão de Claudy aparece e recusa o dinheiro.
56:43 - 58:25	Lorna está no trabalho. Ela vai ao exterior e enterra o dinheiro de Claudy.
58:25 - 1:00:19	Lorna e Sokol estão juntos na cama. Sokol consola Lorna.
1:00:19 - 1:02:46	Sokol e Lorna param diante de lojas para alugar. Bebem e dançam num bar.
1:02:46 - 1:05:12	Lorna caminha à noite. Entra na lanchonete e encontra Fábio, que está na companhia do russo.
1:05:12 - 1:06:48	No carro, Lorna recebe de Fábio um adiantamento em dinheiro entregue pelo russo. Lorna pega o dinheiro extra que havia recusado antes de Fábio.
1:06:48 - 1:10:30	Lorna entra na loja que alugou e fala ao telefone com Sokol passando as medidas do

	imóvel e planejando como ocupá-lo. Ao subir as escadas, Lorna se sente mal.
1:10:30 - 1:12:17	No hospital, Lorna diz ao médico que quer fazer um aborto. Antes de deitar na maca, ela abraça o médico e sai chorando, dizendo que desistiu de abortar.
1:12:17 - 1:13:31	Lorna desenterra o dinheiro de Claudy nos fundos da lavanderia.. No banco, ela pede para que o dinheiro seja depositado na conta do filho que ainda vai nascer, sem sucesso.
1:13:31 - 1:15:33	Lorna está deitada. Fábio chega e pergunta se ela esqueceu do encontro com o russo. Enquanto se arruma, Lorna conta a Fábio que está grávida e ele não lhe dá outra opção além do aborto.
1:15:33 - 1:19:46	Lorna encontra o russo no bar e eles dançam. Ela pergunta se ele casaria caso ela estivesse grávida. O tradutor e Fábio se aproximam. Fábio afirma que não há gravidez e que o russo pode levar Lorna num médico para comprovar. Na rua, Fábio agride Lorna e diz que ela abortará no dia seguinte.
1:19:46 - 1:23:50	Lorna está no hospital com Fábio. Ela afirmar a Fábio que o pai é Claudy. A médica afirma que ela não está grávida. Lorna encontra a enfermeira que fez o curativo em sua testa. No quarto, Sokol repreende Lorna por perderem o dinheiro do russo. Ela diz que não quer voltar para a Albânia. Fábio entra com papéis para Lorna preencher. Lorna diz que não quer mais ver Sokol.
1:23:50 - 1:24:21	No banco, Lorna e Sokol cancelam o empréstimo e retiram todo o dinheiro que haviam guardado.
1:24:21 - 1:26:35	No carro, entregam parte do dinheiro a Fábio. Na estrada, Sokol desce do carro e diz que a reencontrará em Gramsch.
1:26:35 - 1:37:35	Lorna entra em outro carro e Fábio fica com seu telefone. Lorna pede para parar o carro pois ela precisa urinar. Lorna entra na floresta, volta ao carro com uma pedra e agride o motorista. Em seguida, adentra a floresta novamente. Ela chega até uma casa de madeira, arromba a porta e entra. Ela segue conversando com seu “filho”. Sai para buscar lenha e diz que não o deixará morrer como deixou que seu pai morresse. Volta ao casebre, acende a lareira, fecha a port. Lorna se deita e fala para que seu filho descanse.
1:37:35 - 1:40:35	Dedicatória: Ao nosso amigo Henry Ingberg. Créditos finais rotativos sobre fundo preto com trilha sonora.

APÊNDICE E: A Criança (*L'Enfant*, FRA/BEL, 2005)

Ficha técnica:

Direção, Produção, Roteiro: Jean-Pierre e Luc Dardenne

Produção: Denis Freyd

Direção de Fotografia: Alain Marcoen

Câmera: Benoît Dervaux

Montagem: Marie-Hélène Dozo

Direção de Arte: Igor Gabriel

Figurino: Monic Parelle

Som: Benoît De Clerck

Mixagem: Thomas Gauder

Elenco:

Jérémie Renier.....Bruno

Déborah François....Sônia

Jérémie Segard.....Steve

Fabrizio Rongione...jovem bandido

Olivier Gourmet.....policial

Minutagem	Descrição
00:00 – 00:56	Créditos iniciais sobre fundo preto. Som ambiente.
00:56 - 02:19	Sônia sobe as escadas segurando uma criança. Coloca a chave na porta do apartamento, chama por Bruno. Os locatários do seu apartamento, alugado por Bruno sem o seu conhecimento, impedem sua entrada.
02:19 - 04:04	No orelhão, Sônia tenta contato com Bruno, sem sucesso. Atravessa a auto-estrada com a criança no colo. Na margem do Rio, ela procura por Bruno. Novamente no orelhão, ela se informa sobre o paradeiro de Bruno.
04:04 - 05:50	Na garupa do mototaxi, Sônia segura a criança enquanto a moto avança em velocidade. Ela desce da moto e chama por Bruno, que está numa esquina pedindo dinheiro aos motoristas que aguardam o sinal abrir. Ele vem ao seu encontro. Tenta segurar a criança, mas interrompe para avisar a um comparsa sobre um homem que saíra do restaurante.
05:50 - 08:12	Nas margens do rio, Bruno e Sônia conversam sobre dormir no abrigo. Eles brincam,

	fumam, se beijam e partem de mãos dadas.
08:12 - 10:24	Bruno divide o lucro dos roubos com seus dois jovens comparsas: dinheiro, um cd player, uma handcam. Sônia observa. Bruno joga uma caixa com o testamento da vítima no rio.
10:24 - 12:58	Bruno e Sônia chegam no abrigo e se separam. Bruno se prepara para dormir. Seu celular toca, ele atende e sai do abrigo.
12:58 - 15:14	Bruno caminha pela rua. Entra num restaurante e vende os frutos dos assaltos para uma mulher. Ela pergunta se eles vão ficar com o filho. No carro, ela entrega um cartão e fala sobre a venda da criança.
15:14 - 16:21	Pelo telefone, Bruno liga para o abrigo e deixa recado para Sônia. Vende algumas joias e compra um carrinho de bebê que, em seguida, coloca num carro conversível.
16:21 - 19:29	Sônia e Bruno estão no carro. Enquanto Bruno dirige, eles brincam ao mudarem de estação de rádio. Em volta do carro, eles correm e se beijam, cada um segurando um pedaço de pão. Encostados no carro, comem o pão e falam sobre registrar Jimmy. Ela espirra refrigerante nele, que corre atrás dela até jogá-la no chão enquanto riem.
19:29 - 21:12	Na porta do apartamento, Bruno é cobrado pelo jovem comparsa Steve sobre a venda das joias. Uma enfermeira chega e pergunta por Jimmy. Ela entra no apartamento. Bruno entra em seguida e fica na cozinha bebendo e fumando.
21:12 - 27:45	Bruno e Sônia andam pela rua empurrando o carrinho de bebê. Compram uma jaqueta igual a de Bruno. No cartório, registram o bebê. Enquanto Sônia espera numa fila, Bruno sai com Jimmy pelas ruas. Ele pede esmola, compra cigarro, atende o celular. Vai até um orelhão e liga para se informar o quanto pagam pela adoção. Numa rua deserta, ele aguarda o celular tocar para falar sobre a venda da criança.
27:45 - 35:31	Bruno sobe no ônibus com o carrinho de bebê. Empurra o carrinho pela rua até um prédio. Entra no prédio falando ao celular e sobe com Jimmy até um apartamento. Deixa Jimmy no chão da sala e vai até o quarto. Aguarda o telefone tocar, sai do quarto, pega o dinheiro deixado no lugar onde estava Jimmy, desce rapidamente as escadas. Sai do ônibus com o carrinho de bebê vazio, atravessa a rua, o celular toca e ele desliga.
35:31 - 37:42	Bruno atravessa a rua com o carrinho. O celular toca, Sônia o chama. Pelo celular, ele pede que ela o encontre no rio. Sônia encontra o carrinho vazio. Bruno diz que vendeu Jimmy. Sônia desmaia. Bruno a carrega nos braços até o hospital.
37:42 - 39:39	No hospital, Bruno fala ao telefone sobre o risco de Sônia denunciá-lo e tenta desfazer a venda do bebê. Vai até o leito no qual está Sônia. Atende o celular, acerta o

