

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
NÍVEL DOUTORADO

Lennon Pereira Macedo

Conversações cinematográficas no deslimite do verbal

Tese de Doutorado

Porto Alegre, julho de 2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Conversações cinematográficas no deslimite do verbal

Documento de tese de doutorado apresentado à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito para obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Leites

Orientador (*in memoriam*): Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Porto Alegre, julho de 2024

CIP - Catalogação na Publicação

Macedo, Lennon Pereira
Conversações cinematográficas no deslimite do
verbal / Lennon Pereira Macedo. -- 2024.
195 f.
Orientador: Bruno Bueno Pinto Leites.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. conversações cinematográficas. 2. deslimite. 3.
Julio Bressane. 4. semiótica. 5. signo verbal. I.
Leites, Bruno Bueno Pinto, orient. II. Título.

CONVERSÇÕES CINEMATOGRAFICAS NO DESLIMITE DO VERBAL

Documento de tese de doutorado apresentado à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito para obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Leites

Orientador (*in memoriam*): Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bruno Leites (PPGCOM/UFRGS, orientador)

Prof.^a Dr.^a Gabriela Machado Ramos de Almeida (ESPM-SP)

Prof.^a Dr.^a Irene de Araújo Machado (USP)

Prof. Dr. Marcelo Carvalho da Silva (UTP)

Prof. Dr. Rodrigo Gueron (UERJ)

Prof.^a Dr.^a Miriam de Souza Rossini (UFRGS) (suplente)

pra Manu e pro Alê

AGRADECIMENTOS

As conversações criam seus conversantes, posto que é no encontro que os corpos se semiotizam e multiplicam suas diferenças. Às relações que compuseram o acontecimento desta tese é que devo os mais profundos agradecimentos. Esses afetos aqui são nomes de pessoas, eles possuem seus endereços e fazem viver lembranças as mais doces.

Em primeiro lugar: Alexandre, Alexandre, Alexandre, três e tantas vezes Alexandre! Um furacão batizado de imperador, uma metrópole de afecções, uma praça, um gesto, um mapa para o futuro. O pensamento semiótico teve nele um propulsor, um crítico e uma esperança, força semiótica que atravessou esta pesquisa de doutorado desde as motivações mais subterrâneas até as formalizações conceituais e inclinações metodológicas. Sou muito grato pela escola que tive junto a ele: Alexandre será sempre, para mim, nome de professor.

Agradeço profundamente ao Bruno pela parceria de pesquisa que se formou ao longo desses anos. Uma orientação que é sinônimo de cuidado, uma ética da escuta dedicada a seguir as linhas imanentes das imagens, do trabalho e da vida. Não haveria leitura mais arguta ou bússola mais precisa para a tese que aqui se apresenta.

Acontecimento ímpar na minha trajetória foi e é a vivência de grupo de pesquisa. Nesse sentido, o Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC) foi muito mais que um espaço de formação ou de debate, mas um verdadeiro exercício do pensamento e da universidade sem condição, uma conversação ininterrupta baseada numa transversalidade radical. Não há professores e alunos, orientadores e orientandos, mas um aprendizado contínuo e um estado perpétuo de criação. Nesses dez anos em que venho participando do grupo e de algumas de suas modulações (a Semiótica Crítica do NPESC e os Agenciamentos da Imagem do GPAGI) eu encontrei companhias de vida e de pesquisa, ou da pesquisa como modo de vida, e fico feliz em mencionar especialmente os nomes que acompanharam mais de perto esta tese, os nomes de Alexandre Rocha da Silva, André Araújo, Bruno Leites, Cássio Lucas, Daniela Strack, Demétrio Rocha Pereira, Eduardo Teixeira, Felipe Diniz, Felipe Dutra, Gabriel Gil, Giovana Colling, Gisele Endres, Guilherme da Luz, Isabelle do Pilar, Jacqueline Dal Bosco, Jamer Guterres, João Flores da Cunha, Júlia Schneiders, Larissa Lima, Luis Felipe Abreu, Luiza Müller, Marcelo Conter, Mario Arruda, Rafael Campos, Rodrigo Fernandez, Shi

Menegatt, Taís Severo, Tatiana dos Santos e Victória Morele. Se há um ‘eu’ no presente texto, esse ‘eu’ é todo nosso. Aproveito o ensejo para agradecer particularmente à Luiza pela parceria na sala de aula e fora dela, pelo coleguismo desterritorializado na descoberta conjunta das distâncias; ao João pela camaradagem diante do desafio que é finalizar um ciclo de doutorado; ao André por não me deixar esquecer nunca que a pesquisa é uma paixão e uma política, antes de ser um emprego; ao Cássio, ao Demétrio e ao Guilherme pelas elucubrações delirantes compartilhadas nos bares e nas escritas; ao Luís, ao Mario, a Shi e à Taís pelas ideias precisas e pelos papos dispersos em longuíssimos áudios. Muito obrigado, gente!

Agradeço também às vizinhanças que encontrei em outros núcleos do GPESC, que expandiram meus horizontes e constituem uma verdadeira rede de pesquisa. Minha gratidão sincera a Douglas Ostruca, pela partilha afetiva e pela trajetória compartilhada, e a Arthur Viana, Fábio Sadao Nakagawa, Fabrício Silveira, Nísia Martins do Rosário, Regiane Miranda Nakagawa e Rico Machado. E é com admiração e carinho que cito também a professora Ione Bentz, com quem aprendi o que significa a radicalidade do pensamento.

Ainda sobre as redes constituídas no período do doutorado, agradeço ao GP Semiótica da Comunicação da Intercom e ao ST Teoria de Cineastas da Socine pelo espaço de diálogo nesses últimos anos. Agradeço também ao professor Gonzalo Aguilar, que me recebeu na ocasião do doutorado sanduíche na Universidad de Buenos Aires (UBA); às professoras Maria Alba Bovisio e Marta Penhos, da Facultad de Filosofía y Letras da UBA, e aos professores Claudio Ongaro e Hernán Ulm, pelos seminários cursados na Universidad Nacional de las Artes (UNA).

Meu muito obrigado às colegas, professoras e funcionárias do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS, onde vivi meus últimos seis anos: a Guilherme Almeida e Igor Porto, amigos cuja parceria ultrapassa as salas de aula, as salas de cinema, as ruas do Brasil e do Mercosul; e, também, a Camila Freitas, Daniel Feix, Elisa Piedras, Lucas Furtado, Mariana Amaro, Milena Weber e Miriam Rossini. Ao querido Manoel Quadros Filho e demais funcionárias e funcionários da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, meus sinceros agradecimentos.

Às alunas, alunes e alunos das disciplinas de Seminário de Cinema, Seminário de Fotografia, Semiótica da Comunicação e Teorias da Comunicação, agradeço o convívio,

as provocações e os aprendizados compartilhados. Essas experiências, para mim, provam que a sala de aula é dos espaços mais potentes que há, e que não existe transformação social sem o diálogo franco, livre e engajado que uma classe expressa. Nesse âmbito, agradeço também a Renato Macedo, Lucas Diemer e Sophia Kopte pela confiança e pela oportunidade de aprendizado na co-orientação dos TCCs.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, meus profundos agradecimentos. Passados treze anos desde meu ingresso na universidade pública, vejo com nitidez que os horizontes são mais extensos e as relações são mais intensas quando o pensamento é livre e motivado, quando os corpos podem expressar sua ecologia, quando a vida é múltipla, diversa e infinita. Na UFRGS aprendi sobre território, sobre as capturas que nos assujeitam e sobre as fugas que podemos inventar. Por isso, agradeço também à CAPES, pela bolsa, ao SUS, pela vacina, e a todas as instituições públicas que lutam para fazer do Brasil um país de oportunidades, de resistência, de um outro mundo possível.

Agradeço a leitura atenta e a disponibilidade das professoras e professores que compuseram a banca: Gabriela Almeida, Irene Machado, Marcelo Carvalho, Rodrigo Gueron. Agradeço também a Marcelo Carvalho e Regiane Miranda Nakagawa pela participação na banca de qualificação, e a Miriam Rossini pela colaboração na suplência das bancas.

Agradeço a Juliana Costa, a Leonardo Bomfim e demais comparsas de cineclubismo que fazem do cinema uma matéria em movimento e uma memória misteriosa; a Anelise de Carli, a Carol Nogueira, a Júlia Gonçalves, a Fernando Silva e Silva e a Pedro Cassel pelos encontros de estudo e de criação que brotam porque cultivados; a Jade Knorre, a João Pedro Teixeira, a Laura Schuch, a Stéfano Mariotto e a todas as amigas que formei e me formaram na minha passagem pela UFRGS; a Cássio, Demétrio, Gabriel e Paulo, companhias de casa e de vida, com quem dividi os tempos, os cafés, as músicas em volume excessivo ou as teorias logo pela manhã; a Junia, Henrique, Pedro, Renan e Victória, pelas fugas online e pelas trips longe da civilização, pelos drinks, pelas fofocas e pela intimidade que atravessa oceanos.

A les amigos más bonites que el vivir migrante me ha brindado, les expreso yo mi gratitud: a Ale, a Beto, a Feli, a Geli, a Marquinho, a Naty; a Cássia y Nico, por el mapa de la frontera; a Mafe y Sebas, porque les admiro y porque las noches son más

lindas con ustedes; a Ricky, por probar que divertirse es una necesidad; a Fede, por una amistad inmanente al pensamiento. Y querría dar las gracias especialmente a les sobrevivientes, hermandad construida en exilio que solamente la palabra *saudade* puede traducir: gracias a Andrés por enseñarme que bailar es una forma de vivir; gracias a Nata por demostrar que la fuerza no es lo contrario de la ligereza, la suavidad y la sonrisa fácil; gracias a Rafa por el cotidiano compartido, por la comprensión a través de la mirada de quien viene del mismo lugar, pero otro, por hacerme ver que el territorio sólo se hace en movimiento.

Agradeço profundamente a Eduardo e Irlene, meus pais. Vocês me ensinaram perseverança, paciência e que o aprender só é possível na abertura para o novo. Agradeço à minha madrinha, Gisa, pela cumplicidade e pelo incentivo, e agradeço o carinho e o apoio inigualáveis das minhas avós Manuela, Maria e Onira, do meu avô José, do meu primo Matheus e do meu tio Cristian. Agradeço também à família expandida que tanto torceu por mim ao longo dessa jornada: obrigado, Fi, Luis e Marcia – e obrigado também a Mari e Lucas pela presença da Laurinha em nossas vidas!

Por fim, agradeço com o mais especial carinho a Bruna O'Donnell, minha companheira e esposa, por esse *something about us*, pela ternura de todas as horas, pelo amor sem fronteiras e pelas fronteiras compartilhadas, por nosso pequeno continente de risos e planos.

E retorno a Alexandre mais uma vez, como haverá de ser daqui em diante, como sempre foi, quando em dúvida, mas também quando em excessiva certeza, e encontrava ali a justa medida do acolhimento e do desafio, uma graça sem condição, uma conversa infinita, infinita porque incomensurável, infinita porque imprevisível, infinita porque permanece. Bressane escreveu essa passagem para despedir-se de Deleuze, e eu a roubo para expressar minha gratidão a Alexandre Rocha da Silva:

O cinema tem nele um adorador. Viu-o durante mais de 40 anos. Adquiriu a experiência de ver filmes, inseriu-os em seus espasmos, guardou-os entre suas preocupações. Des-cobriu-os. Viu nos filmes filmes que ninguém viu. Com ele o Signo cinematográfico deslizou e contaminou a Filosofia. “Só uma vontade de arte pode nos salvar”, escreve sentencioso o filósofo da imanência. É um chamado selvagem, duas ou três coisas de um deserto vermelho... É muitíssimo (BRESSANE, 1996, p. 94-95).

Mesmo a história da filosofia é inteiramente desinteressante se não se propuser a despertar um conceito adormecido, a relançá-lo numa nova cena, mesmo a preço de voltá-lo contra ele mesmo.

- Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é a filosofia?*

RESUMO

Esta pesquisa objetiva construir um conceito de conversação cinematográfica. Tal construção configura relações semióticas entre ideias teóricas e ideias cinematográficas que se traduzem como componentes do conceito. A conversação expressa uma transversalidade que corre entre distintas perspectivas sobre a fala cinematográfica e seus desdobramentos, em especial: o construtivismo pós-estruturalista de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a intersemiótica concretista de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a filosofia da comunicação de Georges Bataille e o cinema do deslimite de Julio Bressane. O perspectivismo próprio à conversação se efetua na distribuição das ideias teóricas e cinematográficas em séries heterogêneas, criando campos problemáticos por onde o conceito se movimenta e gera os seus componentes. Há, portanto, inscrição de problemas semióticos que diferenciam a conversação de uma noção codificada de conversa, promovendo nas séries um conjunto de críticas à linguagem, à identidade, à narrativa, ao consenso e à opinião. Assumindo a perspectiva do devir, o conceito alia-se, então, a outros modos de pensar a conversação expressos pelos conceitos de deslimite, de imagem-tempo, de ato de fala, de iconização, de monólogo variável e de comunicação erótica. Dentre as ideias cinematográficas, foram selecionados blocos de sensação que remetem aos seguintes filmes, todos dirigidos por Bressane: *A família do barulho* (1970), *O gigante da América* (1978), *Tabu* (1982), *Brás Cubas* (1985), *Sermões: A história de Antônio Vieira* (1989), *O mandarim* (1995), *Filme de amor* (2003) e *Cleópatra* (2007). Por fim, são propostas sínteses finais, nas quais caracterizamos a conversação como a outridade da conversa e do diálogo no cinema, e também enumeramos sete enunciados que apontam para os movimentos do conceito nas séries e entre as séries, evidenciando sínteses conectivas, conjuntivas e disjuntivas. A conversação cinematográfica é: 1) um deslimite verbivocovisual; 2) uma crítica do consenso e da opinião; 3) uma imagem-tempo da conversa; 4) um devir icônico da linguagem verbal; 5) uma perturbação da unidade do sujeito conversante; 6) uma linha de fuga do encadeamento narrativo; e 7) uma co-presença de forças caóticas e forças cósmicas.

Palavras-chave: conversações cinematográficas; deslimite; Julio Bressane; semiótica; signo verbal.

RESUMEN

Esta investigación se propone construir un concepto de conversación cinematográfica. Esta construcción configura relaciones semióticas entre ideas teóricas e ideas cinematográficas que se traducen como componentes del concepto. La conversación expresa una transversalidad que recorre diferentes perspectivas sobre el habla cinematográfico y sus desarrollos, en especial: el constructivismo posestructuralista de Gilles Deleuze y Félix Guattari, la intersemiótica concretista de Haroldo de Campos y Décio Pignatari, la filosofía de la comunicación de Georges Bataille y el cine del deslímite de Julio Bressane. El perspectivismo inherente a la conversación tiene lugar en la distribución de ideas teóricas y cinematográficas en series heterogéneas, creando campos problemáticos a través de los cuales el concepto se mueve y genera sus componentes. Hay, por lo tanto, una inscripción de problemas semióticos que diferencian la *conversaço* de una noción codificada de *conversa*, promoviendo en las series un conjunto de críticas al lenguaje, a la identidad, a la narrativa, al consenso y a la opinión. Tomando la perspectiva del devenir, el concepto se alía entonces a otras formas de pensar la conversación expresadas por los conceptos de deslímite, imagen-tiempo, acto de habla, iconización, monólogo variable y comunicación erótica. Entre las ideas cinematográficas, se seleccionaron bloques de sensación que remiten a las siguientes películas, todas ellas dirigidas por Bressane: *A família do barulho* (1970), *O gigante da América* (1978), *Tabu* (1982), *Brás Cubas* (1985), *Sermões: A história de Antônio Vieira* (1989), *O mandarim* (1995), *Filme de amor* (2003) y *Cleópatra* (2007). Por último, proponemos síntesis finales, en las que caracterizamos la *conversaço* como la otredad de la *conversa* y el diálogo en el cine, y enumeramos también siete enunciados que señalan los movimientos del concepto en las series y entre las series, mostrando síntesis conectivas, conjuntivas y disyuntivas. La conversación cinematográfica es: 1) un deslímite verbivocovisual; 2) una crítica del consenso y la opinión; 3) una imagen-tiempo de la *conversa*; 4) un devenir icónico del lenguaje verbal; 5) una perturbación de la unidad del sujeto conversador; 6) una línea de fuga de la encadenación narrativa; y 7) una copresencia de fuerzas caóticas y fuerzas cósmicas.

Palabras clave: conversaciones cinematográficas; deslímite; Julio Bressane; semiótica; signo verbal.

ABSTRACT

This research aims to construct a concept of cinematic conversation. This construction configures semiotic relationships between theoretical ideas and cinematographic ideas that are translated as components of the concept. The conversation expresses a transversality that runs between different perspectives on cinematographic speech and its developments, especially the post-structuralist constructivism of Gilles Deleuze and Félix Guattari, the concretist intersemiotics of Haroldo de Campos and Décio Pignatari, Georges Bataille's philosophy of communication and Julio Bressane's cinema of the unlimit. The perspectivism inherent in conversation takes place in the distribution of theoretical and cinematographic ideas in heterogeneous series, creating problematic fields through which the concept moves and generates its components. There is therefore an inscription of semiotic problems that differentiate *conversa* from a codified notion of *conversa*, promoting in the series a set of criticisms of language, identity, narrative, consensus and opinion. Assuming the perspective of becoming, the concept is then allied to other ways of thinking about conversation expressed by the concepts of unlimit, time-image, speech act, iconization, variable monologue and erotic communication. Among the cinematographic ideas, blocks of sensation were selected which refer to the following films, all directed by Bressane: *A família do barulho* (1970), *O gigante da América* (1978), *Tabu* (1982), *Brás Cubas* (1985), *Sermões: A história de Antônio Vieira* (1989), *O mandarim* (1995), *Filme de amor* (2003) and *Cleópatra* (2007). Finally, we propose final syntheses, in which we characterize *conversa* as the otherness of *conversa* and dialogue in cinema, and we also list seven sentences that point to the movements of the concept in the series and between the series, showing connective, conjunctive and disjunctive syntheses. Cinematic conversation is: 1) a verbivocovisual unlimit; 2) a critique of consensus and opinion; 3) a time-image of *conversa*; 4) an iconic becoming of verbal language; 5) a disturbance of the unity of the conversant subject; 6) a line of flight from the narrative chain; and 7) a co-presence of chaotic forces and cosmic forces.

Keywords: cinematic conversations; Julio Bressane; semiotics; unlimit; verbal sign.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: As poucas letras entre o Adão e o Ladrão [00:15:50 – 00:16:07].....	48
Figura 2: A triste Bahia de Caetano e Gregório [00:12:43 – 00:13:39].....	49
Figuras 3.1 e 3.2: A palavra tornada imagem [01:11:46 – 01:12:14; 01:12:36 – 01:12:49].....	52
Figura 4: O retrato oval da palavra concreta.....	53
Figura 5: A tradução e suas quedas.....	54
Figuras 6.1 e 6.2: Haroldo de Campos, galático e barroco [00:07:56 – 00:09:19; 00:09:19 – 00:09:28].....	55
Figuras 7.1 e 7.2: Major Reis e Benjamin Abrahão, pioneiros da invenção no cinema brasileiro [00:29:29 – 00:29:33; 00:04:05 – 00:04:15].....	57
Figuras 8.1 a 8.3: <i>Limite</i> , ou o cinema do cinema [00:46:38 – 00:47:02; 01:49:47 – 01:49:52; 01:49:52 – 01:49:55].....	58
Figura 9: A música para ver de Brutus Pereira [00:42:40 – 00:42:48].....	59
Figuras 10.1 a 10.4: O cinema experimental ressuscitará [00:43:30 – 00:45:50].....	60
Figuras 11.1 a 11.3: O devir-pintura de <i>Limite</i> [01:01:40 – 01:04:00].....	63
Figuras 12.1 a 12.3: Os mil nomes de Caetano Veloso [00:12:43 – 00:13:39; 00:10:48 – 00:10:59; 01:16:34 – 01:16:54].....	86
Figuras 13.1 e 13.2: Gilberto Gil é e não é Sinhô [00:07:01 – 00:07:11].....	91
Figuras 14.1 a 14.3: Chico Buarque se diz Noel Rosa [00:56:27 – 00:56:52].....	92
Figuras 15.1 a 15.4: Caetano Veloso é Caetano Veloso [1:16:35 – 1:18:38].....	93
Figuras 16.1 e 16.2: Machado de Assis modernista, Modernismo machadiano [1:16:40 – 1:17:44].....	95
Figuras 17.1 e 17.2: Um só e vários Toms povoam a conversação [1:10:55 – 1:14:17]...96	
Figura 18: Os sotaques de <i>Cleópatra</i> [00:56:19 – 1:00:16].....	100

Figuras 19.1 a 19.4: Rastros de Virgília [00:57:30 – 00:57:39; 01:06:19 – 01:06:28; 01:11:46 – 01:12:14; 01:12:36 – 01:12:49].....	111
Figura 20: O jogo tautológico dos trocadilhos [00:38:51 – 00:47:15].....	116
Figuras 21.1 e 21.2: Iconizações violentas da conversação [00:10:41 – 00:12:03].....	120
Figuras 22.1 e 22.2: O cadavérico silêncio [01:14:19 – 01:15:05].....	123
Figuras 23.1 e 23.2: Revezamento de declamações e monólogos em <i>Filme de amor</i> [00:14:58 – 00:20:03].....	128
Figura 24: Uma história para contar [00:14:58 – 00:16:25].....	132
Figuras 25.1 e 25.2: A identidade sob a pele de um rinoceronte [00:19:01 – 00:20:02].	140
Figura 26: A lindíssima oração de Cansinos Assens [00:18:12 – 00:19:00].....	141
Figuras 27.1 a 27.4: A inversão de vozes [00:27:18 – 00:28:21].....	147
Figuras 28.1 e 28.2: O sotaque impossível [00:56:18 – 01:00:16].....	157
Figuras 29.1 a 29.4: Deboches e fofocas [00:14:58 – 00:20:02].....	157
Figuras 30.1 e 30.2: Variação de tom [01:04:38 – 01:07:03].....	159
Figuras 31.1 a 31.3: Conversa quase inaudível [00:09:40 – 00:11:24].....	161
Figura 32: Canção que não se ouve [01:12:50 – 01:13:24].....	163
Figura 33.1 a 33.4: Os jogos de nomeação [00:07:01 – 00:07:11; 00:56:27 – 00:56:52; 1:16:35 – 1:18:38; 1:10:55 – 1:14:17].....	172

SUMÁRIO

PARTE I: O CONVITE

1 Introdução.....	18
1.1 A conversação como um problema.....	18
1.2 Ideias e processos metodológicos.....	25
1.3 Dispersões da conversa na pesquisa em comunicação: um estado da arte.....	28
2 A ideia do deslimite.....	39
2.1 A propósito da criação de conceitos.....	40
2.2 As ideias de Gilles Deleuze.....	41
2.3 A arte e seus blocos.....	45
2.4 Breve genealogia do deslimite.....	47
2.5 Os deslimites entre o cinema e a teoria.....	61
3 Da conversa à conversação.....	67
3.1 A insuficiência do consenso para compor o conceito de conversação.....	68
3.2 A insuficiência do contágio para compor o conceito de conversação.....	74
3.3 Contribuições da perspectiva do devir para o conceito de conversação.....	79
3.4 O Simultâneo, ou a conversação cinematográfica como imagem-tempo.....	82

PARTE II: CONVERSÇÕES CINEMATOGRÁFICAS

4 Da conversação em jogos de nomeação.....	86
<p>(os caetaneares & estudos deleuzeanos da linguagem e do ato de fala & <i>O mandarim</i> e os jogos de designação, manifestação, significação & a abertura do sentido nos atos de nomeação em <i>Brás Cubas</i> e <i>O mandarim</i> & síntese: o jogo dos nomes entre o ser e o devir)</p>	
5 Da conversação como iconização do verbal.....	100
<p>(os sotaques de <i>Cleópatra</i> & ícone e semelhança na teoria da iconicidade & a semelhança como comunicação & ícone, o signo da abertura & a iconização & <i>V</i> de Virgília: as iconizações da escritura em</p>	

Brás Cubas & *O gigante da América* e suas paronomásias & os sotaques de *Cleópatra II* & *A família do barulho*, do grito e da violência & *Brás Cubas* e a oralidade como gesto & síntese: o verbal entre aberturas icônicas e fechamentos simbólicos)

6 Da conversação como monólogo variável.....128

(abertura: *Filme de amor* & os manuais de roteiro e as funções narrativas do diálogo & crítica do verossímil e da função realista & crítica do Eu e da função caracterizadora & do monólogo interior ao monólogo variável e as vertigens da citação & síntese: fabular as personagens, variar os encadeamentos, proliferar as séries)

7 Da conversação como comunicação erótica.....147

(comunicar pela inversão das vozes: *Cleópatra* & os erotismos de Julio Bressane & *le sujet erotique*: Bressane, Bataille & o erotismo como tema e como forma: a vontade de continuidade, a transgressão do interdito & continuidade e comunicação & modulações da voz em *Cleópatra* e *Filme de amor*: rompimentos parciais da linguagem e da identidade & sobreposições de vozes em *Filme de amor*: rompimentos parciais da linguagem e da identidade II & comunicar pela inversão das vozes: *Cleópatra II* & síntese: continuidade verbivocovisual e transgressão da linguagem e da identidade)

PARTE III: CONEXÕES, CONJUNÇÕES E DISJUNÇÕES

8 Sínteses, as finais e as porvir.....169

8.1 Modos de transitar entre as séries: conexão, conjunção e disjunção.....169

8.2 Sete teses sobre a conversação cinematográfica.....176

8.3 A outridade da conversação na festa do verbal.....180

Bibliofilmografia.....183

PARTE I
O CONVITE

1 INTRODUÇÃO

Para início de conversa, é preciso repudiar os inícios como se fossem uma espécie de origem, de uma fundação da totalidade. Entrar em conversação é infiltrar-se num conluio anárquico onde tudo se principia pelo meio, onde tudo já aconteceu, não há mais volta, e ao mesmo tempo está tudo por fazer, o sabor do porvir impregnado na língua. É o ingresso em uma comunicação rebelde e fugidia que assombra as regras do falar de um Estado ou de uma Empresa, agentes repressores de toda manifestação indisciplinada e incontrolável. É também uma interação verbal que se distancia dos próprios enunciados e incorpora em seu cotidiano dimensões de outros modos perceptivos: palavra que se torna som e imagem: palavra cinematográfica por excelência, uma iconização que é devir-cinema da palavra. A conversação é um prisma ou um fractal que estilhaça o verbo em diferentes fragmentos semióticos, ao mesmo passo que o irradia sobre telas que julgávamos finalizadas formando paisagens imprevisíveis. Desconversar a fala é reconversá-la em termos outros. É um dobrar-se sobre si da linguagem, é um ato de fala que puxa o tapete das próprias pernas, um monólogo paradoxal onde não há um Eu para dizer, tampouco um Eu para escutar. Uma metalinguística que insurge por paráfrases, por citações, um discurso indireto livre traduzido em sensação fílmica. Uma confabulação em que só se fala com a voz do outro, até onde se diz “eu sou”, até onde se diz “nós”, até quando não resta mais nada além de silêncio. Anarquiconversação, desconversação, metaconversação, paraconversação... Tudo isso não passa de um delírio, é tudo sonho, mas o é em parte, apenas; na verdade, é tudo verdade na conversação quando esta se propõe a fazer cinema, a habitar audiovisualmente a invenção de um mundo. A linguagem está em festa e ninguém precisa de convite para entrar.

1.1 A conversação como um problema

De saída, para enfrentar o objetivo de construir um conceito de conversação cinematográfica, o texto demanda avaliar duas ordens de questões. A primeira delas está posta na criação de um conceito, ou seja, numa tarefa teórica que não pressupõe, necessariamente, uma análise ou descrição de um objeto, mas antes que percebe no atravessamento entre semióticas uma singularidade comum, uma força que percorre diferentes materialidades e configura um campo problemático. O texto guia-se, portanto, para a descrição não de um objeto, mas de um *movimento do pensamento*, das cadeias

tradutórias que ligam ideias singulares ao conceitual. A investigação é acima de tudo o rastreio desse fluxo.

A segunda ordem problemática situa-se no interior tenso do conceito de conversação cinematográfica. Não é uma tese sobre a conversação em geral. Discute-se aqui a configuração propriamente cinematográfica da conversação, ou ainda, uma semiótica particularmente conversacional do cinema, em que tudo que se põe em conversa, põe-se concomitantemente em cinema. Desvela-se então uma conversação que não ocorre entre sujeitos, mas entre signos, formas, forças e devires cinematográficos.

Avançamos ao lado de importantes parceiros de prosa. Em meio a uma universal falação cinemática, Julio Bressane faz-se ouvir desde longe como expoente do cinema no assunto da conversa. Seus filmes fazem desfilar falatórios belíssimos, declamações prolongadas, afetações da voz e brincadeiras fônicas mil. Avesso aos conhecidos códigos da ação narrativa, em suas obras os corpos agem falando, e a fala destes constitui uma das bases da sua mise en scène. Além disso, está expresso em seus textos e filmes uma ideia semiótica de *deslimite* (BRESSANE, 1996, 2011) entre signos e linguagens, delineando um estilo propriamente transversal para o conceito de conversação cinematográfica e posicionando-o como um dispositivo crítico de códigos hegemônicos da conversa. O deslimite, enquanto conceito de cineasta, nos provoca a tomar como vizinhos o pensamento teórico e o pensamento da arte, alumbrando os movimentos do conceito com luzes fronteiriças. Assim, os trabalhos de Bressane ajudam a compor uma constelação de problemas de conversação que acontecem em seus filmes e em outros da história do cinema, levantando questões que complicam a natureza do conceito.

A filosofia de Gilles Deleuze é outra importante ferramenta na construção da arquitetura desta tese. Junto a ele como nosso intercessor, operamos distintos níveis do trabalho: por um lado, o construtivismo conceitual (DELEUZE; GUATTARI, 1992) aciona relações entre ideia, conceito e sensação, propondo fluxos de pensamento entre o cinema e a teoria; por outro lado, o serialismo (DELEUZE, 2015) como lógica da diferença esculpe a conversação cinematográfica como um objeto polimórfico e proliferante, como uma força noética que acelera devires na fala. Se a conversação propõe qualquer coisa de novo em relação às conversas habituais do cinema, é porque aposta numa perspectiva diferencial de proliferação de devires. O filósofo também influencia as relações entre o cinema e o pensamento (DELEUZE, 1990, 2018) aqui configuradas, especialmente a ideia do cinema como um modo singular de pensar.

Outra de nossas intercessões, a intersemiótica concretista de Décio Pignatari (2004) e Haroldo de Campos (1989, 2017), configura o entendimento de uma semiótica voltada para as relações verbivocovisuais. É desde aqui que se compreende o signo por excelência das conversações cinematográficas, o ícone, ou melhor, a iconização do símbolo. Também a partir dos concretos chegamos ao pragmaticismo evolucionista de Charles Sanders Peirce (1994), calibrando a semiótica da pesquisa com sua semiótica e sua metafísica, alinhando tendências de organização e de desorganização no verbal.

Arrematando nosso arranjo de intercessores, a filosofia maldita de Georges Bataille (1987, 2016, 2020) leva a pesquisa a ler através do erotismo um fundamento comunicacional nas conversações cinematográficas. O comunicar erótico implica um duplo movimento de posituação do desejo, em que o ser mergulha na imanência e torna-se uno com o universo, e de transgressão do interdito, em que a unidade identitária que acomete o ser é fissurada, estilhaçada.

Ao observar o campo da comunicação no Brasil, notamos que a conversação cinematográfica, enquanto conceito, foi pouquíssimo estudada. São poucas as teses e dissertações que buscam discutir a conversa no/do cinema a partir de seus blocos cinematográficos, e nenhuma dispõe de uma perspectiva semiótica. De modo geral, há uma orientação antropológica nos estudos da conversa que o estado da arte revelou oscilar entre investigações de métodos de entrevista e de olhar sobre o cotidiano, este expresso em espaços de espetatorialidade ou em cenas de documentários de entrevista, em especial os de Eduardo Coutinho. Mesmo os trabalhos que estudam cenas de conversa a percebem como uma interação entre sujeitos já constituídos ou, ainda, que se assujeitam no processo, reafirmando uma perspectiva identitária¹. Reforça-se uma tendência organizadora da conversa, que, no primeiro caso, se limita a repetir o já vivido, e no segundo caso, demarca apenas a linha que vai do caos ao cosmos, perdendo de vista a força desorganizante que habita as conversações, bem como a reversibilidade que ali ocorre entre o acaso e a lei. Mas, ao mesmo tempo em que pouco se fala sobre conversação cinematográfica no Brasil, muito se fala sobre conversação cinematográfica sob outros nomes, a partir de problemas vizinhos. Textos sobre as afecções da voz

¹ Essa discussão será aprofundada no subcapítulo dedicado ao estado da arte, mas já podemos adiantar que o tripé do pensamento coutiniano – o encontro, a personagem e a conversa – é retomado por todos os trabalhos com o propósito de relacionar a natureza improvisada do encontro conversacional nos documentários do diretor com a revelação da subjetividade de uma personagem, relegando à conversa uma função de caracterização. Ver Alves (2013), Carvalho (2019), Nakamura (2020), Ramos (2021) e Teixeira (2018).

pululam em anais de congressos e revistas especializadas. Os anais da Socine, em especial, fornecem diverso material para pesquisa sobre a voz e seus traços qualitativos.

Na companhia dos textos levantados, das teorias estudadas e dos filmes observados, distribuímos as singulares ideias em conversação cinematográfica em séries heterogêneas, cada qual posta em sua autônoma codependência uma da outra, de modo que seja possível entrar por qualquer lugar no trabalho. As séries funcionam umas em relação às outras no sentido de evidenciar a natureza diferencial da conversação cinematográfica, conversa que difere de si em cada encontro, em cada incorporação. Assim, se as organizamos numa dada ordem, é menos por uma hierarquia implícita dos problemas do que pelas limitações semióticas da matéria de expressão verbal, propensa a linearidades e segmentações. Oferecemos, então, as séries desta forma enumeradas como sugestão de leitura.

O texto reparte-se em três: convite, séries e síntese. Na parte I, para além da introdução, conta-se três histórias importantes para a tese que aqui se defende: primeiramente, as relações entre o cinema e a teoria desde suas ideias singulares, seus conceitos e seus blocos de sensação; em segundo lugar, a genealogia do conceito bressaneano de deslimite, que demarca um estilo da transversalidade instalando a conversação no horizonte verbivocovisual; por fim, os embates entre a conversação e o que aqui denominamos *conversa*, uma forma de arranjo comunicacional que se sustenta por consensos, por opiniões e por uma incapacidade de fugir do tempo presente.

A parte II do trabalho atém-se à serialização da conversação cinematográfica, à distribuição do elemento diferencial em quatro séries heterogêneas. A primeira série erige a linguagem como campo problemático, especialmente os casos em que os atos de fala se tornam atos de nomeação. A conversação é o pôr em jogo desses nomes, permeando as falas com paradoxos insolúveis e nomeações aberrantes, arrastando o ser da linguagem na direção do devir. A segunda série toma o signo como problema e o aborda desde a iconização do verbal, uma desmontagem da palavra a partir da circulação de devires sonoros e visuais nas conversações. No estudo dessa operação semiótica fica evidente que a iconização está sempre acompanhada de algum processo de simbolização, estabelecendo um continuum entre semioses desorganizadoras e organizadoras. Na terceira série, problematiza-se a narratividade a partir das conversações cinematográficas, propondo uma comparação crítica destas com as funções do diálogo prescritas pelos manuais de roteiro. Num horizonte narrativo próximo à forma do discurso indireto livre,

a conversação leva os diálogos a se tornarem monólogos variáveis, onde as personagens declamam longos falatórios e variam tanto a sua identidade quanto a lógica do encadeamento narrativo. A quarta série faz do desejo o problema de investigação, inscrevendo a conversação com os caracteres de um erotismo comunicacional. Através de uma comunicação que conecta os seres ao mesmo passo que desfaz as suas unidades, a conversação erótica rompe com os códigos da conversa, fissurando a identidade consensual e, também, a linguagem informativa.

A terceira e última parte do texto reúne as conclusões da pesquisa, as sínteses que a marcam. E esta parte também possui suas subdivisões. Primeiro, aprofundamos o serialismo a partir da descrição de movimentos que o elemento diferencial realiza entre as séries, formando os componentes do conceito de conversação cinematográfica. Esses fluxos são sínteses conectivas, conjuntivas ou disjuntivas, todas elas efeitos dos encontros entre as séries que aqui propomos, com a esperança de que os atos de leitura futuros possam proliferar os exemplos de síntese. Em segundo lugar, resumimos sete enunciados que explicam a conversação cinematográfica, tentando organizar as variações internas do conceito em um discurso condensado. E, para encerrar a tese, retomamos a problematização da pesquisa para configurar a conversação como um outro da conversa, uma força indisciplinada que a conversa busca congelar a partir de noções de identidade, linguagem, diálogo, consenso e opinião. A conversação cinematográfica é o arrebatamento do devir-outro do verbal, provocando um deslimite entre os signos e suas semioses.

