

Longa duração, análise (pós-)fílmica e o texto ainda inencontrável. Um estudo de *As mil e uma noites* (2015) e *Canção para um triste mistério* (2016)

LONG DURATION, (POST-)FILMIC ANALYSIS AND THE UNFINDABLE TEXT: a study of *Arabian Nights* (2015) and *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* (2016)

Lúcia Ramos Monteiro

RESUMO: O presente artigo pretende refletir sobre as estratégias para a análise fílmica a partir do enfrentamento com dois filmes de duração superior a 400 minutos: *As mil e uma noites* (2015), de Miguel Gomes, e *Canção para um triste mistério* (2016), de Lav Diaz. Filmes de longa duração podem deixar o analista que se propõe a estudá-los em uma posição incômoda, frente a uma série de problemas. Como encontrar tempo para ver, rever, localizar fotogramas, citar, comparar um filme com os anteriores? Como traduzir, pela descrição textual acompanhada da reprodução de alguns fotogramas, a experiência da duração? Mesmo quando é possível exibir um trecho em um colóquio ou incluí-lo no texto, os efeitos de repetição e acumulação que as imagens adquirem ao longo do visionamento completo esvaem-se, atualizando o paradoxo descrito por Bellour (1979). Como o analista pode analisar um e outro filmes?

Palavras-Chave: Filmes de longa duração. Lav Diaz. Miguel Gomes.

ABSTRACT: This article aims to reflect on strategies for film analyses departing from two films characterized by long duration (over 400 minutes): Miguel Gomes' *Arabian Nights* (2015) and Lav Diaz's *A Lullaby for the Sorrowful Melody* (2016). Long duration films can disturb film analysts. How can we find enough time to see, see again, localize photograms, quote, compare? How to translate, through textual description, the experience of duration? Even if we can reproduce extracts, the effects of repetition and accumulation vanish, actualizing the film analysis paradox described by Bellour (1979). How can those films be analysed?

Keywords: Long duration films. Lav Diaz. Miguel Gomes.

Introdução. Ou: o que pode uma análise?

Que atualidade pode ainda haver hoje no trabalho de análise fílmica? Em tempos de digitalização generalizada e acesso cada vez mais imediato e diversificado às imagens do cinema, qual seria a necessidade de recolocar em prática um método estabelecido na tentativa de capturar o “texto” cinematográfico em princípio analógico e por definição fugidio, inencontrável? (BELLOUR, 1979). Das anotações de críticos

imersos na penumbra da sala de cinema, um olho na tela e outro no papel, aos universitários na moviola, acrescentando precisão à mistura de lembrança e esquecimento característica da experiência espectral, a análise fílmica se institucionalizou como um dos pilares dos chamados “estudos cinematográficos”, tendo como adeptos pesquisadores e pedagogos interessados em seus aspectos estéticos, históricos e sociológicos (AUMONT e MARIE, 2008).

O momento atual oferece ao analista de cinema um rol de facilidades que o afasta das condições enfrentadas pela geração responsável pela entrada do cinema nas universidades, passível de ser situada entre os anos 1960 e 1980, embora haja muitas singularidades nessa história. O trabalho minucioso que Raymond Bellour dedicou a uma sequência de *Os pássaros* (1962), de Alfred Hitchcock, publicado originalmente na revista *Cahiers du cinéma* (1969) e considerado por Aumont e Marie “a primeira análise ‘estrutural’ de um filme” (2008, p. 14), pressupunha um leitor desprovido de acesso corriqueiro ao filme. Mais do que isso: a decupagem dos 81 planos da sequência trabalhada, acompanhada da reprodução de fotogramas correspondentes, era fundamental para ancorar a reflexão do analista, que não podia visioná-la e re-visioná-la sempre que sentisse necessidade. O mesmo poderia ser dito das análises dos filmes de Glauber Rocha por Ismail Xavier, publicadas originalmente em 1983, no livro *Sertão mar* (XAVIER, 2007).

Se são analisados hoje em dia filmes disponíveis tanto para estudiosos quanto para seus leitores, passíveis de visionamento parcial e integral por intermédio de DVDs, serviços de streaming e arquivos descarregáveis localizados em redes de compartilhamento, ainda faz sentido a realização da decupagem detalhada e sua reprodução no corpo do texto analítico? Qual impacto sobre a prática da análise fílmica pode (ou deve) exercer o acesso generalizado à imagem em movimento nesta era a que pesquisadores chamam de pós-fílmica (DUBOIS e FURTADO, 2017; STEWART, 2007)?

Teóricos do cinema (AUMONT, 2012; CASETTI, 2015; BELLOUR, 2011, 2009; BURGIN, 2011; MULVEY, 2007; STEWART, 2007) vêm elencando transformações nos modos de espectralidade, em meio à substituição paulatina das filmagens e projeções em película por suportes digitais. Nesse contexto, é necessário questionar as

estratégias e práticas empregadas em nosso próprio trabalho de análise fílmica, aprofundando o caminho aberto por Bellour em um texto que insinua a obsolescência da análise fílmica (2009)¹. O autor retorna a “O texto inencontrável”, artigo em que descrevia a paradoxal atividade do estudioso de cinema – quando se interrompe o fluxo do filme para isolar alguns fotogramas e assim poder vê-los “em detalhe”, elimina-se o movimento das imagens em favor de um “*arrêt sur image*”, e o objeto desaparece² –, para apresentar uma hipótese curiosa. Seria no enfrentamento com obras audiovisuais existentes exclusivamente sob a forma de instalações em espaços expositivos que o analista encontraria hoje atualidade para sua prática. A dificuldade de reproduzir no ambiente doméstico a experiência do visitante de uma instalação multimídia reedita a dificuldade de acesso ao filme enfrentada pelo analista de cinema dos anos 1970, re-instaurando uma forma de espectadorialidade inseparável do dispositivo arquitetonicamente pensado para tal.

Bellour não se refere indistintamente a qualquer instalação multimídia, moldando seu pensamento a partir de instalações baseadas em projeções luminosas. Um de seus exemplos é *24 Hour Psycho* (1993), em que Douglas Gordon impõe ao filme de Hitchcock (*Psicose*, 1960) uma desaceleração extrema, transformando os 109 minutos originais em 1440 minutos, ultrapassando os horários de atividade dos museus e galerias. A obra, diz Bellour, “torna por excelência encontrável o texto do filme de Hitchcock ao fazer-se ela própria inencontrável, já que ninguém em princípio pode pretender tê-la visto em sua duração integral” (2009, p. 35). O duplo movimento, a um só tempo em direção à “encontrabilidade” extrema e à “inencontrabilidade” radical, reproduz, assim, os ingredientes do paradoxo visto pelo autor na própria atividade de análise fílmica. “Historicamente, é no momento em que o filme se torna

¹ Bellour usa de certo deboche para tratar dos “analistas das imagens” dos tempos da semiologia e do estruturalismo, mas tal deboche parece-nos um recurso retórico e auto-reflexivo. “O velho tempo da semiologia do cinema e da análise fílmica” (2009, p. 19) é antes de mais nada o tempo inaugural dos trabalhos do próprio autor, do qual ele não chega a se distanciar de todo. A palavra “texto”, que ele emprega inicialmente entre aspas, referindo-se a Barthes e afirmando que está “definitivamente fora de moda”, para em seguida retomá-la ao longo de seu próprio artigo (2009, p. 19).