	cancelamento da venda e deixa recado para Sônia com a enfermeira de que foi buscar Jimmy.
39:39 - 45:00	Bruno está em pé no ônibus. Falando ao celular, ele chega correndo numa rua e entra numa espécie de garagem, onde aguarda. Um homem pede que ele entregue o dinheiro e o celular por uma pequena abertura. Na garagem ao lado, Bruno encontra Jimmy. Na saída, o jovem bandido que comprara o bebê cobra Bruno pela devolução da criança. No ônibus, Bruno segura Jimmy.
45:00 - 47:45	Bruno chega ao hospital e tenta ir ao leito de Sônia. Aguarda na recepção. Policiais interceptam Bruno por causa de uma denúncia feita por Sônia. Retiram o bebê e o interrogam numa van. Ele volta ao hospital e tenta falar com Sônia, sem sucesso.
47:45 - 49:32	Bruno vai até a casa de sua mãe e pede que ela seja seu álibi.
49:32 - 52:38	Às margens do rio, Bruno conserta o carrinho de bebê. Empurra o carrinho vazio pela rua e aguarda Sônia na saída do hospital. Ela não fala com ele. Bruno a segue e entra no ônibus atrás dela; ela continua a ignorá-lo.
52:38 - 56:13	Ele segue Sônia até o apartamento. Em silêncio, Sônia cuida de Jimmy. Na cozinha, Sônia prepara comida, Bruno se aproxima e ela o ataca com uma faca. Ele a imobiliza. Ela o expulsa do apartamento fazendo-o levar o carrinho de bebê.
56:13 - 59:06	Bruno caminha com o carrinho vazio. Tenta vender o carrinho, mas não consegue. Volta a caminhar empurrando o carrinho e observa uma mulher que sai da loja e entra num banco. Tenta vender o carrinho novamente. Termina por vender o carrinho e o casaco de Sônia por um valor muito baixo.
59:06 - 1:01:08	Bruno entra num bar e pede uma cerveja. É abordado pelo comprador do bebê, que o arrasta para fora do bar e rouba-lhe o dinheiro que acabara de conseguir. O criminoso volta a ameaçá-lo e exige pagamento por ter devolvido o bebê.
1:01:08 - 1:05:24	Bruno sobe as escadas e bate na porta do apartamento de Sônia. Ela não responde. Ele se desculpa e sai. Bruno senta na entrada do prédio e aguarda a chegada de Sônia. Ela se aproxima, desvia, ele se agarra nela. Sônia sobe até o apartamento. Bruno diz que a ama. Ela fecha a porta. Ele lhe pede dinheiro para comer, ela não responde.
1:05:24 - 1:06:24	Bruno atravessa a rua, entra no abrigo à beira do rio, tenta se agasalhar com um papelão.
1:06:24 - 1:07:54	Bruno come um pedaço de pão e procura por Steve, o jovem comparsa. Pede que ele o encontre com a moto para praticarem um novo crime. Ele concorda.

1:07:54 - 1:10:29	Bruno anda pela rua, atravessa uma ponte. No rio, ele brinca com a água segurando um pedaço de ferro. Steve o chama. Ele troca o casaco. Na rua, aguarda a vítima e brinca com Steve.
1:10:29 - 1:24:42	Bruno dá partida na moto com Steve na garupa. Aproximam-se da vítima. Steve rouba a bolsa da mulher e volta para a garupa. Eles partem em alta velocidade, mas são seguidos por um carro. Bruno tenta despistá-lo. Steve acha o dinheiro na bolsa e a joga fora. Eles são descobertos. Bruno desce para a margem do rio, a moto trava. Eles se escondem. Bruno guarda o dinheiro sob uma pilha de colunas de ferro e desce para a água do rio, que está congelante. Steve começa a se afogar e Bruno o ajuda. Steve chora sem conseguir mexer as pernas. Bruno o carrega até um abrigo e tenta aquecer os pés de Steve, que chora de dor. Bruno sai, pega o dinheiro e a moto, mas vê que a polícia chegou ao abrigo onde está Steve. Bruno parte com a moto em sentido contrário. Ele empurra a moto pelas ruas da cidade, vai até o apartamento de Sônia, bate na porta, mas ela não responde. Atravessa uma ponte arrastando a moto. Vai até a delegacia e pede para falar com Steve. Na presença de Steve, ele se entrega à polícia.
1:24:42 - 1:28:25	Na prisão, Bruno recebe a visita de Sônia. Ele caminha até a mesa e senta-se na frente dela. Ela se levanta, pega um café e volta para a mesa. Bruno pergunta por Jimmy e começa a chorar. Segura as mãos de Sônia, que também chora. Eles se abraçam.
1:28:25 - 1:31:21	Crédito rotativo sobre fundo preto. Som ambiente.