Partindo da premissa de que é possível construir um conceito de conversação desde o cinema, diferenciando-o da conversa, a problematização desta pesquisa gira em torno de configurar o conceito de conversação cinematográfica e seus componentes. Daí que insurjam as seguintes problematizações: Quais os componentes da conversação cinematográfica e como os componentes se relacionam nas séries heterogêneas? Com que outros conceitos a conversação entra em relações de exoconsistência, a fim de configurar uma perspectiva do devir e do deslimite no verbal? Como a conversação produz fugas à linguagem, à identidade, à narrativa, ao consenso e à opinião? Como esse conceito configura relações semióticas entre ideias teóricas e ideias cinematográficas?

Diante desta problematização, nosso objetivo geral pode circunscrever-se a *construir um conceito de conversação cinematográfica que opere como um deslimite de signos verbais, articulando dimensões semióticas, estéticas e comunicacionais na*

relação entre ideias teóricas, os conceitos, e ideias artísticas, os blocos cinematográficos. E nossos objetivos específicos podem ser assim listados:

- Discutir e entender a consistência do conceito de deslimite criado por Bressane, realçando sua característica de produção de devires e indiscernibilidades;

- Estabelecer diferenças entre a conversação cinematográfica e outros arranjos da conversa, como as conversas consensuais, opinativas e dialogantes;

- Problematizar a função do sujeito falante no âmbito da conversação cinematográfica desde uma perspectiva semiótica do devir;

- Elaborar acerca da narratividade oriunda das conversações cinematográficas, contrapondo-a ao diálogo e às prescrições dos manuais de roteiro;

- Evidenciar a dimensão comunicacional da conversação cinematográfica, entendendo a conversação como um modo de pensar a comunicação no verbal e em suas fronteiras;

- Experimentar a metodologia da distribuição em séries, com produção de sínteses a partir dos movimentos de um elemento diferencial, avançando um pensamento metodológico praticado pelas pesquisas do GPESC;

- Praticar uma pesquisa no campo das Teorias de Cineastas, propondo deslocamentos a partir do construtivismo deleuziano e do deslimite bressaneano;

- Mapear as tendências dos estudos da conversação na pesquisa em cinema e comunicação a partir da realização de um estado da arte.

O conceito de conversação está intimamente ligado ao de comunicação, a tal ponto que por vezes um toma as vestes do outro. Muitos estudos comunicacionais tomam a troca verbal como objeto por excelência de sua pesquisa, como se percebe especialmente nos trabalhos influenciados pela Escola de Chicago e por certa semiologia de base linguística. Assim, ao mesmo tempo em que há um lugar privilegiado para a investigação da conversa no campo da Comunicação, há também os riscos de hipertrofiar o aspecto verbal da conversação, esquecendo que toda conversa acontece, antes de mais nada, entre signos, qualquer seja sua matriz perceptiva. Daí que abraçamos a perspectiva semiótica da comunicação, a fim de compreender a conversação cinematográfica em seus hábitos e

devires. Este trabalho se posiciona triplamente, portanto, na comunicação, no cinema e na semiótica.

O estado da arte evidencia que há muitos estudos acerca da conversa, mas cabe a nós expandir a pesquisa da conversa rumo à conversação. Entendemos que é politicamente importante perceber como o cinema constrói outras conversas possíveis para além de alterações polarizantes e idealizações argumentativas. Na macropolítica das mídias preza-se por uma vontade de consenso e de harmônica integração dos indivíduos, ojerizando radicalismos e anormalidades, tudo conforme os princípios do bom senso e do senso comum². Lamenta-se a família que já não conversa ao jantar, como que saudando um passado onde certos temas não se discutem, cada qual evitando à sua maneira romper com a idílica paz do estado de coisas republicano e neoliberal. Nesse regime de signos, a conversa é ao mesmo tempo o vínculo argumentativo que falta à democracia contemporânea e o arranjo verbal onde os indivíduos calam suas diferenças. ‘A conversa não é mais possível, a conversa é nossa única esperança’. O que pretendemos nesta tese como conversação cinematográfica visa problematizar igualmente a denúncia de incomunicabilidade e a fé ingênua no diálogo, bem como reiterar o aspecto desterritorializante de todo encontro conversacional.

No campo do cinema, o trabalho busca compor com os estudos sobre a obra de Julio Bressane, cineasta amplamente pesquisado no Brasil, evidenciando a proximidade de seus filmes e escritos com a conversação. Almeja-se também projetar as ideias de Bressane não como objeto, mas como transversal teórica do trabalho, investigando outro modo de agenciar os filmes e textos bressaneanos.

Expressamos também a vontade de contribuir para o pensamento semiótico do cinema, prolongando discussões realizadas no âmbito do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), em especial a pesquisa organizada por Alexandre Rocha da Silva, *As teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual*³, e a pesquisa em andamento organizada por Bruno Leites, *O pensamento político em imagens de ocupação urbana no Brasil*. Essas pesquisas evidenciam a necessidade de

² O desejo de harmonia pode expressar-se sob forma de cartilha em matérias como *How to talk politics with angry loved ones who disagree with you* (LAMOTTE, 2020) ou até mesmo em cursos e treinamentos para dialogar com o outro, como se vê no The Better Arguments Project (<https://betterarguments.org/>). O que se almeja, nesses casos, é a coesão social com vínculos estáveis; quaisquer forças desorganizadoras não de ser severamente suprimidas.

³ Uma síntese da pesquisa pode ser lida no texto *Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual: arqueologia, semiótica e desconstrução*, de Alexandre Rocha da Silva, André Araújo, Cássio de Borba Lucas e Luiza Müller (2022).

pautar as relações entre audiovisual e texto científico sob ângulos que permitam pensar os atravessamentos semióticos entre eles, ao invés de enclausurá-los em arranjos dados de uma teoria explicativa e um objeto ilustrativo. Essa parece ser também a preocupação da abordagem da Teoria de Cineastas, campo de estudos que aproxima o pensamento das imagens e o pensamento dos textos. De modo a trabalhar junto ao GPESC e às pesquisas em Teoria de Cineastas, investimos na via de uma matriz semiótica bifurcada entre o deslimite de Bressane, o construtivismo de Deleuze e Guattari, a intersemiótica de Campos e Pignatari e a filosofia da comunicação de Bataille, entendendo o trabalho teórico como criação conceitual e diagramática em ressonância com ideias em cinema, propondo um arranjo serial que busca justamente reorientar as relações entre teoria e objeto, apostando na transversalidade e na semiose.

Ainda sobre a expectativa de contribuir para as explorações do GPESC, avizinhamo-nos da pesquisa que foi coordenada por Alexandre Rocha da Silva e nomeada *Semiótica Crítica*⁴, uma busca por rever as teses semióticas do século XX à luz da crítica pós-estruturalista e dos problemas comunicacionais das materialidades, das micropolíticas e do acontecimento. A revisão das teorias semióticas de Gilles Deleuze, de Haroldo de Campos, de Décio Pignatari e outras autorias brasileiras da semiótica pragmaticista vai ao encontro dos estudos do grupo; também é o caso da leitura semiótica da filosofia comunicacional de Bataille, num afã de encontrar semióticas que não dizem o seu nome e que possam reconfigurar o panorama de estudos da área. Deseja-se a composição tensiva de tais teorias, a fim de orquestrar distintas perspectivas do signo e da significação num trabalho menos afeito à filiação a tal ou tal escola semiótica e mais comprometido com o problema teórico em questão, a saber, a configuração do conceito de conversação cinematográfica.

1.2 Ideias e processos metodológicos

Metodologicamente, a tese se propõe como um trabalho semiótico entremeado por duas matrizes de pensamento: a semiótica pós-estruturalista de Gilles Deleuze e a intersemiótica concretista de Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Do continuum histórico semiótico, ainda, mantemos diálogo com o pragmaticismo de Charles S. Peirce;

⁴ Para além de inúmeros artigos publicados em anais de congressos e revistas acadêmicas de 2013 para cá, há o primeiro tomo da pesquisa reunido no livro *Semiótica crítica e as materialidades da comunicação* (GPESC, 2020).

e também acoplamos à perspectiva das conversações a filosofia da comunicação de Georges Bataille, que não é explicitamente semiótica, mas que se conecta profundamente com os problemas aqui construídos e muito contribui para uma leitura maldita das semióticas que não dizem seu nome. Assim se dá a inserção da tese em relação aos trabalhos do GPESC e no campo da Semiótica da Comunicação. Em relação ao campo do Cinema, nos associamos aos filmes e escritos de Julio Bressane, bem como à abordagem da Teoria de Cineastas.

Das tomadas de decisão realizadas nesses anos de doutorado, há de se apontar duas delas. A primeira é a vontade de constituir uma tese teórica de construção conceitual influenciada pelo construtivismo filosófico de Deleuze e Guattari (1992). A construção do conceito de conversação cinematográfica implica: a análise dos movimentos entre as séries que compõem a sua endoconsistência e a descrição da sua exoconsistência em zonas de indiscernibilidade com outros conceitos, principalmente os de deslimite, de imagem-tempo, de ato de fala, de iconização, de monólogo variável e de comunicação erótica. Isso implica enredar filmes e textos de modo distinto de uma divisão entre fundamentação teórica e análise de objetos. Os textos e blocos cinematográficos aqui estudados o são a fim de que se possa definir as ideias singulares em cinema e em comunicação ali propostas, e fazer das ressonâncias entre singularidades os componentes do conceito.

A segunda decisão do percurso de tese se deu pela importância teórico-metodológica que o serialismo deleuziano adquiriu para a criação do conceito de conversação cinematográfica, especialmente como forma de organização do pensamento da tese em sua escritura e maquinação. A busca por compor uma tese que se coloca em conversação traz como desafio explicitar a fragmentação e a proliferação, da possibilidade de se entrar numa conversa – ou numa tese – por qualquer lado, o esforço por evidenciar uma polimórfica geometria que há de ser traduzida na materialidade linear e segmentada do texto verbal. Além disso, há também o desafio de efetuar textualmente movimentos transversais entre as séries a partir de um elemento diferencial que só se percebe nas relações entre elas. Assim, não há uma série que diga: é isto o conceito de conversação cinematográfica, ei-lo aqui e desdobre-lo acolá. O conceito se expressa pela totalidade das passagens entre as séries, ou ainda, o conceito é mesmo o elemento diferencial que corre nelas, entre elas. Daí que os componentes do conceito sejam menos os conceitos com que se relaciona por exoconsistência e mais os movimentos nas séries

e entre as séries, verdadeiras sínteses que expressam fluxos de conexão (composição interna das séries), de conjunção (convergência das séries) e de disjunção (divergência das séries). As séries são, então, expressão de uma forma conceitual, de uma operação fílmica, de um método de pesquisa, de uma arquitetura do texto, de um modo de escrita e de uma epistemologia da transversalidade que põe em conversação os signos e dilui as fronteiras entre teoria e objeto.

E como operam as séries? São uma espécie de cubismo generalizado: num quadro o conceito X é central, noutra está enviesado, noutra aparece de costas ou está coberto pelo conceito Y, noutra está tão longe que mal o vemos, e no outro, e no outro... Daí que a escrita se esboça como se cada capítulo fosse o último, como se as conexões já estivessem feitas, como se todos os conceitos já estivessem posicionados no plano e só restasse este último conceito a ser demarcado, a ser descrito. Por vezes o conceito X pode aparecer como exemplo ou estudo de caso na série Y; por vezes o que é conceito numa série, atua como componente do conceito noutra; por vezes X e Y são tão vizinhos que suspeitamos já ter lido essa teorização previamente. A repetição é amiga do serialismo quando consegue reinstalar o mesmo problema de uma série em outra, mas sutilmente diferente, milimetricamente deslocado, saltando no mesmo lugar. Apesar disso, não de ser evitadas expressões do tipo “como vimos anteriormente”, já que anterioridade ou posterioridade do entendimento são efeitos do acontecimento da leitura, imprevistos pelo trabalho. “Tudo parecia pronto e todavia algo faltava” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 39). Ainda, em nenhuma série serão apresentadas as autorias teóricas ou os filmes do trabalho (“Gilles Deleuze é um filósofo francês...”), pois nenhuma série é primeira em relação às outras. Espera-se, assim, que tais traquejos escriturais auxiliem na composição da forma serial da tese.

Além da composição das séries, foi importante recorrer à feitura de uma síntese de modo a evidenciar como acontecem os movimentos que o conceito faz entre as séries. Assim, finalizamos o texto com uma demonstração da operação sintética e sua contínua proliferação de conexões, conjunções e disjunções; e encerramos o trabalho também com uma lista de enunciados que sumarizam as principais teses levantadas em torno da conversação cinematográfica, teses essas que tentam dar conta de expressar os movimentos do conceito.

Os procedimentos utilizados foram: a revisão bibliográfica de livros que compõem as matrizes de pensamento que povoam o trabalho, com especial atenção às concepções

de conversa e conversação; a feitura de um estado da arte acerca do que se discutiu sobre conversa e cinema no Brasil, explorando bases de pesquisa acadêmica; e o fichamento de filmes a fim de destacar deles os blocos cinematográficos que criam ideias singulares em cinema e conversação, demarcando os blocos com prints ilustrativos e sua duração (hora, minuto, segundo, com limites iniciais e finais) no interior da materialidade fílmica.

Ainda sobre os blocos cinematográficos, é importante salientar que a obra de Julio Bressane é motor proliferante da tese, mas isto não implica delinear aqui uma tese monográfica sobre o cineasta. Assim como é possível escrever um texto deleuziano sem ter os livros de Deleuze como objeto principal de estudos, idealizamos aqui uma tese bressaneana, atravessada por filmes, textos e ideias bressaneanas, e que estuda blocos cinematográficos bressaneaneamente. A ideia de deslimite expressa em seus textos e filmes confere ao conceito de conversação cinematográfica um estilo metodológico de estudar os signos em seus atravessamentos, em seus devires. Daí que a tese trabalhe com uma matriz de pensamento bifurcada, na zona de vizinhança entre o construtivismo deleuziano e a intersemiótica concretista, e na zona de vizinhança entre as ideias teóricas e as ideias cinematográficas. O bressaneanismo é, ao fim e ao cabo, componente do dispositivo transversal da tese, trampolim para blocos cinematográficos outros e sotaque protagonista da conversação cinematográfica.

A partir dele intimamos os seguintes parceiros de falação para esta pesquisa: os filmes *A família do barulho* (1970), *O gigante da América* (1978), *Tabu* (1982), *Brás Cubas* (1985), *Sermões: A história de Antônio Vieira* (1989), *O mandarim* (1995), *Filme de amor* (2003) e *Cleópatra* (2007), todos dirigidos por Julio Bressane.

1.3 Dispersões da conversa na pesquisa em comunicação: um estado da arte

No Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES foi realizada busca com os termos “cinema” e “conversa”, encontrando 39 resultados, “cinema” e “conversação”, descobrindo 17 resultados, “cinema” e “conversar”, 8 resultados, e “cinema” e “conversas”, com 71 resultados; eliminando as repetições, totalizou-se um grupo de 122 textos⁵. Destes, reconheceu-se pelos resumos que a maioria dos trabalhos usa “conversa”

⁵ A busca foi realizada em abril de 2022. Cogitou-se ampliar o escopo da pesquisa para possíveis sinônimos da conversação, como “cinema” e “diálogo” ou “cinema” e “fala”, mas dado o grande número de resultados (969 no primeiro, 181 no segundo), o estado da arte contentou-se com as variações do termo “conversa”.

como palavra, como nexos que conecta dois assuntos distintos. O conceito propriamente dito de conversa é discutido em 26 teses e dissertações que variam entre os campos da Antropologia, das Artes, da Comunicação, do Design, das Letras, da Pedagogia e da Psicologia. Em alguns trabalhos o cinema é acessório, não influenciando na teorização da conversa; noutros, pensa-se a conversa como metodologia de estudos ou forma de escrita, mas não como bloco audiovisual; há textos, enfim, que se aproximam do nosso interesse pelas conversações cinematográficas.

Foi curioso perceber, na diversidade de trabalhos, que um paradigma da conversa pode ser lido igualmente como um paradigma da comunicação, tal a imbricação dos dois conceitos. Fica nítido o vínculo estabelecido em duas dissertações. A primeira, de Rodrigo A. Santos (2020), inserida no campo do Design, pensa os usos da voz nas interfaces de mídias digitais desde a perspectiva do Design de Conversação. Assistentes virtuais, como Alexa (Amazon), Cortana (Microsoft) ou Siri (Apple), e outras interfaces por voz são estudadas sob uma lente que enxerga na conversa uma pressuposta economia da informação em que se deseja uma máxima eficiência comunicativa. A *Conversation Theory* que envolve o texto com timbres cibernéticos afirma o conversar vizinho do informar e do cooperar, atesta uma predisposição ao entendimento e às formas mais simples, breves e eficazes de transmissão de mensagens.

Outro é o paradigma que permeia a dissertação de Moacir C. P. do Nascimento (2019), localizada no campo da Comunicação, que pesquisa midiativismos contemporâneos a partir do conceito de Mídia-Multidão, criado por Ivana Bentes (2015). Em estudo do caso da Mídia Ninja, o conceito de Mídia-Multidão é decomposto em alguns componentes, sendo um deles a Conversação Infinita. Inspirada por Maurice Blanchot (2008), Bentes entende a Conversação Infinita como um encontro dialógico e perspectivista que se dá nos novos modos de produção da informação em redes de midiativismo, onde a comunicação midiática não é mais uma relação massificante, mas uma proliferação de singularidades quaisquer.

As teorias da informação e da comunicação clássicas não se deram conta de que a conversa é a base de uma nova erótica do contato, da contaminação, da experiência da insurgência em fluxo. O que seria a memética como potência? Ruidocracia e acolhimento do contraditório? Temos que compreender essa outra lógica do sentido, essa cooperação entre muitos, entre singularidades quaisquer que estabelecem uma “conversa infinita”, como propunha Blanchot [2008], uma outra comunicação, quando ela escapa ao poder. Não se trata de “informar” no sentido jornalístico, mas efetivamente experimentar uma prática

dialógica, em que a conversação entre muitos cria pensamento (BENTES, 2018, p. 166).

Entre a defesa da eficiência e a defesa do ruído, a conversação se mostra atravessada por distintos paradigmas comunicacionais. Se não aceitamos o modelo transmissivo cibernético, também não abraçamos a causa do ruído sem atentar para a tendência semiósica que leva todo caos informacional a algum nível de organização. Dito isso, nos encontramos próximos de Bentes e Nascimento ao entender a conversação como uma erótica da contaminação que se dá não entre sujeitos, mas entre singularidades sígnicas.

Muitas das pesquisas mapeadas no Catálogo entendem a conversa como uma metodologia. Ela aparece como um tipo de entrevista ou às vezes como sinônimo de uma entrevista semi-estruturada, ou ainda de uma entrevista mais informal, sem apresentar roteiro de questões. Na tese em Educação de Fernanda Omelczuk (2016), sobre o encontro de crianças com filmes em espaços hospitalares, a conversa é um nome para a entrevista, cujo questionário consta no final do trabalho. Em outros cinco trabalhos, a palavra ‘conversa’ tenta guiar um sentido mais cotidiano e coloquial para as entrevistas, sem questionários: Talitha G. Ferraz (2014) realiza uma pesquisa de inspiração etnográfica em sua tese em Comunicação, examinando práticas de exibição e especiação cinematográfica em alguns bairros do Rio de Janeiro, mantendo “conversas” com moradores; na dissertação de Daniele de C. Grazinoli (2015), em Educação, discute-se práticas de consumo midiático de crianças e adultos a partir da exibição de filmes de animação e posterior “conversa” com os sujeitos; em dissertação na área da Linguística, Raquel D. Saldanha (2017) faz uma leitura fraseológica de gírias argentinas em dois filmes dirigidos e escritos por Fabián Bielinsky, ancorando seus achados em “conversas” por Skype com um falante nativo da Argentina; por fim, em dissertação em Cinema, Marcia T. de Medeiros (2021) estuda um projeto federal de democratização do acesso ao cinema, Revelando Brasis, e elabora uma cartografia que conta com “conversas” com atores envolvidos no projeto.

Na dissertação de Grimberg D. Silva (2020), em Educação, há uma discussão metodológica da conversação como um dispositivo psicanalítico em que os sujeitos contam suas histórias de vida em debates coletivos mediados pela exibição de filmes. A conversação, como em todos os trabalhos citados anteriormente, pressupõe a fala e a presença, mas aqui inclui também os silêncios e as repetições como marcadores

importantes para a pesquisa, indicando alguma proximidade com o não-verbal e com as gagueiras da fala – ainda que esses signos sejam tratados com a forma do sintoma.

Na tese em Artes de Glauber G. de Abreu (2021) há igualmente uma preocupação metodológica em nomear as entrevistas como “conversas”, de modo a configurar um procedimento mais livre e menos fechado. Mas investe-se também no caráter aberto da conversa quando entende certas performances de Eleonora Fabião como “peças-conversas”, onde a obra produz uma abertura para improvisos na relação com o público ou por vezes pede que as pessoas conversem durante a peça. O traço conversacional, aqui, atravessa o encontro verbal e presencial de sujeitos e desenha o acaso e o intempestivo no interior do conceito.

Há três trabalhos que se destacam por entender a conversa não como metodologia, mas como forma redacional do texto acadêmico. Marcos O. Lopes (2015), em sua dissertação em Comunicação, reflete sobre uma obra sua e outra de Hélio Oiticica para pensar marcas cinematográficas de acontecimentos corporais. Para tanto, ele busca elaborar uma “conversa-texto” que ponha em diálogo o eu do artista e pesquisador com as obras e textos que compõem o agenciamento da pesquisa. A conversa justifica, aqui, a proliferação do Eu no texto, ainda que se almeje pensar o sujeito como efeito de um agenciamento. Por outro lado, na dissertação em Psicologia de Júlia R. Belintani (2018) objetiva-se dar forma conversacional ao texto através da justaposição de citações dos sujeitos de sua pesquisa, projecionistas de cinema que discutem seu trabalho na transição da película para o digital. Para além do povoamento citacional, contudo, o texto é escrito na primeira pessoa do singular. Já Maria L. Pereira (2016), inserida no campo da Educação, produz uma “tese-conversa” sobre a possibilidade de o cinema constituir-se como língua na educação de pessoas surdas. Escrita nas primeiras pessoas do singular e do plural, o aspecto conversacional do texto é apresentado como o indivisível da relação entre pesquisadora, textos, filmes e sujeitos pesquisados.

Entende-se aqui, nesta tese, a conversação como desorganização dos sujeitos: não se fala nunca desde um Eu, já que somos sempre muitos, mas especialmente na conversação não somos nós quem falamos, mas o próprio falar fala a si mesmo, operação que usa dos corpos suas bocas e gargantas, inscrevendo a potência proliferante do seu si despersonalizado. Almeja-se, neste texto, falar desde o texto, como expressão escritural do conceito de conversação, apesar dos “nós” que a habituada escrita científica pode induzir, como que sub-repticiamente afirmando a qualidade coletiva de qualquer palavra.

Partilha dessa mesma vontade formal a sumarização da parte II da tese em séries divergentes, heautônomas, alheias à linearidade da leitura e à identidade do Eu consigo mesmo.

Há, ainda, um fio importante a ser puxado da tese-conversaço de Pereira (2016). É que o seu trabalho tem como principal referênci no estrato conversacional o pensamento do cineasta Eduardo Coutinho, tal como expressa-se em filmes e entrevistas. Seu cinema é palco de inúmeras interações verbais, especialmente a partir do final dos anos 1990, quando sua mise en scène inicia um gradual processo de reduçã, de esforço minimalista que tende a eliminar da cena as trilhas sonoras em off, as imagens de cobertura e por fim até as locações, preferindo posar a voz em teatros desertos e espaçõs vazios. Coutinho (2008, p. 15) irá denominar seu fazer filmico como “cinema de conversaçã”:

Adotando a forma de um “cinema de conversaçã”, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingênci da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos “tipos” imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. O improvisado, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmara – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer. O que não exclui, é claro, uma ideia central, prévia à filmagem, que preside a construção do filme, mas que não passa de uma hipótese de trabalho a ser testada na prática desses sucessivos encontros com personagens de carne e osso.

O pensamento coutiniano da conversa ligada ao improvisado, ao acaso e à abertura para o diferente irá fundamentar uma série de estudos, especialmente da área da Educação. Os trabalhos orientados por Nilda Alves no contexto do Laboratório Educação e Imagem da UERJ, em especial, fazem volume nos estudos da conversaçã. A ‘conversa’ é pensada como um lócus metodológico de pesquisa onde se dão os encontros e a produçã de diferença; é uma espécie de espaço, ou de *espaçotempo*, tal como dito no vernáculo do grupo, em que é possível interagir com os sujeitos pesquisados e perceber o surgimento de narrativas sobre o tema investigado. Com maior ou menor grau de desenvolvimento, as dissertações e teses de Rossana M. Papini (2014), Rebeca S. B. Rosa (2014, 2018), Simone de P. S. Guimarães (2015), Izadora A. Ovelha (2018) e Juliana Rodrigues (2020) utilizam essa metodologia, baseando-se em Coutinho (2008) e nos

estudos de Michel de Certeau sobre o cotidiano⁶. É desde a pesquisa nos cotidianos, portanto, que opera a conversa, configurando a casualidade de um encontro ordinário.

As retóricas da conversa ordinária são práticas transformadoras “de situações de palavra”, de produções verbais onde o entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais, as criações de uma comunicação que não pertence a ninguém. A conversa é um efeito provisório e coletivo de competências na arte de manipular “lugares comuns” e jogar com o inevitável dos acontecimentos para torná-los “habitáveis” (CERTEAU, 1998, p. 50).

Desde o aspecto formal de uma conversa sem proprietários, que se estabelece como efeito acontecimental há proximidades interessantes entre Certeau e o que aqui se configura como conversação cinematográfica. A partir de Coutinho e Certeau, toma-se por conversa esse saber marginalizado pela ciência moderna que transpassa o corpo social como um fundo de oralidade (ROSA, 2014), um saber que se expressa no encontro com o diferente no interior de um síncrono *espaçotempo*. O corpo-a-corpo verbovisual da “fala-olhar” no acaso da vida diária, é isto que se pretende estudar quando se estuda ‘conversas’.

No entanto, há diferenças entre a perspectiva desta tese e o horizonte propriamente cotidiano dos estudos do Laboratório Educação e Imagem da UERJ. Ao contrário desses, opta-se no presente texto por investir num percurso menos fenomenológico e mais formal em relação à estrutura da conversação como ato de fala, como operação que se traduz num movimento contínuo de conjunção e disjunção. Extraordinário ou cotidiano, vale o ato de fala por sua acontecimentalidade e pelo seu modo de ser signo. Ainda, a noção de cotidiano associada ao cinema costuma chamar questões relacionadas ao realismo cinematográfico, que já debatemos em dissertação anterior (MACEDO, 2019), e encaminha o conceito de conversação para uma seara sociológica. Basta dizer que o cinema insurge nesta pesquisa como expressão de um construtivismo generalizado: se não há signos naturais, se tudo o que há é produção e produção de produção, interessamos o estudo de conversações cinematográficas em sua significância não referencial ou, dito de outro modo, em seu agenciamento concreto.

Nos trabalhos do Catálogo que atentam aos blocos cinematográficos, persiste a presença hegemônica de Eduardo Coutinho. Das seis pesquisas que se ocupam de

⁶ Além dos trabalhos do grupo da UERJ, há também as dissertações de Bárbara M. C. Cazé (2015) e Nathan M. G. Fernandes (2019) que estudam a relação entre o currículo escolar e o cinema na perspectiva dos estudos do cotidiano. A conversa, nesses dois trabalhos, tem a mesma constituição teórico-metodológica de casualidade e alteridade que as pesquisas supracitadas.

imagens e sons, cinco delas voltam-se para a obra do documentarista e todas elas perpetuam o conceito de conversa extraído de suas entrevistas. Na sua dissertação em Comunicação, Helena O. T. de Carvalho (2019) elenca os principais aspectos da obra coutiniana segundo o próprio: o encontro, a conversa, a personagem. É possível perceber como, em cada texto, a conversa se agencia com as outras duas categorias, mantendo esse tripé conceitual.

A dissertação em Comunicação de Carolina de M. P. Alves (2013) analisa os filmes *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, e *Edifício Master* (2002), de Coutinho, desde a perspectiva da narrativa oral. Assim, a conversa é pensada no encontro entre cineasta e entrevistado desde suas relações de poder até o modo como uma personagem enuncia sua história de vida. Lucas J. C. Teixeira (2018), da Antropologia Social, disserta acerca da obra coutiniana como de uma “antropologia selvagem”, em que as conversas são nutridas por uma abertura ao outro, por uma escuta guiada pela alteridade. Lucas H. S. Nakamura (2020), em sua dissertação em Performances Culturais, estuda as performatividades dos entrevistados em *Edifício Master*, avaliando a auto mise en scène desses como algo que se desloca do ordinário, uma conversa não-cotidiana. Esse encontro entre as performances do diretor e dos entrevistados daria origem a um encontro entre mundos que transforma as pessoas em personagens.

O quinto trabalho acerca dos blocos cinematográficos de Coutinho é a dissertação em Estudos de Linguagens de Renata O. Ramos (2021). O foco de sua pesquisa é evidenciar a intensidade propriamente corporal da conversa vista sob o aspecto do verbo, dos gestos e do “atravessamento de linguagens” que compõem a cena coutiniana. A conversa, aqui, é um encontro erótico de natureza aleatória, uma conexão entre corpos falantes.

Coutinho cria situações de conversa para além da situação-entrevista e nelas faz acontecer um encontro, *entre* dois, mediado pelo aparato cinematográfico, possibilitando a coexistência de empatia, diferença e acaso; que as ideias emerjam nesse espaço intermediário. [...] Nos documentários do diretor, a fala vem do corpo e a conversa é um evento erótico que se abre ao que vem a partir da relação entre corpos falantes ocupando um espaço-tempo frente às câmeras. Essas relações são eróticas no sentido amplo da palavra: o corpo fala e a fala está ligada ao corpo; quando é visceral é porque é uma relação erótica (RAMOS, 2021, p. 30, grifo no original).

O conceito de conversa aqui ecoa o trabalho de Deleuze e Parnet (1982) e a característica do *entre* (pelo menos) dois de toda conversação. Além disso, a dissertação

insinua um erotismo vocal materializado na abertura do corpo que fala à casualidade do mundo e ao contínuo diferir-de-si conversacional. Contudo, há um interesse pela espontaneidade do momento da filmagem que foge ao nosso escopo de estudo.

Da obra do cineasta, os filmes mais estudados por essas dissertações são aqueles onde as interações verbais estão em proeminência; identifica-se a conversa com o intenso verbalismo, ainda que atravessado por gestos e cantos – mas estes são sempre identificados como elementos que atravessam a conversação, não como componentes constituintes. Fica nítida essa conotação verbal quando Teixeira (2018, p. 34-38) analisa o filme *Um dia na vida* (2010) e percebe aí o avesso da conversação.

A radicalização do ritmo da montagem, a intensidade sonora, o volume de imagens e a ausência de personagens de *Um dia na vida*, faz com que este seja o outro lado do cinema de conversação, porém o outro lado de uma mesma moeda, pois a televisão estará presente na fala dos personagens, nos espaços de locação e na trajetória do diretor. [...] A televisão, o rádio, o cinema documentário moderno, personagens anônimos, são elementos que também gravitam em torno do cinema de conversação entre outros elementos singulares, como o diálogo, as vozes dos sujeitos e a fala através da corporalidade.

Um dia na vida, obra composta apenas por trechos capturados da televisão aberta, montada como um zapping de imagens e sons desencadeados pontuando entonações fora de contexto, sem extrair dos corpos nenhuma psicologia ou narrativa: o que falta a este filme para indicar um cinema de conversação é o que o aproxima do que se conceitua aqui como conversação cinematográfica. Reiteramos a qualidade conversacional de fazer-se entre signos, antes de palavras, e de sua potência de desorganizar os falantes a tal ponto que seja impossível atribuir uma identidade a um sujeito, uma personagem a um corpo. A personagem, terceiro item do tripé coutiniano, será repisada em todos os trabalhos sob a forma de um sujeito que busca biografar-se, revelar-se diante da câmera. Apesar do perfil álgido de todo encontro e da aptidão conversacional a instalar o *entre* nos corpos, a identidade permeia subterraneamente essas pesquisas⁷ usando a máscara da personagem.

Cerrando a visita no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, há a tese em Comunicação de Moacir F. de S. Barros (2014) junto ao cinema Mbyá-Guarani produzido no contexto do projeto Vídeo nas Aldeias. O pesquisador percebe, nos filmes estudados, três componentes principais da encenação Mbyá-Guarani: a caminhada, o canto e a conversação. Esta é um encontro verbal, ainda que pontuado por silêncios, e corporal,

⁷ Reitera-se que a presença em segredo da identidade diz mais sobre as pesquisas do que sobre os blocos de sensação que permeiam os filmes do cineasta.

presentificando a palavra no espaço e no tempo que é emitida. A tese se interessa profundamente pelo modo como o conversar expressa uma comunidade em cinema, onde há contínua negociação entre quem filma e quem é filmado. Contudo, o que se bebe da concepção conversacional aí colocada é a ideia de que a conversação expressa uma lógica do universo (no caso do trabalho de Barros, a cosmologia Mbyá) no que se refere aos atos de palavra e sua temporalidade.

Os filmes também reiteram a importância da palavra para esse povo. Neles veremos uma forte presença da conversação como elemento de *mise-en-scène*, em vínculo estreito com a cosmologia. As “boas palavras” têm seu momento, seu tempo certo. A elas são dedicadas o início das manhãs ou os finais de tarde, segundo Ariel Ortega, cineasta Mbyá-Guarani e também personagem dos três filmes citados. Para ele, o realizador de sua etnia deve ficar atento ao tempo da palavra, de modo a bem registrar e recriar cinematograficamente as histórias do seu povo. A palavra está na gênese Guarani, sua autocompreensão, sua cosmologia, ligando-se à memória e à inspiração (CHAMORRO, 2008), já que a escrita não se caracteriza como forma discursiva estruturante das religiões indígenas. Longe de uma função normalizadora ou excludente das experiências religiosas, a palavra é para o Guarani o que predispõe e capacita para o diálogo (BARROS, 2014, p. 16).

Ressoando a pesquisa de Barros, entende-se nesta tese que o conceito de conversação cinematográfica tem seus desdobramentos cósmicos e também caóticos, investindo em um pensamento que produz linhas contínuas entre organização e desorganização, entre conjunção e disjunção. E essa continuidade é traçada desde o ato acontecimental de palavra, provocando uma temporalidade de coalisão de diferenças.

Há uma pesquisa que não apareceu na busca no Catálogo de Teses e Dissertações, mas que interessa à presente tese. Em estudos de mestrado e doutorado sobre o cinema de Éric Rohmer, Alexandre Rafael Garcia (2017, 2018) caracteriza a obra do cineasta como “filmes de conversação” segundo alguns pontos:

1, os fatos narrativos são mundanos; 2, a ação majoritária do filme é a conversa entre personagens; 3, é uma obra ficcional; 4, o roteiro é original (não adaptado da literatura ou do teatro, por exemplo); 5, possui baixo orçamento. A crença é que as características estéticas, narrativas e de produção estão unidas, por motivações deliberadas, e consolidam este tipo específico de obra, que podemos chamar de “filmes de conversação” (GARCIA, 2018, s/p).

Há um interesse em sua pesquisa pela forma-filme, destacando aspectos que variam entre signos intrafílmicos e processos extrafílmicos. Nesse sentido, o conceito de conversação se atrela muito mais ao arranjo da forma-filme do que a uma ideia que se

singulariza em blocos cinematográficos. No que se refere às operações semióticas, Garcia trabalha sobretudo com a dimensão semântica da fala (a mundanidade dos fatos narrativos), estando a estrutura temporal e os traços não-verbais fora de seu escopo. De seu trabalho, nos é interessante averiguar a relação entre conversação e narrativa, a tal ponto que aquela acaba por determinar a narrativa, ou até por desmontar o que se compreende por narrativa.

Outra ausência nítida na consulta ao Catálogo é o nome de Julio Bressane. E quando observamos os 37 resumos que saltam da busca “Julio Bressane” e “cinema”, a conversa não é mencionada e mesmo o termo “diálogo” só é utilizado como figura de linguagem. Os estudos bressaneanos versam principalmente sobre os temas da tradução e da imagem, ainda que haja trabalhos que se dedicam a temas vizinhos ou paralelos ao que se estima desenvolver nessa tese: a dissertação de Fábio D. Camarneiro (2009) acerca das operações musicais da canção popular brasileira em *O mandarim*; a dissertação de João H. T. Terezani (2014) sobre os silêncios em *Cleópatra* e *A erva do rato* (2008); e a tese de Virgínia O. Flores (2013) a respeito do som fora de quadro no cinema moderno e seus usos em quatro filmes dirigidos por Bressane.