² A obra cinematográfica “é propriamente incitável, pois o texto escrito não é capaz de restituir o que apenas o aparelho de projeção pode trazer: um movimento, cuja ilusão garante a realidade. É por isso que as reproduções, mesmo de fotogramas, apenas manifestam um tipo de impotência radical em assumir a textualidade do filme. (...) O congelamento da imagem, e o fotograma que ele reproduz, são simulacros; eles não cessam de fazer com que o filme escape, mas permitem paradoxalmente que fuja enquanto texto” (BELLOUR, 1979, p. 40).

um texto cada vez menos inencontrável, sob o risco do que se perde em comparação com a sessão de cinema, que instalações formadas por projeções parecem vir ocupar esse lugar” (2009, p. 34).

O presente trabalho pretende prolongar a reflexão apenas iniciada por Bellour a respeito da obsolescência e da atualidade da análise fílmica – seu texto não aprofunda o estudo da obra de Douglas Gordon e tampouco investe grande atenção em sua duração extremada, contentando-se em reproduzir a frase de efeito de seu amigo Bert Rebhandl, crítico de cinema austríaco que o acompanhava na observação da instalação de Gordon em Berlim: “Vamos atravessar 24 horas de filme em dois segundos” (2009, p. 35). Nossa hipótese é de que haveria uma “inencontrabilidade” inerente não apenas ao audiovisual instalado, mas também a obras audiovisuais de duração extremada: como dificilmente pode ser visto e revisto com comodidade³, o filme longo reavivaria no analista de hoje o desejo ou a necessidade de restituir o “texto fílmico”, de ter sob os olhos sua partitura.

Este artigo concentra-se em dois filmes recentes caracterizados pela longa duração, tendência ou contra-tendência apontada sobretudo no mundo anglófono (BALSOM, 2007; FLANAGAN, 2008; DE LUCA e BARRADAS JORGE, 2016) interessados na obra de cineastas célebres por planos longos e/ou longos filmes.⁴ O fenômeno, que traz novamente à tona inquietações caras ao cinema dos anos 1960/1970⁵, é visto como uma reação à aceleração progressiva da montagem no cinema *mainstream* (FLANAGAN, 2008) e, ao mesmo tempo, como algo possibilitado pela tecnologia

³ Tal afirmação é especialmente verdadeira no caso de Lav Diaz, em que à dificuldade da longa duração sobrepõem-se obstáculos relativos ao acesso ao filme, como veremos adiante.

⁴ Os trabalhos referenciados propõem-se a pensar tanto a “longa duração” quanto o “cinema lento” ou “slow cinema”. Subsiste a dificuldade de definir *longa duração* sem evocar a sensação de *lentidão* – grande parte dos textos sobre o *slow cinema* de fato incluem a duração longa dos planos entre os pilares desse movimento, também de difícil delimitação. Para De Luca e Barradas Jorge, *slow cinema* é um “movimento cinematográfico desestruturado, feito de filmes e práticas disparates conceituadas enquanto grupo por seu estilo comparável” (2016, p. 4). Flanagan (2008) havia identificado características comuns a diversos cineastas – planos longos, estrutura narrativa discreta e a “ênfase na quietude do cotidiano”. Balsom (2007) associa a lentidão e a duração à monumentalidade da escala, vendo em tais características uma “contestação do ritmo frenético de edição presente na mídia contemporânea”, desafiando a concepção que vê no cinema “um território do choque e da distração”.

⁵ A dilatação dos planos e do tempo cinematográfico nos anos 1960/1970 está associada, por um lado, às experimentações de Warhol, Snow e Frampton, e, por outro, à estética neorrealista e suas reverberações na Europa do pós-guerra – De Luca e Barradas Jorge citam cineastas como Antonioni, Tarkovsky, Straub-Huillet (2016, pp. 8-9).

digital, que amplia os limites físicos para a duração dos planos (DE LUCA e BARRADAS JORGE, 2016, pp. 10-11).

Aqui, proponho pensar os filmes de duração extremada na origem de dois movimentos contraditórios: por um lado, a experiência espectral que eles propiciam pode ser aproximada à do visitante-*flâneur* de exposições de arte, que vê obras audiovisuais instaladas em espaços museais e por elas passa, sem se deter; por outro, eles parecem dizer a necessidade e a atualidade do visionamento em sala, em sessão coletiva, em *comunidade*⁶. Seria possível ver nos filmes de longa duração manifestos que contestam a obsolescência da sala de cinema e da própria análise fílmica? Seriam eles capazes de conferir novo sentido à atividade do analista, como veremos adiante, como numa reação de deter algo que tende a dissolver-se?

As indagações acima servirão de guia a nosso estudo de *As mil e uma noites* (2015), do português Miguel Gomes, e *Canção para um triste mistério* (2016), do filipino Lav Diaz. São filmes distantes em muitos critérios – geográfico, estilístico, econômico, etc.⁷ –, e próximos em outros – foram exibidos com menos de um ano de intervalo em festivais de cinema europeus, têm em comum o lugar privilegiado conferido à música-tema⁸ e a ancoragem em obras literárias⁹, que além de servirem de inspiração para o enredo, emprestam uma sonoridade literária aos diálogos e narrações, estabelecendo relações que ultrapassam os limites da chamada adaptação. Ainda que cada um instaure relações singulares com o tempo e a temporalidade cinematográfica, ambos compartilham a duração inabitual – o filme de Gomes perfaz 421 minutos, o de Diaz, 485 minutos.

⁶ Jacques Rivette decidiu fazer no Havre, e não em Paris, a sessão de estreia de *Out 1. Noli me tangere* (1971), de 12h40, para que os convidados "se liberassem de seus compromissos parisienses"; nos festivais em que os filmes de Diaz são exibidos, não é incomum encontrar o cineasta ao final, para conferir quem são os espectadores e com eles conversar.

⁷ Diferenças importantes separam *As mil e uma noites* de *Canção...*, tanto no que diz respeito às escolhas estéticas e à fatura quanto com relação às modalidades de distribuição – o primeiro é gravado em cores e o segundo, em preto e branco; a exibição do filme de Gomes se deu de maneira seriada, em três episódios com estreias comerciais em datas distintas, e um DVD logo foi lançado, enquanto o de Diaz foi exibido integralmente no mesmo dia e não teve distribuição comercial fora do circuito de festivais.

⁸ Respectivamente, o bolero *Perfidia*, de Alberto Dominguez (1939) e a "kundiman" *Jocelynang Baliwag* (1898), atribuída a Bonifacio Abdon e Patricio Mariano.

⁹ O *Livro das Mil e uma Noites*, coletânea de contos populares reunidos em livro provavelmente na Bagdá do século IX (JAROUCHE, 2004), e o romance de *Noli me tangere* (1886), do escritor filipino José Rizal.

Nossa análise concentra-se em momentos de *mise en abyme* do dispositivo cinematográfico presentes em *As mil e uma noites* e em *Canção para um triste mistério*. No primeiro caso, temos a presença do cineasta no quadro – ele se dirige à câmera para explicar a proposta do filme, nascido sob o signo do fracasso – e da narradora, Sherazade – ela se deprime com as histórias de Portugal em tempos de austeridade, foge do palácio e perde a vontade de contar. No segundo, além das menções à paciência e à espera que interpelam os espectadores de Diaz, temos duas situações principais: a reconstituição da primeira exibição do cinematógrafo Lumière nas Filipinas e um diálogo que questiona a função da arte. Nesses momentos, o cinema é visto sob o prisma de sua falibilidade, sem que isso sirva de pretexto para o abandono da forma narrativa. Por esse motivo, consideramos os dois filmes como *narrativas de dissolução*. Embora se dediquem a criar a imagem fílmica de nações específicas em tempos históricos precisos – o Portugal do plano de austeridade, em 2013/2014, retratado pelo filme de Gomes em uma narrativa contaminada por um oriente imemorial; as Filipinas em 1897/1898, durante a Revolução Filipina –, abandonam os mitos característicos das “ficções fundacionais” (SOMMER, 2004) para concentrar-se no agonizar da nação e da própria forma fílmica.