APÊNDICE F: O Filho (*Le Fils*, BEL/FRA, 2002)

Ficha técnica:

Direção, Produção, Roteiro: Jean-Pierre e Luc Dardenne

Produção: Denis Freyd

Direção de Fotografia: Alain Marcoen

Câmera: Benoît Dervaux

Montagem: Marie-Hélène Dozo

Direção de Arte: Igor Gabriel

Figurino: Monic Parelle

Som: Jean-Pierre Duret

Mixagem: Thomas Gauder

Elenco:

Olivier Gourmet.....Olivier

Morgan Marinne....Francis

Isabella Soupert.....Magali

Annette Closset..... Catherine

Minutagem	Descrição
00:00 – 00:56	Créditos iniciais sobre imagem escura e desfocada de Olivier de costas com entrada eventual no quadro do batente da porta.
00:56 - 02:48	Olivier está parado perto da porta segurando uma ficha. Barulho das máquinas da marcenaria. Ele lê a ficha enquanto Catherine, diretora do Centro, o observa. Alguém o chama e ele corre até uma máquina, instruindo o aprendiz. Levanta-se, volta a ler a ficha e vai até Catherine, que o espera. Recusa-se a pegar mais um aprendiz. A mulher sai. Ele acende um cigarro, pensativo.
02:48 - 04:16	Olivier sobe as escadas, apaga o cigarro na sola do sapato e observa Catherine em sua mesa, um jovem que assina um papel e que sai sem que ele consiga ver o seu rosto.
04:16 - 07:08	Ele volta para a marcenaria e instrui um aprendiz.
07:08 - 08:06	Olivier desce as escadas até o setor de metalurgia. Enquanto afia uma ferramenta, observa o trabalho.
08:06 - 13:22	Olivier estaciona o carro. Ele escuta os recados da secretária eletrônica enquanto prepara um café. A campainha toca e Magali entra. Ela diz que vai se casar de novo e que está grávida.
13:22 - 14:02	Olivier desce as escadas correndo e vai até o carro de Magali. Ele pergunta por que ela foi hoje a sua casa.
14:02 - 15:55	Em casa, ele fuma um cigarro, telefona para Catherine e fala sobre o jovem que ele recusara como aprendiz. Desliga o telefone, deita-se no chão e começa a fazer abdominais.
15:55 - 18:58	No trabalho, ele observa algo pela janela sobre o armário, mas desce quando um aprendiz entra. Quando o aprendiz sai, ele volta para cima do armário, observa a saída de outros jovens, desce a escada correndo e vai até a cozinha do refeitório. Enquanto utiliza uma faca para comer, vê de relance o novo aprendiz.
18:58 - 20:33	Olivier sobe as escadas e vai até a sala de Catherine. Exitante, diz que aceita o novo aprendiz. Desce as escadas e vai até a metalurgia informar que ficará com o novo aprendiz. Informam que ele está no vestiário.
20:33 - 22:33	No vestiário, Olivier observa o jovem dormindo. Ele o acorda e fala para Francis