Para além da observação no Catálogo, foi feita uma exploração informal de trabalhos no Google Scholar e nos anais da Socine, topando casualmente com textos que nos atraíram e nos levaram a complementar este estado da arte. Primeiramente, há estudos desenvolvidos no âmbito do grupo de pesquisa em que essa tese se inscreve, o Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), que povoam a investigação que aqui se traça. Em especial: a dissertação de Guilherme G. da Luz (2015) sobre as imagens-pulsão no cinema brasileiro enriquece a metodologia da distribuição em séries promovida pela pesquisa *As teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual*, realizada pelo GPESC. As séries, como vimos, compõem o motor da pesquisa em conversação cinematográfica. Também a tese de André C. S. de Araújo (2020) sobre o problema da comunicação na obra de Gilles Deleuze motiva a consonância entre o debate das conversações cinematográficas e o debate da comunicação em Deleuze.

Em nossa exploração sobre o conceito de conversação, descobriu-se toda uma área de estudos conversacionais oriunda da sociologia e da psicologia estadunidenses e chamada Análise da Conversação. Em artigo sobre a trajetória da AC no Brasil, Elisiane Frazão e Veraluce Lima (2017) descrevem várias atualizações da abordagem, desde suas referências basilares, como a Escola de Palo Alto (sob o enfoque psicológico) e a Escola

de Chicago (sob o enfoque microssociológico), sua configuração como campo autônomo na década de 1970, a partir dos estudos de Harvey Sacks (1992) sobre a tomada de turnos como sequencialidade das falas, até sua contemporânea apropriação para as pesquisas sobre as redes, donde destaca-se os trabalhos de Raquel Recuero (2008) sobre as interações mediadas por computador.

Estudos relevantes para o campo da comunicação, certamente, pois contam dentre os elementos constituintes da conversação toda uma miríade de signos e linguagens, não se atendo exclusivamente aos códigos verbais. Entretanto, a AC não tem o cinema como um dos eixos de pesquisa, preferindo outros meios de comunicação, como a televisão, o rádio ou as redes sociais. Tal desinteresse pelo cinema dá a ver um certo apreço pela espontaneidade da fala, seja no ao vivo síncrono da televisão ou mesmo na “escrita oralizada” da internet. Há, portanto, algum traço do que Jacques Derrida (2017) identificou como a metafísica ocidental da presença, em que se privilegia a presença imediata do significado (a voz do espírito, o fonologocentrismo), enxergando na escritura nada além da mediação de um significado ausente. Se todo cinema é antes de mais nada uma cinemato-grafia, noções como a espontaneidade dos sujeitos e a imediatez do significado tornam-se obsoletas diante da positividade da inscrição fílmica. Outro ponto que distancia a AC de nossa pesquisa é o interesse empírico em grupos humanos, preferindo reconhecer na conversação os traços de uma dada identidade ou subjetividade, quando o desejo desta tese é perceber a potência conversacional de dissolução dos sujeitos.

Pouco se fala da conversação cinematográfica em *stricto sensu*, mas discute-se muito alguns problemas vizinhos a ela. Há ampla bibliografia sobre a voz no cinema, especialmente sobre os traços afetivos ou desviantes da voz, questão vital de nossa tese. Em sobrevoo nos anais da Socine, chamaram atenção os estudos de Joice Scavone Costa (2018a, 2018b, 2020) sobre o filme *Doce Amianto* (2013), entendendo a operação fílmica como uma crítica à normatividade sonora. Essa crítica perpassa um uso intenso de disjunções sonoro-visuais, apostando na dessincronia das dublagens, bem como uma afetação vocal que se dá no espectro dos agudos que beiram o inaudível. Há, portanto, dois níveis da operação sonora: o nível dos traços fônicos e o nível da organização estrutural das relações entre imagem e som.

2 A IDEIA DO DESLIMITE

Em uma das primeiras articulações da teoria de cineastas com o pensamento deleuzeano⁸, Penafria, Vilão e Ramiro (2016) sintetizam a relação entre o pensamento fílmico e o pensamento teórico a partir de três elementos principais: o espectador/investigador, o cineasta e os filmes. Cabe à investigação/espectação escrever uma teoria extraindo hipóteses (ou “modelos”) produzidas ao longo do processo criativo, ou seja, produção de um cineasta que cria e de um filme que é criado. Nesse ato de criação cinematográfico, os filmes são compostos de blocos de movimento ou duração em sua dimensão visual e sonora, situando-se além e aquém do verbal. A tarefa de uma teoria de cineastas seria, acima de tudo, uma espécie de tradução entre linguagens, transposição criadora do visual-sonoro propriamente fílmico ao verbal propriamente teórico.

Há duas entradas nesse debate que nos interessa atravessar. Um é aquele que entende teoria e cinema como diferentes domínios do pensamento que se expressam em termos de, respectivamente, conceitos e blocos de movimento/duração. Daí uma crítica será necessária: a tradução proposta por Penafria, Vilão e Ramiro entre cinema e teoria só é assim possível quando entendemos tanto um quanto a outra desde o paradigma da linguagem, o que nos levaria a tomar esses dois domínios criativos como um conjunto de códigos, de estabilizações significantes, e estaria menosprezado o caráter acontecimental, singular, *caosmótico* da ideia. Se por outro lado pensamos que nem teoria nem cinema são linguagens, mas que a teoria *faz fugir* da linguagem os conceitos e a arte faz fugir da linguagem ou da técnica as sensações, veremos que o problema é recolocado em um nível anterior à linguagem: há potências não-linguageiras que a linguagem captura e cabe à criação artística ou filosófica reivindicá-las, restituí-las, extraí-las.

A outra entrada que cruzamos é a que identifica uma potência de tradução intersemiótica na relação entre essas distintas ideias criadoras, ideia em teoria e ideia em cinema. Veremos que não só a distância entre as matrizes perceptivas do verbal, do visual

⁸ A primeira, é claro, se pensamos na Teoria de Cineastas consolidada como perspectiva de viés epistemológico e metodológico que se materializa em grupos temáticos de congressos e dossiês de revistas no Brasil e em Portugal, notadamente o GT Teoria de Cineastas da AIM (2015 – hoje) e o ST Teoria de Cineastas da Socine (2016-2022). Ocorre que já nos textos de Aumont (1996, 2008) dedicados ao pensamento dos filmes e à teoria de cineastas aparecem referências a Deleuze, seus livros de cinema e sua abordagem construtivista diante da relação entre arte e filosofia. É nítida, contudo, a distância que Aumont coloca entre sua posição e a de Deleuze, especialmente em *Pode o filme ser um ato de teoria?* (AUMONT, 2008).

e do sonoro tende a encurtar, mas também o espaço entre conceitos e blocos se torna difuso na conversação entre o pensamento deleuzeano e o pensamento bressaneano⁹.

2.1 A propósito da criação de conceitos

Ao estudar as conversações cinematográficas não se pretende reforçar dois conceitos que se adjetivam, uma conversa audiovisualizada, um cinema a filmar falasções. A conversação cinematográfica é ela um conceito. Ainda assim, há alguma harmonia do conceito com conversas e cinemas, mas qual o tom dessa relação? Qual a natureza desse encontro? Deleuze (1990, p. 331-332) ladeia essa questão no final de seus trabalhos com o cinema, diz que o cinema “suscita” conceitos, e que para acompanhar o processo desse suscitar seria necessário não mais perguntar “o que é o cinema?”, mas “o que é a filosofia?”. Pois que para apreender como cinema e conceito se atravessam é preciso entender o que é a filosofia – ou, para falar desde o campo da Comunicação, o que é a teoria¹⁰, ainda que esta seja lida como uma prática, uma prática conceitual.

O conceito nunca está dado, dirão Deleuze e Guattari (1992), é preciso *fazê-lo*, e fazê-lo implica criar uma relação entre componentes heterogêneos, entre elementos heautônomos. Os componentes são como partes de um todo, ainda que esse todo conceitual assim o seja mais à maneira de um sobrevoo, de um ponto que percorre os componentes, desenhando-os como traços intensivos. Os componentes ou traços intensivos são heterogêneos, no sentido de que o conceito põe em relação diferenças e não semelhanças, e os componentes também são heautônomos, posto que cada componente, em si, possui sua própria consistência interna, mas é na contiguidade com

⁹ Uma primeira aproximação entre a teoria de cineastas e a obra bressaneana, com especial interesse em seus escritos, consta no texto de Camarneiro (2017).

¹⁰ Em mais de um momento fica posto para Deleuze que teoria e filosofia podem ser lidas de modo intercambiável, com a observação de que são dois nomes para uma prática conceitual. Nesse sentido, imagina-se que o nome *teoria* pode instalar obstáculos no caminho do entendimento de algo que não é reflexivo ou contemplativo, mas puramente prático, uma prática dos conceitos. Dois exemplos:

“Pois a teoria é também algo que se faz, não menos que seu objeto. Para muitos, a filosofia é algo que não “se faz”, mas preexiste, pronta, num céu pré-fabricado. No entanto, a própria teoria filosófica é uma prática, tanto quanto seu objeto. Não é mais abstrata que seu objeto. É uma prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função das outras práticas com as quais interfere” (DELEUZE, 1990, p. 331);

“Se há lugar e tempo para a criação dos conceitos, a essa operação de criação sempre se chamará filosofia, ou não se distinguirá da filosofia, mesmo se lhe for dado um outro nome” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 17).

Assim, se denominamos “teoria” esse ato de criação filosófico é devido à metalinguagem institucional do campo da Comunicação, que entende a Filosofia como um outro campo ou uma outra área, ao tempo que vê na Teoria o terreno da produção conceitual.

os outros componentes que adquire sua intensidade no conceito. É, portanto, de vizinhanças que um conceito é feito, vizinhanças e modos de avizinhamento.

É por isso que o conceito, ele mesmo, abandona toda referência para não reter senão conjugações e conexões que constituem sua consistência. O conceito não tem outra regra senão a da vizinhança, interna ou externa. Sua vizinhança ou consistência interna está assegurada pela conexão de seus componentes em zonas de indiscernibilidade; sua vizinhança externa ou exoconsistência está assegurada por pontes que vão de um conceito a um outro, quando os componentes de um estão saturados. E é bem o que significa a criação de conceitos: conectar componentes interiores inseparáveis até o fechamento ou a saturação, de modo que não se pode mais acrescentar ou retirar um deles sem mudar o conceito; conectar o conceito com um outro, de tal maneira que outras conexões mudariam sua natureza. A plurivocidade do conceito depende unicamente da vizinhança (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 119).

No que consiste as zonas de indiscernibilidade no interior do conceito? É que os componentes possuem sua distinção, porém, quando vizinhos, o são tão imediatamente que dificulta discernir onde termina um, onde começa o outro. É assim que se pode falar do conceito como um ponto de saturação, força que eleva as conexões internas à sua máxima potência, movimento que impulsiona os componentes com velocidades infinitas.

O conceito é uma criação teórica, se vê, mas isso não faz dele uma criação *discursiva*. Um conceito não é uma palavra, ou uma porção delas, e um livro pleno de palavras em nada condiz com uma obra teórica enquanto não expressar os seus conceitos. É claro, os conceitos são *nomeados*, a Duração de Bergson, a Transcrição de Haroldo, a Performatividade de Butler... Mas fora o atletismo etimológico ou vocabular da nomeação, o conceito não é uma unidade da linguagem ou do discurso. Isso porque o conceito não é determinado por uma situação de enunciação ou por um contexto histórico, como o discurso: a situação e o contexto apontam para referências externas para as quais se volta uma proposição, e o conceito é auto-referencial, se autoposiciona intensivamente a partir da consistência de seus componentes. Revela-se não só um caráter autopoiético do conceito, mas igualmente seu aspecto virtual, e assim entende-se melhor em que sentido um conceito é uma *ideia* teórica, o modo propriamente filosófico da ideia.

2.2 As ideias de Gilles Deleuze

É possível rastrear ao menos duas importantes e, em certa medida, distintas imbricações do conceito com a ideia na bibliografia deleuzeana. Partindo de uma

demonstração cronológica, vê-se ao final dos 60, inserida no projeto do empirismo transcendental a virtualidade da Ideia, real sem ser atual, ideal sem ser abstrata, que determina no campo intensivo a atualização do conceito na representação:

São os dinamismos espaço-temporais no seio dos campos de individuação que determinam as Ideias a se atualizarem nos aspectos diferenciados do objeto. Dado um conceito na representação, nós ainda nada sabemos. Só aprendemos na medida em que descobrimos a Ideia que opera sob esse conceito, o ou os campos de individuação, o ou os sistemas que envolvem a Ideia, os dinamismos que a determinam a encarnar-se; é somente sob essas condições que podemos penetrar o mistério da divisão do conceito. São todas essas condições que definem a dramatização e seu cortejo de questões: em qual caso, quem, como, quanto? [...] O claro e distinto é a pretensão do conceito no mundo apolíneo da representação; mas, sob a representação, há sempre a Ideia e seu fundo distinto-obsuro, um “drama” sob todo logos (DELEUZE, 2006, p. 121).

O conceito aqui está no plano da representação, há uma limitação quanto à sua capacidade de expressar ou de inventar uma nova imagem do pensamento. O conceito existe como uma cópia formal do objeto pela qual este pode ser rerepresentado. Parte-se então de uma concórdia das faculdades: apercepção, entendimento, memória, imaginação, todas elas entram em harmonia interna diante da necessidade de representar um fato do mundo externo. O conceito interpreta o papel de forma internalizada pelo sujeito, é ele mesmo a possibilidade de representação. Vê-se que o conceito aqui descrito é base da teoria do conhecimento correspondente às imagens do pensamento criticadas, o pensamento como contemplação (há uma essência do objeto que o conceito busca tornar cognoscível) e o pensamento como reflexão (o objeto é determinado pelo aparato cognitivo do próprio sujeito, o conceito interno define o objeto externo). No horizonte da crítica proposta por Deleuze, há uma verdadeira oposição entre o estudo da Ideia e suas virtualidades irrepresentáveis e a explicação de um conceito que é o possível da representação.

Nos anos 80 e 90 configura-se um segundo momento na obra deleuzeana a respeito da relação entre ideia e conceito. Suas pesquisas sobre o cinema desencadeiam uma investigação em torno da imbricação entre arte, ciência e filosofia e tal cruzamento tem na ideia um importante guia. O conceito, como vimos, já não é mais representativo, é construtivo, não se limita a produzir ou ser produzido por um objeto que lhe seja exterior, mas põe-se a si mesmo a partir da heterogeneidade e da heautonomia dos seus traços intensivos, inaugurando assim outro modo de ligação com a ideia.

Em sua palestra acerca do ato de criação realizada em 1987, Deleuze (2016, p. 337) define a relação entre ideia e conceito como da ordem de uma *extração*: “Uma ideia é muito simples. Não é um conceito, não é filosofia. Mesmo que talvez se possa tirar de toda ideia um conceito”. A ideia não é um conceito, mas todo conceito é extraído de uma ideia, tem com a ideia um convívio próprio, como se fosse um aspecto singular da ideia. Mais adiante, em *O que é a filosofia?* (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 17), o caráter dessa convivência entre ideia e conceito é circunscrito a uma relação tipológica, o conceito seria então um *tipo* de ideia:

Se a filosofia é essa criação contínua de conceitos, perguntar-se-á evidentemente o que é um conceito como Ideia filosófica, mas também em que consistem as outras Ideias criadoras que não são conceitos, que pertencem às ciências e às artes, que têm sua própria história e seu próprio devir, e suas próprias relações variáveis entre elas e com a filosofia.

Recoloquemos a diferença entre as duas acepções. Nos anos 1960 há uma preocupação quanto à crítica da representação, daí a necessidade de uma nova imagem do pensamento ou de um *pensamento sem imagem*. A partir dos livros de cinema, nos anos 1980, torna-se evidente que não se pode mais pensar a imagem enquanto representação, daí que entre a imagem como modo singular do pensamento e a filosofia como crítica da representação será preciso traçar novas pontes. Eis a ideia, então, como a virtualidade que povoa toda criação e que pode diferenciar-se de si conforme o domínio ao qual a criação corresponde. A diferença entre ideia e conceito já não é mais a diferença entre virtual e atual, mas a diferença propriamente virtual que faz com que um contínuo varie e devesse múltiplo.

Por fim, repisemos a definição de ideia que atravessa essa última fase da obra de Deleuze (aquela dos livros sobre pintura e cinema), onde melhor se conjuga o drama entre o cinema e a teoria. Uma ideia é, em primeiro lugar, um *acontecimento raro*. Ela é um acontecimento pois este é um efeito incorpóreo, ou seja, uma idealidade que não corresponde nem à linguagem que a expressa nem aos corpos que ela transforma. O acontecimento, ou ainda, o *sentido*, como Deleuze (2015, p. 23) o estuda a partir dos estoicos, é, inseparavelmente,

o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. Ele volta uma face para as coisas, uma face para as proposições. Mas não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. É, exatamente, a fronteira entre as proposições e as coisas. É este *aliquid*

[alguma coisa], ao mesmo tempo extra-ser e insistência, este mínimo de ser que convém às insistências. É neste sentido que é um “acontecimento”: com a condição de não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas. Não perguntaremos, pois, qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido.

O que implica a acontecimentalidade do conceito? Enquanto ideia teórica, o conceito é um efeito incorporal que não se confunde nem com o nome que lhe é designado nem com o estado de coisas onde se efetua, operando assim como uma intensidade que se furta às atualizações espaço-temporais. Mas não por isso tomemos o nome do conceito como uma formulação arbitrária, é antes o signo de um gosto filosófico ou de um estilo do pensar, um modo de produção da imagem do pensamento.

Há também a raridade da ideia. Os acontecimentos permeiam a teoria bem como as artes, mas existe, ainda, na relação entre linguagem, corpos e o incorporal, toda uma série de acontecimentos perversos, palavras de ordem que promovem transformações incorpóreas conforme a ordem vigente do poder (DELEUZE; GUATTARI, 2011b). A arte não é menos suscetível a maquinismos informativos, redundâncias e demais dispositivos de controle que assombram a linguagem verbal – assim a teoria é ela também vítima de ilusões, de opiniões, de universais transcendentais que ela mesma cria e não cessa de criar. A ideia é rara pois o ato de criação é também um ato de resistência aos fluxos do poder e da opinião, um acontecimento que traça uma linha de variação contínua avessa à redundância.

A segunda característica da ideia é que ela nunca é algo geral, uma ideia em geral, mas é sempre *já destinada a um certo domínio*. Uma ideia em cinema não é a mesma coisa que uma ideia em literatura, embora possa haver certa ressonância entre ideias. Uma ideia em cinema, portanto, está de antemão engatada num processo cinematográfico. E isso se dá porque as ideias são “potenciais já engajados neste ou naquele modo de expressão e inseparáveis do modo de expressão” (DELEUZE, 2016, p. 332). Um modo de expressão, é claro, é ele um estrato que supõe reciprocamente um outro estrato, estrato de conteúdo. Uma ideia, portanto, está desde já atrelada a processos de estratificação em curso, a códigos e territórios constituídos, matérias formadas (DELEUZE; GUATTARI, 2011a). E é no interior de determinado estrato que pode ela agir molecularmente, extraindo do vivido uma linha de fuga, contra efetutando uma informação em um ato de criação.

2.3 A arte e seus blocos

Bem como a filosofia ou a teoria, Deleuze e Guattari (1992) entendem a arte também como uma forma do pensamento. A arte é parte pensante, operação criadora de ideias artísticas. Uma ideia em arte é uma *sensação*, ou um composto de sensações, ou, ainda, um *bloco de sensações*. Esses blocos são incorporais, são efeitos de composição estética que não se confundem nem com o plano técnico que os exprimem e nem com o material no qual se efetuam. O plano de composição estética, sobre o qual se atualizam os blocos, é o lugar mesmo do trabalho da sensação, onde a técnica recebe um recobrimento estético e a matéria adquire expressividade. Assim, o bloco de sensações é o modo como uma ideia pode ser pensada desde a arte: nem toda ideia é um bloco, mas todo bloco é uma ideia, uma ideia já engatada em processos expressivos de determinado domínio artístico.

O bloco, então, é elaborado num plano de composição estética e é, ele mesmo, um efeito ou um composto de efeitos. Esses efeitos são perceptos e afectos: são efeitos que se furtam às percepções já vividas do que é um objeto, um espaço, um sujeito e assumem a perspectiva da paisagem, não a paisagem visível, mas a paisagem vidente; efeitos, também, que se furtam às afecções do vivido, às emoções e sentimentos, e apresentam-se como pura mudança de estado, signos qualitativos. Afectos e perceptos são sensações que se conservam em si e essa é a grande lei da criação de ideias artísticas: o bloco precisa permanecer de pé sozinho, precisa resistir, conservar-se em si.

O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, *na eternidade que coexiste com esta curta duração*. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses momentos. A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva. [...]

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216-217, grifo dos autores).

As ideias artísticas ou os blocos de sensações são acontecimentos, efeitos incorpóreos de composição estética; são raras, pois escapam à opinião, ao vivido, e conservam-se em si como um gesto de resistência ou de eternidade; e as ideias artísticas são também já destinadas a um certo domínio, incorporam um material e uma técnica, constituem-se blocos singulares. A matéria torna-se expressiva no plano de composição estética, ao mesmo passo que os potenciais estéticos do plano estão comprometidos com tal expressividade. No caso do cinema, o bloco de sensações pode ser um bloco de movimento ou um bloco de duração, de modo que o recorte que o bloco opera no espaço-tempo tem os contornos de um movimento que espacializa o tempo ou as vibrações de uma duração que faz do espaço um efeito temporal. É menos um composto de sonoridades e visualidades do que de qualidades espaciais e temporais, tempo e espaço revisitados.

Acho que a própria concepção que Deleuze tem do cinema é misteriosa. Qual é o mistério? O mistério está inteiro na noção de imagem e na relação entre imagem e espaço-tempo. Na conferência [sobre o ato de criação], Deleuze define o limite de toda criação artística: esse limite é o espaço-tempo. Mas o problema do cinema está na maneira particular com que esse limite é construído. Em relação às outras artes, como é construído o espaço-tempo no cinema? Ou, então, quais são as operações cinematográficas do espaço-tempo? Naturalmente esse é o problema da imagem. Como se constrói um espaço-tempo com imagens móveis? Como elas compõem um espaço-tempo? [...]

Acredito que uma das ideias de Deleuze seja a de que a diferença entre as artes, e finalmente a diferença de estilos, de escolas, de autores, pode levar à diferença do espaço-tempo, que é uma ideia, portanto, de um regime, de modo que é possível descobrir na história do cinema algumas tentativas de criação de espaço-tempo extremamente distintas, e outras que buscam integrar tempo e espaço de uma maneira nova (BADIOU, 2015, p. 86-88).

Diferentes estilos de composição do espaço-tempo produzem diferentes blocos cinematográficos. São dois os regimes de imagem identificados por Deleuze (1990) na história do cinema, regimes menos históricos que formais, que vão expor a heautonomia do tempo e do espaço sob duas luzes sobrepostas e reversíveis, regime da duração subordinada ao movimento, regime do movimento subordinado à duração.

A ideia, o conceito, o bloco. São intensidades, povoam todos eles um campo pré-individual, intensivo, virtual. Se há diferença entre a ideia e o conceito, entre a ideia e o bloco, não é aquela que diferencia o virtual de suas atualizações, mas justo a diferença que se expressa nas variações de um mesmo devir. A partir dessa trama problemática, é perceptível que o pensamento de Bressane articula de modo distinto a relação entre a

teoria e a arte, investido que é o cineasta de pensar as misturas e os cruzamentos de fronteiras do pensamento.

2.4 Breve genealogia do deslimite

Julio Bressane tem evidente herança concretista e boa parte dos problemas que reivindica para si são de natureza tradutória e intersemiótica. Permeia Bressane (1996, 2000, 2005, 2011) em seus textos uma fragmentária genealogia de modos de misturar signo, na arte rupestre que incide na poesia visual de Edgard Braga, na tradução da bíblia realizada por São Jerônimo, na música de Vassourinha, nos sermões do Pe. Antônio Vieira, na leitura de Pignatari do *Memórias póstumas de Brás Cubas...* toda uma sorte de parcerias tradutoras, atarefadas em compor uma sensação que force os limites dos domínios expressivos.

Assim, é uma descontínua história da cultura brasileira isso que o cinema bressaneano reivindica, saltando épocas e frisando em cada parada esse transbordamento de formas, essa indiscernibilidade instalada entre matrizes semióticas. A organização dessa genealogia se dá a partir de análises, elogios e citações realizadas pelo cineasta em seus escritos, bem como pelo modo como esses signos brasileiros da mistura se inscrevem em seus filmes. São quatro os momentos que iremos recompilar, quatro as heranças que iremos recolher: o barroco de Antônio Vieira; o *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; a poesia concreta de Pignatari e dos irmãos Campos; e o cinema experimental nacional, especialmente *Limite*, de Mário Peixoto. Em todas essas criações Bressane ressalta o aspecto inventivo de suas formas inovadoras, de suas operações de tradução verbivocovisuais e de sua crítica ao estado de coisas estético-narrativo vigente.

Notável ausência em nossa breve genealogia é São Jerônimo. Bressane (1996, 2000) concede grande prestígio em suas reflexões à tradução da bíblia realizada pelo santo; é um marco no pensamento tradutório reivindicado pelo cineasta. Ocorre que a revolução jeronimeana se dá exclusivamente em relação ao verbal. Por mais que seu ofício implique transcriar um pensamento e uma linguagem hebraica para o latim vulgar, criando novas figuras retóricas para expressar outra imagem do pensamento, o interesse do perspectivismo tradutório para as conversações cinematográficas se restringe ao que toca as articulações entre o verbal, o visual e o sonoro.

O primeiro momento da herança está entoadado nos versos de Vieira. O padre barroco imprime uma multissensorialidade em seu texto que aposta num formalismo transbordante da linguagem, por vezes delineando certo sincretismo perceptivo: “É o próprio Vieira quem nos diz: “Suponhamos que diante de uma visão estupenda saiam os nossos sentidos fora de suas esferas e inaugurem o ver com os ouvidos e o ouvir com os olhos!” Como pode ser?” (BRESSANE, 1996, p. 42). Esse transbordar é identificado por Haroldo de Campos (seguindo os conceitos de Roman Jakobson) como uma evidência da ênfase barroca sobre as funções poética e metalinguística da linguagem verbal, ou seja, as intensidades devidamente criadoras que rondam a linguagem. Em estudo sobre o trabalho de Antônio Candido acerca da formação literária brasileira, Haroldo percebe que o Barroco é indevidamente negligenciado pelo modelo candidiano, e assim descreve o movimento seiscentista:

Nesse modelo, à evidência, não cabe o Barroco, em cuja estética são enfatizadas a função poética e a função metalinguística, a auto-reflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código (meta-sonetos que desarmam e desnudam a estrutura do soneto, por exemplo; citação, paráfrase e tradução como dispositivos plagiotrópicos de dialogismo literário e desfrute retórico de estilemas codificados). Não cabe o Barroco, estética da “superabundância e do desperdício”, como o definiu Severo Sarduy: “Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida à sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação – a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto” (CAMPOS, 1989, p. 33).

Citação, paráfrase, tradução. O signo barroco é uma dobra sobre sua própria forma (função poética), e é também um jogo com a sua própria semiose (função metalinguística). Nota-se aí que são dois modos de fazer transbordar o signo, e Bressane atenta a ambos em seu *Sermões: A história de Antônio Vieira* (1989). O primeiro (Figura 1) aparece como um *desfrute retórico*, tal como disse Haroldo, em cena perante a corte do rei João: “Faltam poucas letras de *Adão* para *ladrão*, e do *fruto* para o *furto* não falta nenhuma” (SERMÕES, 1989, grifos nossos).

Figura 1: As poucas letras entre o Adão e o Ladrão [00:15:50 – 00:16:07]



Fonte: SERMÕES (1989)

A correlação bíblica entre o pecado do roubo e a mordida de Adão no fruto proibido é aqui empostada com pompas, um firulear das palavras que mais chama atenção para a brincadeira retórica da linguagem do que para a moral cristã da mensagem. Por isso o signo barroco é menos informativo que poético, pois secundariza o entendimento em prol de um atletismo do verbo.

O transbordamento metalinguístico pede uma avaliação do signo pela rede parafrásica que dispõe. Aqui (Figura 2), o corpo de Caetano Veloso interpreta um personagem sem nome, que aparece rapidamente no início do filme para nunca mais voltar. Porém, apesar da carência de alcunha, ocorre que essa personagem misteriosa traja vestes pouco pudicas e canta a versão de Caetano Veloso de *Triste Bahia*, poema originalmente escrito por Gregório de Mattos e Guerra. Nessa nomeação silenciosa é a relação entre o corpo de Caetano e a música *Triste Bahia* que expressa implicitamente o nome do Boca do Inferno, identificando assim a personagem.

Figura 2: A triste Bahia de Caetano e Gregório [00:12:43 – 00:13:39]



Fonte: SERMÕES (1989)

Esse batismo só é possível quando pensado desde as relações entre os diferentes signos que compõem um universo estético e poético. Já não é mais um signo que se dobra sobre si, mas que se dobra sobre sua própria semiose, permeando as conversações cinematográficas com uma proliferação de citações e paráfrases.

Um segundo momento da herança do deslimite está nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. De Machado são destacadas duas premonições, dois presságios da arte por vir: antecipação da montagem cinematográfica, antecipação da palavra como imagem. No primeiro caso, Bressane (1996, p. 52) indica formas com que o texto machadiano opera no domínio literário do pensamento a montagem:

Há, como se sabe já, uma premonição extraordinária no Brás Cubas: o cinema (e sua alma) a montagem.

A prosa capitular é arrastada até uma fronteira-limite onde transborda no procedimento cinematografista da montagem, narrativa já com cortes dentro da sequência, ou mesmo, plano sequência sem cortes. Há capítulos que são fades; três pontinhos que são véus; há o leitor-lente (curiosidade: tem por vezes o leitor grande angular, por vezes o leitor tele-objetiva). Tem título de capítulo que é fotograma fixo: tem um ponto de interrogação que é close-up. E tem um cartão de pêsames (readymade) que é um capítulo!

A proliferação de capítulos (são 160) no romance já aponta para uma profunda fragmentação da narrativa. Mas o caráter quantitativo da fragmentação por si só não diz a montagem de cinema; esta aparece no modo como se inscrevem qualitativamente os capítulos no livro. Tomemos dois exemplos. A intrusão do capítulo 18 na narrativa ocorre à maneira de uma interrupção da ação, de um corte no interior da mesma cena. Brás Cubas prestes a embarcar para a Europa corre à Marcela para pedir-lhe que com ele vá, presenteando-a com diamantes. Sucede que em meio à euforia do pedido e do aceite o narrador é tomado por uma visão.

Agradei-lhe de joelhos. Tinha achado a minha Marcela dos primeiros dias, e disse-lhe; ela sorriu, e foi guardar a joia, enquanto eu descia a escada.

CAPÍTULO 18

Visão do Corredor

No fim da escada, ao fundo do corredor escuro, parei alguns instantes para respirar, apalpar-me, convocar as ideias dispersas, reaver-me enfim no meio de tantas sensações profundas e contrárias. Achava-me feliz. Certo é que os diamantes corrompiam-me um pouco a felicidade; mas não é menos certo que uma dama bonita pode muito bem amar os gregos e os seus presentes. E depois eu confiava na minha boa Marcela; podia ter defeitos, mas amava-me...

- Um anjo! – murmurei olhando para o teto do corredor.

E aí, como um escárnio, vi o olhar de Marcela, aquele olhar que pouco antes me dera uma sombra de desconfiança, o qual chispava de cima de um nariz, que era ao mesmo tempo o nariz de Bakbarah e o meu (ASSIS, 1998, p. 50-51).

A mudança de rumo na narrativa ocorre no mesmo espaço e no mesmo presente do capítulo anterior. O acontecimento do capítulo 18, portanto, não vem introduzir um novo espaço (ainda estamos na casa de Marcela) ou um outro tempo (é uma continuidade imediata da ação anterior); o corte em meio à ação de descer as escadas inaugura antes uma nova sensação que uma nova cena. E essa sensação é puramente visual, é um delírio óptico em meio ao corredor. Nota-se que o cinema previsto por Machado em *Memórias póstumas* não é um cinema em geral, mas um regime de imagens bastante particular: aquele da imagem-tempo (DELEUZE, 1990), das situações ótico-sonoras puras que invadem a narrativa e ali habitam de forma intervalar, expandindo as descrições audiovisuais no interior da sequência.

Outro caso da imagem-tempo antevista pelo escritor brasileiro está no modo como o corte, a conexão, ou, aqui, a *transição* adquire um caráter autônomo em relação à narrativa. O corte já não opta por esconder o tempo no interior do jogo de verossimilhanças da montagem transparente, mas o corte é justo a enunciação do tempo, é a desnaturalização de uma passagem harmônica do presente passado para o presente atual. Trata-se do nono capítulo, em que o narrador falecido faz a passagem do evento de sua morte, descrita nos primeiros capítulos do livro, para o seu nascimento, e ali fingir que se trata do início de uma biografia linear – temporalidade evitada e desmontada várias vezes ao longo do livro.

CAPÍTULO 9

Transição

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro (ASSIS, 1998, p. 30-31).

Situações ótico-sonoras puras, autonomia do corte: caracteres de um cinema moderno muito próximo ao realizado por Bressane, de modo que herdar Machado não é

realizar qualquer cinema, muito menos aquele onde impera a contação linear das histórias, a sucessão das tramas e dos temas, os personagens e suas jornadas.

Antes, mencionamos duas antecipações do cinema expressas pelo livro de Machado. Além da montagem cinematográfica, a reversibilidade instalada entre a palavra e a imagem a partir de uma dada inscrição. Pignatari (2004, p. 134) percebe que essa “tipoideografia” apresentada pelas *Memórias Póstumas* é evidência de um trabalho sobre o verbal que escapa à linguística fundamentada no código fonético e indica a trilha de um devir propriamente icônico e não-verbal do verbo. Um dos vários exemplos dessa palavra-imagem no livro é a assinatura da personagem Virgília, grifada na página com um único V bastante particular. A atenção se volta do *logos* para o gesto tipográfico, um vestígio da porosidade da escrita com relação às mídias de sua época. Essa inscrição será recuperada em diversos momentos no filme *Brás Cubas*, de Bressane (Figuras 3.1 e 3.2):

Figuras 3.1 e 3.2: A palavra tornada imagem [01:11:46 - 01:12:14; 01:12:36 - 01:12:49]



Fonte: BRÁS (1985)

No filme é nítido como a letra se torna imagem, diferenciando-se conforme a situação. Primeiro, porque a assinatura não aparece numa carta ou num bilhete, mas é inscrita diretamente na tela, como Machado o fez na página. E, enquanto imagem variante, a assinatura opera diferentes sentidos, seja como um olhar devolvido a Brás (Figura 3.1) ou como um segredo impresso nas costas do marido traído (Figura 3.2).

O comentário de Décio Pignatari acerca dos iconismos brascúbicos já nos posiciona diante da terceira herança que Bressane estampa em seu deslimite. O concretismo brasileiro de Pignatari e dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos se materializa em diversas formas de escritura, poesias, prosas, manifestos, tipografias, peças de design – e textos teóricos. É palpável que a pesquisa concretista tenciona realizar-se tanto em estética quanto em teoria, daí que a ideia da palavra como *objeto*

(CAMPOS, 2017, p. 34) não só opera conceitualmente – inclusive reescrevendo uma certa história da literatura, postulando uma linhagem que perpassa Mallarmé, Joyce, Pound, cummings, Stein, Oswald, Mário... – como também é trabalhada poeticamente. Assim, vê-se em *ovonovelo*, de Augusto de Campos, que a multidimensionalidade objetual da palavra se traduz em imagem quando vista desde a concretude de sua espacialização na página, obrigando a linearidade da leitura a compreender a simultaneidade dos elementos na folha. A palavra torna-se objeto num cenário e a página deixa de ser uma tábula rasa ou um suporte invisível para enunciar sua cor branca, sua finitude retangular, sua paisagem de inscrições e intervalos.

Figura 4: O retrato oval da palavra concreta

ovo
n o v e l o
novo no velho
o filho em folhos
na jaula dos joelhos
infante em fonte
feto feito
dentro do
centro

augusto de campos

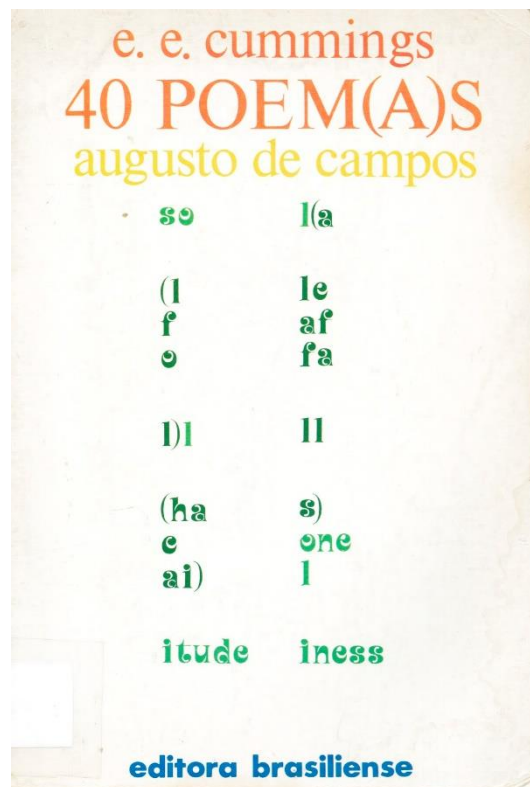
Fonte: CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1960, p. 133

O *ovo* de Augusto demanda uma mirada atenta à visualidade do poema, “poema em forma de coisa” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1960, p. 128), onde o caráter objetual da escrita se mostra mais gritante. O poema é então ovo e novelo, forma ovoide que condensa os sentidos na página em branco e rolo de linhas espiralando a sequencialidade do ler.