117

Filmes de longa duração podem deixar o analista que se propõe a estudá-los em uma posição incômoda, frente a uma série de problemas. Como encontrar tempo para ver, rever, localizar fotogramas, citar, comparar um filme com os anteriores? Como traduzir, pela descrição textual acompanhada da reprodução de alguns fotogramas, a experiência da duração? Mesmo quando é possível exibir um trecho em um colóquio ou incluí-lo no texto, os efeitos de repetição e acumulação que as imagens adquirem ao longo do visionamento completo esvaem-se, se não de todo, ao menos parcialmente. Tais dificuldades, inerentes à atividade de análise fílmica, sobretudo antes da popularização do vídeo e dos DVDs (BELLOUR, 1979; BELLOUR, 2009), ganham contornos específicos no confronto com filmes de duração extremada. Exuberantes, *As mil e uma noites*, de Miguel Gomes, e *Canção para um triste mistério*, de Lav Diaz, apresentam ainda a dificuldade de oferecerem numerosas (excessivas?) pistas para o analista, que precisa tomar decisões antes de persegui-las – ou não.

Enquanto o filme longo é uma exceção na trajetória de Miguel Gomes – autor de três outros longas-metragens¹⁰, Lav Diaz vem realizando filmes de duração extremada há mais de quinze anos – considerado um ponto de virada em sua trajetória, foi *Batang West Side* (2001), com seus 315 minutos, que o tornou célebre internacionalmente. No que se tange especificamente o trabalho de análise, é preciso levar em conta que um e outro filmes oferecem ao analista condições de trabalho diferentes ao analista. Enquanto o filme português estreou comercialmente em diversos países, inclusive no Brasil, e ganhou rapidamente uma edição em DVD, o filipino só foi visto no âmbito de festivais e arquivos digitais não têm circulado. A questão da *posse*¹¹ do filme é portanto distinta num e noutro casos, o que implica em estratégias de análise diversas. Mais: se no caso de *As mil e uma noites* o rápido lançamento dos DVDs, o libreto que os acompanha e o menu/sumário detalhado efetuado pela distribuidora indicam um esforço da parte da produção de compensar a “inencontrabilidade” própria ao filme longo, *Canção para um triste mistério* mantém-se obscuro também em sua realidade pós-sala. Como acessá-lo? Como vê-lo e revê-lo? Tal distinção se reflete, aqui, no tratamento conferido a cada filme. Começaremos por *As mil e uma noites*, trabalhado numa análise detalhada de sua sequência de abertura, para em seguida fazer uma análise de *Canção para um triste mistério* que é obrigada a trabalhar, em alguma medida, sobre aquilo que Bellour chama de “blocos de memória incertos” (2011, p. 40).

Narrativas em abismo. Notas sobre *As mil e uma noites*

O libreto que acompanha a edição francesa em DVD de *As mil e uma noites* informa que, ao lado de Mariana Ricardo e Telmo Churro, co-roteiristas do filme, Miguel Gomes transformou uma sala de um centro comercial desativado de Lisboa em “laboratório de histórias”. Entre outubro e dezembro de 2012, recolheram notícias e *faits-divers* publicados na imprensa, e a eles mesclaram textos e personagens ficcionais, numa combinação destinada a conformar um roteiro de longa-metragem.

¹⁰ *Tabu* (2012), com 118 minutos, *Aquele querido mês de agosto* (2008), 147 minutos, e *A Cara que mereces* (2004), com 108 minutos, além de oito curtas-metragens.

¹¹ Em estreito diálogo com o “espectador pensativo” descrito por Bellour (1997), Laura Mulvey (2007) aprofunda sua análise sobre a posse do filme e o fetichismo característico do espectador contemporâneo.

Era o embrião do método¹² posto em prática a partir do outono seguinte: a trinca formada por Gomes, Ricardo e Churro, a que os próprios se referem como “comitê central”, comandou uma equipe de jornalistas dedicada a recortar do noticiário português episódios que condensassem a tragédia e o surrealismo do plano de austeridade orçamentária implementado em Portugal a partir de 2011, cedendo às pressões da União Europeia, do Banco Central Europeu e do Fundo Monetário Internacional, a “Troika”. Fruto de doze meses de filmagem, viabilizados pela associação de produtoras de Portugal, da Alemanha e da França, além do apoio de programas europeus, franceses e suíços, garantindo um orçamento de 3,2 milhões de euros e doze meses de filmagem, *As mil e uma noites* é oficialmente uma trilogia, e cada episódio tem título, enredo e duração própria – *O inquieto*, *O desolado* e *O encantado*. Em entrevista, o cineasta ao mesmo tempo reconhece a possibilidade que cada volume seja visto separadamente e defende a unidade da obra¹³.

No início do primeiro episódio, passam-se 25 minutos antes que surjam os créditos de abertura informando que o filme “*não é uma adaptação do Livro As mil e uma noites, ainda que se inspire de sua estrutura*”. É só depois disso que surge na tela a figura de Sherazade, interpretada pela atriz Crista Alfaiate, o que finalmente nos remete ao universo do *Livro das Mil e uma Noites*. Até então, havíamos tomado conhecimento de dramas ocorridos concomitantemente na cidade de Viana do Castelo, no norte de Portugal. É possível que o espectador de cinema tenha ficado confuso com planos longos e a montagem disjuntiva desses minutos iniciais. Isso, se ocorre, é em menor medida para aquele que descobre o filme numa visionagem em DVD. À página 53 do libreto encontra-se uma “table des matières”, mais próxima do índice detalhado de um livro do que do menu de um DVD: os títulos dos três volumes são listados e, dentro deles, há subtítulos, títulos dos capítulos de cada disco, com a correspondente minutagem. Tal estrutura é reproduzida no menu dos três DVDs, uma

¹² Em 2012, Gomes, Churro e Ricardo estiveram em Curitiba para ministrar uma oficina de roteiro realizada pelo programa Ficção Viva. Os participantes puderam experimentar-se na escrita de um roteiro de cinema com base em notícias de jornal entremeadas à leitura de um romance clássico, feita a seis mãos pelo trio e compartilhada ao vivo com os alunos. Cf. GOMES, CHURRO e RICARDO, 2014.

¹³ “Tentamos fazer com que cada volume tivesse a sua própria lógica, oferecesse uma experiência diferente. Mas existe um jogo de espelhos que faz com que o verdadeiro filme surja da visão dos três” (NEVES, 2015); “Fui contratado para fazer um filme e terminei fazendo três, mas creio que eles, no fundo, são um só. Minha expectativa é que o público viaje nos três filmes como se fosse um” (MERTEN, 2015).

organização que ajuda o espectador a localizar-se dentro da inencontrabilidade relativa de todo filme – a imagem que acompanha o menu é a de Sherazade-Alfaiate, vista de perfil, sorrindo, entregue ao balanço das ondas sobre as quais sua embarcação desliza.