		seguí-lo.
22:33 - 23:43		Francis segue Olivier até a marcenaria. Olivier mostra um armário e entrega o uniforme para Francis.
23:43 - 26:57		De uniforme, Francis trabalha com um outro aprendiz sob orientação de Olivier. Ele entrega a Francis algumas ferramentas. Olivier instrui os demais jovens. Depois, volta a auxiliar Francis.
26:57 - 29:35		Olivier segue um ônibus com o seu carro. Observa Francis descer do ônibus. Olivier caminha seguindo Francis. Ao ser visto por Francis, Olivier se afasta, mas Francis o chama e vai ao seu encontro para pedir informação sobre um endereço. Olivier volta a observar Francis.
29:35 - 31:28		Olivier dirige seu carro e retira o cinto de marceneiro. Ele para o carro e recoloca o cinto. Acende um cigarro. Sai do carro.
31:28 - 34:28		Oliver está no local de trabalho de Magali. Ele diz que ficou feliz com a notícia da gravidez e comunica que Francis foi solto, mas que ele o recusou como aprendiz. Magali reage à possibilidade de Olivier aceitar como aprendiz o jovem que assassinou o filho deles. Olivier se despede e sai. Magali vai atrás dele e o aconselha a sair do Centro.
34:28 - 39:31		Olivier compra um lanche. Na saída, encontra Francis que está entrando na lanchonete. Olivier observa do carro. Sai do carro e come o lanche. Francis se aproxima, oferece fritas. Os dois conversam. Francis se diz impressionado com a capacidade de Olivier adivinhar medidas. Ele propõe que Olivier adivinhe algumas distâncias, tira o metro do bolso para comprovar o palpite. Olivier acerta. Eles se despedem.
39:31 - 44:04		Olivier ensina os jovens a carregarem ripas de madeira e subirem em escadas. Francis se desequilibra e Olivier o ajuda. Francis recomeça. Olivier entra para atender um telefone. Vai até o seu armário, mexe no armário de Francis que está destrancado e sai.
44:04 - 44:44		Olivier enfrenta a mãe de um aprendiz que não quer deixá-lo trabalhar no Centro. Ele chama o aprendiz para o lado de fora e o questiona sobre a forma como a mãe o atrapalha.
44:44 - 48:58		Olivier vai de carro até o local em que encontrara Francis. Entra no prédio e no apartamento com a chave que pegou no armário dele. Observa o apartamento, o colchão, senta-se numa cadeira diante de uma pequena mesa e permanece em silêncio. Levanta-se, vai até o colchão e se deita.

48:58 - 53:21	Na marcenaria, Olivier observa Francis trabalhar. Os demais jovens saem. Olivier ajuda Francis no acabamento de uma peça. Olivier pergunta sobre a família de Francis enquanto eles trabalham.
53:21 - 55:28	Olivier se limpa com o vapor de uma mangueira, lava as mãos na pia. Observa Francis repetindo sua ação de se limpar. Os dois saem juntos.
55:28 - 58:23	Olivier e Francis se despedem. Olivier vai até o carro e chama Francis de volta, oferecendo-lhe carona. Liga o carro e começa a sair, mas para bruscamente e sai do carro. Vai ao encontro de Magali, impedindo-a de se aproximar de Francis. Olivier confessa que o jovem é o assassino de seu filho e Magali desmaia. Olivier a carrega nos braços até o carro dela, busca café para ela beber. Magali acorda e questiona Olivier.
58:23 - 1:00:22	Olivier leva Francis para casa e o chama para ir à serraria no dia seguinte. Francis estende a mão ao se despedir e Olivier não corresponde.
1:00:22 - 1:02:58	Em sua casa, Olivier faz abdominais. Repousa. Conserta o cinto de marceneiro. Ajusta-o na cintura.
1:02:58 - 1:04:01	Olivier e Francis carregam o carro na saída para a serraria. Colocam uma corda e uma carreta.
1:04:01 - 1:09:10	No caminho, Olivier e Francis conversam. Francis pergunta a Olivier sobre tipos de árvores. Francis cochila, Olivier freia bruscamente de propósito. Olivier pergunta o que ele fez para ser mandado ao reformatório, mas Francis cita apenas um roubo. Francis passa para o banco de trás e volta a dormir.
1:09:10 - 1:16:52	Olivier bate na janela do carro para acordar Francis. Eles entram numa lanchonete. Francis pergunta se Olivier aceitaria ser seu tutor. Olivier diz que precisa pensar. Eles jogam totó. Olivier volta a falar do roubo. Francis diz que alguém foi morto. No banheiro, Olivier enxuga as mãos, lava os óculos. Do lado de fora, acende um cigarro. Francis pede um cigarro e Olivier lhe dá.
1:16:52 - 1:19:47	No carro, voltam a conversar sobre o roubo. Francis conta que roubou um som, mas foi surpreendido por um garoto no banco de trás, e que o estrangulou. Olivier perde a entrada da serraria e retorna. Eles seguem em silêncio.
1:19:47 - 1:36:35	Na serraria, ainda dentro do carro, Olivier pergunta se Francis se arrepende e ele responde que sim. Francis sai do carro. Olivier abre o portão e eles voltam para o carro e entram. Caminham entre pilhas de madeira. Francis tira dúvida sobre os tipos de madeira, consulta seu manual, Olivier o ajuda a identificar os diferentes tipos. Eles iniciam o trabalho. Olivier sobe numa das pilhas de madeira e passa duas ripas para Francis. Eles transportam as ripas até a serra e as cortam em pedaços menores. Levam até o carro e voltam para o interior. Pegam mais madeiras, medem