O tratamento concretista da palavra é próprio também de uma dada perspectiva da *tradução*, esta pensada não como mera transposição de significados, mas como recriação do sentido de modo crítico (CAMPOS, 2017). A palavra tornada inscrição multifacetada requer, daí, que a tradução selecione o que há de inventivo – poderíamos dizer, selecionar

a *ideia* – na escritura, podendo priorizar brincadeiras ópticas, trocadilhos sonoros ou outras traições icônicas do verbal. É exemplar a tradução que Augusto realiza do poema *a leaf falls*, de e. e. cummings:

Figura 5: A tradução e suas quedas



Fonte: CAMPOS; CUMMINGS, 1986, capa

Nota-se que para lograr traduzir o signo em sua concretude foi necessário abdicar de certa literalidade do texto. Em especial, vê-se que a substituição de *a leaf* por *1 folha* (e não *uma folha*) buscou respeitar a verticalidade do poema de cummings em sua apresentação formal da solidão como a queda de uma folha; do mesmo modo o lugar dos parênteses também foi cambiado com o fim de traduzir a caída e seu formato visual. A escolha da fonte serifada ajudou a manter uma certa indiscernibilidade entre o *l* (um) e o *l* (ele), instigando a coesão das inscrições. Na penúltima estrofe, a inclusão de um novo jogo de parênteses permite que a diferença do número de letras entre o segundo verso e os demais se mantenha; perde-se a correlação do *one* com o *l* (mais uma vez, indiscernível com relação ao número 1), mas ganha-se, por sua vez, um aceno à semelhança que o poema de cummings possui com a poesia haikai japonesa através da sequência (*ha / c / ai*). Por fim, *loneliness* torna-se *solitude* e não *solidão* por conta do isolamento do último verso, onde *iness* pode ser traduzido como a coisidade ou a coisitude do *i*, e aí *itude* atua

como uma jocosa tradução literal do verso, esquecendo-se voluntariamente da totalidade da palavra que ele ajuda a compor.

A influência concretista sobre a obra bressaneana transcorre de diversas formas e é muitas vezes explícita. Acerca das traduções de Manuel Odorico Mendes, Haroldo identifica como uma de suas técnicas a interpolação, quando ocorre o uso de um verso ou fragmento de verso alheio para melhor traduzir o signo poético em questão – no caso de Mendes, este utiliza versos de Camões e outros para melhor apresentar em língua portuguesa certas passagens de Homero (CAMPOS, 2017, p. 39). Nos filmes de Bressane essa operação tradutória é muitíssimo incorporada, como se vê nesta cena na sequência de abertura de *Sermões*, onde Haroldo de Campos (2004) lê para a câmera uma de suas *Galáxias*.

Figuras 6.1 e 6.2: Haroldo de Campos, galático e barroco [00:07:56 – 00:09:19; 00:09:19 – 00:09:28]



Fonte: SERMÕES (1989)

Haroldo entoia a primeira galáxia, “e começo aqui” (CAMPOS, 2004, p. 11), acompanhado pelo sitar de Alberto Marsicano (Figura 6.1). O jogo infinito com os espelhos fractaliza o espaço, as luzes do lustre (incluído no quadro apenas por seus reflexos, puro simulacro) multiplicam-se como constelações. A voz do poeta compete com o sitar pelo primeiro plano sonoro, mesclando as modulações acústicas do instrumento com as modulações silábicas da poesia. Há na cenografia e no figurino uma correspondência com o período seiscentista de Vieira; também a dobra especular da imagem traz consigo tons barrocos. E, por fim, é o começo o assunto do poema¹¹, e não à toa esses versos são sucedidos pela cartela do título, encerrando a sequência de abertura

¹¹ “[...] e aqui me meço e começo e me projeto eco do comêço eco do eco de um comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco no osso e aqui ou além ou aquém ou láacolá ou em toda parte ou em nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás ou avante ou paravante ou à ré ou a raso a rés começo re começo rés começo raso começo [...]” (CAMPOS, 2004, p. 11).

do filme (Figura 6.2). Assim são as *Galáxias* um capítulo dos *Sermões* neste tempo fora dos eixos, nesta arqueologia de Bressane pela poética brasileira do deslimite.

Finalmente, a quarta herança que destacamos da obra de Julio Bressane é eminentemente cinematográfica, e tem como foco aquilo que ele mesmo denominou *experimental* (BRESSANE, 1996). Por *experimental*, retemos três componentes do conceito: a qualidade propriamente criadora da invenção, a singularidade daquilo que é novo; o caráter intrusivo de uma forma em relação à outra no ato de conjugar distintos domínios da arte, ou seja, a tradução inerente à experimentação; e a crítica do estado de coisas cinematográfico que é co-presente ao experimento, um desviar-se dos códigos hegemônicos da narrativa. Nota-se que há um imbricamento entre essas três operações de modo que uma não sobrevive sem a outra. Toda invenção supõe uma tradução transcriadora, um rearranjo de signos anteriores que multiplicam sua potência em um novo experimento; ao mesmo tempo, toda invenção é também uma crítica, já que o cinema está sempre rodeado de opiniões, de palavras de ordem, de códigos normativos, e, portanto, a invenção joga contra o estado das coisas, é criadora por sua inatualidade, pelos devires que alimenta.

De modo que o desafio, desde então, é o de como partir de signos de referência explícitos, mas operando sobre eles de tal forma que do processo de reciclagem possam advir novos estranhamentos, inesperadas conjunções, raros arranjos. Não é essa uma maneira de desmontar e ultrapassar as significações dominantes? as significações consensuais incrustadas nos clichês cotidianos que nos rodeiam? (TEIXEIRA, 2003, p. 98-99).

Invenção, tradução e crítica, esse tripé sustenta uma particular história do cinema brasileiro contada por Bressane e possui alguns núcleos principais. Para Julio Bressane (1996), o cinema brasileiro já nasce experimental devido às primeiras imagens do cinematógrafo no país, tomadas pelos irmãos Secretto em 1898, em *Vista da Baía de Guanabara*. Diz-se deste filme perdido que a posição instável da câmera conferia um movimento ondulante à cena, o que fugia aos padrões de quadro fixo dos primeiros filmes de Lumière e companhia. Se o aspecto tradutório aqui é menos aparente (poderíamos dizer que se buscou traduzir um país para o universo cinematográfico?), é notável como a invenção concreta de um cinema no Brasil se efetua como crítica da norma estética de então, o plano imóvel.

Das primeiras décadas do século XX, Bressane pontua os documentários do Major Thomaz Reis na Amazônia e os de Benjamin Abrahão no Sertão. Em ambos os casos,

salta à vista a liberdade com que se filma a luz natural, densa de poeira em *Rituais e festas Borôro* (1917, figura 7.1), ofuscante pelo sol em zênite de *Lampião, o Rei do Cangaço* (1937, figura 7.2). Contudo, até aqui, a história do experimental no cinema nacional está limitada a uma inventividade visual.

Figuras 7.1 e 7.2: Major Reis e Benjamin Abrahão, pioneiros da invenção no cinema brasileiro [00:29:29 – 29:33; 00:04:05 – 04:15]



Fonte: RITUAIS (1917) e LAMPIÃO (1937)

Das décadas seguintes, o cineasta relembra ainda *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e os filmes da Belair¹² como marcos do cinema experimental. Mas há um filme que é protagonista nesta particular história do cinema nacional. Dos muitos percursos que podem ser trilhados no labiríntico *Limite* (1931), de Mário Peixoto, Bressane destaca o caráter autopoietico de um cinema que é mostraçãõ de si, que abre sua semiose para invenções de novas possibilidades (de enquadramento e movimento, especialmente) ao mesmo passo que satura seu modo de expressão, retraçãõ a história do cinema com imagens e sons.

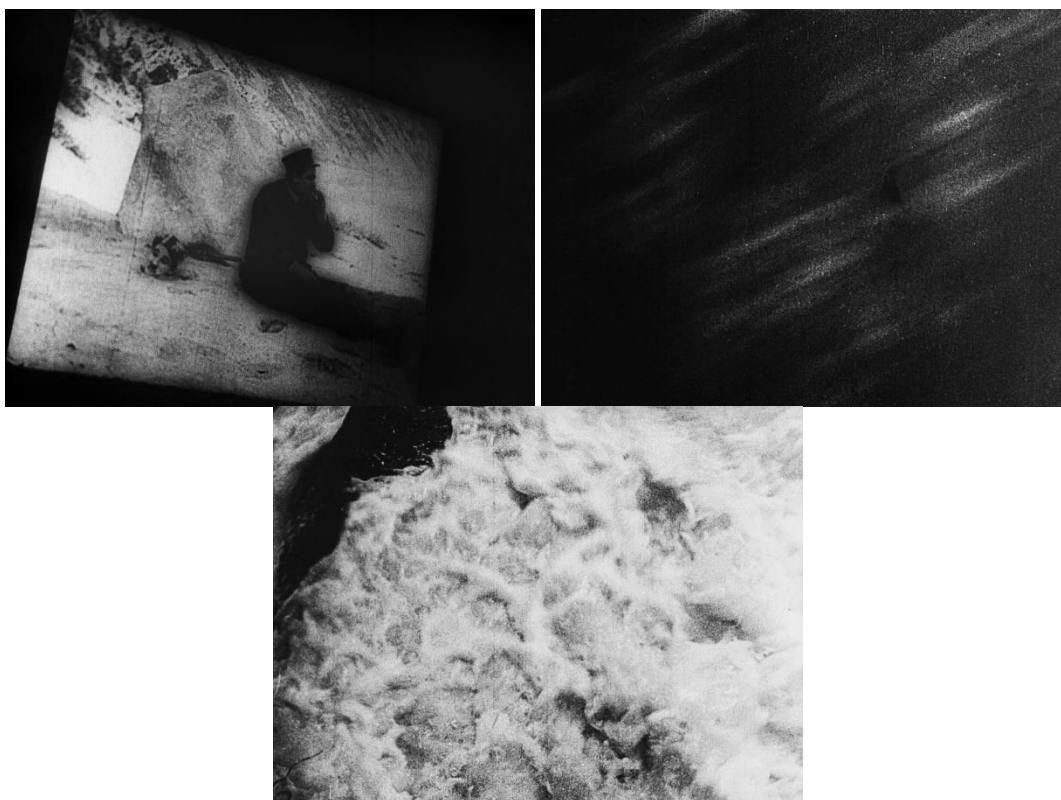
Uma última olhadela, um último talho no experimentalismo ancestral e prógono do *Limite*. *Limite* radicaliza esta formulação de Gance: cinema é a música da luz. Mas ainda mais: distingue e configura pela primeira [vez] o próprio signo cinematográfico. O signo do eu-cinema. É o seguinte: a câmara na mão sempre foi a mais perturbadora posição de câmara na “coisa” do filme, muito usada desde o nascimento do cinema, mas sempre enquadrada na altura do olho. No *Limite* dá-se uma transgressão. A câmara na mão é colocada na altura do chão. Em visionária tomada sem corte, a câmara abandona, retira de seu enquadramento todos os elementos acessórios do filme, tais como ator, enredo, paisagem para filmar apenas a própria luz e o movimento¹³. Cinema, ele mesmo, em Mangaratiba! (BRESSANE, 1996, p. 38).

¹² No texto “O experimental no cinema nacional” (BRESSANE, 1996) o cineasta não cita a Belair, mas em *Viola chinesa* (1975) a produtora independente coordenada por ele, Rogério Sganzerla e Helena Ignez é considerada o futuro do cinema experimental.

¹³ Não encontramos uma cena condizente a essa descrição no filme, mas atestamos que o uso de câmara na mão é frequente e as tomadas rentes ao chão também; idem para os travellings e os desenquadramentos. Encontramos, isso sim, uma sequência de imagens que tendem a uma pureza da luz e do movimento no final do filme, tal como indicado pelas figuras 8.2 e 8.3.

Vê-se assim que *Limite* é um filme conhecedor de passado, comentador da arte cinematográfica, e é em paralelo a esse comentário que inaugura formas novas. Estamos aqui novamente diante daquilo que Haroldo de Campos percebia no barroco, a ênfase nos horizontes poéticos e metassemióticos do fenômeno artístico, em que a invenção formal caminha ao lado da seleção de signos do eu-cinema, um inventário de ideias que é também criação de inventário. Tomemos dois exemplos do filme:

Figuras 8.1 a 8.3: *Limite*, ou o cinema do cinema [00:46:38 – 00:47:02; 01:49:47 – 01:49:52; 01:49:52 – 01:49:55]



Fonte: LIMITE (1931)

Numa sala de cinema em que o personagem de Brutus Pedreira trabalha como intérprete da trilha que acompanha o filme projetado, um público ri cheio de dentes diante das trapaças de Carlitos em *O aventureiro* (1917), de Charles Chaplin (Figura 8.1). O modo como é filmada a situação cinematográfica, escolhendo capturar a tela com a câmera ao invés de montar o fragmento exibido direto no rolo fílmico, evidencia o desejo de fazer cinema do cinema, de fazer do cinema objeto de pensamento cinematográfico. Se aí torna-se aparente o gesto metacinematográfico¹⁴, na sequência final do filme

¹⁴ Um ponto extrafílmico que agrega no entendimento desse gesto como um comentário sobre o cinema é a escolha pelo filme de Chaplin, que diz menos sobre uma influência do cineasta palhaço sobre Peixoto do que sobre um aceno ao Chaplin Club, importante cineclube da época cujas discussões acerca da sétima arte permeavam o pensamento do diretor experimental (TEIXEIRA, 2003).

(Figuras 8.2 e 8.3) a chamada *música da luz* ganceana que Bressane tantas vezes menciona faz-se sentir mais forte. Depois que o barco do trio de protagonistas é virado do avesso e os seres humanos são finalmente vencidos pelas águas, uma série de tomadas do mar em fúria é intercalada com puros movimentos de luz e sombra, completamente ilocalizáveis no espaço e na narrativa, como se o puro cinema brotasse por entre as ondas depois que personagens, paisagens e narrativas foram arrastadas por um filme em estado intenso de experimentação.

Ainda nos cabe trazer um último aspecto sobre o metacinema que é *Limite*. Na sequência da sessão de cinema, o pianista interpretado por Brutus Pereira é introduzido na cena a partir de suas mãos tocando o piano (Figura 9). Ocorre que o filme não conta com som direto, mas com uma contínua colagem de peças instrumentais de Debussy, Satie, Prokofiev e outros – curadoria realizada por ninguém menos que Brutus Pereira. Então a presença das mãos de Pereira é montada junto à trilha sonora selecionada por Pereira, porém não há uma harmonia da montagem, inclusive o mesmo plano das mãos se repete com distintas músicas de fundo, a primeira com a música-refrão do filme, *Trois Gymnopédies*, de Erik Satie, e a segunda com *Children's Corner*, de Claude Debussy.

Figura 9: A música para ver de Brutus Pereira [00:42:40 – 00:42:48]



Fonte: LIMITE (1931)

Nota-se que se orchestra aí nestas cenas uma sobreposição de duas músicas, uma para ouvir e outra *música para ver*, uma trilha que produz um contínuo sonoro no filme e um gesto musical ao piano que apresenta uma canção desde sua performance visual. É como se a imagem fosse tomada num devir-sonoro que nos faz escutar um tema inaudível, ecos de um cinema experimental profundamente intersemiótico.

Bressane faz questão de postular esse legado experimental em seus filmes. Por vezes a nomeação é verbal e direta, como a associação realizada pelo próprio diretor-

entrevistador acerca dos experimentalismos de *Limite* e da Belair no pequeno documentário performático *Viola chinesa*; outras vezes a designação da herança ocorre a partir de um uso de imagens de arquivo, como a colagem de cenas do *Rituais e festas Borôro* na sequência do delírio do personagem homônimo de *Brás Cubas*; ainda, à guisa de paráfrase, a recriação do enquadramento em contra plongée absoluto das cenas de conversa de *Limite* em filmes como *Brás Cubas* ou *O mandarim*. Mas é aqui, nesta cena de *Sermões* (Figuras 10.1 a 10.4), que essas estratégias se reúnem para adquirir um profundo tom cerimonioso, de homenagem ao cinema nacional experimental.

Figuras 10.1 a 10.4: O cinema experimental ressuscitará [00:43:30 – 00:45:50]



Fonte: SERMÕES (1989)

Morre João IV (Figura 10.1), rei português e padrinho político de Antônio Vieira. No afã da morte do monarca, o padre luso-brasileiro brada inconformado diante do trono vazio: “Ressuscitará!” (SERMÕES, 1989, figura 10.2). Inicia-se uma colagem de imagens do *Lampião* de Abrahão com uma caminhada de Vieira pelo que parece ser o terraço do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e nesse andar o personagem gira com os braços abertos. As imagens são acompanhadas por um trecho da ária da *Bachianas Brasileiras n. 5*, de Heitor Villa-Lobos. Se buscamos uma leitura metacinematógrafa de tal sequência, torna-se evidente que estamos diante de um tributo àquele que é um dos principais nomes do cinema (experimental) brasileiro. Na seleção do arquivo de imagens, a correspondência entre a figura do cangaço e o Glauber de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é quase imediata, especialmente pelo preto e branco contrastado e a luz estourada que habitam tanto o documentário quanto o clássico cinemanovista. A música de Villa-Lobos,

e em especial a ária da quinta *Bachianas*, tem presença marcante em *Deus e o Diabo*, compõe com as imagens o signo da herança modernista no cinema novo. Enfim, é Othon Bastos quem interpreta Antônio Vieira, o mesmo que dá corpo à Corisco no filme de Glauber Rocha, onde, na cena de sua morte, também gira de braços abertos e grita o famoso enunciado terceiro-mundista: “Mais forte são os poderes do povo” (DEUS, 1964).

Essa homenagem é um epitáfio para Glauber, falecido em 1981, oito anos antes do lançamento de *Sermões*¹⁵. Mas é também um voto de fé (“Ressuscitará!”) diante do sepulcro do cinema experimental brasileiro, que então atravessava um de seus momentos mais duros, já que o pouco fomento estatal que havia – no ano seguinte a Embrafilme seria extinta, dando início ao grande vácuo de produção do cinema nacional no início dos anos 1990 – era capturado pelo cinema narrativo. Daí também que a última década do século XX seria marcada não só pela escassez quantitativa de longas-metragens, mas por um desejo de moldar o cinema brasileiro a partir do complexo industrial e cultural hollywoodiano, num processo de “oscarização” do pensamento cinematográfico nacional (TEIXEIRA, 2003, p. XI). O brado de Vieira, que é também o brado de toda uma genealogia da cultura brasileira, é um clamor pela experimentação, pela invenção, pelo deslimite como forma entender o cinema no país.

2.5 Os deslimites entre o cinema e a teoria

Nota-se então que o deslimite deseja justo o ponto de indiscernibilidade da expressão, configurando uma operação cinematográfica que aposta na reversibilidade dos modos artísticos e nos signos de uma heautonomia em que o verbal devém sonoro, o som devém visão, o visual devém verbo... uma perspectiva propriamente intersemiótica do cinema.

Recife. Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrando com a minha sombra magra
Pensava no destino, e tinha medo!

¹⁵ Antes, na ocasião da morte de Glauber, deixa Bressane um bonito e vivaz epitáfio para o cineasta: “O Glauber morreu entre 1968 e 1978, com o *Di* ele saiu da sepultura e confirmou tudo no *A idade da terra* que é filme que o viverá para sempre. Tendo sido o principal adversário e um dos algozes da Belair, viria a saudá-la e renovar-se a si com ela, refazendo assim o estranho paradoxo do adversário que sangra o outro para depois sagrá-lo e consagrá-lo, pois, *A idade da terra* é Belair [...]. Nas antigas festas da América os amigos que não trocam palavras durante anos bebem juntos, trocam confidências, choram sobre suas mágoas, descobrem que são irmãos e muitas vezes apunhalam-se. O ritual da morte promove o renascimento, o vômito aumenta o apetite e renova a fertilidade. Se assim é, assim seja, grande Glauber!” (BRESSANE, 1995, p. 89-90).

- parece Hitchcock (*O homem que sabia demais*), e é Augusto dos Anjos. (*Eu.*)

[...]

Fora, a indiferença solar da Riviera. Calipíguas de maiôs brevíssimos, turistas. *Shorts*. Azul. Carros chispando. O Lido frívolo e internacional. - parece J. L. Godard, (*Le Mèpris* e etc...) e é Haroldo de Campos (BRESSANE, 1996, p. 22-23).

Estas elucubrações bressaneanas nos obrigam a refazer o mapa que indicava o caminho das ideias aos conceitos e às sensações tal como haviam cartografado Deleuze e Guattari. Uma ideia é sempre já destinada a um domínio expressivo, donde o plano de composição que faz o material adquirir expressividade. Mas e se o plano de composição almeja, justamente, tensionar a relação entre o material e o domínio expressivo? As sensações são efeitos do material, sensação-vermelho, sensação-luz, sensação-movimento, e na relação com o material a sensação não é determinada por um domínio expressivo. É a técnica, então, que vai separar a literatura da pintura, o cinema da música e a escultura do teatro.

A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica. Certamente, a técnica compreende muitas coisas que se individualizam segundo cada artista e cada obra: as palavras e a sintaxe em literatura; não apenas a tela em pintura, mas sua preparação, os pigmentos, suas misturas, os métodos de perspectiva; ou então os doze sons da música ocidental, os instrumentos, as escalas, as alturas... E a relação entre os dois planos, o plano de composição técnica e o plano de composição estética, não cessa de variar historicamente (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 247).

O recorte do espaço-tempo se dá num plano de composição onde se encontram uma técnica e um material, sendo o bloco de sensações o expresso desse encontro. A expressividade estética da sensação está posta nessa imbricação do material com a técnica, mas o domínio artístico dessa expressividade é deduzido da técnica. Daí que se distingam blocos cinematográficos de movimento-duração e blocos plásticos de linha-cor. Mas Peixoto, por exemplo, em seu *Limite*, quando satura o céu e a terra em negativo, tensionando as linhas das flores com a intensidade do contraste, ou quando apresenta paisagens ondulantes em reflexos vizinhas aos quadros impressionistas, não se mete ele num devir-pintura (figuras 11.1 a 11.3) do cinema, num delírio imagético que diz tanto ao movimento e à duração quanto às linhas e às luzes?

Figuras 11.1 a 11.3: O devir-pintura de *Limite* [01:01:40 – 01:04:00]





Fonte: LIMITE (1931)

Bressane irá pensar ao seu modo a relação entre o cinema e a teoria: dirá que é possível *extrair um cinema da teoria*, assim como percebe uma estética da luz nas traduções bíblicas de São Jerônimo ou um prenúncio da montagem audiovisual em Machado de Assis. A respeito de sua leitura dos livros de Deleuze, *A imagem-movimento* (1983) e *A imagem-tempo* (1985), escreve Bressane (1996, p. 92):

Nestes retalhos enumerados notamos que existe já um cinema Deleuze, feito por ele próprio: filme de textura experimental em alta temperatura multi-desinformacional com grande consciência de limite. Transfusão, infrasenso, desdizer constante entre todas as fronteiras. Indecidibilidade disseminada em cristais de tempo. Recusa do mero olho profissional e simpatia por toda aventura da percepção.

Cinema Deleuze.

No entrelaçamento intersemiótico tecido por Bressane, a teoria não haveria de situar-se à distância das artes, mas seria, no máximo, um domínio específico da prática sígnica, tanto quanto o são a literatura ou a pintura ou o cinema. A diferença entre as criações estaria, aqui, determinada pelas materialidades semióticas e suas potencialidades, pela inscrição concreta do signo. Percebe-se aqui que há margem para pensar não uma substituição do conceito pelo bloco ou uma subordinação do conceito pela técnica da escrita, mas a possibilidade de *extrair* um bloco, ou seja, de arrancar da teoria uma sensação potencial. É como se Bressane reconhecesse em Deleuze não apenas os conceitos, mas uma *sensação de conceito* e um *conceito de sensação* que, juntos, posicionam a obra deleuzeana numa fronteira entre arte e teoria, entre cinema e filosofia.

Contudo, é um pensamento perigoso esse da multiplicidade, onde as criações correm umas atrás das outras, tendendo a uma zona de indiscernibilidade entre conceitos e blocos de sensação:

Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; a função, função de sensação ou de conceito. E um dos elementos não aparece, sem que o outro possa estar ainda por vir, ainda indeterminado ou desconhecido. Cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos: o pensamento como heterogêneo. É verdade que estes pontos culminantes comportam dois perigos extremos: ou reconduzir-nos à opinião da qual queríamos sair, ou nos precipitar no caos que queríamos enfrentar (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 255).

Nota-se que há riscos num tal pensamento do deslimite: risco de generalização, em que a opinião inocula o relativismo no seio da criação; risco de desterritorialização absoluta, de desfazimento total da criação abismada pelo caos. Daí que seja necessário observar a singularidade de cada bloco e de cada conceito, atentar ao plano sob eles traçado e por eles povoado – mesmo as operações de deslimite, onde aqueles que criam “não apagam a diferença de natureza [entre arte e teoria], nem a ultrapassam, mas, ao contrário, empenham todos os recursos de seu “atletismo” para instalar-se na própria diferença, acrobatas esquartejados num malabarismo perpétuo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 89-90). O deslimite apresenta-se então como uma ideia que nasce dupla, que propõe o revirar dos limites a partir de uma contínua bifurcação do pensamento, habitando singularmente a co-presença da arte e da teoria, apostando nos seus devires.

Assim sendo, as operações do deslimite atravessam o conceito sob tais aspectos: moldam uma compreensão intersemiótica dos blocos de sensações, definindo a arte não a partir de domínios, mas de devires, o que leva a pensar o bloco cinematográfico a partir das fronteiras móveis que correm entre distintas materialidades semióticas (verbal, visual, sonora); configuram a zona de indiscernibilidade própria à articulação entre componentes no interior do conceito, e daí que os componentes possam ser híbridos, sejam sensações de conceito ou conceitos de sensação; e por fim, traduzem num nome a dinâmica tensiva da zona de indiscernibilidade do conceito, donde mantém-se distintas as perspectivas, mas tendendo ao indiscernível.

3 DA CONVERSA À CONVERSAÇÃO

No caminho da construção de um conceito de conversação cinematográfica nos salta aos olhos três distintas aparições do conceito de *conversa* na obra de Gilles Deleuze. Tais conversas não se enfileiram aqui cronologicamente, mas próximas ao modo como André Araújo (2020) aciona o conceito de comunicação na obra deleuzeana, circunscrevendo um momento de crítica do conceito e a seguir um momento de elaboração de um conceito crítico. Primeiro, a delimitação crítica do conceito de conversa se faz lida em *O que é a filosofia?*, onde Deleuze e Félix Guattari (1992) discorrem acerca da ideia intersubjetiva de comunicação. Nesta perspectiva, acoplada à racionalidade comunicativa está a “conversação democrática universal” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 41), evidente alusão às teorias de Jürgen Habermas e Richard Rorty, um paradigma que pensa a filosofia como um jogo argumentativo entre filósofos na busca pelo acordo a selar um consenso sobre o mundo. Essa comunicação, dirão Deleuze e Guattari, é um universal que não possui força explicativa, mas que se limita a reduzir a tarefa criativa da filosofia - a produção de conceitos - a um mero debate de ideias com vistas ao meio termo entre duas perspectivas, a um mútuo entendimento que nada tem a ver com os conceitos e os planos de imanência singulares de cada filosofia.

Em *A imagem-tempo*, Deleuze (1990) propõe um outro conceito de conversa na sua taxonomia de imagens e signos cinematográficos. Inspirado pelos trabalhos da Escola de Chicago (aqui, Robert Park e Erving Goffman) e de seus precursores – em especial a sociologia da opinião de Gabriel Tarde –, Deleuze entende que o cinema falado do entre-guerras, especialmente o estadunidense, faz um estudo em cinema de objetos muito semelhantes aos pesquisados pela sociologia supracitada: rumores, boatos, sotaques, conversas cotidianas. A conversa, aqui, é um ato de fala cinematográfico cuja característica é “redistribuir o que está em jogo” (DELEUZE, 1990, p. 273), uma interação que se pauta parcialmente por sujeitos já constituídos e estruturas de sociabilidade prévias, portanto possibilitando a subordinação de todas as determinações ao acontecimento mesmo da conversa. Ocorre, porém, que essa sociologia da comunicação obstina entender a redistribuição como espaço para o contágio de opiniões, como ferramenta de disseminação pública de um ponto de vista, sobrevalorando os mecanismos de controle e a posição hierárquica dos formadores de opinião.

Por fim, em *Diálogos*, Deleuze e Claire Parnet (1998) pensam a conversa, antes de mais nada, como um encontro entre dois elementos, entre dois signos onde um devém

o outro. O modelo é o da vespa e da orquídea, que, para fins de polinização e perpetuação da espécie, são arrastadas para a linha de uma dupla transformação, de um devir-vespa da orquídea e de um devir-orquídea da vespa. A conversa é justo o encontro que configura essa dupla modulação, esse *entre* dois, e aí estamos habitando a conversação cinematográfica desde a perspectiva do devir e da síntese disjuntiva. É desde este ângulo que se torna possível reconhecer que há conversas e *conversas*: atos de fala que almejam o consenso, o acordo, e que não fazem mais do que promover e disseminar palavras de ordem e outras formas maquínicas de controle; e verdadeiras conversações cinematográficas, em que o ato de fala privilegia o acontecimento do conversar como operação da diferença, como encontro de devires.

Daí que esse percurso de desvendar as críticas do conceito e os conceitos críticos de conversação a partir de Deleuze e seus intercessores nos leva a compreender uma certa direção: é necessário afastar o consenso, a opinião, o controle e a informação a fim de fazer a conversa abrir-se para o devir, para o paradoxo, enfim, para a comunicação. Assim, o cinema de Julio Bressane evidencia, através de seu próprio modo de pensamento, que a conversação cinematográfica é qualquer coisa como uma *imagem-tempo*, onde põe-se em jogo regimes de verdade, de narrativa e de concordância audiovisual com destino ao povoamento do deslimite dos signos cinematográficos.

3.1 A insuficiência do consenso para compor o conceito de conversação

Em seu derradeiro projeto, Deleuze e Guattari propõem-se a pergunta ‘o que é’ acerca do seu trabalho, isto é, a prática da filosofia. Mapeiam três respostas a essa questão na história do pensamento, soluções que possuem seu passado e seus conceitos. Primeiro, foi dito que a filosofia era contemplação, uma apreciação do mundo desde longe, uma admiração ou uma observação da coisa pensada em sua própria coisidade; segundo, disseram que filosofar era refletir, quando o mundo se rebate sobre o sujeito, e o único conhecimento possível torna-se aquele em que as condições de entendimento da realidade são as próprias condições perceptivas do sujeito transcendental; por fim, afirmaram que a filosofia era comunicação, no sentido que o pensamento só é possível no acordo intersubjetivo, e aí o jogo argumentativo dos sujeitos era o meio no qual se exercia o fazer filosófico.

Dirão Deleuze e Guattari que essas três conclusões são Universais, três imagens do pensamento que amarram a filosofia em torno de ilusões transcendentais e afastam-se do que é de direito da filosofia – o seu construtivismo, a criação de conceitos. Em especial nos toca a crítica que fazem da comunicação, pois esta encontra na conversação uma espécie de sinônimo ou de avatar dos seus problemas. Comunicar, conversar, discutir, argumentar, toda uma cadeia de práticas é entendida como uma operação alheia à criação e refém da necessidade de ter e enunciar uma opinião.

É por isso que o filósofo tem muito pouco prazer em discutir. Todo filósofo foge quando ouve a frase: vamos discutir um pouco. As discussões são boas para as mesas redondas, mas é sobre uma outra mesa que a filosofia joga seus dados cifrados. As discussões, o mínimo que se pode dizer é que elas não fariam avançar o trabalho, já que os interlocutores nunca falam da mesma coisa. Que alguém tenha tal opinião, e pense antes isto que aquilo, o que isso pode importar para a filosofia, na medida em que os problemas em jogo não são enunciados? E quando são enunciados, não se trata mais de discutir, mas de criar indiscutíveis conceitos para o problema que nós nos atribuímos. A comunicação vem sempre cedo demais ou tarde demais, e a conversação está sempre em excesso, com relação a criar. Fazemos, às vezes, da filosofia a ideia de uma perpétua discussão como “racionalidade comunicativa” ou como “conversação democrática universal”. Nada é menos exato e, quando um filósofo critica um outro, é a partir de problemas e de um plano que não eram aqueles do outro, e que fazem fundir os antigos conceitos, como se pode fundir um canhão para fabricar a partir dele novas armas. Não estamos nunca sobre o mesmo plano (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 41)

Dois pontos afastam a filosofia dessa comunicação: há algo cifrado, um não-dito em toda teoria, os problemas não são enunciados senão enquanto uma virtualidade que habita o pensamento; os conceitos são indiscutíveis, remetem unicamente ao plano que habitam e aos problemas a que se atribuem, e não podem ser criticados ou comentados sem que ocorra uma tradução e uma traição desse plano de imanência sobre o qual se inscrevem os conceitos. Esse rechaço da comunicação e da conversação parte claramente de conceitos específicos de uma e de outra, a dizer, a razão comunicativa de Jürgen Habermas e a conversação democrática universal de Richard Rorty¹⁶. Apesar dos nomes

¹⁶ Em entrevista posterior, Deleuze afirma que o problema passa menos pela comunicação em si do que por uma moral da comunicação que tem em Habermas e Rorty seus principais motores (apesar de não os únicos). A tese de Araújo (2020), inclusive, propõe uma teoria deleuziana da comunicação com base nessa premissa. Deleuze (2016, p. 402) afirma, na referida entrevista: “Não, não atacamos particularmente Habermas, nem ninguém mais. Habermas não é o único a querer indexar a filosofia na comunicação. Uma espécie de moral da comunicação. Primeiramente, a filosofia se pensou como contemplação e isso deu lugar a obras esplêndidas, por exemplo, com Plotino. Depois, como reflexão, com Kant. Justamente, porém, primeiro foi preciso, nos dois casos, criar um conceito de contemplação ou de reflexão. Não estamos seguros de que a comunicação tenha, por sua vez, encontrado um bom conceito, isto é, um conceito realmente crítico. Não é o “consenso”, não são as “regras de uma conversa democrática”, à maneira de Rorty, que bastam para formar um conceito”.

dos conceitos, é aquele de Habermas que melhor parece configurar uma noção de conversa a ser desconstruída, uma conversa que se guia pela intersubjetividade e pelo consenso.

Habermas propõe, em *O discurso filosófico da modernidade* (2000), uma reconstrução do conceito de razão a partir de um paradigma intersubjetivo. O autor entende que a modernidade sempre se sustentou por uma dupla posição em relação à razão, uma posição positiva de elaboração (daí noções como progresso, como autonomia estética) e uma outra de crítica da razão associada a um sujeito. A intersubjetividade surge como uma tentativa de revitalizar a razão sem trazer de volta a filosofia do sujeito, ancorando o *logos* naquilo que foi chamado de ação comunicativa. A comunicação, aqui, é uma situação em que duas pessoas entram em uma interação não constrangida com vias a chegar ao entendimento através da valorização do melhor argumento. Essa interação é verbal e se dá entre dois sujeitos, ou seja, a razão comunicativa não está *no* sujeito mas *entre* pelo menos dois sujeitos de modo que o primeiro argumenta e o segundo se vê obrigado a assumir a posição do primeiro: uma segunda pessoa, para compreender o argumento da primeira, precisa assumir a posição do outro, ainda que performativamente. O importante, para Habermas, é frisar que não há conhecimento sobre o mundo que seja efeito de um observador, de uma terceira pessoa; o conhecimento intersubjetivo só existe implicado na ação comunicativa, na relação entre uma primeira e uma segunda pessoa que objetivam chegar a um consenso.

Esse consenso se traduz não apenas como um acordo sobre determinado aspecto da ação política ou do mundo da vida, mas como uma verdade sobre esse mundo. Sob o jugo do melhor argumento o mundo se torna cognoscível para uma comunidade de interpretantes.

Quem quer que entre em uma discussão, com a séria intenção de ser convencido de alguma coisa, por meio do diálogo com outros, tem de presumir, performativamente, que os participantes permitem que os seus “sim” e “não” sejam determinados tão-somente pela força do melhor argumento. Entretanto, com isso, assumem - normalmente de um modo contrafactual - uma situação de fala que satisfaz condições improváveis: abertura ao público, inclusividade, direitos iguais de participação, imunização contra compulsão, externa ou inerente, do mesmo modo que a orientação dos participantes para a obtenção de entendimento (isto é, a expressão sincera de declarações). Nesses pressupostos inevitáveis da argumentação está expressa a intuição de que as proposições verdadeiras resistem a tentativas de refutação não constrangidas, seja espacial, social, seja temporalmente (HABERMAS, 2005, p. 198).