Esse primeiro “capítulo” do filme, indicado no menu do DVD como “Os trabalhos do realizador, dos construtores navais e do exterminador de vespas”, é o equivalente fílmico do chamado “prólogo-moldura” ou “récit-cadre” do *Livro das Mil e uma noites* (JAROUCHE, 2004). O cineasta dá voz e corpo ao narrador desse prólogo, que englobará as narrativas que surgirão na sequência, inclusive a da própria Sherazade, que será, ela, narradora de outras histórias, numa estrutura de “*récits emboîtés*” ou “narrativas embutidas”¹⁴. Nessa parte inicial da narrativa que embutirá todas as demais, o espectador é apresentado tanto ao contexto quanto à proposta do filme, através de três grandes níveis narrativos que surgem entrelaçados.

O plano inicial mostra a zona portuária de Viana do Castelo, em um travelling lateral de horizonte instável filmado com uma câmera embarcada (1’28” de duração) que passa pelos corpos de trabalhadores a distância, vistos de corpo inteiro e a olharem para a câmera, como espectadores de um hipotético filme dentro do filme, ou como atores que posam conscientemente para a câmera. Seguem-se dois planos fixos do portão do estaleiro em dia chuvoso (respectivamente, 27” e 1’46” de duração), enquanto se ouvem, em off, testemunhos de seus trabalhadores, narrando suas experiências no fabrico dos navios. Um deles compara a quantidade de gente que havia ali a um formigueiro, imagem mental que contrasta com as silhuetas imóveis a observar-nos vistas no travelling inicial, e ao pouco movimento visto nos planos fixos, que têm em primeiro plano uma câmera de televisão e um repórter a dar notícia da greve.

Um flash branco ocupa então a tela e vemos uma imagem desfocada que, quando encontra nitidez, revela o corpo de Miguel Gomes, em plano americano, sentado, cabeça coberta pelo capuz do casaco, cotovelo apoiado na mesa e o braço a sustentar o peso da cabeça, numa configuração que evoca a iconografia da

¹⁴ Tal nomenclatura é trabalhada por Gérard Genette, fundador dos estudos de narratologia. Os trabalhos de Genette vêm sendo transpostos para o cinema com variados graus de sistematicidade (GENETTE, 1972; CHION, 1982; METZ, 1991; LIMOGES, 2013).

melancolia¹⁵. Mariana Ricardo entra no quadro pela esquerda e senta-se à direita do realizador, permanecendo de cabeça baixa, mãos no celular, rosto escondido pelo capuz do casaco parecido com o do realizador. Atrás deles há um vidro no qual vemos refletidos Telmo Churro, a tomar notas ao lado de um tripé, e outras pessoas, provavelmente integrantes da equipe, a transitar por uma zona ao ar livre em que se identificam uma piscina e um jardim. É a voz do cineasta que ouvimos em off, num monólogo que tomo a liberdade de reproduzir, apesar de sua extensão¹⁶:

Meu trabalho é realizar filmes. Sei que sou um privilegiado por poder realizar algo que durante a maior parte do tempo me deixa feliz. Gosto muito deste trabalho. Contudo, há momentos de angústia. Em Portugal todos seguem o processo de encerramento dos estaleiros navais de Viana do Castelo, pela televisão e pelos jornais. Mais de seiscentos trabalhadores ficarão no desemprego. Estou em Viana porque me parece impossível fazer um filme hoje, em Portugal, e deixá-los de fora. Também estou em Viana porque o senhor Vitor combate uma praga de vespas asiáticas que ameaça dizimar as abelhas e destruir a produção de mel na região. O exterminador de vespas inventou uma arma para queimar ninhos e todos os dias, com a ajuda dos bombeiros, impede o avanço da praga. Para além dessas duas coisas ocorrerem simultaneamente no mesmo local, não vejo mais nenhuma ligação entre esses acontecimentos. Creio que talvez exista uma possível relação do gênero metafórico entre o encerramento dos estaleiros e a disseminação da praga de vespas, mas não consigo dizer qual é, porque sou burro, e a abstração dá-me vertigens.

121

Ao final do monólogo do realizador, a câmera mantém-se fixa e não há corte. No primeiro plano, vamos o cineasta levantar-se da mesa e sair do quadro pela direita; o reflexo no vidro revela um pano de fundo em que o cineasta foge da equipe de filmagem, e sua silhueta, de costas, atravessa diagonalmente o jardim refletido, numa tentativa de desaparecimento no “fundo cinematográfico”. Um ruído na banda sonora

¹⁵ O personagem melancólico tem dificuldade em sustentar o peso da própria cabeça, que por isso aparece apoiada na mão, com o cotovelo pousado sobre a mesa, num desenho que forma um triângulo, como na gravura *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer (GUARRIGUE, 2004; PRIGENT, 2005).

¹⁶ O comentário em off de Miguel Gomes tem 1’42” de duração; o plano se conclui dez segundos depois.

indica a tentativa do engenheiro de som de continuar a captar o som dos passos do realizador.

Enuncia-se, nesse plano de quase 2 minutos, um duplo fracasso, algo que será desenvolvido ao longo de todo esse primeiro “capítulo” do filme, que alterna cenas do movimento grevista no estaleiro, cenas de combate às vespas e imagens da equipe de filmagem, mais ou menos explicitamente encenadas. O primeiro fracasso é o do projeto do filme, fracasso na realidade retórico, como atestam a fuga do realizador – não me parece judicioso ver nela um registro documental, aparentando-se a um making-of simulado, fruto de *mise-en-scène* precisa – e a própria existência do filme, que ademais revela-se exuberante. O segundo fracasso é o da tentativa de aliança entre distintas instâncias narrativas ancoradas em Viana do Castelo: o fim do estaleiro naval, a ameaça das vespas às abelhas e a tentativa de iniciar-se um filme. Aí também pode-se ver um fracasso falso ou pelo menos restrito ao campo da retórica, posto que a montagem, ao menos no campo visual, efetiva tal aliança, combinando planos de luminosidade parecida ou complementar e produzindo rimas visuais – a mais notória é a evocação, pelos corpos humanos vestidos de cores escuras filmados de longe em dias cinzentos, de populações de insetos rarefazendo-se.

Ao mesmo tempo realizada e fracassada, efetiva e encenada, a tentativa de aliança enunciada por Miguel Gomes no monólogo inicial reproduz em sua estrutura uma artimanha usada no prólogo-moldura do *Livro das Mil e uma Noites*. No prólogo-moldura do livro, conforme tradução de Mustafá Mamede Jarouche, o narrador principal é por vezes substituído por narradores pertencentes às próprias histórias narradas. O pai de Sherazade é um dos personagens que em determinado momento transforma-se em narrador. As histórias por ele convocadas não exibem ligação direta com a narrativa principal mas, além de entreterem o leitor, contribuem para sua argumentação, como numa fábula.