	<p>os pedaços. Olivier fala que é o pai do menino assassinado. Francis corre e Olivier o procura por entre as pilhas de madeira no interior do depósito. Sobe numa pilha, tenta localizá-lo. Encontra Francis sobre uma pilha, diz que não vai machucá-lo, mas Francis atira algumas ripas de madeira em sua direção. Olivier corre atrás de Francis e o alcança do lado de fora. Ele tenta imobilizar Francis, agarra-o, coloca as mãos em seu pescoço. Senta-se ao seu lado. Francis também se senta. Os dois permanecem sentados em silêncio. Olivier se levanta e se afasta. No carro, ele organiza as madeiras. Francis se aproxima e começa a ajudá-lo. Eles colocam as últimas ripas no carro, envolvem a madeira com um plástico. Olivier passa a corda em torno da madeira. As mãos de Olivier e Francis se tocam.</p>
1:36:35 – 1:38:50	Créditos finais rotativos sobre fundo preto.

APÊNDICE G: **A Promessa (*La Promesse*, BEL/FRA, 1996)**

Ficha técnica:

Direção, Produção, Roteiro: Jean-Pierre e Luc Dardenne

Produção: Denis Freyd

Direção de Fotografia: Alain Marcoen

Câmera: Benoît Dervaux

Montagem: Marie-Hélène Dozo

Direção de Arte: Igor Gabriel

Figurino: Monic Parelle

Som: Jean-Pierre Duret, Michel Vionnet e Pascal Metge

Mixagem: Thomas Gauder e Philippe Baudhuin

Elenco:

Jérémie Renier.....Igor

Olivier Gourmet.....Roger

Assita Quédraogo.....Assita

Rasmanú Quédraogo..... Hamidou

Minutagem	Descrição
00:00 – 00:48	Créditos iniciais sobre fundo preto. Som ambiente.
00:48 - 03:33	Igor coloca a mangueira na bomba de gasolina. Um carro buzina, ele ajuda uma senhora a dar partida no carro. Ela agradece, entra no carro e não encontra a carteira. Nos fundos do posto, Igor enterra a carteira da senhora. Volta para dentro, onde o patrão o ensina a soldar. Igor ouve uma buzina de carro e o chefe o repreende. Igor sai.

03:33 - 06:40	Igor entra na velha kombi de seu pai, Roger. A kombi é seguida por um caminhão cegonha. Igor ajuda os imigrantes ilegais a descerem do caminhão, dentre eles, Assita carregando um bebê. Dentro da kombi, eles tentam se comunicar com os imigrantes. Igor acende um cigarro. Roger fura fila no posto do pedágio e eles seguem viagem.
06:40 - 09:02	A kombi chega ao destino. Igor descarrega o carro enquanto os imigrantes descem. Assita reencontra seu marido, Hamidou. Igor pede os documentos de Assita, Roger cobra uma dívida a Hamidou, os imigrantes reclamam das condições do local.
09:02 - 13:23	No interior, Hamidou, Roger e Igor removem um colchão. Roger coleta o aluguel em alguns apartamentos, Igor negocia em outro apartamento com imigrantes escondidos. Por um buraco na parede, Igor observa Assita mexer na mala. Hamidou bate na porta e compra gás com Igor.
13:23 - 14:08	Roger anda pela rua, entra num pequeno cassino e procura Müller, com quem negocia sobre os imigrantes. Roger promete entregar quatro imigrantes.
14:08 - 14:59	Igor dirige sua moto carregando pneus. Chega no lugar onde estão dois amigos e entrega-lhes os pneus. Eles trabalham numa outra motocicleta. Roger chama Igor.
14:59 - 16:47	Igor tenta se comunicar com imigrantes sobre a partida deles. Ele leva os imigrantes até Roger. No banheiro, Igor fuma um cigarro e ouve a polícia chegar, pedir os documentos e levar os imigrantes. Um imigrante tenta atacar Igor.
16:47 - 17:29	Na kombi, Igor abre um presente que o pai lhe deu. É um anel. Roger troca de lugar e deixa Igor dirigir a kombi.
17:29 - 19:19	Em casa, Roger insiste para que Igor faça os certificados falsificados. Roger sai. Igor abre os passaportes e preenche os certificados. Observa a foto de Assita no passaporte. Vai até o espelho e passa corretivo nos dentes.
19:19 - 21:52	Igor anda de motocicleta adaptada com os dois amigos. Ele estaciona e pede para os amigos esperarem. Um imigrante pede um cigarro. Dentro do prédio, os imigrantes jogam e apostam. Igor entrega os passaportes de alguns deles. Igor vai ao quarto de Assita e Hamidou e entrega o passaporte dela. Assita está protegendo o bebê contra maus espíritos.
21:52 - 23:08	Igor dirige a moto até o posto. O instrutor o repreende. O telefone toca e Igor diz que precisa ir. O instrutor diz que ele fique, ou que não volte mais.
23:08 - 29:01	Igor dirige a moto até o prédio e avisa aos imigrantes para se esconderem por causa dos inspetores. Sobe para avisar a Hamidou, que está na escada. Ele fala para Hamidou desligar o rádio. Ao descer, Igor ouve um barulho. Hamidou caiu da escada. Igor tenta ajudar Hamidou, que pede que Igor cuide de sua mulher e filho.