Nota-se que a comunicação, para Habermas, designa uma situação ideal: é necessária uma série de pressupostos para que a ação comunicativa aconteça. De todos os pressupostos, a orientação ao entendimento, ao consenso, ao acordo, é o que mais nos interessa desmontar, especialmente se levamos a discussão da convenção e da concórdia para o horizonte da formação de hábitos conversacionais, ou seja, de estabilizações provisórias da conversação. A ideia de uma certa tendência da comunicação ao hábito pode operar de formas distintas. Deleuze (2001) percebe, em Hume, que é próprio da natureza instituir-se em cultura, há uma tendência na natureza que a leva a inventar hábitos, artifícios, regras para ampliar a satisfação de seus fins. Hume preza por essa continuidade entre natureza e cultura a fim de criar um conceito positivo de sociedade a partir da ideia de instituição, ao contrário da tradição contratualista, leitora de Hobbes, que identifica uma necessidade da cultura de negar, obstruir, limitar um estado de natureza egoísta que, em sua busca por satisfação, ameaça o corpo coletivo com uma guerra de todos contra todos.

A forma com que essa instituição, essa regra é inventada, na leitura de Hume realizada por Deleuze, é a conversação.

Um sistema de meios orientados, um conjunto determinado chama-se regra, norma. Hume diz: uma regra geral. Uma regra tem dois polos: forma e conteúdo, conversação e propriedade¹⁷, sistema dos bons costumes e estabilidade da posse. Estar em sociedade é antes de tudo substituir a violência pela conversação possível: o pensamento de cada um representa para si o dos outros. Mas quais são as condições? Com a condição de que as simpatias particulares de cada um sejam ultrapassadas de uma certa maneira, e que sejam sobrepajadas as parciais correspondentes, as contradições que elas engendram entre os homens. Com a condição, pois, de que a simpatia natural possa, artificialmente, exercer-se fora dos seus limites naturais. A função da regra é determinar um ponto de vista estável e comum, firme e calmo, independente de nossa situação presente. (DELEUZE, 2001, p. 25).

O hábito, em Hume, carrega essa dupla configuração: ele é, ao mesmo tempo, a *invenção* de um meio pelo qual se busca satisfazer suas paixões e a *estabilização* de um ponto de vista comum que integraria as simpatias particulares em torno de uma regra geral. A conversação, enquanto forma da regra, se caracterizaria, portanto, como uma criação e um acordo, indissociavelmente. Para Habermas, contudo, a criação de acordos e a orientação ao entendimento têm menos a ver com a satisfação de paixões do que com

¹⁷ Hume irá identificar a propriedade como a principal convenção pela qual o todo cultural entra em relação. Não à toa Deleuze (2001, p. 26) comenta que a “Razão se apresenta aqui como a conversação dos proprietários”. Ainda que em Hume a questão assim se designe, entendemos que a formação de hábito toma os traços de um território, e não de uma propriedade.

uma tendência do conhecimento verdadeiro a resistir a quaisquer tentativas de refutação. Se em Hume, o entendimento, em si, “é tão-somente o movimento da paixão que devém social” (DELEUZE, 2001, p. 5), Habermas irá se valer do pragmatismo de Charles S. Peirce para designar a orientação ao entendimento como movimento da verdade, especialmente através do princípio falibilista.

Segundo o pragmatismo peirceano, o conhecimento científico é falível no sentido de se autocorrigir, ou seja, há um *ethos* da ciência que busca a superação do erro, incorporando-o no curso da investigação. Daí que a formação de hábitos esteja associada a um contínuo crescimento da razoabilidade do mundo por parte de uma ciência que almeja aumentar o conhecimento que se tem sobre o mundo. A validação do conhecimento, e Habermas irá sublinhar isto, está associada a uma “comunidade de investigadores” (ABOULAFIA; HABERMAS, 2005, p. 236) que almeja formular consenso sobre determinado aspecto do mundo. Eis a matriz intersubjetiva que Habermas encontra em Peirce e o permite afirmar que a razão comunicativa, ou seja, a produção de acordo através da disputa do melhor argumento, é o único caminho possível para o conhecimento verdadeiro do mundo diante da falência da moderna filosofia do sujeito reflexivo.

Contudo, Habermas falha em compreender o substrato ontológico do falibilismo peirceano. O princípio autocorretor não é exclusivo do *ethos* científico, posto que a ciência não está separada ontologicamente dos objetos que estuda. É próprio do mundo se autocorrigir e insistir sobre os hábitos formados. A realidade é aquilo que insiste sobre uma mente qualquer, mas a própria realidade é uma forma de mente. A imanência peirceana consiste no princípio que denominou *sinequismo*:

O sinequismo, mesmo em suas formas menos vigorosas, nunca pode admitir o dualismo... Em particular, o sinequista não admitirá que os fenômenos físicos e psíquicos sejam inteiramente distintos - como se fossem categorias diferentes de substância ou lados inteiramente separados de um anteparo - mas insistirá que todos os fenômenos são de um único caráter, embora alguns sejam mais mentais e espontâneos e outros mais materiais e regulares (CP 7.570¹⁸ *apud* IBRI, 1992, p. 62).

¹⁸ Convencionou-se que as referências aos *Collected Papers* de Peirce sejam assim citadas, enumerando o volume e o texto. Por conta da fragmentação de sua obra e da carência de tradução de muitos de seus trabalhos, por vezes nos valem das traduções localizadas já realizadas por outros leitores, como Ibrí (1992) e Pignatari (2004), e as citaremos em *apud* quando for o caso.

Desde o sinequismo peirceano¹⁹, é possível ler a intersubjetividade habermasiana com outros olhos. Se a razão comunicativa objetiva eliminar a distinção entre sujeito observador e objeto observado através da inerência do conhecimento à interação *entre* sujeitos e *entre* proposições, essa razão ainda é uma razão demasiado *humana*²⁰. O conhecimento da comunicação é um subproduto do jogo argumentativo entre seres humanos e as tentativas humanas de refutação do conhecimento irá indicar se tal conhecimento é verdadeiro ou não.

Com Peirce já se torna evidente que, se a comunicação é uma forma de conhecer o mundo, ela é, antes de mais nada, uma forma do próprio mundo. Sendo uma forma do próprio mundo, a comunicação, ou, no nosso caso, a conversa é um *signo* que se dá entre dois outros *signos*, e não sujeitos, conforme desdobraremos mais adiante. Ainda sobre a tendência ao hábito, Peirce identifica uma continuidade entre o Acaso e a Lei, entre uma diversidade inventiva do mundo e a aquisição de novos hábitos. Não há oposição entre caos e ordem, mas inseparabilidade entre uma contínua irregularidade e uma contínua produção de regularidade. É nesse sentido que o mundo não é causal, mas permeado de indeterminação: “A investigação mais apurada, ao contrário, evolui para a indeterminação do objeto investigado, fazendo-se sujeito de sua própria representação. A precisão da experiência conduz à descoberta da imprecisão do mundo” (IBRI, 1992, p. 46).

A partir disso, podemos pensar que a diferença entre conversa consensual e conversação cinematográfica se dá na relação de cada uma com a tendência ao hábito que a permeia. Na primeira, tender a um hábito significa orientação à concordância, ao acordo firmado numa situação ideal entre dois sujeitos em estado de argumentação, onde o mundo passa do não-entendimento ao entendimento humano e linguístico. Na segunda, a tendência ao hábito implica a formação de uma generalidade possível diante de uma diversidade potencial própria de cada conversa, estabelecendo uma simultaneidade e uma reversibilidade entre forças cósmicas e forças caóticas no interior do signo e da semiose que lhe expressa. Se há um acordo resultante, é o acordo que busca tornar copresente o máximo de perspectivas possível. Que o signo de tal acordo seja o mais próximo possível

¹⁹ Nossa leitura do sinequismo foi profundamente influenciada pelas pesquisas de doutorado de Flores da Cunha (2023) e de pós-doutorado de Silva (2021), bem como pela pesquisa do GPESC acerca das configurações da comunicação (SILVA ET AL., 2022).

²⁰ “[...] as evidências da etologia mais recente, em particular os experimentos com a aquisição de linguagem pelos chimpanzés, induzida artificialmente, ensinam que não é o emprego de proposições *per se*, mas antes o uso comunicativo de uma linguagem estruturada em proposições que é peculiar a nossa forma de vida sociocultural e constitui o estágio da reprodução genuinamente social da vida” (HABERMAS, 2000, p. 433-434).

da verdade, para Peirce, isso revela antes uma esperança reguladora de uma verdade final do que uma necessidade apriorística dessa verdade, como bem notou Souza (2005)²¹. Diante dessa configuração, não nos parece possível inserir a conversação cinematográfica no horizonte do consenso. Será necessário buscar um outro território filosófico onde inscrever a conversação cinematográfica e ali aterrar o seu conceito e seus componentes.

3.2 A insuficiência do contágio para compor o conceito de conversação

Há um segundo conceito de conversa que nos interessa na obra deleuziana, e que aparece em *A imagem-tempo*. Essa conversa nos atravessa especialmente por ser falada desde o cinema, trabalhada enquanto um problema propriamente cinematográfico que o ronda desde antes da inserção do som na arte fílmica. O cinema silencioso já era profundamente atravessado pela palavra: os intertítulos povoavam a imagem, bem como as personagens muito gesticulavam e conversavam – ainda que a conversa se apoiasse no encadeamento narrativo das ações e na palavra-intertítulo para estabelecer-se como efeito interpretante. O que o surgimento do som realiza, inicialmente, é uma forma de complemento à imagem, no sentido de que “o ato ouvido de fala, como componente da imagem visual, faz ver alguma coisa nessa imagem” (DELEUZE, 1990, p. 276). O advento do sonoro é, então, um reforço submetido à visualidade.

Gradualmente, a faixa sonora vai adquirindo autonomia em relação ao visual a partir de experimentações com ruídos, com trilhas musicais e, especialmente, com atos de fala. Inspirado pelos trabalhos do interacionismo simbólico (em particular os de Robert E. Park e de Erving Goffman) e pela sociologia da opinião de Gabriel Tarde, Deleuze entende que o cinema falado do período entreguerras, sobretudo o estadunidense, faz um estudo em cinema de objetos muito semelhantes aos pesquisados pela sociologia supracitada: rumores, boatos, sotaques, conversas cotidianas. A conversa, aqui, é um ato de fala cinematográfico cuja característica diferencial é “redistribuir o que está em jogo” (DELEUZE, 1990, p. 273), uma interação que não se pauta puramente por sujeitos já constituídos e estruturas de sociabilidade prévias, mas que subordina todas as determinações ao acontecimento da conversa.

²¹ Souza (2005, p. 33-34, grifos no original) explicita que a leitura feita por Habermas do pragmatismo peirceano acaba por *kantianizar* o semiótico: “Sua preferência por Peirce, entretanto, não exclui que, na esteira de Karl-Otto Apel, tenha feito dele uma recepção equivocada, ainda demasiado kantiana... para o gosto pragmatista. É que Peirce pretendeu substituir supostas noções *a priori* por um fim último que é apenas uma *esperança* “transcendental”, uma *esperança* “reguladora”. Um fim “absoluto”, “sublime”, que não poderia ser reduzido a algo racionalmente “necessário”, nem a um “mero formalismo”.

E sem dúvida a conversa é inseparável de estruturas, de lugares e funções, de interesses e móveis, de ações e reações que lhe são exteriores. Mas ela também possui o poder de subordinar artificialmente todas as determinações, de jogar com elas, ou melhor, de fazer delas as variáveis de uma interação que lhe corresponda. [...] Seria um equívoco pautar a conversa em função dos parceiros já reunidos ou ligados. Mesmo nesse caso, o característico da conversa é redistribuir o que está em jogo, e instaurar interações entre pessoas que supomos dispersas e independentes, e que atravessam a cena aleatoriamente: tanto assim que a conversa é um rumor contraído, e o rumor, uma conversa dilatada, que revelam, ambos, a autonomia da comunicação ou da circulação (DELEUZE, 1990, p. 273).

A conversa nesse cinema é uma partilha verbal do comum, uma forma que não se prende aos portadores da fala, mas que organiza a interação social entre as personagens. É coisa necessariamente conflituosa, posto que rearranja elementos díspares, retira-lhes a autoria para fazer correr a diferença entre as partes. A partir dessa perspectiva, uma vez que se entre em conversação não há garantias ou promessas de que o sujeito permaneça idêntico a si findado o ato. A conversação seria de tal forma acontecimental que instala uma diferença no presente, onde a personagem ainda não é ou já não é mais, bem como seus predicados e suas opiniões.

Cabe assinalar melhor a curiosa ressonância de ideias que Deleuze percebe entre o cinema e a sociologia nessa primeira metade do século XX. É como se um espectro rondasse os Estados Unidos da América, assombrando os salões da Escola de Chicago, deixando rastros na era de ouro de Hollywood. A sociologia se interessava pelo fenômeno urbano, pela emergência das metrópoles e seu grande acúmulo de gente conversando pelas ruas; o cinema abria-se para os *talkies*, maravilhado com a captação da voz e a sincronização imagem-som recém-descobertas: a sala de cinema tornava-se tão ruidosa quanto os centros das cidades. Ocorre que entre Park e Goffman há não só uma distância histórica de uns bons 30 anos, intervalo relevado por Deleuze, mas uma diferença de perspectivas sobre a conversa que, se traçada em paralelo ao cinema estadunidense, torna visível descontinuidades importantes.

O estudo da ecologia urbana realizado por Park (1967), originalmente publicado em 1925, pensa a conversa como um caótico contágio de sentimentos e que requer uma mediação dos meios de comunicação para configurar os sentimentos particulares de cada região moral da cidade num interesse racional de modo a produzir um consenso: a opinião

pública. Por mais que boa parte de seu estudo apresente uma mirada descritiva, é desde a vontade de controle, para fins civilizatórios²², que sua pesquisa enxerga a conversação.

The fact that individuals often betray sentiments and attitudes to others of which they are themselves only dimly conscious makes it possible for individual A, for example, to act upon motives and tensions in B as soon, or even before, B is able to do so. Furthermore, A may act upon the suggestions that emanate from B without himself being clearly conscious of the source from which his motives spring. So subtle and intimate may the reactions be which control individuals who are bound together in a social-psychological process. It is upon the basis of this sort of instinctive and spontaneous control that every more formal sort of control must be based in order to be effective (PARK, 1967, p. 30-31).

Nesse exemplo, nota-se como uma conversa em que A entra no devir de B, a ponto de produzir efeitos diferenciais no que entendia ser sua identidade, é descrita por Park desde a perspectiva da possibilidade de controle. Os contágios são estudados, dessa maneira, a fim de entender como opera essa influência emocional, “instintiva”, típica das interações, e descobrir como extrapolar essa operação para fins de um controle social mais amplo.

Se seguimos o caminho aberto por Deleuze em entender os paralelos que ocorrem entre essa sociologia de inícios do século XX e os cinemas estadunidenses da conversa, é de nosso entendimento que esse desejo parkiano de produção de consensos no âmbito conversacional encontra sua parceria num peculiar fenômeno dos anos 1930 e 1940: o sotaque transatlântico hollywoodiano (DAWSON, 2020), em que estudos linguísticos e técnicas vocais, com especial aceno para o livro *Speak With Distinction* (1942), da *voice coach* Edith Skinner, foram empregados de modo a construir para as telas um inglês padrão. O sotaque transatlântico, ensinado em pequenos e ricos colégios do nordeste americano, dava um certo charme desterritorializado para a vocalidade cinematográfica, sua mistura da fala britânica com a fala estadunidense permitia desenvolvimentos narrativos sem marcação geográfica – e, portanto, com pretensões à universalização – ao mesmo passo em que apresentava personagens de finos dramas como modelos de comportamento. Oferta-se como língua “neutra” uma língua das elites, *class for the masses* (TAYLOR, 2013), e tal treinamento vocal se fazia audível em bocas como as de Ingrid Bergman, Cary Grant e Katharine Hepburn²³.

²² “The fact seems to be that men are brought into the world with all the passions, instincts, and appetites, uncontrolled and undisciplined. Civilization, in the interests of the common welfare, demands the suppression sometimes, and the control always, of these wild natural dispositions” (PARK, 1967, p. 43).

²³ A dissertação de Dawson (2020) demonstra não apenas o funcionamento homogeneizante do sotaque transatlântico, mas descreve também modos de singularização que extraem um indecível do código, modos de produção de indiscernibilidade. É o caso da voz de Hepburn, que utiliza o sotaque normativo para atingir uma fluidez performativa

Mas no sentido inverso da sociologia que descrevia as conversas com fins de perceber como melhor submetê-las ao controle, Goffman (1956) dedica-se a entender os modos com que as interações respondem a esse controle através da performance de papéis sociais estruturalmente definidos²⁴. Ao contrário do humano selvagem a ser civilizado, de Park, aqui tudo já é máscara, numa sociologia cinquentista próxima do estruturalismo e da compreensão de que os sujeitos são sempre efeitos de uma dada estrutura de sociabilidade e variam sua identidade conforme sua posição no sistema. Assim, a personagem goffmaniana atua menos como um galã *mezzo*-britânico de Grant e mais como o *Zelig* (1983) de Woody Allen, modulando seu conversar conforme a ocasião, esforçando-se ao máximo para construir a melhor performance. Ainda assim, nesta configuração da conversa, sua inventividade se limita ao jogo com o vivido, retirando esta ou aquela fantasia do armário, todas já tecidas de antemão.

Outro ponto de vista importante para pensarmos estes inícios da conversação cinematográfica é aquele de Gabriel Tarde (2005), precursor da microsociologia de Chicago. Se em Goffman há um privilégio das estruturas estáticas, Tarde toma uma mirada diacrônica a fim de perceber as tendências da conversa, seu papel na propagação da opinião, suas possíveis origens e possibilidades evolutivas. O ponto onde o sociólogo francês parece melhor encontrar o conceito de conversação cinematográfica aparece na compreensão da autonomia da conversação e seu aspecto desejante:

Por conversação, entendo todo diálogo sem utilidade direta e imediata, em que se fala sobretudo por falar, por prazer, por distração, por polidez. [...] Ao colocá-los em contato, [a conversação] faz com que se comuniquem por uma ação tão irresistível quanto inconsciente. Por conseguinte, ela é o agente mais poderoso da imitação, da propagação dos sentimentos, das ideias, dos modos de ação. Um discurso arrebatador e aplaudido é com frequência menos sugestivo, porque confessa a intenção de sê-lo. Os interlocutores agem uns sobre os outros de muito perto, pelo timbre de voz, o olhar, a fisionomia, os passes magnéticos dos gestos, e não apenas pela linguagem. Diz-se com razão, de um bom conversador, que ele é um sedutor no sentido mágico da palavra (TARDE, 2005, p. 76-77).

Por um lado, a conceituação de Tarde nos interessa ao promover a conversação fora de uma teleologia utilitária, direcionando-a para o prazer do falar e para a soberania do ato de fala em relação a determinações externas a ele – inclusive determinações da sociedade industrial e do mundo do trabalho, como nota-se em frases como “falar a

de gênero nos filmes *Vivendo em dúvida* (1935, e nota-se como o título brasileiro de *Sylvia Scarlett* reforça o aspecto do indiscernível) e *Núpcias de escândalo* (1940).

²⁴ Mais detalhes sobre a comparação entre Goffman e Park e a inserção de cada um no continuum teórico da Escola de Chicago constam em França e Simões (2016).

mesma língua, ter conhecimentos e ideias comuns, *estar de folga*, eis aí as condições necessárias da conversação” (TARDE, 2005, p. 93, grifos nossos). A descrição do conversar aqui realizada beneficia profundamente um pensamento acontecimental da conversação, aquilo que Deleuze percebeu como um jogo redistributivo dos predicados, das posições, enfim, dos modos de subjetivação.

Ocorre que, tal como em Park, a teoria da conversação de Tarde pretende entender o inutilizável para dele extrair um uso, estudar muito bem o contágio e suas formas difusoras para melhor controlar a publicização das opiniões. Por isso, há uma diferença hierárquica entre a invenção e a imitação, entre um discurso especializado que cria a ideia e uma conversação que, por sedução, propaga a ideia por entre seus agentes imitadores: “Em todos os tempos, os conversadores falam daquilo que seus sacerdotes ou professores, pais ou mestres, oradores ou jornalistas, lhes ensinaram. É, portanto, dos monólogos pronunciados pelos superiores que se alimentam os diálogos entre iguais” (TARDE, 2005, p. 84). A conversação torna-se assim um mecanismo para que ideias exteriores a ela se proliferem na sociedade, um meio de produção da opinião pública e da disseminação a partir de uma atratividade da presença corporal na conversa e de um conhecimento comum da linguagem.

E nota-se que esse comum tardeano expressa não um pressuposto consensual, como em Habermas, mas uma certa *vontade de consenso*. Disso decorre que, ainda que não fundamente sua teoria com base numa situação ideal de orientação ao entendimento, Tarde reprovava toda forma de conversação que não se guie pela troca polida de argumentos.

Uma das causas que mais devem ter retardado o advento da conversação, antes de estabelecer-se uma forte hierarquia social, é que os homens incultos, entre iguais, são levados a falar todos ao mesmo tempo e a se interromperem a todo instante. Não há falta mais difícil de corrigir entre as crianças. Deixar o interlocutor falar é um traço de polidez que a princípio só adotamos em favor de um superior, a menos que seja praticado em relação a todo o mundo quando o hábito for adquirido (TARDE, 2007, p. 86-87).

É interessante ver como a crença no controle obriga o sociólogo a rebater-se sobre o fenômeno da conversação: ao mesmo tempo em que descreve seu potencial sedutor, inutilizável e dispersivo, exaspera-se em justificar sua incoerência em termos evolutivos, busca a todo tempo figuras de autoridade e formas de gerência dessa falação louca e desenfreada que corre entre os seres desprovidos de cultura.

Percebe-se, então, que Deleuze aciona essa sociologia mais interessado no objeto de pesquisa que ela levanta (a conversa) do que nas conclusões a que ela chega. Pois vejamos como se configuram essas distintas conversas: em Park a conversa é contagiante, tende a fazer os corpos transformarem-se, mas sempre em função de uma opinião pública que transforma a irracionalidade em razão, o instinto em controle civilizatório; em Tarde a conversa é uma proliferação mimética de ideias e opiniões, e é de tal modo desorganizante e sedutora que sua força pode ser capturada por uma opinião que vorazmente infecta os sujeitos, transformando-os; em Goffman, a conversa é uma resposta ao controle, utiliza dos códigos instituídos para construir a performance que melhor convém ao ator. Nos três se destaca o aspecto de transformação na conversa segundo um sentido mimético, uma força de imitação por onde os corpos se afetam e se contagiam – e até acionam o vivido, no caso de Goffman. Contudo, a conversação cinematográfica pensada desde seus deslimites implica uma zona de indiscernibilidade, onde as interações não estabilizam a significação, não produzem consensos, mas reafirmam seu caráter paradoxal. Se na sociologia supracitada estuda-se a conversa como espaço de contágios não-inventivos, irracional perpetuação de ideias, opiniões e códigos produzidos em outro lugar, a conversação cinematográfica se apresenta como contínua criação, ato de fala por onde se produz acidentalmente um mundo outro.

3.3 Contribuições da perspectiva do devir para o conceito de conversação

Até agora vimos que nem a conversa consensual nem a conversa contagiante são conceitos justos para pensar os deslimites do verbal nesta pesquisa. Contudo, na fronteira com esses conceitos surgem questões que muito convêm às conversações cinematográficas. Por um lado, podemos abandonar o consenso e sua situação ideal de orientação ao entendimento e nos debruçarmos sobre a ideia de tendência ao hábito como co-presença de caos e cosmos na criação; por outro, podemos excluir a avaliação negativa da inutilidade e do erotismo que subjazem ao contágio, e podemos também minimizar a autoridade das instituições na formação dos códigos de conduta a fim de ressaltar o aspecto inventivo da manipulação dessas máscaras sociais na conversação. Nesse movimento de fuga do consenso e do contágio, extraímos uma conversação que se divide infinitamente em duas tendências, uma que lhe exclama a desorganização do dito e outra que lhe vocifera a reorganização do falar, e nessa bifurcação contínua entra em jogo a

potência erótica e corporal das palavras. É por esse caminho que nos parece viável traçar um conceito crítico de conversação cinematográfica.

Há um terceiro conceito na obra deleuziana que ainda nos interessa destrinchar, desta vez não para criticá-lo, mas para com ele compor uma imagem do pensamento que estimule o conceito de conversação cinematográfica. Em *Diálogos*, Deleuze e Claire Parnet (1998) perguntam *o que pode uma conversa?* – o perfil espinosista do enunciado já nos traz de saída a necessidade de pensar a conversação desde o plano de imanência que lhe é próprio. E a principal aposta se dá em torno da perspectiva do *tempo* e do *devenir*. A conversação seria então um encontro singular em que ocorre uma dupla captura, um duplo roubo que leva um e outro conversante a perder sua identidade, cada um sendo afetado de modo a entrar no *devenir* de seu interlocutor.

É isso a dupla captura, a vespa E a orquídea²⁵: sequestrar algo que estaria em um, ou alguma coisa que estaria no outro, ainda que houvesse uma troca, uma mistura, mas alguma coisa que está entre os dois, fora dos dois, e que corre em outra direção. Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre "fora" e "entre". Seria isso, pois, uma conversa (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 15).

O *devenir*, lembremos, sua “propriedade é furtar-se ao presente” (DELEUZE, 2015, p. 1), evade-se o que é para acessar um contínuo que conecta tudo que ainda não foi com aquilo que, já tendo sido, não o é mais, numa linha direta entre um passado e um futuro alheios ao agora, arredios ao atual. A conversação entendida desde a perspectiva do *devenir* adentra então uma paisagem conceitual de raptos e estelionatos, roubar das identidades as singularidades não efetuadas, roubar do presente os tempos esquecidos ou imprevistos, apresentar os signos em diálogo um trajando a máscara do outro, máscaras tão bem costuradas que já não sabemos se estamos diante de um falsário ou de um espelho.

Percebe-se, assim, por que é preciso abandonar uma certa imagem dogmática do pensamento da conversa: as perspectivas do consenso e do contágio não buscam outra coisa que anular o *devenir*, que controlá-lo, que submetê-lo às determinações do ser, do

²⁵ Deleuze e Parnet (1998, p. 10) aqui se referem à relação ecológica que leva certos tipos de orquídeas a aparentarem suas flores com as vespas fêmea a fim de atrair vespas macho e assim serem polinizadas: “A vespa e a orquídea são o exemplo. A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas, na verdade, há um *devenir-vespa* da orquídea, um *devenir-orquídea* da vespa, uma dupla captura pois “o que” cada um se torna não muda menos do que “aquele” que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa. Um único e mesmo *devenir*, um único bloco de *devenir*, ou, como diz Rémy Chauvin, uma “evolução a-paralela de dois seres que não têm absolutamente nada a ver um com o outro””.

verdadeiro, do presente, da opinião. Na conversa consensual, o outro é sempre uma identidade que precisamos presumir e assumir como verdadeira para logarmos entender seu ponto de vista; daí que a intersubjetividade do *entre* expressa-se num *entre sujeitos*, e o jogo argumentativo orientado ao entendimento depende desta coesão interna de cada subjetividade com sua própria opinião para que dela possamos desenhar uma representação estável. O devir, aí, é ignorado, e por isso o privilégio do ser idêntico a si mesmo só pode ser percebido em situações imaginárias de consenso. Já na conversa contagiosa, o devir-louco das falações desenfreadas é aquilo que necessita ser controlado, encaminhado conforme um sentido de progresso civilizatório. O devir já não é mais ignorado, mas é repulsivo em seu erotismo, em sua força desorganizante tão pouco útil às polidas normas da sociedade moderna.

Ainda a respeito da opinião como mecanismo de controle do devir, Deleuze e Parnet chamam atenção para outra ilusão que incide sobre o plano de imanência da conversação: a necessidade de redundância para transmitir uma informação. É nítido como o esquema cibernético e os modelos transmissivos da comunicação atuam em conjunto com a vontade de consenso e a limitação da diferença.

O esquema da informática parte de uma informação teórica supostamente máxima; no outro extremo, ela coloca o barulho como ruído, anti-informação, e, entre os dois, a redundância, que diminui a informação teórica, mas lhe permite também vencer o barulho. Ao contrário, seria assim: no alto a redundância como modo de existência e de propagação das ordens (os jornais, as "notícias" procedem por redundância); embaixo, a informação-rostro como sendo sempre o mínimo requerido para a compreensão das ordens; e, mais embaixo ainda, algo que poderia ser tanto um grito quanto o silêncio, ou a gagueira, e que seria como a linha de fuga da linguagem, falar em sua própria língua como um estrangeiro, fazer da linguagem um uso menor... Dir-se-ia também: desfazer o rosto, fazer com que o rosto fuja. Em todo caso, se a linguística, se a informática, desempenham facilmente hoje um papel de repressor, é porque elas próprias funcionam como máquinas binárias nesses aparelhos de poder, e constituem toda uma formalização das palavras de ordem mais do que uma ciência pura de unidades linguísticas e de conteúdos informativos abstratos (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 32-33).

O esquema informático é então o esquema do entendimento, no sentido de que cobra da conversação uma linguagem comum que possibilite as codificações e decodificações da mensagem, bem como um desejo comum de limpeza informacional do ruído espúrio. Cabe às conversações cinematográficas fazer correr os devires no deslimite dos signos, promovendo o barulho da falação como desmonte de hábitos informativos.

Posicionar-se desde a perspectiva do devir nos leva a pensar que haveria uma diferença *temporal* entre conversas e conversações no cinema; por um lado, há aquelas que são cooptadas pela ordem presente dos códigos cinematográficos, com suas redundâncias de linguagem e narrativas do consenso; por outro, insistem essas tagarelices outras que fazem conviver em simultâneo a desorganização caótica do verbal e a reorganização cosmótica audiovisual da palavra falada, seguindo uma ideia de tornar copresentes temporalidades distintas – é como se houvesse *conversas* reféns do estado de coisas atual, do presente, da opinião vigente, da vontade de consenso, da informação, mas também *conversações* que proliferam devires, indiscernibilidades, simultaneidades, paradoxos. A conversa como imagem espacializada do tempo será sempre o presente informativo que busca consenso entre um emissor e um receptor, uma repetição acordante entre a fonte e os seus efeitos possíveis, mas a conversação como *imagem-tempo* (DELEUZE, 1990) furta-se a tal presente e faz coexistir passados nunca realizados e futuros continuamente porvir. A conversa como imagem espacializada do tempo é a representação indireta do tempo, é a delimitação de quaisquer possibilidades temporais ao presente da ação; a conversação cinematográfica como imagem-tempo é a apresentação direta do tempo, a plena expressão de sua multiplicidade.

3.4 O Simultâneo, ou a conversação cinematográfica como imagem-tempo

Coexistência, copresença, convivência de linhas de força que arrastam o conversar para o passado e para o futuro, para o caos e para o cosmos, linhas que se enrolam e produzem uma zona de indiscernibilidades, um ovo novelo de tempos embolados, um deslimite de signos verbais como ideia em cinema. Nota-se que a conversação cinematográfica configura uma imagem-tempo específica: o pensamento da *simultaneidade*. É de um só golpe que a conversação é criação e crítica, é desorganização e organização, condensando em si distintos fluxos temporais.

Primeiramente, propor a conversação como simultaneidade envolve pensar uma determinada relação entre virtual e atual. Não é que existam conversas atuais e conversações virtuais. A questão do par atual-virtual é mesmo uma questão de par, de duplo: numa mesma imagem, o mínimo circuito entre virtual e atual culminam num ponto de indiscernibilidade ou de contínua reversibilidade entre atual e virtual. Numa imagem-

tempo, o virtual é o passado da conversa, uma infinita projeção de presentes; é contínua produtividade. Mas o virtual da conversação é inseparável de um atual.

Parece que há dois modos de pensar a relação entre virtual e atual na conversação a partir do bergsonismo de Deleuze (1990): o primeiro, o do circuito. Num circuito há sempre uma imagem virtual para uma imagem atual, como num espelho. E essa duplicidade das imagens é plenamente reversível, no sentido de que não se pode dizer que X é atual e Y é virtual senão em determinadas condições, em determinado bloco cinematográfico. Pois, em outra imagem, pode ser que X seja virtual e Y atual, e assim em contínua reversibilidade. Esse incessante jogo de espelhos toma a forma, para Deleuze (1990, p. 88-89), de um cristal, um cristal de tempo:

A imagem-cristal, ou a descrição cristalina, tem mesmo duas faces que não se confundem. É que a confusão entre real e imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz “na cabeça” de alguém. Enquanto a indiscernibilidade constitui uma ilusão objetiva; ela não suprime a distinção das duas faces, mas torna impossível designar um papel e outro, cada face tomando o papel da outra numa relação que temos de qualificar de pressuposição recíproca, ou de reversibilidade. Com efeito, não há virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual sob esta mesma relação: são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis.

Esse ponto de indiscernibilidade ocorre nas conversações à moda do deslimite, é ele a fronteira entre os signos, o canal por onde se cruzam os devires, a zona que faz o verbal, o visual e o sonoro rodopiarem em contínua reversibilidade.

E há um segundo modo de perceber a relação entre virtual e atual: o aspecto propriamente temporal. O virtual é o puro passado e o atual é o presente. Não é possível perceber o passado em si, mas pode-se encontrar, na simultaneidade dos presentes, uma imagem-tempo que evidencie a presença de um passado, uma potência de multiplicidade de presentes desatualizados. É nesse sentido que o circuito de imagens virtuais e atuais em constante reversibilidade configura um tempo simultâneo, uma trama de alternativas indecidíveis, de respostas sem perguntas, de modo que os signos correm uns atrás dos outros, “uma constelação na qual o tempo pode ser percebido como uma transversal” (PELBART, 2010, p. 7). Nessa transversal, a multiplicação dos presentes impõe-se contra o Presente, contra este presente único e insubstituível do atual.

Na bela fórmula de Santo Agostinho, há um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos, inexplicáveis. Do

afeto ao tempo: descobrimos um tempo interior ao acontecimento, que é feito da simultaneidade dos três presentes implicados, dessas pontas de presente desatualizadas. É a possibilidade de tratar o mundo, a vida, ou simplesmente uma vida, um episódio, como um único e mesmo acontecimento, que funda a implicação dos presentes. Um acidente vai acontecer, acontece, aconteceu; mas também é ao mesmo tempo que ele vai ocorrer, já ocorreu, está ocorrendo; de modo que, devendo ocorrer, ele não ocorreu, e ocorrendo, não ocorrerá... (DELEUZE, 1990, p. 124).

A conversação como simultaneidade cria um jogo interno ao presente e o abre para o devir. O tempo como luta contra o presente: o presente único é aquele do estado de coisas, é o que diz que não há outro mundo senão esse, onde tudo que é possível já está atualizado, onde a criação não é mais que uma opinião particular, e caberia então à conversação conquistar um consenso no meio do relativismo das posições individuais. A conversação cinematográfica como imagem-tempo é a simultaneidade de mundos paralelos, perpendiculares, transversais uns aos outros, em continuidade com os devires uns dos outros, todos eles imanentes à criação – não é relativismo, é perspectivismo. O deslimite é o devir, o simultâneo, as zonas de indiscernibilidade que a conversação cinematográfica faz viver nos blocos fílmicos estudados.

O que se constitui nessa primeira etapa do texto da tese é uma espécie de horizonte conceitual que a conversação habita, a configuração de um território artístico e teórico que anima a construção do conceito: uma exoconsistência inicial deste conceito, uma imagem do pensamento que o permeia. Por isso, foi importante circunscrever a paisagem genética do trabalho às principais contribuições de nossos intercessores, Júlio Bressane e Gilles Deleuze; e foi importante também a limpeza do terreno, sublinhando como a conversação não produz consensos, tampouco se constitui de opiniões. O convite está entregue, vamos já às conversações cinematográficas e todas as tensões que as séries desdobram na construção do conceito.

PARTE II
CONVERSÇÕES CINEMATOGRAFICAS

4 DA CONVERSAÇÃO EM JOGOS DE NOMEAÇÃO

Figuras 12.1 a 12.3: Os mil nomes de Caetano Veloso [00:12:43 – 00:13:39; 00:10:48 – 00:10:59; 01:16:34 – 01:16:54]



Fonte: SERMÕES (1987); TABU (1982); MANDARIM (1995)

Caetano Veloso barrocammente trajado faz ecoar na escura biblioteca uma *Triste Bahia* (Figura 12.1). O filme é *Sermões*, e esse personagem sem nome surge com a mesma arbitrariedade com a qual se esvai, uma aparição sucinta para marcar uma dada constelação que circunda o protagonista Antônio Vieira. Pois é *Triste Bahia* ao mesmo tempo a canção de Caetano e o poema de Gregório de Mattos e Guerra, barroco poeta contemporâneo dos causos ali narrados. Ocorre uma nomeação sem nome, uma personagem assim designada através do encontro do corpo do canceineiro com a versão cantada dos versos do Boca do Inferno e com a cenografia de acento seiscentista.