No monólogo presente na primeira parte do filme de Gomes, há uma tentativa digamos “natimorta” de relacionar histórias a priori disparates. O realizador produz essa aliança ao mesmo tempo em que diz não conseguir enxergar sua natureza, possivelmente “do gênero metafórico”. Trata-se de uma alegoria negativa, uma alegoria que se recusa enquanto tal. Há de fato um espelhamento entre as esferas

pública e privada comparável àquele criado pelas ficções fundacionais (SOMMER, 2004), em que a narrativa de trajetórias individuais de sucesso espelham o destino de redenção nacional, numa configuração recorrente nas literaturas de ex-colônias que contribui para forjar o sentimento nacional, a criar comunidades imaginárias (HOBBSAWN, 1990; ANDERSON, 2008). A praga das vespas poderia funcionar como *alegoria* do plano de austeridade implementado pela *troika*, metonimicamente representado por uma de suas consequências, o fechamento do estaleiro. A essas duas “tragédias” corresponderia o fracasso do filme em germe e do próprio cineasta que, num gesto que, conforme a tipologia de Genette (1972), invade a narrativa como em uma metalepse para dela fugir, fazendo uma imagem que logo se esvai. O prólogo do filme dá margem mesmo para muita abstração, e não é difícil entender as vertigens no cineasta.

Instável, o plano que se segue, câmera na mão, faz o trajeto do pátio onde estava o realizador até a rua, atravessando a recepção do hotel que abrigava a equipe de filmagem; na banda sonora, ouvimos algumas interferências, os passos apressados do cineasta e a voz do engenheiro de som, dizendo: “som só. O realizador fugiu e eu também vou atrás por causa do som da corrida”. Ao fundo, ouve-se uma voz feminina: “Espere aí que eu também vou”. E o engenheiro de som explica: “Também vem a co-roteirista”. Usado sobre o plano que acompanha o caminho da equipe do pátio do hotel à rua, o registro sonoro não se assume plenamente como “som só”, e a explicação do engenheiro de som afasta qualquer necessidade de abstração por parte do espectador, conduzido pela mão numa narrativa que, apesar do fracasso enunciado, é bem construída e flui com facilidade e humor. Dali em diante, veremos a van que conduz a equipe em primeiro plano e a zona portuária de Viana do Castelo ao fundo, ouviremos testemunhos sobre o conflito entre abelhas, vespas e homens, acompanhando tentativas de extermínio, assistiremos a manifestações dos trabalhadores contrários ao fechamento do estaleiro e ao almoço da equipe. A montagem procede de modo a trazer o som dos testemunhos dos exterminadores de vespas sobre imagens de navios zarpando e, sem que haja cortes na banda imagética, passamos a ouvir o relato da emoção de um trabalhador ao ver pela primeira vez o batismo de um navio.

Ao encenar e enunciar essa contradição – uma narrativa que avança ao mesmo tempo que se diz bloqueada, um longa-metragem que nasce como impossibilidade e no entanto existe, e ainda por cima é longo –, o filme de Miguel Gomes ecoa as forças contraditórias encarnadas por Sherazade, a narradora do *Livro das Mil e uma noites* que nunca sabe até quando conseguirá manter-se viva e portanto até onde a narrativa conduzirá. Ela, como Miguel Gomes no filme, dirige a narrativa às cegas. No filme, passados pouco mais de 23 minutos, o registro visual muda. Vemos uma praia, uma construção fortificada ao fundo, passarinhos que levantam voo. “Sois maus! Sois feras! Sois ruins! Sois abjetos!”, ouve-se, em off, num coro de vozes femininas sobre um fundo musical de guitarra lusitana. Um corte e vemos, ainda na praia, as cabeças do engenheiro de som Vasco Pimentel, de Miguel Gomes e de Mariana Ricardo. Seus corpos estão enterrados sob a areia; atrás deles, o mar. Compreendemos que estão sendo punidos pelos integrantes da equipe de filmagem, temerosos frente ao risco que o projeto delirante representaria à reputação de cada um – “os escassos recursos do cinema português não são compatíveis com vossos devaneios”, diz alguém, no fora-de-campo.

124

No centro da trinca de corpos enterrados, Miguel Gomes menciona a Lei de Cinema¹⁷ e, numa posição conciliadora, admite certa irresponsabilidade e vem com a proposta sherazadiana: “se por acaso vos contasse uma história que causasse espanto, poderiam vir a revogar vossa sentença?”. É só então que vemos pela primeira vez Crista Alfaiate, atriz que interpreta Sherazade, filmada no balanço de uma embarcação, rosto iluminado pelo sol abundante, num plano caloroso e sensual. A configuração nos remete ao balanço do plano inaugural, com a diferença de que os trabalhadores do estaleiro são vistos em conjunto e de frente, enquanto o corpo de Sherazade aparece só e de perfil; eles, num dia frio e cinzento; ela, num dia luminoso e quente. Miguel Gomes, em off, continua a comandar a narração, descrevendo a filha do Grão Vizir que vive em Bagdá “nos tempos da Antiguidade”, e dando ensejo, finalmente, aos créditos de abertura.

No terceiro episódio, *O encantado*, a crise da faculdade de narrar será enfim protagonizada por Sherazade. Deprimida com a acumulação de tristes histórias da

¹⁷ 55/2012, de 6 de setembro, disponível em <http://www.gmcs.pt/pt/lei-n-552012-de-6-de-setembro-lei-do-cinema-e-das-atividades-cinematograficas-e-audiovisuais>, último acesso 10 de fevereiro de 2017.

crise portuguesa, ela foge. Se até então todas as imagens pareciam haver sido rodadas em Portugal, nesse ponto podem ser identificadas locações próximas a Marselha, no sul da França, com suas falésias calcárias muito brancas, as *calanques*. Dentro da diegese, segundo nos informa a narração em off capitaneada pela voz de Miguel Gomes, Sherazade vive na Bagdá da Antiguidade, referência ao tempo e ao lugar em que teria sido escrito o *Livro das Mil e uma noites*¹⁸, e as histórias que ela conta ambientam-se em distintos pontos de um Portugal em crise, entre 2013 e 2014. Nesse improvável tempo, em que “Bagdá era banhada pelo oceano”, Sherazade foge do palácio, mergulha, paquera, diverte-se. A narradora emudecida é vista nua sob as águas transparentes do Mediterrâneo, numa sequência de planos cômicos de tão paradisíacos, enquanto se ouve, na voz de Ney Matogrosso, *Fala* (1973), composição de João Ricardo e Luli. Se o eu-lírico de *Perfidia* já punha em xeque o ato de enunciação, afirmando cantar por não poder soluçar, os versos de *Fala* trazem um cantor emudecido – “Eu não sei dizer / nada por dizer / então eu escuto”, em reiterações do bloqueio de Sherazade e de Miguel Gomes.

Como numa tentativa de ganhar forças para, ao cair da noite, conseguirem prosseguir, narradora e narrativa adotam nesse terceiro volume uma rota desviante, permitem-se ver o mundo ao avesso, num encadeamento de sequências musicais menos pautado pela causalidade narrativa do que seduzido pelos prazeres da luz dourada, da exuberância da paisagem e de piadas fáceis e nem sempre politicamente corretas. Na única inserção de imagens de arquivo do filme, um clipe em preto e branco dos Novos Baianos numa performance de *Samba da minha terra*, de Dorival Caymmi, é exibido integralmente, com as imagens às vezes sobrepostas ao rosto de Sherazade e à paisagem mediterrânea em que jovens de dreadlocks cedem à preguiça.