	<p>Igor promete e esconde Hamidou. Roger chama por Igor e chega com os inspetores. Igor mostra seu contrato de aprendiz. Ele volta até Hamidou, tira o cinto para fazer um torniquete. Roger chega e questiona sobre o que dirão no hospital. Roger arranca o torniquete e oculta o corpo de Hamidou colocando uma porta sobre ele. Pede que Igor busque areia para cobrir o sangue. Assita corre atrás de uma galinha que pula sobre a porta. Ela entra no alojamento com Roger, que diz que Hamidou lhe deve dinheiro.</p>
29:01 - 30:12	<p>À noite, Roger e Igor ocultam o corpo de Hamidou cobrindo-o com pedra e cimento. Igor resiste. Roger termina o trabalho.</p>
30:12 - 32:18	<p>Em casa, Roger e Igor tiram a roupa. Um amigo de Igor bate na porta, Roger diz que Igor não está. Igor entra no banho, Roger nota que ele está de meia e ajuda-o a tirá-las, mandando que ele lave os pés. O calcanhar de Igor está sujo de sangue. Roger tira o anel de Igor para limpá-lo.</p>
32:18 - 33:17	<p>Igor se arruma para dormir, Roger diz para ele falar com Assita no dia seguinte. Roger fala que o acidente foi culpa de Hamidou.</p>
33:17 - 36:33	<p>No alojamento, Igor empurra um carrinho de mão com material de construção e entrega o conteúdo a alguns imigrantes que trabalham no interior. Ao sair, passa por Assita que serra uma madeira. Igor observa Assita trabalhando e a ajuda. Assita diz que o aquecedor parou. No quarto, Igor troca o aquecedor por um fogão a lenha. Dois homens entram e dizem a Assita que Hamidou lhes deve dinheiro de jogo.</p>
36:33 - 37:30	<p>Roger e Igor bebem cerveja num bar e conversam sobre Assita.</p>
37:30 - 38:43	<p>Igor dirige a moto em alta velocidade. Entra no alojamento e pede para que Nabil entregue dinheiro a Assita dizendo que era dívida de jogo. Igor observa a entrega pelo buraco na parede.</p>
38:43 - 41:40	<p>Em casa, Roger bate em Igor. Roger pergunta por que Igor enviou o dinheiro para Assita. Roger pede que Igor pare de chorar e retoma a tatuagem que começara a fazer no braço de Igor.</p>
41:40 - 44:50	<p>Igor e Roger cantam no karaokê. Eles sentam-se ao lado de duas mulheres. Bebem e cantam.</p>
44:50 - 48:29	<p>No alojamento, Igor coloca pisos no carrinho de mão. Assita passa. Ele ouve Assita gritar, mas segue seu trabalho e sai do prédio com o carrinho de mão. No quarto de Assita, Roger tira Nabil que tentava violentá-la. Roger tenta convencer Assita a ir embora. Roger sobe as escadas até Nabil e o paga pela tentativa de estupro para assustar Assita. Do lado de fora, Roger pede que Igor cuide do imigrante coreano em sua ausência.</p>