O quão dessemelhante é Caetano Veloso quando se põe a dizer-se Lamartine Babo apresentado por um João do Rio/José Lewgoy a Oswald de Andrade/Colé Santana (Figura 12.2). O filme é *Tabu*, conta a história especulativa em torno do encontro de Lamartine e Oswald. Não mais um coadjuvante sem nome, Caetano incorpora um protagonista, usa sua voz para cantarolar as marchinhas do compositor carioca – contudo, aqui já não há nenhuma correspondência física com o personagem representado, não vemos o bigode

característico de Babo, tampouco as entradas vastas no cabelo ralo, apenas um terno de sambista à la anos 30, não muito diferente das vestes das outras personagens.

E é com um riso e alguma dúvida que escutamos, em *O mandarim*, Caetano Veloso apresentar-se ao personagem Mário Reis (interpretado por Fernando Eiras), apresentar-se como... Caetano Veloso (Figura 12.3). Num universo diegético composto por Noel Rosa, Sinhô e outros habitantes da década de 30, é como se Caetano fosse invocado através de uma máquina do tempo narrativa, numa breve cena no deslimate dos tempos. Nomear-se a si com seu nome de ator, um caetanejar que é gesto metacinematográfico.

Não surpreende que um ator possa dar vida a várias personas, mudando de máscara conforme o espetáculo. Contudo, algo ocorre quando o atador carrega consigo um nome já muito denso na semiose da cultura, ou, como também ocorre no caso de Caetano, quando carrega a errônea alcunha de “não-ator” no senso comum – como se ator fosse uma essência e não uma performance em ato. É como se algo desse corpo apontasse para um aquém e um além da personagem a partir de um nome paradoxal, de um *ato de nomeação* que perturba os códigos estabelecidos. A linguagem seria então o terreno dessas disputas de sentido e não-sentido, de nomes próprios e das impropriedades dos nomes nas conversações.

&

Se o cinema resiste aos códigos do presente, à opinião, essa resistência é motivo de uma política própria à conversação cinematográfica, especialmente quando a pensamos como ato de fala²⁶. Entendemos a conversação desde uma lógica pragmática da linguagem, com foco nas transformações incorpóreas efetuadas no corpo e no sentido que decorre de tal encontro entre verbo e corpo – lógica essa que, a ver, confabula com o estilo bressaneano de pensar a conversação cinematográfica e os atos de nomeação.

²⁶ O conceito de ato de fala aqui desenvolvido parte da leitura de Deleuze (1990) e de Deleuze e Guattari (2011b) em torno da pragmática linguística desenvolvida por Oswald Ducrot, embora o conceito advenha, originalmente, dos trabalhos de John Austin. O interesse pelo ato de fala neste trabalho está atrelado à dimensão da transformação incorpórea que a palavra produz no corpo; contudo, outras leituras do conceito austiniano, como as de Butler e Derrida, por exemplo, atualizam outros caminhos do conceito. Um mapeamento da trajetória do conceito entre Austin, Derrida e Butler pode ser visto em Ramos (2021).

Os atos de fala, anotaram Deleuze e Guattari (2011b) em *Mil platôs*, se efetuam nos corpos produzindo transformações incorpóreas. É toda uma política do incorporal que se descreve nos *Mil platôs*, envolvendo um movimento pragmático na direção dos agenciamentos coletivos que efetuam a condição da linguagem. Traçar a pragmática da língua implica reconhecer que há certos pressupostos implícitos na fala, que a fala é também um ato que age sobre determinado corpo.

Se se quer passar a uma definição real do agenciamento coletivo, perguntar-se-á em que consistem os atos imanentes à linguagem, atos que estão em redundâncias com os enunciados ou criam palavras de ordem. Parece que esses atos se definem pelo conjunto das transformações incorpóreas em curso em uma sociedade dada, e que se atribuem aos corpos dessa sociedade. Podemos dar à palavra “corpo” o sentido mais geral (existem corpos morais, as almas são corpos etc); devemos, entretanto, distinguir as ações e as paixões que afetam esses corpos, e os atos, que são apenas seus atributos não corpóreos, ou que são “o expresso” de um enunciado. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 19).

Esses atos de fala imanentes à linguagem são palavras de ordem, uma função coextensiva à linguagem que se realiza no enunciado. Tais palavras de ordem não são apenas comandos explícitos, mas quaisquer atos que implicam uma obrigação social. E a linguagem se define pelo conjunto de palavras de ordem que circulam numa língua num determinado momento. De todo modo, a palavra de ordem implica uma relação de redundância entre o ato e o enunciado, entre a linguagem e a transformação incorpórea dos corpos. A política dos incorporais implica reconhecer que mesmo o sentido está imerso em regimes específicos, regimes de dominação, de redundância, toda sorte de sujeições que se expressam na linguagem e se atribuem aos corpos.

Percebe-se, contudo, no estudo da conversa cinematográfica como ato de fala, que há outras formas com as quais a linguagem age sobre os corpos. É necessário passar da política dos incorporais de *Mil platôs* para a lógica estoica dos incorporais de *Lógica do sentido* (DELEUZE, 2015) para ver aí o desvelar-se de uma outra política possível dos atos de fala.

Na leitura deleuzeana dos estoicos, existem duas espécies de coisas no mundo: corpos, com sua física e suas misturas, e os estados de coisas, que são ações ou paixões determinadas pelas misturas de corpos. Neste mundo de corpos há um plano de imanência, ou um fogo primordial, que garante a unidade de todos os corpos existentes no espaço, rompendo qualquer relação de causa e efeito entre eles; todos os corpos são

causas, participam da unidade das causas. Mas há qualquer coisa que inexistente enquanto corpo ou estado de coisas, que inexistente pois não é um existente, mas um efeito, uma qualidade não corpórea que insiste ou subsiste nos corpos. Um atributo lógico de uma variação ideal dos corpos.

Esse efeito incorpóreo não é outra coisa que a marca de um devir. Se os corpos se inserem num plano de imanência que une todas as causas, é porque habitam exclusivamente o tempo presente, “um presente cósmico [que] envolve o universo inteiro” (DELEUZE, 2015, p. 5); corpos especializados e presentificados. Mas há um outro tempo no mundo dos estoicos, um tempo que está sempre porvir ou já esquecido, mas que se furta idealmente ao presente dos corpos. É o *Aion*, devir-ilimitado que divide o presente em passado e futuro, em já acontecido e ainda por acontecer; diremos aqui, este tempo é o tempo do acontecimento:

O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorpóreo, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o pouco, o demasiado e o insuficiente ainda, o já e o não: pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre os dois ao mesmo tempo, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa (cortar demasiado profundo mas não o bastante). O ativo e o passivo: pois o acontecimento, sendo impassível, troca-os tanto melhor quanto não é nem um nem outro, mas seu resultado comum (cortar-ser cortado). A causa e o efeito: pois os acontecimentos, não sendo nunca nada mais do que efeitos, podem tanto melhor uns com os outros entrar em funções de quase-causas ou de relações de quase-causalidade sempre reversíveis (a ferida e a cicatriz). (DELEUZE, 2015, p. 9).

O tempo acontecimental é a condição mesma da linguagem, não há articulação fora de um campo de sentido que lhe sobressai, aquém e além. A linguagem separa o sujeito e o objeto, o “eu” e o “isso”, distribui atividades e passividades, causas e efeitos, mas só o faz em tanto que o acontecimento é, num só golpe, causa e efeito, ação e paixão, ou ainda, divide infinitamente o efeito do sentido em quase-causalidades reversíveis, divide infinitamente o sentido numa comunidade entre ação e paixão.

O acontecimento da conversação, sob a força do *Aion*, escapa ao mesmo tempo do presente e da opinião, resiste aos códigos da atualidade que incidem no conversar pois está sempre dividindo o conversar em passado e futuro. Dessa maneira, não se pode ler o ato de fala sem as lentes do acontecimento, em que o ato é reconhecido pelas transformações incorpóreas do corpo expressas pela fala, e assim o cinema de Bressane apresenta os corpos conversantes, sempre anteriores e posteriores ao ato.

E aqui se vê na conversação um ponto de ancoragem das relações entre cinema e linguagem. Não para retornar a uma acepção linguageira do cinema à moda de Metz (1980a), que institui a arte cinematográfica enquanto conjunto de códigos, replicando um entendimento informático dos maquinismos da linguagem – não tanto um cinema *como* linguagem, mas um cinema *extraindo* da linguagem a acontecimentalidade que lhe nutre, essa instância pré-linguística da linguagem anterior às atualizações proposicionais. A conversação faz *jogo*, não é outra coisa senão o nome desse jogo cinematográfico com a linguagem verbal.

Para Deleuze, a proposição abre-se para três relações, a designação, a manifestação e a significação. Há, ainda, a dimensão do sentido, que não se configura apenas como uma quarta relação da proposição, mas como a condição das outras relações. A relação designante vincula a proposição a um estado de coisas exterior, espécie de identificação de um objeto, “é isto!”; a relação manifestante atribui à proposição um Eu, expressão da crença e do desejo de um sujeito que fala; a relação significante condiciona a proposição a uma dada generalização, uma noção geral que lhe codifica e que faz da proposição uma demonstração do já sabido. Já o sentido, condição de condição, é um efeito da proposição que revela o modo como ali se configuram as relações designantes, manifestantes e significantes.

No momento, vamos atentar para uma relação especial de designação, aquela que atribui um nome próprio. Nesses casos, radicalizam-se as lógicas da proposição. Designar um nome próprio é um instrumento básico de identificação que encerra uma multiplicidade em uma unidade. Toda a multiplicidade que habita o corpo e sua temporalidade passa a ser reconhecida na linguagem pelo nome próprio que lhe foi atribuído. A relação de violência que existe nessa redução da multiplicidade é designada por Derrida (2017, p. 138-139) como “arquiviolência”²⁷: “Nomear, dar os nomes que eventualmente será proibido pronunciar, tal é a violência originária da linguagem que consiste em inscrever uma diferença, em classificar, em suspender o vocativo absoluto”. O que ocorre com o nome, contudo, quando passa a brincar com sua lógica identitária? Quando o mesmo nome designa corpos diferentes, quando um corpo reivindica para si

²⁷ Desde a influência de Derrida, Bentz e Leites (2013) evidenciam como a violência de filmes como *Tropa de Elite* (2007) muitas vezes desdobra-se num processo de atribuir violentamente um nome, prática esta que chamam de violência nominativa.

um nome já de outrem, quando o corpo ramifica seus nomes? As nomeações tornam-se, de um golpe, verdadeiras e falsas, universais e singulares, reais e possíveis.

Há uma série de blocos cinematográficos extraídos da obra de Julio Bressane que enfatizam, na conversação, a fragilidade do nome próprio. Veremos, a seguir, alguns desses blocos, tentando demonstrar como eles procuram desestabilizar a dimensão do sentido no seio da conversação cinematográfica.

&

Num bloco extraído de *O mandarim* há uma breve interlocução, supérflua até: o personagem da esquerda, interpretado por Fernando Eiras, exclama alegremente: “Sinhô, rei do samba!”, ao que o personagem da direita, interpretado por Gilberto Gil, responde com serenidade: “Olá, Mário” (Figura 13.1). As sucintas apresentações dão lugar à viola em off que conecta este plano ao próximo (Figura 13.2), pontuando a conversação. Tão breve troca designante assume, pois, a forma da introdução de personagens e seus nomes.

Figuras 13.1 e 13.2: Gilberto Gil é e não é Sinhô [00:07:01 – 00:07:11]



Fonte: MANDARIM (1995)

A conversação expressa-se como pura designação, não prolongando-se numa caracterização psicológica. Mas na relação com o verdadeiro e o falso própria ao ato designante, “este é Sinhô” torna-se uma proposição duvidosa, ou melhor, há um ruído na designação causado pelo corpo de Gilberto Gil. Qualquer ator ou atriz de grande fama corre o risco de sobrepor-se à personagem, de não conseguir expressar a personagem e recolher-se a um clichê público de si, a afecções e percepções já vividas. A caracterização da personagem Sinhô, na cena em questão, centra-se no nomear – há nas vestimentas

indícios da época, mas o corte de cabelo e o brinco criam um descompasso histórico com os anos 20. Daí que se ponha uma distância entre nome e corpo nomeado, um signo composto Sinhô/Gilberto Gil é expresso como efeito fabulatório: eis Gilberto Gil, que interpreta Sinhô, segundo a personagem Mário Reis²⁸, interpretada por Fernando Eiras. De todo modo, quaisquer inexactidões da designação são da ordem do vivido, e nessa conversação fica posto que todo ato de nomeação, no cinema, é fabulação em alguma medida.

No plano das manifestações ocorre o mesmo tipo de coexistência tensiva entre o corpo vivido e o efeito incorporal da nomeação. Num dado diálogo, uma personagem (à esquerda) pergunta para outra personagem de costas (Figura 14.1), “Você é amigo do Mário?”, “Sou” responde ainda de costas a personagem (à direita), “Qual é o seu nome?”, “Eu sou Noel Rosa”, diz o respondente, virando-se e revelando o corpo do ator-músico Chico Buarque (Figura 14.2). Há ainda uma terceira personagem ao longe que grita “Noel! Noel!”, e é indicada pelo diálogo como sendo Mário Reis.

Figuras 14.1 a 14.3: Chico Buarque se diz Noel Rosa [00:56:27 – 00:56:52]



²⁸ Mário Reis, por sua vez, ao contrário do seu interlocutor, é expresso não apenas pela designação que lhe é dada por Gil/Sinhô, mas pelas vestes, pelo estilo do cabelo, pela postura ereta e os ombros levantados.

Fonte: MANDARIM (1995)

Certamente, vemos neste bloco um fenômeno semelhante ao anterior, no sentido de desnaturalizar a existência do nome próprio. Contudo, agora, a situação se torna mais complexa. Findada a conversa, passa-se para uma cena de Noel Rosa/Chico Buarque caminhando enquanto sucede, na trilha sonora, a gravação que Mário Reis fez da música *A banda*, canção composta por Chico Buarque (Figura 14.3). Complica-se a representação de Noel Rosa devido à inscrição de um vínculo entre a voz de Mário Reis cantando *A banda* e o corpo de Chico Buarque dizendo-se Noel. É como se a personagem dissesse uma coisa, mas o filme implicasse outro dito: “este é Chico Buarque afirmando-se Noel”.

Os blocos cinematográficos aproximam-se cada vez mais de um aspecto metafílmico ou de metaconversa. Outro bloco apresenta o corpo de Caetano Veloso escorado a uma mureta. Uma personagem caminha até ele e Caetano se apresenta: “Eu sou Caetano Veloso” (Figura 15.1). Logo, há um corte e a conversa continua em outro local e em outro momento. Caetano comenta com aquele que indica ser Mário Reis:

Quem pediu que eu viesse aqui foi Lamartine Babo!

Quanta honra!

Mário, eu queria conhecer você. Conheço Dorival Caymmi, Sílvio Caldas, Orlando, Dalva, fiz parceria com Sinhô!

Sinhô? Meu mestre, rei do samba! (MANDARIM, 1995).

Por fim, há outro corte e voltamos ao espaço anterior (Figura 15.3). Caetano afirma “a solidariedade de um homem pelo seu passado” e apresenta uma canção a Mário Reis, “eu a fiz sozinho”: a canção é *Minha mulher*, composta por Caetano Veloso (Figura 15.4).

Figuras 15.1 a 15.4: Caetano Veloso é Caetano Veloso [1:16:35 – 1:18:38]





Fonte: MANDARIM (1995)

Neste bloco há um curioso jogo no plano da manifestação. O corpo reconhecido enquanto Caetano Veloso nomeia-se, através de um “eu sou”, Caetano Veloso, sendo essa personagem também um compositor. A personagem Caetano é expressa como atributo do corpo Caetano. O que se transforma nesse ato de fala? Há um descompasso fabulatório entre o corpo de Fernando Eiras transformado pelo nome de Mário Reis e o corpo de Caetano transformado pelo próprio nome, como se houvesse uma performance ficcional e um autorretrato documental no mesmo diálogo. Porém, o autorretratista não documenta sua existência, mas brinca ficcionalmente, feliz pelo encontro com Mário (impossível ao nível do documento, já que Mário Reis havia falecido uma década antes, em 1981). De certa maneira, ocorre uma espécie de comentário sobre a própria conversação, pois Caetano, ao afirmar a solidariedade com o passado, diz da vizinhança estabelecida entre distintas gerações da música brasileira, a época de ouro do samba carioca e o tropicalismo.

&

O ato de dar nomes nas conversações de Bressane pode conduzir ao que chamamos de abertura da dimensão do sentido. Nesses casos, o cineasta procura a incoerência e o paradoxo, de modo a instar o espectador em uma procura por um sentido não estabilizável.

Em um bloco de conversação cinematográfica (Figura 15.2), Caetano alega ter realizado uma parceria com Sinhô – este falecido doze anos antes do nascimento de Caetano –, pois joga com o próprio signo Sinhô/Gilberto Gil, que é presença recorrente na narrativa do filme. Tal ato de fala opera duplamente, tanto ao nível da manifestação, pois caracteriza o sujeito que fala, quanto ao nível da significação, pois relaciona a proposição com o vivido. Contudo, a incoerência entre manifestação e significação – “Eu

sou Caetano Veloso” e “Fiz parceria com Sinhô” – abre a proposição para a dimensão do sentido. A princípio, poderíamos afirmar que “esta afirmação não faz sentido!”, ou, ainda, questionar “em que sentido está sendo enunciada essa proposição incoerente”? A resposta a tais questionamentos não é estável e obriga o espectador a pensar e tomar parte na brincadeira metafílmica.

Há outros modos com os quais a dimensão do sentido insurge nos jogos de nomeação da conversação cinematográfica bressaneana. Vamos explorar, aqui, um outro bloco, extraído do filme *Brás Cubas*, para avivar um detalhe importante acerca do sentido dos nomes e sua relação com a designação. Um homem é apresentado a quatro meninas (Figura 16.2): “Dr. Machado de Assis, permita-me lhe apresentar essas quatro jovens modernas, senhoritas também, Tarsila, Pagu, Anita e Cecília (Prazer!) (Prazer!). Jovens e modernas, a combinação explosiva!” (BRÁS, 1985). A cena consiste basicamente em nomeações, em atribuir a um corpo uma identidade, em designá-lo. Contudo, esta breve sequência de designações puras cria um jogo histórico com a tradição modernista brasileira. Eis Machado de Assis diante das jovens modernas, aqui traduzidas de modo livre (Figura 16.1), pouco importando a fisionomia ou a diferença etária do objeto do signo (Tarsila do Amaral, nascida em 1886; Anita Malfatti, 1889; Cecília Meireles, 1901; Pagu, 1910, nascida após a morte de Machado em 1908). Em tão curto diálogo se cria uma continuidade entre a obra machadiana e o modernismo brasileiro, num mero cumprimento (Prazer!) Machado é levado por um devir-modernista ao mesmo tempo em que o modernismo entra num devir-machadiano.

Figuras 16.1 e 16.2: Machado de Assis modernista, Modernismo machadiano [1:16:40 – 1:17:44]



Fonte: BRÁS (1985)

Há, enfim, um bloco extraído de *O mandarim* que expressa de forma mais radical o modo como o jogo das designações e das significações entra num curto-circuito, abrindo-se para a dimensão do sentido.

Figuras 17.1 e 17.2: Um só e vários Toms povoam a conversação [1:10:55 – 1:14:17]



Fonte: MANDARIM (1995)

Dois corpos à meia luz, mais um violão (Figura 17.1). O corpo à direita diz: “Tom Jobim, que prazer em vê-lo!”, ao que o outro responde com um choro novo “para te mostrar, Mário”. Estamos diante de Tom Jobim e Mário Reis, encontrando-se para a performance de uma música. Tom Jobim afirma ter escrito o choro com Noel Rosa, e assim o inicia. Ao final da canção, já em outro plano (Figura 17.2), ouve-se duas vozes distintas dizerem em off, uma seguida da outra, “Tom Jobim...”, “Tom Jobim!”. No plano da designação nada de estranho ocorre até este encerramento, onde o nome do violeiro é enunciado por ele próprio e por seu interlocutor. Que motivos teria Mário para designar novamente seu parceiro? E, ainda, por que Tom Jobim fecha a música enunciando seu próprio nome?

Se tomamos a conversação no plano das significações, há lembranças do vivido que auxiliam a entender o jogo. No interior da narrativa fílmica, o ator Fernando Eiras é repetidas vezes designado como Mário Reis. Aqui, quem é designado como Tom Jobim é o ator/músico Edu Lobo. Embora afirme que vai interpretar um choro composto por Noel e Tom, o personagem Tom Jobim performa a faixa *Choro bandido*, composta pelo próprio Edu Lobo e por Chico Buarque e interpretada por ambos em parceria com Tom Jobim (BUARQUE; LOBO, 1985). Há então uma primeira contradição entre a música anunciada e a música performada, donde a personagem Tom anuncia a música como sua, mas em realidade ela foi composta pelo corpo Edu, um “eu fiz” que é múltiplo por si só. No mesmo filme, Chico Buarque interpreta Noel Rosa, daí que a fala de Edu/Tom sobre a parceria com Noel opere num nível metafílmico, espécie de comentário sobre a cena e sobre a narrativa. Ocorre que no dueto de Edu/Tom e Mario Reis presente no filme, este último lança-se a cantarolar um acompanhamento estilisticamente semelhante a Tom Jobim, mais até do que o cantar de Edu/Tom. Uma espécie de “larará” grave, sutil,

próximo ao que Tom Jobim realiza em gravações como *Pra dizer adeus*, do álbum *Edu & Tom, Tom & Edu* (JOBIM; LOBO, 1981), ou mesmo na versão de *Águas de março* do álbum *Elis & Tom* (JOBIM; REGINA, 1974). Tom Jobim é então enunciado não só no plano simbólico do nome mas nos traços icônicos da voz. Explica-se então o final, quando ambos designam um ao outro como “Tom Jobim”, ou ainda, designam no nível metafílmico do comentário um terceiro, o compositor Antônio Carlos Jobim, falecido um ano antes do lançamento do filme, em 1994 – e aí a cena adquire tons cerimoniais, à guisa de homenagem. A conversação cria, portanto, um devir-Tom Jobim que atravessa ambos os corpos, que os transforma sob diferentes aspectos, e leva o jogo das designações a operar no plano da significação um comentário sobre os nomes e seu lugar nos códigos da cultura.

Tal bloco apresenta outra particularidade da relação entre o sentido e o que aqui é expresso como “Tom Jobim”. À medida que todos os nomes e composições remetem a Tom Jobim, é este signo-Tom Jobim que vai povoando a dimensão do sentido. Tom Jobim vai se tornando o sentido atribuível para tudo e todos na conversação que envolve as personagens. Os caminhos para o entendimento encontram a existência de Tom Jobim como o sentido, um Tom que é passado e futuro, um Tom que já se foi ao mesmo tempo em que está porvir. Vê-se aí que há diferentes jogos de abertura e estabilização do sentido na conversação, e mesmo quando um único nome é aquele que irrompe na comunicação há sempre a possibilidade de que esteja remetendo a uma multiplicidade subterrânea.

&

Percebeu-se, diante dos distintos jogos de nomeação e sentido, que há diferentes intensidades de jogo. Em todos eles a abertura para a dimensão do sentido é limitada, ainda que sutilmente, pelo vivido. Disso não concluímos uma carência do jogo que não atinge sua forma ideal de puro acaso, mas que atua de modo a desorganizar a organização prévia do vivido. Ainda, é justo o vivido que modera a conversação e a impede de cair nas profundezas do não sentido – daí essa conversação que volta uma face para o caos e outra para o cosmos, expressando uma tensão contínua entre essas duas tendências.

Mesmo o uso frequente do verbo *ser*, esse verbo “que, de um modo ou de outro, contamina todos os verbos do sistema, atraindo-os por força de uma autarquia expansionista e entrópica” (PIGNATARI, 2004, p. 188), não configura nos jogos de nomeação uma estabilização logocêntrica e identitária, mas pelo contrário, é o jogo que o toma e o arrasta para um turbilhão de nomes e corpos. Tal recorrência do “eu sou” e do “tu és” soa, acima de tudo, como um gesto lúdico de desmontar a estrutura do ser através de uma pragmática falseadora do ser, onde o “é” e o “não é” coexistem numa piscadela.

De todo modo, dados os jogos descritos, é aquele do devir-Tom Jobim que melhor configura a força da conversação desde seu aspecto de insubmissão aos sujeitos falantes, criando um nome que percorre diferentes corpos e produzindo sentido em diferentes níveis, tanto no nível fílmico quanto no metafílmico – ou melhor, o sentido da conversação é a indistinção entre o que ocorre diegeticamente na cena e o que acontece metadiegeticamente, fazendo com que os níveis corram um atrás do outro. Uma conversação cinematográfica, ao expressar o devir, projeta o cinema na direção de Aion e do tempo ilimitado do sentido.

Ainda, se vê bem como o nome próprio pode ser um exercício de fabulação. Muito se escreveu sobre o poder identitário do nome, sua capacidade referencial e seu funcionamento jurídico²⁹, mas aqui há um uso que se guia pela saturação dos nomes, proliferação dos nomes, delírio dos nomes, atos de fala que sobrepõem e contrapõem os nomes próprios, a ponto de que o “próprio” do nome, como no caso do jogo do Tom Jobim, é justo a impropriedade, é a liberdade de circulação do nome por corpos distintos.

Tal entendimento da liberdade do nome próprio só é possível se percebemos a diferença que tais atos de nomeação estabelecem entre a personagem e o corpo do ator. Os jogos já contam com a compreensão prévia, vivida, de que os corpos ali presentes são demasiado identificáveis, corpos já atrelados a um nome, e contam com a dificuldade que seria atribuir-lhes um nome outro. É como se esses jogos identificassem a personagem como uma transformação incorpórea do corpo do ator, um acontecimento que opera pelo encontro do verbal com as qualidades visuais e sonoras que expressam o corpo atuante no cinema. A partir desses jogos se poderia pôr em evidência todas as relações entre

²⁹ Daniel Gomes (2012), em artigo acerca dos trabalhos de Foucault sobre o nome próprio, traça uma linha que passa por Searle e Derrida e que identifica as relações estabelecidas pela filosofia ao longo do século XX (com tons críticos em Derrida e Foucault) entre o nome próprio e a propriedade, bem como suas funções referenciais e jurídicas, especialmente no tópico do nome de autor. E uma larga discussão acerca da relação entre linguagem e propriedade pode ser lida na tese de Luis Felipe Abreu (2022).

atuante e personagem, especialmente aquelas que contam com um corpo já codificado em demasia e que resistiria à nomeação ficcional. Esse problema percorre não só os estudos de atuação, mas também os do documentário, que desde muito tempo já investiga a complexa relação entre o vivido da cultura e a realidade fabulatória do cinema.

O jogo dos nomes orienta o sentido da conversação cinematográfica bressaneana não rumo à redundância, ao ordenamento, ao controle, mas tampouco à entropia e ao abismo do não sentido. O sentido opera entre o ser e o devir, e a força do paradoxo se expressa nos filmes conforme distintos graus de intensidade. Experimentar o instável no estável e vice-versa, versa assim a canção bressaneana com seus nomes sem gente e esses corpos unguídos por mil batismos.

5 DA CONVERSAÇÃO COMO ICONIZAÇÃO DO VERBAL

Figura 18: Os sotaques de *Cleópatra* [00:56:19 – 1:00:16]



Fonte: CLEÓPATRA (2007).

Cleópatra (Alessandra Negrini) recebe o general Marco Antônio (Bruno Garcia) em suas terras. Em ébrio diálogo (Figura 18), trocam afirmações sobre a natureza feminina de Dionísio, as distintas interpretações orientais e ocidentais da divindade e papeiam sobre a esposa do general. Mas a diferença entre as personagens não se dá exclusivamente nas simbólicas definições do gênero de Dionísio, mas ocorre também no modo de falar, no sotaque de cada um. Enquanto Marco Antônio/Bruno Garcia, romano, fala com o carioquês habitual das novelas da Globo, a egípcia Cleópatra/Negrini inscreve uma pronúncia carregada e de difícil reconhecimento, um acento desterritorializado que exagera a dentalidade do /d/ e do /t/, como numa prosa do interior paranaense, mas mistura também com os /r/ e /l/ bem pronunciados do castelhano latino-americano. É como se a conversação produzisse um paralelo que traduz o latim romano, língua oficial do Império, num código normativo do audiovisual brasileiro, o português do Leblon de Manuel Carlos – e daí que seja necessário introduzir um estrangeirismo no falar de Cleópatra, mas sucede um estrangeirismo ilocalizável, um hábito de dicção singular que produz um estranhamento no discurso da personagem.

Nota-se um trabalho não apenas sobre o aspecto verbal³⁰ mas também sobre o aspecto *sonoro* da fala, como se a linguagem desse lugar à voz na produção do sentido. É uma dobra do conversar sobre suas materialidades e seus traços qualitativos, destacando uma perspectiva propriamente fônica, ou ainda, acústica. O deslimite entre verbal e sonoro ecoa os trabalhos concretistas do signo, que percebem os devires que correm nas linguagens e as possíveis transformações do verbal em som e imagem, ou do visual em

³⁰ Falamos de aspectos verbais e sonoros, e é importante repisar que não estamos trabalhando sobre uma dicotomia do tipo significante/significado. A diferença que estamos apontando é entre matrizes do maquinismo verbivocovisual. Neste sentido, o sonoro e o verbal não atuam como significante e significado, mas cada matriz perceptiva levaria a processos específicos de significação. O verbal tem seus significantes, bem como o sonoro tem os seus significados.

verbo e sonoridade etc. Em seu concretismo audiovisual, a conversação cinematográfica produz essa espécie de *iconização* do símbolo verbal, a saturação do verbo como forma de abertura do signo para as suas qualidades sonoras. Evidencia-se o jogo entre a primeiridade, distribuição fortuita de qualidades, e a terceiridade, produção de hábitos regulares, em que o sonoro atua de modo a desorganizar iconicamente o verbal, e este tende sempre a tentar reorganizar o som num símbolo.

&

A já bem conhecida lógica triádica que esquadrinha a semiótica de Charles Sanders Peirce (2017) se define a partir de três modos distintos de como um fenômeno aparece a uma mente interpretante qualquer: a primeiridade, deserto do Acaso, faz povoar os afetos e fanerons³¹ qualitativos conforme a lógica da possibilidade; a secundidade, arena da Existência, individua os choques, a física das ações e reações, seguindo a lógica da alteridade; a terceiridade, edifício da Lei, codifica os hábitos de acordo com a lógica da generalidade. Essa tríade, quando pensada na instância do signo em relação ao seu objeto, destrincha-se em três tipos de signos: ícone, índice e símbolo. Portanto, cada um desses tipos de signos designa um modo de representação do objeto consoante com sua categoria fenomenológica.

O ícone, que é a matéria de nosso interesse³², é conceituado por Peirce como um signo que representa o objeto por seu aspecto qualitativo, a dizer, por seu caráter de primeiridade. Ocorre que a história do ícone na semiótica da arte³³ irá deslindar duas apropriações até certo ponto conflitantes. A divergência procede de duas leituras acerca

³¹ “Por Faneron eu entendo o total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isto corresponde a qualquer coisa real ou não” (CP, 1.284 *apud* IBRI, 1992, p. 4).

³² Lúcia Santaella (1994) alerta que há uma hegemonia dos estudos sobre a segunda tríade sógnica quando se investiga correlações entre estética e semiótica a partir da obra peirceana. O signo icônico, em especial, é ele quem arrebatou muito do pensamento semiótico sobre a arte, de tal maneira a ser encarado como se fosse o signo estético por excelência. Dada a importância da pesquisa de Pignatari para nossa argumentação, optamos não só por manter a posição dominante do ícone em nosso texto, como por nomear a operação semiótica estudada de *iconização*. Apesar disso, é fato que o signo icônico aqui examinado não o é sem ser, ao mesmo tempo, um qualissigno desde a perspectiva do signo em si e um rema desde a perspectiva do signo em seus efeitos – ou seja, um legítimo signo de primeiridade.

³³ Seria interessante estabelecer paralelos entre a história do ícone na semiótica da arte e as semioses do ícone na historiografia da arte, tecendo uma leitura pragmática da iconologia de W. J. T. Mitchell, da iconografia de Erwin Panofsky e do iconismo de Louis Marin. Contudo, tal avanço extrapolaria as dimensões de nossa pesquisa.

do que em Peirce caracteriza o ícone, especialmente a noção de *semelhança*. Tomemos duas concepções do signo icônico na obra peirceana:

An Icon is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not. It is true that unless there really is such an Object, the Icon does not act as sign; but this has nothing to do with its character as a sign. Anything whatever, be it quality, existent individual, or law, is an Icon of anything, in so far as it is *like* that thing and used as sign of it. (CP 2.247, grifo nosso)

An Icon is a Representamen whose Representative Quality is a Firstness of it as a First. That is, a quality that it has *qua* thing renders it fit to be a representamen. Thus, anything is fit to be a Substitute for anything that it is *like*. (The conception of “substitute” involves that of a purpose, and thus of genuine thirdness.) (CP 2.276, grifo nosso)

Vê-se aí que a representação qualitativa do ícone assume um aspecto de *likeness*, que podemos traduzir habitualmente por *semelhança*, *similaridade*, *parecença* etc. Essa *semelhança* surge como um conjunto de caracteres que tanto o objeto quanto o signo possuem, ainda que o objeto não exista na realidade e seja mera possibilidade de vir a ser. E chama a atenção que, embora reconheça que o ícone possa *substituir* algo na representação, Peirce delimita que o aspecto substitutivo já é próprio da terceiridade, de um propósito, de uma intenção, de um hábito representacional – isso ocorre porque todo signo completo apresenta traços das três categorias. Contudo, quando as teorias da analogia visual leem o ícone pragmaticista, parece sobressair um caráter de *semelhança* substituinte que vai tomar a relação de similaridade entre os componentes do Representamen e do Objeto no signo como uma espécie de identidade entre um signo e um objeto que lhe seja exterior. Daí que a qualidade pré-existente própria às representações icônicas será esquecida em prol de um objeto existente que atua validando as relações de *semelhança*. O ícone, assim entendido, será sinônimo de *reconhecimento*³⁴.

Um ponto de largada para pensar essa correlação entre ícone, analogia e *semelhança* perceptiva na semiótica do cinema aparece na obra de Christian Metz. Ao tentar diferir o cinema de outras artes, Metz (1980a, p. 263) aponta para “traços pertinentes da matéria do significante”, ou seja, instâncias expressivas que atuam na materialidade fílmica e que funcionam como códigos primários do cinema. Metz menciona especificamente seis códigos: *mecanicidade*, sua propriedade de imagem técnica produzida por aparelhos e todos os traços semióticos daí derivados; a

³⁴ Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (2011b) são reféns dessa mesma leitura apressada do ícone, a ponto de enunciarem que todo signo icônico seria reterritorializante.

sequencialidade da imagem, o aspecto linear da materialidade fílmica, no sentido de que é uma obra com uma duração específica de tempo; mobilidade da imagem, em outras palavras, as formas de expressão do movimento no cinema, seja dos corpos seja da própria câmera; composição sonora, o arranjo de todo o continuum sonoro em seus distintos elementos; composição visual-sonora, isto é, a distribuição das formas imagéticas e sonoras no fluxo fílmico, sincronizadas ou não; e, por fim, o código que mais nos interessa aqui: a iconicidade visual³⁵.

A esta primeira categoria de códigos, a que se liga a iconicidade visual, pertencem ainda (ou melhor: pertencem primeiramente) diferentes sistemas de uma grande importância antropológica, que nomearemos os “códigos da analogia” os que são responsáveis pela própria analogia, que operam com vistas à “semelhança”, que fazem com que o objeto semelhante seja percebido como tal; a analogia não é o contrário da codificação, ela própria é codificada, embora seus códigos tenham a característica própria de serem sentidos como naturais pelo usuário social; trata-se de todo um conjunto de montagens psicofisiológicas, integradas à própria atividade perceptual, e cujas modalidades variam muito de uma cultura para outra (METZ, 1980a, p. 271).

Há de ser colocado em questão o papel da iconicidade no esquema metziano. Primeiro, existe uma releitura do conceito de ícone mediada por semioticistas como Charles Morris e Abraham Moles que influenciará a formulação da iconicidade no trabalho de Metz. Para Morris, o ícone tem como característica fundante a semelhança com o objeto, mas esse objeto é tratado como um fenômeno externo ao signo, como um dado existente que independe da mediação do signo.

The iconic sign is particularly useful in this respect, for since it is like what it signifies its apprehension gives something of the satisfaction which its denotata would give; at the same time, *since iconicity is a matter of degree*, the iconic sign permits of being treated in ways which the individual would not do if he recognized the object (say the person) for which the icon is acting as a substitute (MORRIS, 1946, p. 201, grifos nossos).