Numa roda-gigante, ela encontra-se com seu pai, com quem se aconselha. “De onde nascem as histórias?”, pergunta o Grão Vizir à filha. “Dos desejos e medos dos homens”, responde-lhe ela. “E para que existem?”, continua o pai. “Para nos ajudarem a sobreviver. Para ligarem o tempo dos mortos ao tempo dos que hão de vir”. O giro da roda-gigante está prestes a parar. Um plano sequência passa por Miguel Gomes, de

¹⁸ Para Muhsin Mahdi, autor da edição crítica do *Livro das Mil e uma Noites* publicada em 1984, em muitos aspectos definitiva, a primeira elaboração da obra teria se dado na Bagdá governada pela dinastia abássida, por volta do século IX D.C. (Mahdi, 1984, apud JAROUCHE, 2004, p. 72).

turbante, no solo, a fumar, e, em contra-plongée, revela a estrutura metálica do brinquedo contra o sol. Assistimos a uma contagem regressiva de cinco segundos e, em seguida, lemos: “Sherazade se lembrava da primeira vez que seu pai a tinha levado à roda-gigante. Sempre que ela tinha vertigem, acalmava-se pensando naquele momento”. Uma resposta para os efeitos da abstração sobre o cineasta, conforme exposto no prólogo?

História, memória e esquecimento. Sobre *Canção para um triste mistério*

Nos filmes de Lav Diaz, o problema do acesso se coloca de saída: não há edições em DVD, pouca coisa se encontra disponível por sistemas de *video on demand* e as estreias comerciais são raras. Resta a seus apreciadores e estudiosos vê-los em festivais ou através da pirataria – é provável que a situação se modifique depois do reconhecimento obtido em festivais recentes (Berlim, Veneza). No âmbito dos festivais, é preciso reservar-lhes praticamente o dia todo, já que os mais longos são em geral exibidos de maneira contínua, com intervalos relativamente curtos a cada duas ou três horas. Prova do obstáculo que a longa duração representa para um *close-reading* dos filmes de Diaz está nos textos críticos a seu respeito, que não raro não vão muito além da constatação de que ele faz filmes longos¹⁹. Mesmo quando é possível ao analista “possuí-los”, de quanto tempo seria preciso dispor para conseguir “conhecer seus filmes tão bem quanto o próprio cineasta”, homenagem “natural” para alguém que escreve sobre um realizador que admira, como colocava Truffaut (1954)?

Aqui, procurarei relacionar as dificuldades do analista e do espectador dos filmes de Diaz com as contradições entre lembrança e esquecimento que envolvem a própria escrita historiográfica (RICOEUR, 2007) e, em seu seio, a atenção às temporalidades longas (BRAUDEL, 1958), para em seguida analisar mais de perto os momentos de metalinguagem presentes em *Canção para um triste mistério*. Lav Diaz sempre encontra uma maneira de fazer com que a história das Filipinas esteja presente em seus filmes. Em *Batang West Side* (2001), filmado em Nova York e Nova

¹⁹ Um exemplo é o título “Diretor defends eight-hour movie that features hour-long lunch break” (*The Guardian*, 19 de fevereiro de 2016, *art. cit.*); outro está na seguinte passagem: “At least “Lullaby’s” verbiage occasionally, if inadvertently, proves self-chastising: In a film short on laughs, chuckles rippled through the Berlin audience 20 minutes from the close, following one character’s solemn promise of relief: “In a little while, the pain shall end” (LODGE, 2016).

Jersey em meio à comunidade da diáspora filipina nos Estados Unidos, o avô do protagonista presenteia-lhe um livro de história e conta ao neto suas lembranças dos tempos de guerra. *Evolução de uma família filipina* (1993-2004), acompanhamos os Gallardo, clã de agricultores pobres, de 1971 a 1987, da ditadura de Marcos às turbulências da Revolução do Poder Popular – rodado em preto e branco ao longo de dez anos, o filme mostra a ação corrosiva do tempo sobre o rosto dos atores. Amnésica e vítima de uma série de abusos e violências, a personagem-título de *Florentina Hubaldo* (2012), interpretada por Hazel Orenco, seria ela própria uma alegoria da história das Filipinas, país reiteradas vezes invadido, dominado, saqueado.

Com *Canção para um triste mistério*, Diaz reconstitui a independência nacional tendo como base dois romances a escrita de José Rizal. Sua encenação da independência filipina se aproxima menos de um partido histórico interessado nos “eventos” do que nas temporalidades longas, objeto de discussão de Fernand Braudel (1958) que leva a uma virada na disciplina histórica, que passa a olhar também para processos de longo fôlego. No filme, a independência não aparece como um acontecimento pontual, mas como um processo distendido, em que narrativas diversas e inconclusas se sobrepõem. Qual uma floresta de caminhos que se bifurcam, o filme se organiza em uma narrativa dupla, talvez tripla. Há, em primeiro lugar, um filme histórico, pontuado acontecimentos reais ocorridos durante a Revolução Filipina (1896-1898). Em segundo lugar, está a adaptação da obra literária de Rizal, dos romances *Noli me tângere* (1886) e *El Filibusterismo* (1891) e do poema *Mi ultimo adiós* (1896). A essa dupla narrativa, entre o histórico e o ficcional, acresce-se uma terceira camada, que poderíamos considerar “sobrenatural”: a narrativa abarca aparições fantasmagóricas, entre o culto religioso, o mito e o sonho, deixando o espectador por vezes confuso. O filme que resulta da somatória desses três níveis é povoado por uma dezena de protagonistas e centenas de figurantes. Ações se desenvolvem em paralelo e, vencida a dificuldade inicial, o espectador se contenta com o ritmo, nem frenético, nem monótono (RAMOS MONTEIRO, 2016).

O espectador deve lidar com a tensão entre memória e do esquecimento²⁰, e é

²⁰ Se tive a oportunidade de descobrir outros filmes de Diaz em sessões coletivas, precisei assistir a *Canção...* em visionamento individual, através de um link disponibilizado para a imprensa. Tratava-se de uma situação híbrida: diferentemente dos analistas da era pré-DVD, eu podia pausar o fluxo do filme,

disso que se trata. Boa parte da narrativa de *Canção...* dedica-se à procura pelo corpo desaparecido de Bonifacio. A morte do líder do movimento independentista e primeiro presidente da República Tagalog, em 1897, é até hoje objeto de controvérsia histórica, e seu corpo jamais foi encontrado. A hipótese mais provável é a traição por Emilio Aguinaldo, ainda tido como herói, apenas uma das obscuridades da história filipina a que se tenta dar visibilidade.

Em *Canção...*, ouvem-se diálogos em espanhol, tagalog, inglês, mandarim e latim. Benedict Anderson (2005) sublinha a intensidade e a versatilidade linguística dos independentistas, que mantinham correspondência com anarquistas em Cuba, na Espanha, na Áustria, no Japão. Rizal escrevia em espanhol, a língua do conquistador, tomando o cuidado de pervertê-la com expressões em tagalog. *Canção...* restitui tal atmosfera. O título do filme evoca uma canção de ninar que também é um lamento, contribuição importante para a modalidade de atenção que Diaz instaura em seu público, quase meditativa. *Jocelynang Baliwag* pertence a um gênero tradicional filipino, o “kundiman”, e costumava ser executada sobretudo à noite, cantada em tagalog com acompanhamento de violão ou violino. Com letras que podem tanto ser românticas quanto patrióticas, funcionando para ninar e para fazer o luto, o kundiman é em si um gênero impuro. Popular ao final do século XIX, *Jocelynang Baliwag* é repleta de sentimentos revolucionários patrióticos e, por isso, ficou conhecida como “a Kundiman da Revolução”. A melancólica melodia é também de pesar, impregnada por um sentimento patriótico demasiadas vezes frustrado.