48:29 - 48:49	Roger negocia com Muller.
48:49 - 54:35	Igor acende o aquecedor no quarto do coreano e cobra pelo serviço. Igor sai do quarto, Nadil pede-lhe um cigarro e Igor dá um fora. Igor ouve o rádio de Hamidou. Um imigrante foge quando ele chega. Pega o rádio e o entrega à Assita. Ela busca uma galinha, retira as vísceras, nas quais lê sobre o paradeiro de Hamidou e diz que ele está perto. Entregam a Assita um telegrama de Hamidou pedindo que ela o encontre na Alemanha. Roger chega e combina de levá-la no dia seguinte.
54:35 - 56:02	Na saída, Roger repreende Igor por estar no quarto de Assita. Eles colocam a moto de Igor na Kombi. No caminho, Igor questiona sobre o destino de Assita quando descobrir que Hamidou não está na Alemanha.
56:02 - 58:08	Assita entra na kombi com o bebê e sua bagagem. Roger entra no alojamento. Igor foge com a kombi. Assita o ameaça e ele diz que Roger mandou o telegrama e ia vendê-la como prostituta. Assita insiste em ir à delegacia.
58:08 - 59:26	Igor e Assita estão na delegacia. Uma policial anota as características de Hamidou.
59:26 - 1:00:07	Igor e Assita atravessam a rua. Ela fica sozinha às margens do Rio.
1:00:07 - 1:00:31	Igor vê Roger passar em sua moto e se esconde. Compra algo para comer em uma loja.
1:00:31 - 1:01:33	Do alto da ponte, dois homens mijam em cima de Assita e de seu bebê. Em seguida, descem de moto até a margem do Rio. Ela se esconde. Eles passam de moto pela bagagem dela. Quebram uma estatueta.
1:01:33 - 1:02:10	Igor ajuda Assita a recolher as coisas do chão. Ela limpa o bebê e pede que ele jogue água na sua cabeça.
1:02:10 - 1:10:11	Igor leva Assita para uma casa que ele sabe que está vazia. Arromba a porta. Eles entram. No interior, Igor arruma a cama para ela. Assita pede água para o bebê e diz que ele está com febre. Igor tenta convencer Assita a partir, ela se recusa e o pede pra sair. Igor abraça Assita. Dentro de um carro, Igor fuma e enxuga as lágrimas. Igor vai até um orelhão e liga pra Roger. Roger pede que Igor volte, mas Igor apenas dá o paradeiro da kombi, desliga e volta correndo para casa em que está Assita. Igor procura por Assita, mas ela não está. Assita está na rua pedindo socorro para levar o bebê ao hospital. Assita joga pedra em Igor e tenta afastá-lo. Ela se ajoelha. Igor a ajuda. Ela pergunta por Hamidou e Igor nega que ele esteja morto.
1:10:11 - 1:11:27	No hospital, a recepcionista cobra pelo atendimento. Igor não tem todo o dinheiro. Rosalie paga a diferença. Eles saem juntos do hospital.

1:11:27 - 1:14:57	Num ritual de leitura de búzios, um curandeiro diz a Assita que não há traços de sepultura de Hamidou. Igor observa. Assita é aconselhada a partir para a Itália. Na saída, Rosalie diz que conhece alguém para fornecer documentos a Assita.
1:14:57 - 1:15:34	Sentados num banco na rua, Rosalie empresta o turbante para Assita. Igor pergunta a um transeunte qual das duas é a mulher no documento de Rosalie e o homem aponta para Assita. Eles riem.
1:15:34 - 1:18:09	Igor vende o anel que seu pai lhe deu. Ele compra uma passagem de trem para Assita e retorna de ônibus. No ônibus, encontra um de seus amigos.
1:18:09 - 1:24:11	Igor fala para Assita sobre a passagem. Ela dá banho no bebê. Assita agradece a Igor pela ajuda. Ele tenta consertar a estatueta quebrada. Roger aparece. Igor corre e ele o agarra. Assita dá um golpe e Roger desmaia. Igor acorrenta Roger pelo calcanhar. Roger acorda e pede que Igor o solte. Igor exita. Roger insiste. Igor parte deixando Roger acorrentado.
1:24:11 - 1:27:18	Igor e Assita atravessam uma ponte. Eles caminham até a estação de trem. Dentro da estação, ao subir para a plataforma, Igor conta a Assita a verdade sobre a morte de Hamidou. Ela retira o lenço da cabeça, vira-se para Igor, eles se olham. Assita caminha pelo corredor da estação. Igor a alcança. Eles caminham lado a lado.
1:27:18 – 1:30:20	Créditos finais rotativos sobre fundo preto. Som ambiente.