Nesse sentido que será possível dizer, como o faz Morris, que iconicidade é uma questão de graus. É Moles (1974, p. 97), mais propriamente, quem irá distinguir os graus de iconicidade, que vão da “representação concreta, ou mesmo da identidade, ao polo da abstração total, isto é, do signo totalmente desprovido de relações que não sejam

³⁵ À sua maneira, Metz não está distante de um pensamento intersemiótico que beneficia o entrecruzamento de diferentes linguagens a partir da materialização de arranjos formais nas mais variadas matérias de expressão. Em última medida, seria possível, através da forte estruturação formal do código, reconhecer alguns devires que correm entre as linguagens. Uma performance ou um texto verbal que consiga mobilizar códigos de iconicidade, de sequenciamento, de movimento etc. estará próximo de um devir-cinema.

convencionais com o objeto por ele designado”. O ícone da iconicidade não é uma qualidade que preexiste à realização do seu objeto, é uma semelhança determinada pelo objeto tal qual existe no real: o ícone perde inclusive seu caráter criativo em relação ao objeto e se torna uma mera identidade³⁶. Tal noção de ícone acarreta problemas para a própria noção de signo dessa semiótica, já que crê na existência de um objeto fora da semiose e, como bem sabemos desde Peirce, não há conhecimento que não seja mediado pelo signo.

Os efeitos dessa noção de iconicidade na obra de Metz³⁷ são sentidos quando este se põe a diferenciar o cinema de outras artes e inscrições plásticas, como por exemplo, os ideogramas chineses:

As pesquisas modernas, tanto em semiologia quanto em psicologia da percepção, em antropologia cultural ou mesmo em estética (Pierre Francastel), não permitem mais opor, tão simplesmente como na época de Saussure, o convencional ao não-convencional, o esquemático ao não-esquemático. Chegam antes a distinguir modos e graus de esquematização, ou, ao contrário, de iconicidade (“graus de iconicidade” para Abraham Moles, por exemplo). Mas são exatamente esses graus e esses modos que diferenciam a imagem cinematográfica do ideograma (METZ, 1980a, p. 327).

Ainda sobre a iconicidade em Metz, vemos que o ícone, nesta semiologia, cumpre mera função de semelhança quando o autor define os códigos da analogia como os códigos mesmos da iconicidade. São eles de ordem perceptiva, psicofisiológica, e variam de cultura para cultura. Ora, esses códigos não são outra coisa que símbolos, hábitos de interpretação perceptiva que se generalizam numa dada semiose. O que Metz irá delimitar como próprio do ícone é justo o que ele já não é mais, uma norma que regula juízos de semelhança.

&

³⁶ Moles (1974) usa como exemplo de máxima iconicidade da imagem um modelo tridimensional, perspectivado e situado, como se tal noção de espaço não fosse um hábito de interpretação extremamente generalizado na nossa cultura e, portanto, um símbolo.

³⁷ Metz (1974) entende que houve um primeiro momento da reflexão semiótica sobre as imagens (com Peirce e Morris) fundado numa correlação entre ícone, analogia e semelhança, e que tal perspectiva deveria ser lida em paralelo com pesquisas mais contemporâneas acerca da imagem, notadamente estudos que pensam as relações entre o pensamento figural e o pensamento discursivo. Apesar disso, percebe-se por parte do semiólogo um progressivo afastamento do conceito de ícone em seus trabalhos – quando muito há acenos aos graus de iconicidade – bem como um aprofundamento na dimensão discursiva das imagens. É como se a iconicidade de Moles fosse a palavra final acerca do ícone nos estudos visuais, e não nos parece coincidência que, em aceitando a restrição do ícone aos graus de semelhança identitária, Metz oriente-se quase que exclusivamente para os aspectos simbólicos e discursivos do cinema.

No nosso caso particular, vê-se bem que os graus de iconicidade pouco dizem acerca das conversações cinematográficas. Primeiro porque, enquanto deslimite de signos, a conversação não se interessa por uma validação do real quanto às semelhanças produzidas – perguntas do tipo “será que assim falava Cleópatra, com tal e tal entonação?” são no mínimo ingênuas quanto ao sentido das falações bressaneanas. Em segundo lugar, a conversação cinematográfica não busca erguer identidades e recognições entre este e aquele signo, mas intenta justo colocar em jogo os signos já reconhecidos, caminhando na trilha do devir e da produção de diferença.

É pensando nisso que Deleuze opta por fazer uma torção do conceito de ícone em seus livros de cinema. O ícone, extraído junto com outros signos da tipologia peirceana, não é pensado como uma forma inata da significação cinematográfica, mas como um modo de especificação de um único tipo de imagem, a imagem-afecção. Para além disso, há por parte de Deleuze (2011, p. 213) uma voluntária dissidência em torno do conceito de ícone:

Digo que una cualidad-potencia en tanto que expresada por un rostro o un equivalente de rostro, o una proposición, es un icono. Noten que es un término que encuentran en la clasificación de Peirce. Noten también que lo empleamos en un sentido completamente diferente. Puesto que para Peirce el icono es un signo que está tomado en una relación de semejanza con un objeto, es un signo que tiene entonces una relación cualitativa con su objeto. Nosotros no decimos eso. Definimos icono de una manera que me parece más precisa. No mejor, pero mucho más precisa para nuestras necesidades. A saber: llamamos icono exclusivamente a una cualidad-potencia en tanto que aprehendida en estado puro, es decir en tanto que expresada por un rostro o por un equivalente del rostro, puesto que esta me parece la única manifestación de la cualidad-potencia en estado puro.

A desfiliação de Deleuze se dá a partir do que entende acerca da definição peirceana do ícone como semelhança, e sua modificação tem em vista aproximar o ícone da qualidade e da potência em estado puro. Deleuze não critica nessa argumentação a orientação rumo à semelhança, mas é evidente que opta por lançar luz sobre os outros aspectos típicos da primeiridade.

Contudo, é justo no conceito de semelhança que nos parece haver um primeiro passo para apreciar o ícone como abertura para a diferença. Peirce diz, a respeito das semelhanças: “Those whose relation to their objects is a mere *community in some quality*,

and these representations may be termed likenesses” (CP 1.558, grifo nosso). A semelhança não seria nem uma repetição de caracteres nem uma imitação de traços, mas uma *comunidade em alguma qualidade*. Logo se vê que é sobre uma ideia de comum ou de comunicação que repousa a natureza das operações de semelhança, no sentido em que a comunidade em uma qualidade é causa e efeito comunicativo da semelhança, uma semelhança que instala um comum e ao mesmo tempo o faz diferenciar-se em traços qualitativos do signo e do objeto. Enquanto a teoria dos graus de iconicidade elege um real prévio e estável para ali buscar seus modelos, a ideia da comunidade em uma qualidade pensa a semelhança em ato, onde inventa-se qualitativamente tanto o signo quanto o seu objeto.

Daí que caberia ao ícone estabelecer uma *comunicação qualitativa* entre o Representamen e o Objeto do signo, entre a materialidade semiótica e a possibilidade de real que ela expressa. Será necessário, então, pensar o ícone desde outros aspectos da primeiridade para configurar, junto à noção de semelhança, os caracteres dessa comunidade qualitativa – será preciso passar da iconicidade para a iconização. Trata-se de uma segunda lente de leitura do ícone, uma que nos possibilita ver a semelhança como uma intensidade.

&

Décio Pignatari (2004, p. 57) afirma que a representação qualitativa do objeto tem como um de seus aspectos, em comparação com os outros signos, um aspecto de “redução” no sentido de que as qualidades, enquanto primeiras, são anteriores à própria existência, que é segunda. O ícone, portanto, representa um objeto existente desde sua possibilidade de vir a ser; ele isola certo traço formal do objeto, mas esse traço ainda não possui correspondência real com o objeto, posto que o Real pertence ao universo existente da secundidade. Signo singular, o ícone representa o objeto em sua possibilidade – é, portanto, o signo que *descobre* o objeto, já que não é possível raciocínio sobre algo sem esse primeiro passo.

Pois uma das grandes propriedades distintivas do ícone é a de que, ao seu exame direto, outras verdades concernentes ao seu objeto podem ser descobertas, além daquelas suficientes para a determinação de sua

construção. É assim que, por meio de duas fotografias, podemos traçar um mapa etc. Dado um signo convencional ou geral [ou simbólico] de um objeto, para que possamos deduzir qualquer verdade que ele não signifique explicitamente, necessário se faz, em qualquer caso, substituir aquele signo por um ícone. A utilidade de uma fórmula algébrica consiste precisamente na sua capacidade de revelar uma verdade inesperada - e é por isso que nela prevalece o caráter icônico (CP, 2.279 *apud* PIGNATARI, 2004, p. 60).

Importante pensar aqui que essa noção de *descoberta* não pressupõe que a qualidade destacada pelo ícone se torna uma *verdade* sobre o objeto, apenas marca o início de uma investigação. A verdade, para Peirce, só existe no hábito, ela só é em relação a uma possibilidade que, testada sobre uma multiplicidade existente, acaba por ser generalizada. Isso significa que a descoberta efetuada pelo ícone está muito próxima da *criação*, a dizer, de aventar um traço possível do objeto sem necessitar de uma correspondência real com o objeto. Ainda: é a partir do traço qualitativo desenhado pelo ícone que se fará possível qualquer conhecimento a respeito desse objeto. O ícone descobre ao mesmo tempo em que cria.

É justo pelo seu caráter de primeiridade, orientado pela lógica da possibilidade, que o ícone é a forma da abertura do signo na relação com seu objeto:

Todo ícone participa do caráter mais ou menos manifesto, aberto de seu Objeto. Cada um e todos eles partilham da mais aberta das características de todas as mentiras e decepções - a sua Abertura [*Overtness*]. No entanto, eles têm mais a ver com o caráter vivo da verdade do que os Símbolos ou os Índices. O ícone não está para esta ou aquela coisa existente, inequivocamente - como o faz o Índice. Seu objeto pode ser uma pura ficção, quanto à sua existência. E muito menos é seu Objeto, necessariamente, uma coisa de espécie habitualmente encontrável. Mas há uma certeza que o ícone propicia no mais alto grau. A saber, aquilo que o ícone exhibe ante a contemplação da mente - a Forma do Ícone, que é também o seu Objeto - deve ser logicamente possível (CP, 4.531 *apud* PIGNATARI, 2004, p. 58).

Essa abertura do signo está afinada com o próprio movimento da semiose, no sentido de que a “ação do signo, que é a ação de ser interpretado, apresenta com perfeição o movimento autogerativo, pois ser interpretado é gerar um outro signo que gerará outro e assim infinitamente, num movimento similar ao das coisas vivas” (SANTAELLA, 2008, p. 4). O signo é aberto no sentido de que mesmo o signo mais habitualizado pode devir outro, pois mesmo dentro do signo simbólico há sempre uma instância icônica pronta para despertar novas possibilidades.

&

Uma forma de compreender essa produção de novas possibilidades se dá na iconização do símbolo que Décio Pignatari (2004, p. 119) denominou “transcodificação semiótica”. Trata-se do procedimento de desvelar o poético da linguagem, de saturar o código³⁸ a ponto de romper com seu regramento, um exercício ao mesmo tempo metalinguístico e intersemiótico - um dobrar-se sobre si do signo.

A premissa da iconização é a necessidade de reconhecer a pluralidade das linguagens e suas contínuas intersecções. Nesse sentido toda semiótica é uma intersemiótica, pois o movimento do signo, longe de ser linear, dá origem a uma pluralidade de possíveis que só podem ser analisados desde a perspectiva de um mundo pansêmico, em que as fronteiras entre linguagens não estão marcadas de antemão, mas se fazem e desfazem no traçar dos signos.

Instalada nesse universo, o segundo ponto sobre a iconização é que esta se trata de um processo de saturação do código, é dizer, de fazer proliferar à exaustão as mensagens do código a fim de escavar novas possibilidades, buscando o qualitativo na extrapolação quantitativa. Essa operação saturante funciona como espécie de metalinguagem - metassemiótica - que desvenda a natureza aberta do signo.

O signo, em sua abertura, é menos um signo linguístico discursivo do que um signo poético, um signo que inscreve a função poética na linguagem, ou seja, uma função de atenção exclusiva à forma da mensagem, à forma sígnica. Esse signo poético, nas palavras de Décio, é profundo e “espesso” (PIGNATARI, 2004, p. 119), pois possui camadas de signos condensados, simultâneos, que se refazem como palimpsestos. É um signo que reivindica para si a coexistência sincrônica de diversas possibilidades; é, portanto, um ícone.

Por fim, um último ponto sobre a natureza icônica do signo poético. A função poética da linguagem é a iconização do signo simbólico, revelando o aspecto do signo que almeja *aproximar-se* do objeto, no sentido de que a iconização é o processo de

³⁸ Esse termo emprestado das teorias da informação do início do século XX é operacionalizado na semiótica como uma limitação nas possibilidades de uma mensagem produzir sentido. O código é um construto utilizado para aprofundar a inteligibilidade de um fenômeno, para restringir a multiplicidade própria ao processo de significação a partir da especificação de um arranjo entre formas. Sobre o código, conferir Eco (1997).

abertura para novas possibilidades, para novos traços qualitativos do objeto. Essa aproximação, é claro, é um tanto paradoxal, no sentido de que o ícone é responsável pela descoberta das possibilidades do objeto e, portanto, do próprio objeto. É nesse ponto que Décio irá lembrar a acepção peirceana do ícone como *quase-signo*, pois o trabalho de representação do ícone é o mero trabalho de abertura do objeto, de circunscrever as possibilidades representativas do objeto.

O quase-signo não é uma coisa, é uma relação, um processo. Está em todas as operações semióticas de base, fundantes - em todas as operações de saturação do código, em todas as traduções, em todas as operações intersemióticas e pansemióticas.

É primeiro e último-primeiro.

O interpretante satura o código simbólico e reverte ao ícone: da extrema diferenciação reverte à indiferenciação, que nunca é a mesma, pois já constitui outro interpretante: é o *Mal de Usher*³⁹. Está nos extremos da escala informacional: originalidade e redundância quase totais (PIGNATARI, 2004, p. 75).

Há certos riscos no raciocínio defendido por Décio. Um dos mais eminentes é de uma certa dualização da lógica triádica peirceana ao produzir uma dicotomia entre ícone e símbolo. Isso se dá pela articulação entre oposições oriundas da linguística estrutural (metáfora x metonímia, paradigma x sintagma, sincronia x diacronia) como parte do conflito entre ícone e símbolo. A própria ideia de que entre ícone e símbolo há um *conflito* pode dificultar a compreensão de que o ícone *está contido* no símbolo, no senso de que qualquer generalidade só é em relação a uma possibilidade que se individua.

Ainda, se voltamos à noção de semiose, não é próprio de cada signo gerar um outro? O movimento do signo tende sempre ao hábito, mas essa tendência da investigação semiótica efetua-se por autocorreção, por revisão das possibilidades, por ressignificação. *É próprio, portanto, da semiose que o símbolo gere um ícone e que este tenda ao símbolo.* A iconização do símbolo não é trabalho exclusivo da poesia ou da arte. Dito isso, não à toa Décio afirma que a iconização é a função poética da linguagem, pois esse processo

³⁹ Décio refere-se ao conto *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, onde a personagem de Roderick Usher padecia de uma hipersensibilidade ao novo, de modo que qualquer informação sem um grau máximo de redundância lhe arrebatava por completo: “sofria de uma mórbida agudez dos sentidos; só podia suportar a comida mais insípida e só usar roupas de uma certa textura; os perfumes de todas as flores o oprimiam; seus olhos sentiam-se torturados mesmo pela luz mais esbatida, e somente alguns sons – de instrumentos de corda – não lhe inspiravam horror” (POE *apud* PIGNATARI, 2004, p. 131). Usher é então o nome de uma operação maldita: extrair da redundância tudo aquilo que lhe escapa.

que vai do símbolo ao ícone é o processo mesmo de criação. Em toda semiose, portanto, há um intervalo poético, criador, quando um símbolo qualquer se torna ícone.

O modo dessa iconização também requer reavaliação. Décio diz da saturação do código o extrapolamento das mensagens, como uma dada proliferação quantitativa de signos que, uma vez condensados, quebram o próprio código e dão a ver traços icônicos, qualitativos. Mas o ícone não é sempre uma redução? O ícone representa seu objeto através de seus traços possíveis, é uma abstração formal do seu objeto. Essa dinâmica de iconização que é, ao mesmo tempo, operação abstratizante e excesso proliferante parece traçar uma imagem contraditória. Mas se pensarmos que a saturação (de uma cor, de um composto químico...) é o processo de alcançar a máxima capacidade de si, um signo saturado é aquele que se fecha tanto sobre si, é tão presente a si que desperta todas as suas possibilidades de vir a ser. O signo fecha-se sobre si para descobrir que ele é a própria abertura.

&

A iconização irá constituir-se, portanto, de dois componentes, a semelhança como comunicação qualitativa entre dois signos e a abertura como desmontagem de um hábito simbólico. Desse modo, fica evidente que a operação iconizante trabalha ao mesmo tempo em dois movimentos: primeiro, a conversação instala um deslimite nos signos do falar, arrastando os signos verbais na direção de uma semelhança não-verbal, criando uma comunicação qualitativa entre o dito e as forças visuais e sonoras que ali convivem; segundo, a comunicação qualitativa efetua uma abertura nos signos, levando-os a explorar possibilidades não realizadas, e tal abertura é concomitante a um desvio do hábito interpretativo desses signos, desconstruindo-os. É claro que a iconização não é um processo segmentado, é de um só golpe que a fala é tomada por qualidades e conduzida à crítica dos símbolos hegemônicos da conversa. Ocorre que toda semiose tende a produzir um símbolo, um hábito cognitivo a respeito de um fenômeno. Portanto, a iconização não acontece independente de uma *simbolização*, de uma esperança de entendimento, e é preciso perscrutar as conversações de modo a evidenciar a simultaneidade dessas duas forças.

Iniciemos pela fronteira imagética do verbal e pelos signos ópticos que o processo de iconização liberta. Os exemplos de iconização enumerados por Décio contemplam principalmente a transcodificação do verbal em visual, da palavra em imagem. São amostras extraídas do ecossistema literário que a teoria da poesia concreta construiu para si, com suas espacializações da página, suas tipoideografias, seus poemas em forma de coisa. Nos filmes de Bressane também encontramos esse jeito de iconizar o verbal, de torná-lo imagem, em evidente aceno às pesquisas e poéticas concretistas. Em *Brás Cubas*, a assinatura de Virgília evidencia a visualidade da letra através de sua forma artesanal, imperfeita, que se reitera nas imagens como uma marca d'água ou como um fantasma (Figuras 19.1 a 19.4).

Figuras 19.1 a 19.4: Rastros de Virgília [00:57:30 - 00:57:39; 01:06:19 - 01:06:28; 01:11:46 - 01:12:14; 01:12:36 - 01:12:49]



Fonte: BRÁS (1985)

Em cada uma das quatro aparições o signo *V* adquire uma consistência semiótica distinta, mas nenhuma delas refere-se diretamente àquela que Machado imprime no livro⁴⁰. No romance (capítulo 142, *O pedido secreto*) a assinatura de Virgília é inscrita na página por ocasião de uma carta enviada a Brás Cubas informando da enfermidade que

⁴⁰ Aqui nos amparamos na minuciosa análise comparativa do filme e do romance realizada por Lena Pinto Mendes (2013) em sua tese de doutorado.

acometera a alcoviteira Dona Plácida (testemunha e guardiã do segredo adúltero das personagens), pedindo visita e ajuda financeira. A assinatura é recebida com desconfiança por Brás, que suspeita de uma fraude realizada pela própria D. Plácida. O que significa que o signo *V*, imagem-letra que tanto inspirou Bressane e seus conterrâneos concretistas⁴¹, é antes de mais nada uma inscrição duvidosa, um “rabisco sem intenção alfabética” (ASSIS, 1998, p. 192) pleno de fabulação imagética acerca de suas origens e de seus desígnios. Ocorre que Dona Plácida não figura no rol de personagens traduzidos para o filme. Daí que as inscrições do signo *V* evoquem outras semioses que não a suspeita em torno de sua veracidade. Interessa-nos, aqui, desdobrar os blocos cinematográficos para entender como a iconização da letra pode desmontar o hábito verbal que a configura como uma designação, ou seja, uma assinatura que remete a um nome, a uma personagem, a um ser.

Na sua primeira aparição em *Brás Cubas*, a rubrica não é diretamente apresentada como a assinatura de Virgília, mas é grafada na imagem sobre o corpo da personagem que olha para a câmera (Figura 19.1), enquanto uma valsa acompanha a cena. Levando em conta as sequências anteriores, onde o nome de Virgília já é sabido, quando o acoplamento da imagem-letra com a imagem-corpo insurge, o sinal adquire um caráter designatório e mantém aí sua parcela languageira. A valsa que conduz o *V* instala um contínuo entre esse signo e as cenas que lhe são anteriores – o bailar de Brás e Virgília, bem como o sexo às escondidas – e posteriores – o famigerado capítulo das exclamações e interrogações, *O Velho Diálogo de Adão e Eva* (ASSIS, 1998), aqui traduzido por uma série de brincadeiras de BDSM. A iluminação sépia do corpo autografado também é a mesma da cena seguinte, encadeando as imagens. A assinatura atua de modo a reiterar o nome de Virgília, tatuando-o em sua pele audiovisual. Aqui, a iconização da letra em imagem provoca uma abertura parcial do signo, já que sua capacidade simbólica de convencionar o apelido do fenômeno mantém-se na encenação por conta da sobreposição (o *V* à frente do corpo, a personagem que é antes nome do que carne) e do encadeamento narrativo.

A segunda assombração da imagem-letra consiste numa marca alaranjada grafada sobre uma superfície cinza, como uma luz projetada sobre uma parede que se esvanece e ressurgue duas vezes no plano em completo silêncio (Figura 19.2). Tomado em si, é um

⁴¹ Inclusive a referência do *V* é assim identificada nos créditos do filme: “*V* via: Décio Pignatari” (BRÁS, 1985).

bloco puramente pictórico, sem acompanhamento sonoro e sem designação imediata de uma personagem. E se levamos em consideração as imagens com que se conecta, percebemos que essa pura visualidade do *V* funciona como uma transição, um corte entre duas cenas com a personagem Virgília: a primeira, quando seu marido Lobo Neves enlouquece por conta do número 13, desistindo de um cargo distante do Rio de Janeiro que a levaria a afastar-se de Brás; e a segunda, na ocasião da morte de um parente que Virgília adulava em troca de uma possível participação na herança. Ocorre que ao final deste episódio com o falecido, uma personagem entoia o poema *nascemorre* (1965), de Haroldo de Campos, em alusão ao óbito recém encenado, mas também à fatalidade por vir na narrativa: a morte prematura do bebê de Virgília e Brás Cubas, até então não revelado. O fato de que a assinatura alaranjada desaparece e reaparece na tela cinza pode ser lido como uma antecipação desse nascermorrer, mas o vínculo simbólico entre *V* e este seguimento narrativo é bastante frágil, nada óbvio, e o que primeiramente a assinatura nos informa é uma transição entre momentos da vida de Virgília.

O terceiro retorno da inscrição rasga a imagem de Brás com sua forma ondulada e deixa transparecer o olho de Virgília dirigido à câmera, outra vez, e um solo de violino dramatiza a cena (Figura 19.3). Ainda, o retrato do protagonista tem a aparência translúcida de um reflexo, e aí se poderia dizer que é ele o objeto do olhar; e, para encerrar o circuito de visões, Brás mantém suas pálpebras fechadas, alheio à situação. Aqui a assinatura é um buraco de fechadura que põe em contato dois voyeurismos: de um lado, permite que o espectador observe Virgília em seu ato de olhar; de outro, é Virgília quem olha para o espectador, ao mesmo tempo em que vê também o seu amante, este em puro exibicionismo, um puro dar-se a ver de olhos encerrados. Nesse jogo ocular o *V* não é mera designação de Virgília, mas é um signo que põe em jogo uma sobreposição de espiadinhas e significa uma espécie de confissão ou apelo de Virgília: veja-me vendo, veja o que eu vejo, veja como ele não me vê, pois de olhos fechados só vê a si mesmo. Não à toa o solo de violino cria uma continuidade entre esse signo *V* e uma série de cenas posteriores onde Virgília perde o filho e, em uma cena de diálogo que dá fim ao continuum musical, rejeita Brás dizendo-lhe “Você não merece os sacrifícios que lhe faço” (BRÁS, 1985). A assinatura ultrapassa o ato de nomear e torna-se o meio pelo qual a personagem exhibe sua angústia, a rubrica devém uma carta completa endereçada ao espectador.

A quarta e última iteração do signo vai assombrar o marido traído, Lobo Neves, assinalando suas costas com a silhueta em V, enquanto um recortado Brás Cubas lhe faz companhia, evitando seu olhar (Figura 19.4). Essa cena faz parte da sequência narrativa que tem o violino por acompanhante dramático, criando uma continuidade entre esta e a imagem-letra anterior. Esta imagem antecipa o momento em que o marido recebe uma carta anônima denunciando o *affair* – aqui, a assinatura é signo de um segredo, de algo que Neves não vê e que Brás, uma vez mais, finge não ver. A projeção em sombra nas costas de Neves somada ao olhar distante de Brás opera uma equivalência entre a rubrica de Virgília e a marca da traição. Contudo, esse signo realmente não passa de uma sombra, de um passado, pois vê-se na sequência da narrativa que a indiferença de Brás quanto à perda do filho e a postura esquivada diante da descoberta do adultério levam Virgília a afastar-se. A iconização do signo V não suplanta a designação verbal, pois ao projetar-se nas costas do marido opera uma sinonímia entre a personagem e a sua trama.

É possível destacar três pontos a partir desses exemplos. O primeiro é que nem toda visualidade é iconizante: por vezes a imagem-letra está sobreposta ao corpo que busca designar, fazendo as vezes de símbolo (Figura 19.1), outras vezes ela é circunscrita de forma simbolizante, como quando se projeta às costas do marido traído (Figura 19.4). Nos dois casos a capacidade designativa da assinatura não é perturbada, de modo que o *desvio pelo visual* não faz fugir o verbal. Em segundo lugar, vê-se que as iconizações quando ocorrem em seu devir-visual conduzem à abertura do sentido, mas que ali não se mantêm por muito tempo, já que a narração a apanha e a carrega para o sentido narrativo obtido através do encadeamento de imagens. Esse encadeamento é próprio da materialidade fílmica, ou seja, da passagem de uma imagem à outra na montagem, mas é também reforçado por outros elementos, como a iluminação que confere a duas cenas distintas um mesmo espaço-cor (Figura 19.1) ou a trilha musical que cria um contínuo dramático entre espaços-tempos díspares (Figuras 19.3 e 19.4).

E não só a sequencialidade fílmica garante a interpretação simbólico-narrativa da imagem-letra: o romance de Machado de Assis é um marco da prosa brasileira, seus personagens e suas peripécias estão longamente disseminadas na semiose da cultura nacional. Portanto, assistir a *Brás Cubas* é assistir à tradução de um signo já denso de história e de interpretações. Esta terceira conclusão nos leva a pensar que, justamente por isso, a tradução bressaneana busca inserir tais intervalos cognitivos no filme, essas

iconizações do verbal que adiam o entendimento narrativo, num voluntário exercício de desnarrativizar as *Memórias Póstumas* a partir dos devires visuais da palavra.

&

As iconizações do verbal escrito – próprias a esse concretismo arraigado que acompanha os filmes de Bressane – ilustram a operação desde seus dois aspectos, a semelhança e a abertura. A semelhança instala uma qualidade comum entre o verbo e a imagem, criando continuidade entre dois regimes perceptivos do signo: é desde uma comunidade em *V* que uma assinatura pode tornar-se corte cinematográfico ou tabuleiro de um jogo de olhares. E a abertura de possibilidades perturba o funcionamento habitual do signo, principiando outras perspectivas no interior da semiose, daí que uma assinatura *seja e não seja* uma assinatura, pois está atravessada por uma série de devires visuais que fazem do verbo *ser* apenas uma parada no meio do caminho. Ocorre que, e vimos bem como isso acontece, essa suspensão é construída narrativamente de maneira a sequestrar o fluxo do devir e transformar o caminho em espirais em torno de um ponto, em dobrar o trilho para que transite uma e outra vez pela mesma estação, reiterando-a, repetindo-a. É a tendência de simbolização que obriga a fragmentação rizomática do devir a reordenar-se, a apontar para um único sentido.

No que se refere às conversações cinematográficas bressaneanas, privilegiam-se iconizações do verbal *falado*, e aí são outros os encontros que acontecem entre os devires libertos pela iconização e o entendimento resultante da captura simbolizante. Nesse sentido, não avaliamos fenômenos como gemidos, urros e outras formas que não se constituem habitualmente como fala, pois a iconização é justamente aquilo que parte da fala em seu caráter propriamente linguageiro para enfim desmontá-lo – não se trata da negação do verbal, mas do seu desvio, de sua torção. Percebemos quatro formas exemplares para pensar os traços icônicos que despontam na fala, o *trocadilho*, o *sotaque*, o *grito* e a *oralidade*.

Na primeira, a iconização ocorre como um efeito ou uma sobra do verbal, pois a seleção das palavras é direcionada desde uma fonemática comum, a partir da repetição de sons, e esta tende a transformar o sentido verbal das frases; na segunda, um sotaque

impossível arrasta o verbo na direção de uma diferença prosódica, e o entendimento da fala se faz em função dessa sonoridade; na terceira, uma algazarra vocal coloca os conversantes a gritar suas sentenças, perfurando a compreensão com violentos ruídos; na última, o verbal é subtraído da conversação em prol de uma visualização do falar, uma falação que se torna puro gesticular de corpos em silêncio. E veremos que em todas essas iconizações ocorre em paralelo uma produção simbólica de sentido através da reconhecimento verbal e do encadeamento narrativo.

Figura 20: O jogo tautológico dos trocadilhos [00:38:51 – 00:47:15]



Fonte: GIGANTE (1978)

Começamos pelo início, o primeiro traço, o trocadilho. Em *O gigante da América* (Figura 20) dois intelectuais de estirpe desconhecida travam um aberrante jogo de perguntas e respostas, onde os discursos escorregidos e rococós do Dr. Aires (José Lewgoy) são interrompidos pelas dúvidas bobas do Dr. Lira Barata (Martim Francisco), indagações que não correspondem às alegações simbólicas proferidas, mas traçam paralelos icônicos do tipo: “você disse palha ou pulha?”, “latim ou latir?”, “verde ou Verdi?”. A conversação ocorre aos tropeços, com idas e vindas nas declamações. Assim inicia o diálogo:

- Uma coisa, o senhor disse palha ou pulha?
- Palha, cigarro de palha!
- Ah, bem, mas é decomposição naval ou nasal?
- Naval! Barco podre de quilha virada. Mas não falemos mais disso por favor, não insista nesse assunto. “Eu vi luz em um país perdido”, me dizia um poeta de bordo, que conhecia o chinês, falava árabe e era professor de latim.
- Latim ou latir?
- Calma, meu amigo. Latim!
- Entendi, cães latindo a bordo históricos. Cachorro de turista, cachorro de madame.

- Não, não, é latim. Sim, latim! Nós somos brotos do Lácio. *De gustibus et coloribus non est disputandum.*

- *Delenda est Carthago.*

- *Lapsus linguae.*

- *Latu sensu, sed lex* só Gumex.

- Que merda, né!

- Um momento professor, o senhor interrompeu falando em uma falésia.

- Falésia! Do alto de uma falésia, vertiginosamente se precipitando no báratro. Que beleza, né... O barco do sonho não tem porto.

- Disse o barco do porto não tem sonho, ou o porto do barco não tem porto? Porto ou corpo?

- O barco do sonho não tem porto. Que tal? Eu acho que saiu uma boa merda sabe, e pro público, como é que é?

- É, vamos ver. (GIGANTE, 1978)

A entrada na conversação se faz com alusões a um momento anterior, “você disse palha ou pulha?”, um dito não dito no filme, indicando uma conversa que já nasce em processo, efeito de um passado que não nos foi apresentado. E, por mais que o bate-papo principie com uma pergunta, não estamos diante de uma entrevista ou de uma estrutura padrão de perguntas e respostas, já que a questão é feita em relação a um enunciado já proferido. Além disso, o interrogar sucede desde um não entendimento, desde uma incompreensão a respeito do que o interlocutor disse. A conversação posta brinca com os binarismos da língua, oferecendo sempre duas escolhas, e joga também com a tautologia das entrevistas dos meios de comunicação, posicionando logicamente a questão depois da resposta, limitando a capacidade da pergunta ao já vivido, ao já dito.

Poderíamos dizer que se trata de um questionamento fático, no sentido da testagem do canal da comunicação, “isso que você disse, foi isso mesmo?”. Ocorre que a dúvida acerca do dito indaga o verbo a partir de sua fonação, criando pares sonoros de palavras: *palha/pulha*, *naval/nasal*, *latim/latir*... Os vocábulos são aproximados exclusivamente pela escuta, comungando numa semelhança auditiva onde uma única letra fora do lugar transforma profundamente o sentido verbal ao mesmo passo em que o sentido sonoro varia ligeiramente, a ponto de confundir o ouvinte. Eis aqui uma iconização por trucagem do verbal, constituindo rimas e trocadilhos como formas de interpelar o discurso.

No geral, o respondente limita-se a corrigir o perguntador, apontando a resposta já inscrita na pergunta, mas há uma ocasião em que o falador Dr. Aires deriva na linha produzida pelo ouvido equivocado do Dr. Barata, como que afirmando as duas soluções possíveis:

- Anjo... o do solilóquio do suicida ou o ferido que a hostil gleba ata e escarva?
- Escarra? Mas que violência!
- Eu disse ‘escarva’! Mas é preciso escarrar. Os chineses adotavam o escarro, remédio pro estômago. O escarro!
- Que vida a vida de escravo!
- Eu não disse ‘escravo’, eu disse ‘escarvo’! (GIGANTE, 1978).

Ouve-se aí que o erro na escuta receptora (*escarva/escarra*) inclina o interlocutor a cotejar o termo exógeno, aproveitando a circunstância para despejar um pouco mais de sua erudição. É a abertura do signo promovida pela iconização, obrigando o discurso a gerar novas respostas e novos percursos de sentido. No entanto, nota-se que é a única situação em que a abertura é levada pouco mais adiante: por padrão o Dr. Aires rechaça o tergiversar do Dr. Barata, corrigindo-o, selecionando a resposta correta, reafirmando o dito prévio. As fissuras iconizantes aqui são rapidamente cicatrizadas pela simbolização, descartando a semelhança sonora como mero ruído na interação.

Ainda, por mais que a conversação em questão elabore a iconização como uma interpelação sonora do discurso, o trocadilho não é uma transformação sígnica exclusiva do verbal falado. Não à toa é ele – ou melhor, sua definição propriamente retórica de “paronomásia” – um dos principais exemplos de iconização do símbolo no trabalho de Décio Pignatari (2004, p. 181):

A paronomásia rompe o discurso (hipotaxe), tornando-o espacial (parataxe), criando uma sintaxe não-linear, uma sintaxe analógico-topológica. Num poema, a paronomásia horizontal (aliteração, coliteração) cria a melodia, enquanto a paronomásia vertical é responsável pela harmonia. A rima constitui a paronomásia vertical mais comum. *Um coup de dés*, de Mallarmé, e os poemas concretos, trabalham com paronomásias audiovisuais horizontais e verticais. A repetição dos sons sempre é uma repetição que se dá no tempo. Essa repetição dos sons no tempo cria uma rede especial rítmica – um diagrama, uma sintaxe topológica. Ritmo é ícone.

A paronomásia produz uma linha de fuga do verbal, seguindo direções rítmicas e melódicas, temporalidades que embaralham a linearidade do discurso. Contudo, inferimos que ainda estamos circunscritos a um regime verbal de diferença, já que essa

sintaxe analógico-topológica é produzida por uma variação nas letras, nas palavras, enfim, nas unidades *linguísticas* do verbal. Nosso percurso analítico encaminha-se para descobrir modulações do verbo que trabalhem mais a fala do que a língua e descrever como a iconização pode operar audiovisualmente nas conversações cinematográficas.

&

Nosso segundo caso de iconização atentará para uma figura prosódica da fala, o sotaque. Se retomamos a pronúncia fabulatória de *Cleópatra* (Figura 18), vê-se que a conversação põe em jogo uma brincadeira tradutória: como falar o latim no português contemporâneo? Como replicar o estranhamento das culturas, o encontro entre Ocidente e Oriente impresso nas conversações privadas de Cleópatra com César e Marco Antônio? Para além do que é enunciado verbalmente, privilegiam-se os traços sonoros da fala. Em primeiro lugar, a disputa de sotaques torna-se evidente, como já mencionado, a partir de uma tensão entre o sotaque carioca que povoa continuamente as conversações televisivas das novelas e um sotaque desterritorializado, sem nação, que se efetua como signo de um estrangeirismo. Esse estrangeirismo comunga traços acústicos de distintos sotaques possíveis, ou seja, inscreve possibilidades de semelhança na sonoridade do dizer.

Para além disso, há um modo de empostar a voz que marca as conversas com tons teatrais, e os diálogos encadeiam-se conforme uma sequência de declamações que fogem a um realismo cotidiano da fala. Contudo, pelo lado de Cleópatra, há uma tendência a transpassar o falar com agudos imprevistos e entonações fora do tom, numa espécie de teatralidade exagerada ou falseada. Em conjunto com a estranheza do sotaque, esse malabarismo timbrístico produz uma série de ruídos na espectação fílmica, quase como se a personagem não pertencesse ao mesmo filme. Dois regimes de atuação vocal habitam a mesma encenação.