Tema primordial das ficções fundacionais, as narrativas de independência da literatura e do cinema entrelaçam trajetórias individuais e destino coletivo, em geral apontando para um futuro de redenção. O espelhamento entre as esferas privada e pública também ocorre no filme de Diaz, em que predomina, no entanto, a desesperança. Tal aliança transparece no diálogo que Isagani e Basílio travam na floresta. Originalmente personagens de *El Filibusterismo*, eles convivem, em *Canção para um triste mistério*, com personagens reais. Médico, Basílio tenta ajudar os feridos na luta contra as autoridades espanholas. Isagani deve levar-lhe remédios.

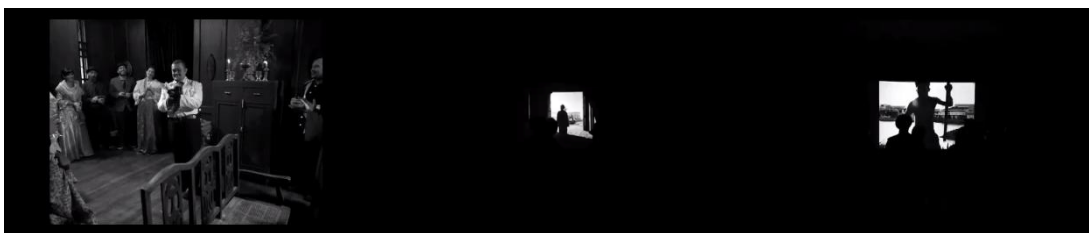
mas me foi vetada sua posse. Ainda nos minutos iniciais do filme, vi-me copiando diálogos, anotando a minutagem, contando a duração dos planos, algo que raramente pratico numa primeira visionagem.

Que tipo de herói sou eu, Basílio? Um nobre herói que se sacrifica por uma mulher que escolhe outro homem? Um herói corajoso a poupar homens arrogantes que oprimem sua própria raça? É porque eu estava perdidamente apaixonado por Paulita que a Espanha continua a mandar nesse país. Pense nisso, meu amigo. Sou herói para uma mulher, e ela me deu as costas. Para meu país, sou um traidor. (...) O império espanhol segue ditando regras na Ásia por causa de mim.

Iniciado aos 50 minutos de filme, o diálogo é mostrado em um único plano fixo, de quase 9 minutos de duração. É noite. Basílio chega primeiro à clareira na floresta, Isagani aparece depois, entrando pela direita do quadro, munido de uma sacola. A iluminação coloca em evidência uma névoa, que ameaça encobrir os dois personagens, já quase no final do plano. Basílio sai de campo pela esquerda, e Isagani chora. No quadro fixo, os dois personagens aparecem a maior parte do tempo de perfil, numa configuração que lembra soluções teatrais para entradas e saídas de cena, num tempo em que o cinema ainda não existia.

O cineasta convoca formas artísticas que floresciam no fim do século XIX. Aos 140 minutos de filme, vemos uma reconstituição da primeira exibição do cinematógrafo Lumière em Manila, em 1897. Depois de um número de magia, filmado em um plano oblíquo, o realizador nos conduz a um teatro, onde o público assiste a uma demonstração da “nova invenção, recém-chegada da França”.

129



Figs. 1, 2 e 3: *Canção para um triste mistério* (2016), de Lav Diaz

Os planos do cinematógrafo exibidos sugerem corpos capazes de sair da tela e avançar em direção à sala, causando na plateia espanto similar ao do trem que chega à estação de La Ciotat. É como se se quisesse historicizar a experiência cinematográfica, explicitando sua própria filiação ao cinema dos primeiros tempos pela frontalidade dos planos, não raro com saídas pela “frente” do quadro, que romperiam a sutura ensinada pela decupagem do cinema clássico (OUDART, 1969).

Decorridas seis horas de filme, em outro diálogo organizado frontalmente, Isagani encontra-se com Simoun, protagonista de *El Filibusterismo*, agonizando. No romance, Simoun é um joalheiro influente entre os espanhóis que se articula em favor do movimento independentista. Isagani questiona a função da arte naquele contexto, uma fala que poderia voltar-se para uma interrogação a respeito das possibilidades do filme e do cinema em geral: “Como a arte pode ajudar um índio que está morrendo de fome? O que a arte pode fazer para um país como as Filipinas? A arte apenas expressa uma coisa: liberdade. (...) Para mim, a arte está morta”. Isagani enfrenta uma longa travessia da floresta para, carregando Simoun nas costas, levá-lo à cabana onde vive o Padre Florentino. Dali em diante, reflexões sobre o que pode o cinema do século 21 ou a arte diante das necessidades do povo filipino nos acompanharão até o fim. Simoun sugerirá que a liberdade filipina obtida com a independência espanhola “é apenas um começo”, num comentário que interpela a realidade atual. Mas a arte resiste, e os momentos finais da vida do joalheiro têm configuração próxima ao sublime: a janela ao lado de seu leito revela, no mesmo plano, um penhasco e o mar. Seu último desejo é, do alto, olhar o reflexo do brilho da lua sobre o mar. Padre Florentino e Isagani o transportam até lá, mas o contracampo de sua visão nos é negado.

Antes do fim

Quando interrompe o fluxo do filme para anotar/citar um trecho, o analista elimina o movimento das imagens e seu objeto desaparece. Se o filme de Gomes oferece, apesar da longa duração, ferramentas para fazer a análise em comodidade, com Diaz devemos recorrer à memória para fazer relações, entender o que vimos, imaginar o que não vimos. Memória do livro, memória da história e também a memória do próprio filme, que se acumulam e competem mutuamente. As sessões longas acabam por constituir-se como lugar privilegiado para a construção de uma *comunidade de memória*, numa atualização do conceito andersoniano de “comunidade imaginária” (ANDERSON, 2008). Estaria a proposta de Diaz mais em sintonia com o dispositivo cinematográfico tradicional enquanto a de Gomes, mais próxima do pós-fílmico? Talvez.

Ambos aproximam-se de um modo de espectralidade das imagens em movimento instaurado por sua forma instalatória, pautada pela possibilidade de entrar em sair em momentos mais ou menos aleatórios. Frente a eles, também se dissolve a própria ideia de sessão a que nos habituamos, com cerca de duas horas de duração, começo, meio e fim bem delimitados. Dissolvem-se ainda os limites do que é a arte cinematográfica – cabem nela momentos narrativos e momentos contemplativos, cenas teatrais, cenas musicais e de dança, poemas declamados e escritura na tela, etc. Notável em *Mil e uma noites* e em *Canção para um triste mistério*, a “contaminação” do cinema por outras formas artísticas pode ser encarada sob o prisma da defesa baziniana da impureza do cinema (BAZIN, 1999).

A geografia globalizada do filme de Gomes, em que se pode transitar de Viana do Castelo a Marselha, da periferia de Lisboa a Bagdá, assim como o multilinguismo do filme de Lav Diaz talvez possam nos ajudar, futuramente, a entender o discurso que as duas obras estão produzindo a respeito da própria ideia de nação: há um desejo de inscrever a paisagem nacional e a sonoridade da língua pátria na tela, mas ele se demarca de qualquer ambição de pureza ou de elegia às cores nacionais.

Enquanto o capitalismo avança pelas horas de sono, tornadas horas de trabalho, condenando-nos a um estado de atenção permanente (CRARY, 2014), é subversiva a proposta de Gomes e de Diaz, autores de filmes de seis ou oito horas que embalam seu espectador ao som de bolero ou canção de ninar, contribuindo para uma atenção que permite distrair-se do enredo e deixar-se embalar. A oposição entre um cinema da atenção e um cinema da distração²¹ é insuficiente para entender as dinâmicas envolvidas na experiência de um filme como *As mil e uma noites* ou *Canção para um triste mistério*: mais do que conduzir didaticamente a atenção de seus espectadores, Gomes e Diaz acreditam em sua capacidade de modular atenção e distração. Para o analista, é preciso adotar estratégias distintas de obra a obra, deixando-se ele também embalar pelo que cada um lhe dita.

BIBLIOGRAFIA

²¹ Para Bellour, há hoje de um lado “o cinema comercial global, dominante e dominado por todos seus produtos derivados”, “fundado sobre uma estética degradada do choque estereotipado e uma violência indeterminada das imagens”; de outro, “um cinema cada vez mais local, diversificado, tornado mais internacional, que continua a buscar a atenção dos espectadores” (BELLOUR, 2011, p. 34).

ANDERSON, B. **Under Three Flags: Anarchism and the Anti-colonial Imagination**. Londres: Verso, 2005.

_____. **Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUMONT, J. **Que reste-t-il du cinéma?** Paris: Vrin, 2012.

AUMONT, J., e MARIE, M. **L'Analyse des films**. Paris: Armand Colin, 2008 (2ª edição).

BAZIN, A. **“Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation”**. Qu'est-ce que le cinéma. Paris: Cerf, 1999.

BALSOM, E. “Saving the Image: Scale and Duration in Contemporary Art Cinema.” *Cineaction* nº 72, 2007.

BELLOUR, R. **“Le spectateur de cinéma: une mémoire unique”**. *Trafic* nº 79, outono de 2011, pp. 32-44.

_____. **“Trente-cinq ans après: le ‘texte’ à nouveau introuvable?”** In: Luc Vancheri (org.). *Images contemporaines*. Lyon: Aléas, 2009, pp. 19-35.

_____. **“Le texte introuvable”**. *L'analyse du film*. Paris: Albatros, 1979, pp. 35-41.

_____. **L'Analyse du film**. Paris: Calmann-Lévy, 1995.

_____. **“Les oiseaux. Analyse d'une séquence”**. In *Cahiers du cinéma*, nº 216, outubro de 1969, pp. 24-38.

BRAUDEL, F. **“Histoire et Sciences sociales: La longue durée”**. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 13^e année, N. 4, 1958. pp. 725-753, disponível em http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1958_num_13_4_2781, último acesso 10 de fevereiro de 2017.

BURGIN, V. **“Cinéma interactif et non-cinématographique”**. *Trafic*, nº 79, outono de 2011, pp. 54-69.

CASSETTI, F. **The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come**. Nova York: Columbia University Press, 2015.

CHION, M. **La voix au cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1982.

CRARY, J. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DE LUCA, T., e BARRADAS JORGE, N. (eds.). **Slow Cinema**. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2016.

DIAZ, Lav. **“Philippines Year Zero”** (Entrevista a Michael Guarnieri). *Débordements*, 2 de outubro de 2016, disponível em <http://www.debordements.fr/spip.php?article534>, último acesso 10 de janeiro de 2017.

_____. **“Entrevista com Lav Diaz”** (Entrevista a Filipe Furtado). *Cinética*, 5 de maio de 2014, disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-lav-diaz/>, último acesso 10 de janeiro de 2017.

DUBOIS, Ph., e FURTADO, B. (orgs.). **Pós-cinema, pós-fotografia**. São Paulo: Senac, 2017 (no prelo).

FLANAGAN, M. **“Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema”**, in *16:9*, 6:29, 2008, http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm, último acesso 10 de janeiro de 2017.

GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972

GOMES, M., RICARDO, M., e CHURRO, T. **“O desejo, o possível e o filme”**. In: Marcelo Munhoz e Rafael Urban (orgs.), *Conversas sobre uma ficção viva*, Curitiba, Imagens da Terra, 2014, pp. 117-139, disponível em https://issuu.com/tambormultiartes/docs/livro_web, último acesso 10 de fevereiro de 2017.

GUARRIGUE, U. **“Sur la mélancolie dans l’art”**. *Sociétés*, vol. 4, nº 86, 2004, pp. 79-84, disponível em www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-79.htm, último acesso 10 de fevereiro de 2017.

HOBBSAWN, E. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1990.

JAROUCHE, M.M. **“O ‘prólogo-moldura’ das Mil e uma noites no Ramo Egípcio Antigo”**. *Tiraz*, v. 1, 2004, pp. 70-117, disponível em <http://www.revistas.usp.br/tiraz/article/view/88629>, último acesso 10 de fevereiro de 2017.

LIMOGES, J.-M. **“De l’écrit à l’écran. Pour une typologie des voix narratives au cinéma”**. *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives* [on-line], nº 25, 2013, disponível em <http://narratologie.revues.org/6795>, último acesso 10 de fevereiro de 2017.

LODGE, G. **“Berlin Film Review: A Lullaby to the Sorrow Mystery”**. *Variety*, 18 de fevereiro de 2016, disponível em <http://variety.com/2016/film/reviews/a-lullaby-to-the-sorrowful-mystery-review-1201710010/>.

MERTEN, L. C. **“Com a trilogia ‘As mil e uma noites’, Miguel Gomes faz da crise em Portugal uma viagem”**. *O Estado de S. Paulo*, 12 de novembro de 2015, disponível em

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,com-a-trilogia-as-mil-e-uma-noites--miguel-gomes-faz-da-crise-em-portugal-uma-viagem,10000001750>, último acesso 10 de fevereiro de 2017.

METZ, C. **L'énonciation impersonnelle ou le site du film**. Paris: Klincksieck, 1991.

MULVEY, L. **Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image**. Londres: Reaktion Books, 2007.

NEVES, L. **"Gomes cria fábula do declínio português em 'As mil e uma noites'"**. *Folha de S. Paulo*, 24 de outubro de 2015, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1697716-gomes-cria-fabula-do-declinio-portugues-em-as-mil-e-uma-noites.shtml>, último acesso 10 de fevereiro de 2017.

LOUDART, J.-P. **"La suture I" e "La suture II"**. *Cahiers du cinéma*, n^{os} 211 e 212, 1969.

PRIGENT, H. **Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression**. Paris: Découvertes Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 2005.

RAMOS MONTEIRO, L. **"A meditação subversiva de Lav Diaz"**. *Ilustríssima. Folha de S. Paulo*, 16 de outubro de 2016, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/10/1822785-a-meditacao-subversiva-de-lav-diaz.shtml>, último acesso 10 de janeiro de 2017.

RICOEUR, P. **A história, a memória, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

SOMMER, D. **Ficções de fundação. Os romances nacionais da América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

STEWART, G. **Framed Time: toward a postfilmic cinema**. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

TRUFFAUT, F. **"Un trousseau de fausses clefs, Alfred Hitchcock"**. *Cahiers du cinéma*, n^o 39, outubro de 1954, p. 51.

XAVIER, I. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SOBRE A AUTORA: Lúcia Ramos Monteiro é pesquisadora em pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com projeto "Narrativas de dissolução. Problemas contemporâneos para o conceito de cinema nacional", com financiamento da Fapesp. É doutora em cinema pela Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e pela Universidade de São Paulo.