É tal a força diferencial do sotaque que só é possível perceber onde habita seu estrangeirismo quando posto em relação com sua contrapartida romana. Há então, desde o ponto de vista da pronúncia de Cleópatra, uma comunicação qualitativa que produz possibilidades de semelhança sem as efetuar: estamos próximos dos traços de uma iconização que expressa uma potência sonora sem atualizá-la em tal ou tal sotaque, em

tal ou tal regime de atuação, senão em seus próprios espasmos. No limite, o único hábito ao qual esse falar remete é o seu próprio, construído no conjunto de todas as suas atualizações ao longo do filme. A partir do movimento iconizante, os signos verbais abrem-se para o absurdo alossemiótico de uma identidade sem identidade, desconstruindo as prosódicas hegemônicas da língua portuguesa.

Desde o ponto de vista das conversações no encadeamento da narrativa, percebe-se que o sotaque de Cleópatra almeja produzir uma fuga oriental à fala romana, e aí a desmontagem do hábito de fala é compreendida na comparação com este mesmo hábito de fala. A tensão entre Ocidente e Oriente é continuamente abordada no drama fílmico, a ponto de a rainha egípcia reclamar para si o ponto de fusão das duas culturas: “Misturado em meu corpo, ordenação grega versus fantasia do oriente” (CLEÓPATRA, 2007). Portanto, a narração explica a desterritorialização do sotaque, torna cognoscível sua singularidade prosódica. Assim, o desmonte icônico de um símbolo estabelecido é acompanhado por uma simbolização narrativa que organiza o estranhamento da atuação e a remete à significação de uma personagem forasteira. Isso revela que o ponto de escuta do filme é mesmo aquele do latim normativo, do português teledramatúrgico hegemônico, e aí qualquer abertura é lida genericamente como estrangeira.

&

Nosso terceiro caso de iconização espatifa o verbal através de uma proliferação de gritos. Em *A família do barulho*, as personagens estão sempre imersas num tumulto fônico, seja pela forte vociferação de suas falas, seja pela conjugação não harmônica dos diálogos com a trilha sonora e com os ruídos ambientes.

Figuras 21.1 e 21.2: Iconizações violentas da conversação [00:10:41 – 00:12:03]



Fonte: FAMÍLIA (1970)

As três personagens principais reúnem-se à mesa. É dia, e a luz do sol invade o cômodo em brilho ofuscante deixando a personagem de Helena Ignez com uma fantasmática aparência (Figura 21.1). Ela acaba de chegar da rua, estava trabalhando, cobra atitude dos dois homens ali sentados e reclama por estar sustentando a casa sozinha. O homem da esquerda, vivido por Kleber Santos, acusa o outro de perversão, de estar agredindo-o diariamente, enquanto o acusado, personagem de Guará Rodrigues, resigna-se a ofendê-lo. Ignez tenta uma aproximação sexual com Rodrigues mas é rechaçada e sai batendo porta, exigindo que façam o que ela mande – este briga uma vez mais com Santos e vai atrás dela. Por fim (Figura 21.2), o agredido direciona-se para a câmera e atesta “Essa é violenta, é violenta!” (FAMÍLIA, 1970).

O primeiro aspecto iconizante vem à tona nos gritos de Helena Ignez. Sua prosódia é rouca, forte e debochada, rasgando a voz enquanto berra e provoca. Há um contraste evidente entre essa intensidade e os tons fracos de Santos e de Rodrigues, um suplicante e assustado, o outro enfadado e impaciente. A rouquidão de Ignez é tamanha que dificulta o entendimento discursivo do enunciado, e tampouco ajuda a cognição o fato de que a trilha sonora orquestrada é mixada de modo com que os rompantes musicais acompanhem os rompantes fônicos da personagem, abalando a hierarquia narrativa onde a voz humana se sobrepõe à música de fundo. A iconização da conversação cinematográfica expressa uma semelhança acústica entre intensidades fônicas e instrumentais que atormentam a compreensão verbal da fala.

- Mas o que é isso, a mamãe rodando [bolsinha]⁴² e vocês aí nessa frescura? Não dá pé, não dá pé... [HI]

⁴² Inserimos entre colchetes o que julgamos ouvir no filme, mas não estamos seguros quanto ao que é de fato dito, de modo que buscamos auxílio nas legendas em inglês que constam no arquivo. Para fins elucidativos, também adicionamos as iniciais de quem está falando cada frase, já que se trata de uma conversação entre três personagens.

- Ele que fica fazendo perversidade comigo o dia inteiro! [KS]
- Cala a boca, babaca. [GR]
- Não [manda]... Gracinha... [HI]
- Não enche o saco. Sai, sai. Sai! [GR]
- Ah, sou eu que cuido [bem] dessa bosta, eu mando nessa merda. Qual é que é, hein, gatinho? Falei tá falado, mandei está mandado. Me respeita, vocês têm que fazer o que eu mandar. [HI]
- Você vai me pagar, seu babaca. [GR]
- Essa é violenta, é violenta! [KS] (FAMÍLIA, 1970).

Há gritos e estridências musicais que fissuram o verbal com uma sonoridade incognoscível, mas há também no verbal um trabalho simbólico de restringir a abertura icônica a um signo de *violência*. As ofensas, as acusações de abuso e o autoritarismo evidenciam uma hostilidade imanente às relações, e é especialmente simbólico o remate da discussão, onde a personagem afirma que “essa” é violenta. Essa... seria a personagem de Ignez? Seria a conversação, a cena, a narrativa como um todo? O pronome demonstrativo confessado ao espectador promove ao mesmo tempo uma indefinição designatória e uma circunscrição de todas as possibilidades fílmicas ao sentido da brutalidade.

O título do filme aponta para a disfuncionalidade sonora do grupo de personagens, indicando o *barulho* como forma e como tema, mas informa também o caráter desse coletivo. E aqui entramos em outra modulação da violência: os corpos não têm nome, a sinopse do filme comenta apenas de uma família disfuncional composta por uma prostituta e dois homens gays. A denominação familiar desse meio violento conjugado às subjetividades minoritárias precarizadas leva o signo da agressividade conversacional a avizinhar-se de uma semiose específica da estética brasileira, o *naturalismo*⁴³. O espaço oprime os corpos visualmente, através da luz, verbalmente, indicado pela condição de trabalho das personagens, e sonoramente, já que a música impossibilita a compreensão do dizer. Os conversantes se veem às voltas com a repetição, o redizer dos gritos, dos xingamentos duplicados (“babaca”), dos comentários reforçados (“não dá pé, não dá pé”). E no final do bate-boca, depois da enunciação explícita da violência, as personagens entram num processo de *animalização*, em que Santos começa a devorar vorazmente sua comida com as mãos, sem talheres, e emitindo sons guturais; enquanto isso, no quarto ao

⁴³ Uma discussão aprofundada acerca do naturalismo no cinema brasileiro, com especial atenção para as formas cinematográficas com que as pulsões, as repetições e a tendência entrópica se expressam nos filmes pode ser encontrada no trabalho de Leites (2021).

lado, Ignez esgoela-se como uma gata, vozeando agudamente sons esganiçados; tudo isso com o acompanhamento musical de uma orquestra virulenta cada vez mais crescente.

A precarização financeira mencionada no discurso, o meio visualmente ofuscante, a música que abafa, as repetições, a animalização da fala, tudo isso conota o signo da violência conversacional com a forma naturalista e imprime nesses corpos a marca do negativo cancelando sua sub-humanidade. E se não bastasse essa primeira algazarra – trata-se da primeira cena de diálogo no filme –, na continuidade da narrativa há um crescendo de agressividades que leva ao assassinato da personagem de Ignez, na já clássica imagem da atriz babando sangue em close frontal. Ela tem a morte como fim, ao passo que Rodrigues, o companheiro feminicida, encerra-se em arrependimento; uma nítida tendência entrópica arrasta as personagens cada qual para seu final, numa precarização subjetiva reafirmada tanto pelas iconizações do verbal quanto pelas simbolizações discursivas. No naturalismo, não há abertura sem um cruel fechamento, nem gritaria que não culmine em um silenciamento definitivo.

&

Por fim, há um último traço a ser investigado nas iconizações do verbal promovidas pelas conversações cinematográficas. Diz respeito ao modo como o conversar ocorre enquanto gesto, enquanto *oralidade*, de modo que podemos entender tanto o silenciamento da fala quanto a visualidade dos movimentos faciais como componentes da conversação. A conversa oral transforma a boca em órgão protagonista, mesmo em sua não discursividade, e a partir dela todo o corpo se desenha na interação, todos os balançares de braços, readequações de posturas e desvios de olhares. Uma perspectiva da oralidade vai entender a boca, a faringe, a garganta e todo o sistema vocal a partir das relações produzidas pelo falar no corpo, bem como o corpo resultante deste mesmo falar. No caso aqui estudado, o fato proeminente é que a oralidade irrompe como uma iconização visual do verbal, transformando-o a partir de uma tagarelice muda.

Figuras 22.1 e 22.2: O cadavérico silêncio [01:14:19 – 01:15:05]



Fonte: BRÁS (1985)

Voltemos à conhecida sequência narrativa de *Brás Cubas*. Virgília perdeu o bebê, o *affair* dos amantes foi revelado ao marido traído, mas a esposa lhe convence que a denúncia não passa de calúnia infame. Essa série encadeada de eventos é finalizada com um diálogo entre Brás e Virgília (Figura 22.1), onde nada ouvimos a não ser o mesmo violino dramático que põe em continuidade todas as cenas anteriores. Ele mantém o semblante ligeiro e risonho enquanto ela vai gradualmente adquirindo feições impacientes e insatisfeitas. O episódio mudo culmina na única frase que escutamos de toda a parla, onde Virgília expõe: “Você não merece os sacrifícios que lhe faço” (BRÁS, 1985). A seguir, Brás intenta beijá-la na frente, mas esta o afasta, e nesse ato o protagonista volta a ter a fisionomia póstuma com a qual iniciou o filme, transmuta-se em ossada (Figura 22.2).

A cena decorre feito uma espécie de cinema mudo: apenas intuímos dos trejeitos o que pode estar sendo dito enquanto aguardamos por um verbo que venha resolver a silenciosa equação. E assim de fato ocorre, mas ao invés do letreiro somos surpreendidos por um enunciado audível, por uma irrupção sonora do verbal. A conversação é então o palco de uma iconização que satura a oralidade visual, calando a fala e criando uma qualidade propriamente gestual do conversar. O assunto propriamente discursivo da cena é relegado ao mistério, à incompreensão.

Essa ausência de voz indica um caminho cognitivo que releve o conteúdo verbal da interação. Contudo, que a última frase ressoe, que ela seja entoada como uma conclusão lógica da conversa nos obriga a especular o seu conteúdo não dito, o seu dito não escutado. Se o ato de fala produz um fechamento simbólico em torno do episódio, se ele dá o sentido, ele igualmente reforça a abertura iconizante que o eclipse vocal produziu na cena, demandando uma interpretação a posteriori da oralidade gestual. O bloco cinematográfico inspira idas e vindas na sua semiose: o diálogo mudo resiste à

interpretação de seu conteúdo verbal, portanto a atenção da cena volta-se para outros aspectos que não a verbalidade da conversa; por sua vez, o ato ouvido de fala encerra a interação com um sentido proferido explícito, demandando uma releitura do verbo inacessível que lhe antecipou. Aí a abertura e a clausura funcionam de fato juntas, pois a primeira poderia passar despercebida não fosse a descontinuidade da segunda. A simbolização relança o processo de iconização.

A sentença ouvida transforma então o mistério da conversação ao mesmo tempo em uma repetição e em um corte narrativo: repetição, pois podemos supor que Brás está uma vez mais justificando-se e fugindo a qualquer responsabilidade com as outras personagens, como faz por todo o filme; e um corte, pois a partir desta repetição Virgília decide não mais seguir com a aventura. É como se o mutismo dos gestos indicasse que o papinho de Brás é um no qual Virgília não cai mais, e assim atesta ela ao final com a voz seca e um revirar de olhos. A metamorfose de Brás Cubas em esqueleto é um aceno para o ponto de vista narrativo da história, aquele do falecido, mas é também uma metáfora para o término da relação, onde a tentativa cadavérica de um beijo só torna visível uma insistência desengonçada em torno de um vínculo que já morreu. Assim, a frase encerra não só a falação muda, mas produz um ponto final no romance ao determinar um sentido último para o arco narrativo.

À guisa de conclusão, também o violino entra em *fade out* com o corte deste espaço-tempo para outro, encerrando o contínuo narrativo de adultérios, cartas, assinaturas e jogos de olhares em *V* que tornava uno em sua música. Por mais que a melodia do instrumento não harmonizasse propriamente com a gestualidade, não entrando no mesmo compasso dos respiros e das falações, é nítida sua função de instalar essa conversa numa sequência narrativa que lhe antecede. Por essa imbricação entre o solo de violino e o segmento fílmico é que a cena seguinte inicia com um homem soprando virtuosamente um fagote, assumindo um corte tanto na imagem quanto na trilha sonora e fazendo do ato de música a transição para o novo arco da narrativa.

&

Ao longo da série tornou-se notório que a conversação cinematográfica pensada desde as iconizações do verbal não apenas inscreve-se como uma singular operação semiótica, mas também obriga o conceito de ícone a reconfigurar-se, a especificar-se a partir das relações de exoconsistência que o conceito de conversação produz. Percebemos que distintos estudos peirceanos entendem o ícone cada um à sua maneira, reforçando traços e borrando outros conforme o horizonte particular de cada pesquisa. A partir da leitura de Morris e Moles, Christian Metz enxerga o icônico com as lentes dos graus de iconicidade: na semiologia clássica do cinema o estudo do ícone é equivalente à pesquisa acerca dos juízos de semelhança, dos graus com que uma imagem representa analogicamente um objeto a partir de sua imitação simulacral. Daí que o projeto metziano irá escantear o conceito de ícone, relegando-o a semióticas da cultura de viés mais antropológico. Deleuze, por sua vez, também se afasta do conceito de ícone, mas por reconhecer nele um caráter de repetição oriundo da noção de semelhança. Seja por uma leitura descritiva, seja por uma leitura crítica, essas teorias reduzem o icônico à iconicidade e à correspondência mimética com uma realidade.

Partimos, então, de um outro entendimento acerca do ícone, aquele que exsurge da semiótica concretista, em especial do que Décio Pignatari identificou como transcodificação ou como iconização do símbolo. Aqui o ícone é sinônimo de abertura e descoberta, é um modo de expressão das possibilidades qualitativas que todo signo poético agencia. Da iconicidade como condição da semelhança com o real passamos à iconização como processo de abertura do signo para outras possibilidades semióticas. É interessante ver como tanto a teoria da iconicidade quanto a teoria da iconização tomam como referência a obra de Charles S. Peirce. É como se houvesse uma disputa interna ao pragmaticismo sobre quais aspectos merecem ser levados em conta, uma abordagem descritiva baseada numa adequação ao real e ao estado de coisas, e uma abordagem crítica que busca o conhecimento através da abertura de possibilidades e criação de novos hábitos. Nossa escolha pela iconização ocorreu em consonância com o modo como Peirce descreve a relação de semelhança entre representamen e objeto como uma comunidade em alguma qualidade, um comum que reúne os dois signos e os diferencia ao mesmo tempo.

A iconização, dissemos, não é um signo, mas um processo, uma operação sígnica que transforma um símbolo num ícone, que satura o simbólico de modo a fazê-lo desviar-se de si, a tornar-se outro a partir de traços qualitativos então dormentes, de possibilidades

não efetuadas. Vê-se que o símbolo é extremamente necessário para o processo iconizante, e por isso os blocos cinematográficos que selecionamos não almejam uma conversação puramente visual ou fônica, como se fosse necessário negar por completo o verbal. A operação iconizante da conversação cinematográfica não é uma negatividade, mas uma força criadora que parte do verbal para descobrir as qualidades sonoras e visuais que coexistem com o verbo e que podem ser privilegiadas numa dada semiose. Se a iconização desmonta hábitos simbólicos de organização do verbal, ela o faz como consequência imanente do seu criar, e não como vontade transcendente de arruinar a palavra. E vimos, ademais, que a iconização raramente existe sem que um processo de simbolização entre também em curso, evidenciando o sinequismo peirceano, a continuidade entre as tendências caóticas e cósmicas da semiose.

A semiótica da iconização tem forte referência na poética concretista, e é nítido como Julio Bressane é simpatizante dessas transformações sígnicas, não só pelas citações diretas em seus textos e filmes à obra dos concretos, mas pelo modo como apropria-se da operação formal nas conversações. Inclusive, é importante ressaltar que os exemplos que acompanhamos não esgotam a iconização bressaneana da palavra, mas a povoam densamente, atuam como os protagonistas de seu espetáculo, indicam os estilos mais correntes de seu deslimite verbivocovisual. Assim, o trocadilho em forma de rimas, a prosódia aberrante do sotaque, a violência gritante e a oralidade visual de um verbo inaudível apontam cada um à sua maneira para a inventividade poética dos trânsitos entre matrizes perceptivas. Nota-se, contudo, que há iconizações que são particularmente cruéis, e que se tomadas pela tendência desorganizante de modo absoluto podem recair num apagamento do verbal: o naturalismo torna evidente que a iconização não está totalmente livre do negativo, da vontade de silenciamento, do desejo pela ruína, e que bem pode servir a esses perigosos fins.

6 DA CONVERSAÇÃO COMO MONÓLOGO VARIÁVEL

Figuras 23.1 e 23.2: Revezamento de declamações e monólogos em *Filme de amor* [00:14:58 – 00:20:03]



Fonte: FILME (2003).

Uma sala ampla e qualquer, três corpos inebriados de álcool, cigarro, éter, uma pessoa fala, duas pessoas escutam, reveza-se o palco. Neste bloco de *Filme de amor* três personagens declamam rimas, histórias pessoais ou análises de tratados estéticos, mas assim o fazem de modo a não produzir uma interação entre sujeitos: não há perguntas para alguém responder, não se comenta o discurso anterior, e os tópicos não se prolongam na fala do outro senão de modo lateral: por exemplo: aqui, a personagem interpretada por Josie Antello (Figura 23.1) encerra seu turno falando de um céu amarelo, e o corpo interpretado por Fernando Eiras inicia o seu turno falando de um ás de ouro (Figura 23.2), criando uma frágil conexão entre assuntos diversos a partir da cor:

Estou sendo estrangulada por um rinoceronte. Pela pele de um rinoceronte. E ele fala comigo! Diz que me deseja, me ama, promete-me mundos e fundos. Quer pintar o meu céu de amarelo!

O ás de ouro é o marinheiro chegado do oriente, carregado de oriente, com muitas histórias, muitas fantasias. Festa! Mas uma festa suburbana! E as imagens dela... Nós queremos ser uma repetição em cascata! (FILME, 2003)

Os corpos não se abstêm de narrar em primeira pessoa, há um Eu e um Nós, mas essa forma expressiva não revela nenhuma psicologia, o relato sobre o acontecido não produz encadeamentos futuros. Percebe-se neste bloco uma operação de dissolução dos sujeitos da conversação num mesmo *monólogo variável*, de modo que a alternância de falas entre as personagens não toma a forma da troca de opiniões e disputa por sentidos, mas sim de um rodízio de recitação. Assim, as personagens são meras funções de verbalização do mesmo texto, não há divisão de um todo em partes assimétricas, mas

modulação de um todo aberto e múltiplo que se diferencia de si atualizando-se em distintos atos de fala.

&

Era mais uma de suas entrevistas, mas mantinha a energia como se da primeira vez. Questionada sobre o roteiro de *O pântano* (2001), Lucrecia Martel então relatava um longo telefonema com a mãe, em que a cineasta era inundada por uma série de fofocas sem nenhum referente, afirmações graves e dramáticas em torno de personagens nunca antes anunciadas – ela é filha de quem mesmo? Mas o que fez à vizinha? Mãe, por favor, não sei sobre o que você está falando... E a artista assim encerrava: “Me parece uma boa forma de organizar as ideias, com a deriva, com todas essas características que tem a conversa... me parece uma grande forma de organizar o relato” (MARTEL, 2018). A conversação, em seu caráter de fazer circular as formas do discurso, relembra personagens sem origem, alude a situações não vividas ou já esquecidas, faz coexistir no presente outras temporalidades. Nesses termos, a conversação como estrutura narrativa garantiria uma errância do sentido, um adiamento da compreensão do assunto, uma espécie de fuga elíptica da trama.

Em meio aos manuais de roteiro e ao emergente campo dos estudos de roteiro⁴⁴ há uma figura óbvia que poderia traduzir a conversação: o diálogo. Este, contudo, poucas vezes é pensado como algo estruturante da narração, menos ainda como uma forma que poderia organizar o relato narrativo. Se tomamos dois dos principais manuais de escrita de roteiros, *Manual do roteiro* (FIELD, 2001) e *Story* (MCKEE, 2006)⁴⁵, percebe-se por vezes que há, inclusive, certa ojeriza para com o diálogo, uma recusa em conceder a esta figura qualquer proeminência narrativa: “O melhor conselho sobre escrever diálogo para

⁴⁴ Um importante mapeamento dos estudos contemporâneos de roteiro foi realizado por Gonçalo (2017), que trouxe para a leitura brasileira vários autores estrangeiros (anglófonos, em sua maioria) que estão renovando a pesquisa desta área. Por mais que não mergulhe nas especificidades do diálogo, é interessante como o autor levanta um novo campo problemático para o estudos de roteiro a partir das teorias em torno da *ekphrasis*, ou seja, da relação limítrofe entre o verbal e o visual que ocorre em textos que versam sobre ou que propõem imagens. Esse elemento retórico tão caro à história da arte é vizinho (ainda que distante) dos problemas semióticos verbivocovisuais que a conversação cinematográfica suscita, pois põe em evidência o desafio da tradução entre distintas matrizes perceptivas e materialidades.

⁴⁵ Os manuais de Field e McKee são aqui escolhidos por serem os mais típicos e os que condensam as teses mais restritivas acerca da narração e do diálogo. Assim, é possível observar em escala acentuada elementos que aparecem de modo disperso em outros manuais.

filmes *é não escreva*. Nunca escreva uma linha de diálogo quando puder criar uma expressão visual” (MCKEE, 2006, p. 367, grifos do original). Parte do rechaço parece alimentar-se de uma necessidade de diferenciar o roteiro de outros textos, notadamente o romance e a peça teatral. Segundo os manuais, o romance se ateria às ações que passam no universo mental de uma personagem, enquanto a peça teria como foco a ação tal como representada pela fala, pela linguagem verbal – daí que o roteiro teria a especificidade de suscitar o *visual*, de apresentar uma “história contada com imagens” (FIELD, 2001, p. XV). O diálogo, nesse ínterim, estaria a serviço da visualidade cinematográfica e teria o dever de induzir ou fomentar a visão.

Lembre-se, o filme não é um romance⁴⁶; o diálogo é dito e depois some. Se as palavras não forem captadas no instante que saem da boca do ator, quem não entendeu murmura instantaneamente, “o que ele falou?” O filme também não é teatro. Nós vemos um filme; ouvimos uma peça. A estética do filme é 80 por cento visual, 20 por cento auditiva. Nós queremos ver, e não ouvir; nossas energias fluem para os olhos, apenas ouvindo parcialmente a trilha sonora. O teatro é 80 por cento auditivo e 20 por cento visual. O dramaturgo pode criar diálogos elaborados e ornamentados – mas o roteirista, não. [...] Nunca escreva nada que chame atenção para si mesmo, nada que pule da página e grite: “oh, como eu sou uma fala inteligente!” Quando você achar que escreveu algo particularmente bom e literário, corte (MCKEE, 2006, p. 363).

Nota-se uma hierarquia do visual sobre o verbal pairando sobre o roteiro, como se qualquer autonomia ou autopoiese do verbal fosse malvista, um distúrbio que atrapalha a finalidade imagética do texto. E a imagem textual aqui pensada, sabemos bem, não é aquela da poesia concreta que tanto inspirou os filmes de Bressane, mas uma imagem indireta baseada num substantivismo generalizado: “Um roteiro, logo percebi, é uma história contada com imagens. É como um substantivo: isto é, um roteiro trata de uma pessoa, ou pessoas, num lugar, ou lugares, vivendo a sua “coisa”” (FIELD, 2001, p. XV). São imagens mentais as que o roteiro suscita. Poderíamos contrapor, assim, que uma fala “inteligente” ou “literária” também pode produzir complexas imagens mentais, fazer da leitura um ato de imaginar mundos. Mas o cerne da questão é que a visualidade esperada da palavra do roteiro é uma visualidade simbólica, ou seja, a palavra remete à imagem a

⁴⁶ Em seu estudo dos manuais de roteiro, Chion (1989, p. 104) encontra semelhantes repúdios ao diálogo pensado desde o hábito do texto escrito: “Um bom diálogo tampouco deveria ser redigido em estilo “escrito ou literário”. Como dizem NASH-OAKEY, “as palavras que são feitas para serem lidas e as que são feitas para serem ditas não devem ser escolhidas da mesma maneira”. VALE confirma que o texto do diálogo não deve ter a densidade de um texto escrito: “A palavra falada não é absorvida tão facilmente [quanto o texto escrito] (...) O poder de concentração do espectador cai depressa”. Contudo, é bastante estridente na obra de Bressane como a palavra falada mantém relações com a palavra escrita, especialmente quando personagens se propõem a executar atos de leitura, como veremos adiante.

partir de um hábito interpretativo que correlaciona a palavra “coisa” a uma imagem “coisa”.

Ocorre que as imagens do substantivismo desejado pelos manuais estão orientadas por uma série de princípios e funções que estruturam o texto e conseqüentemente os diálogos. Chion (1989, p. 101-102) enumera as funções delegadas ao diálogo a partir de quatro distintos manuais de roteiro (um deles sendo o de Field), e que podemos sintetizar em: função informativa, função catalisadora (move a história adiante), função reveladora (exibe o que estaria escondido, emoções especialmente), função comentadora (complementar a ação), função de verossimilhança e função caracterizadora (da personagem).

A primeira dessas funções é a função *informativa*. “O diálogo tem que comunicar informação ou os fatos da história para o público” (FIELD, 2001, p. 24). Haveria, portanto, sob o diálogo, um metadiálogo, no sentido em que a interação entre as personagens é um motor dramático para que a comunicação ocorra em outro nível, aquele da instância narradora fílmica com o espectador. Contudo, essa necessidade informativa é pivô de vários obstáculos à eficácia narrativa buscada pelos manuais, já que é preciso *informar sem revelar-se informando* para não quebrar o contrato espectral estabelecido pelo cinema narrativo de ficção⁴⁷. Assim, mantendo a ilusão de realidade e a suspensão da descrença, pode-se assistir à narrativa desde o lugar do voyeur que vê sem ser visto, e para isso o diálogo não pode dirigir-se a esse observador oculto. Parafraseando Aristóteles, Chion (1989, p. 247) nota que esse imbróglio é próprio de quaisquer artes miméticas, de toda contação de histórias que pretende à verossimilhança:

Esse defeito, a que estão expostas todas as artes dramáticas de “imitação” (drama, teatro), já era assinalado por Aristóteles em sua *Poética*: o diálogo é explicativo quando as personagens recorrem a ele ostensivamente para passarem informações ao público, e não para conversarem, quando esse diálogo não é natural, vivo, plausível, mas corresponde a uma comodidade do dramaturgo.

Usa-se o termo *exposição* (CHION, 1980) para identificar essa operação informativa através do diálogo, especialmente quando demarcada na parte inicial de um roteiro, a fim de apresentar a personagem, seu passado e sua intriga, bem como dados

⁴⁷ As teorias semióticas de matriz psicanalítica muito discutiram as estruturas de passividade e atividade estabelecidas entre filme e espectador no cinema narrativo, derivando daí críticas à ideologia, à transparência, ao voyeurismo, ao olhar masculino e tantas outras figuras desse maquinismo de linguagem. Um dos estudos mais completos a esse respeito é aquele elaborado por Christian Metz (1980b), com foco na ilusão de realidade e suas formas voyeurísticas.

contextuais do espaço, do tempo e dos temas da trama. Voltemos ao *Filme de amor* e vejamos como essa exposição é organizada. A sequência de abertura tarda 15 minutos em distribuir seus diálogos: começa pela praia, mostrando os três protagonistas aproveitando o sol, entretidos em conversas que não ouvimos, abafadas pelo rugido do mar; em seguida, cada um dirige-se à sua maneira (trem, ônibus, à pé) rumo a um sobrado com uma placa, *A popular*; lá dentro, as três personagens ainda desconhecidas papeiam distantes da câmera, em voz baixa, e mal escutamos seu fofocar; elas ingerem todo tipo de substâncias, bebidas, fumo, comprimidos diversos. Enfim, em fala externada, audível, uma das mulheres anuncia, com prosódia de leve embriaguez, diante de seus interlocutores, um objetivo (Figura 24).

Figura 24: Uma história para contar [00:14:58 – 00:16:25]



Fonte: FILME (2003)

Hoje eu tenho para nós uma história bem picante. Um decalque, um recalque, eu não sei como dizer. Eu vou contar, para melhor sabermos o que é. Os idiomas – já conversamos sobre isso – os idiomas, nós sabemos, não são sinônimos. Uma língua é uma maneira de sentir o mundo. Um modo único de sentir o mundo. Pelas coisas audíveis e visíveis chegamos às coisas inaudíveis e invisíveis. Eu preparei, recortei um texto, traduzi com antiga elegância... hmm, saboroso! [ela toma um gole de sua bebida]. Mas também, depois, queria ouvir uma coisa rude, infantil, perversa (FILME, 2003).

De certo modo, há o esperado jogo da exposição: a falante dirige-se a suas companhias de mesa indicando o que farão ao longo do dia, e o que é dito às personagens informa indiretamente o espectador. Ocorre que a informação em si diz tão pouco acerca de Hilda, a personagem que fala⁴⁸, que não se sabe muito bem o que intuir de tal discurso: ela trouxe uma história erótica para contar, traduzida pela própria, com toques requintados, mas sonha um conto de outro tipo, mais bronco e obscuro. O que faz Hilda, com o quê trabalha, qual o seu passado? Há uma indicação de passado quando ela diz “já

⁴⁸ Por mais que os nomes dos personagens apareçam já na sinopse da divulgação, Hilda só será nomeada *en passant* aos 00:25:25.

conversamos sobre isso” (FILME, 2003), mas o já conversado não diz muita coisa sobre o trio, apenas que não é incomum que se vejam em meio a um escambo de devaneios teóricos e fábulas libertinas. Tampouco é relatado algo acerca do espaço cênico, do aqui narrativo.

Percebe-se, então, que ao desviar-se da informação as outras funções narrativas também sofrem as consequências. A segunda função esquadrihada é a função catalisadora, responsável por mover a história adiante, por impulsionar a narração. Há aqui um imperativo de *progressão*, o diálogo torna-se um mecanismo de linearidade sequencial, tomando a forma de um trampolim narrativo. A partir de uma fala, coisas acontecem, ações são tomadas, situações são estabelecidas. O diálogo progressivo é o próprio encadeamento, é o que conecta um evento passado a um evento futuro.

Novamente, o que a primeira fala de *Filme de amor* nos expõe acena para uma história a ser contada por Hilda, indicando aí uma sequencialidade de ações, a promessa de um futuro próximo. Contudo, a fala da personagem é sucedida por aquele diálogo que vimos anteriormente (Figura 23.1), onde uma Matilda ainda sem nome afirma estar sendo estrangulada por um rinoceronte, e um Gaspar igualmente anônimo desbarata-se a falar sobre um ás de ouro. Hilda só voltará a ocupar a posição narradora quatro minutos depois, na sequência de uma elipse em que não sabemos quanto tempo passou. E se tomamos as três falas em conjunto no diálogo, os encadeamentos entre cada uma delas soa arbitrário de tão ínfimos, quando é possível detectá-los. Aqui, mesmo quando se tenciona predizer o que virá, não há garantias de quais efeitos surgem de uma conversação, atravessando a linearidade fílmica com réplicas imprevisíveis.

A terceira função é a *reveladora*, aquela que sublinha uma capacidade do diálogo em trazer à tona um segredo, um sentimento escondido ou ainda em tornar explícito para as personagens e para o espectador um dado antes incompreensível. A tragédia modelo da poética aristotélica, *Édipo rei* (SÓFOCLES, 2016), faz-se toda em torno de jogos de revelações: a sanha de Édipo por conhecimento, as titubeações do adivinho Tirésias e do camponês em expor o enigma trágico, o protagonista que fura os olhos após a decifração do oculto, cego diante de um excesso de visibilidade. Desse modo, a confiança é sempre sucedida por um evento dramático ou por uma ação transformadora, a novidade demanda uma reestruturação das relações e da situação narrativa.

Em *Filme de amor* transcorre uma gozada brincadeira acerca da revelação. É que os causos ali expostos são quase todos de conteúdo erótico, e é próprio do erotismo⁴⁹ que o narrar envolva mecanismos de ocultamento e desvelamento, confessando o segredinho sujo e transgredindo o interdito (BATAILLE, 1987). Ainda assim, as intimidades anunciadas não chocam seus confidentes, não disparam reviravoltas da trama nem propõem as personagens a agir. A naturalização dos fatos libidinosos e a fragilidade da conexão entre causa e efeito nos diálogos impede que as revelações concupiscentes adquiram status de um ponto de virada narrativo. Numa conversação regida pela lógica das superfícies, o segredo não é nenhuma profundidade, já que está de antemão inscrito num vai-e-vem performático de cobrir e descobrir.

A função *comentadora* determina que o diálogo pode tecer apontamentos sobre a ação narrativa, seja para preencher seus tempos mortos, seja para tornar evidente algo que os corpos não conseguem traduzir dramaticamente por gestos e movimentos. Não é incomum que cenas de perseguição de carro estejam repletas de motoristas a perguntar “para onde foram?” e copilotos a responder “foram por ali!”, num uso quase fático da linguagem, de modo a assegurar a transmissão da mensagem, de tornar impossível outra cognição espectral que não a reconhecimento da caçada. A função de comentário torna visível, portanto, a vontade de *redundância* que a narratividade advinda dos manuais de roteiro procura a todo instante instalar nas conversas. É preciso transmitir, é preciso informar, e o comentário trabalha de modo a recobrir a ação com uma repetição de significado.

A função comentadora igualmente põe a nu não apenas o imbricamento, mas a hierarquia da ação sobre o diálogo, no sentido de que enunciados do tipo “A essência da personagem é a ação” e “Seu personagem é o que ele faz” (FIELD, 2001, p. 22) povoam os manuais em sua generalidade. “De acordo com vários tratados de roteiro, as intenções e vontades da personagem não devem ser apenas ditas, afirmadas verbalmente – elas devem se manifestar” (CHION, 1989, p. 170). Assim, a manifestação verbal de um querer é insuficiente se não for acompanhada de uma ação que lhe dá o real sentido, que lhe

⁴⁹ O erotismo da continuidade conversacional configura um problema vizinho ao do monólogo variável, mas vemos que não é coincidência encontrarmos uma conjunção destas forças na literatura erótica canônica. Em *A vênus das peles* [1870], Sacher-Masoch (2021) apresenta a estória quase que estritamente através de diálogos, sem identificação nítida dos personagens para além do que é dito e com elipses tão sutis que uma leitura desatenta confundiria os tempos, os lugares e as pessoas. O que é possível rastrear, isso sim, são duas funções na conversação, uma de servidão voluntária e outra de dominação compulsória, um curioso jogo de poder que configura as posições a serem ocupadas pelos falantes da narrativa.

engloba e lhe valida. Esse privilégio da ação é justificado pela naturalização de um único modo temporal da materialidade fílmica, aquele do encadeamento, da sequência cronológica de presentes.

A ontologia da tela é um presente absoluto em constante movimento vívido. Nós escrevemos roteiros no presente porque, ao contrário do romance, o filme está na ponta da faca agora – se ocorre um flashback ou um flashforward, pulamos para um novo agora. E a tela expressa ação inexoravelmente (MCKEE, 2006, p. 368).

O cinema é ação porque o cinema é uma *sucessão de presentes*, um continuum linear de instantes passados e instantes futuros que se expressam sob a forma do *hic et nunc*, do movimento aqui e agora. É evidente que os manuais de roteiro prescrevem um pensamento da ordem da imagem-ação (DELEUZE, 2018), um regime de narração no qual o encadeamento é a forma temporal com que a verdade de um sujeito ou de um meio é delimitada. Um modelo narrativo que funciona à maneira de um organismo, pois cada parte ocupa seu lugar num todo de sentido que lhe corresponde, tudo é individuado e tudo ocorre num espaço-tempo atualizado. O presente do movimento como imagem da verdade, é isso o que diz o cinema da ação preconizado pelos manuais.

No que tange aos comentários sobre a ação, o primeiro circuito de falas de *Filme de amor* nos apresenta dois desvios importantes. O primeiro decorre dos enunciados que abrem a apresentação de Hilda: “Hoje eu tenho para nós uma história bem picante. Um decalque, um recalque, eu não sei como dizer. Eu vou contar, para melhor sabermos o que é” (FILME, 2003). Disso depreende-se que a ação narrativa é a própria contação de histórias, ligando o presente do movimento ao presente da palavra. O diálogo não se reserva a um comentário sobre a ação, pois o diálogo torna-se a própria ação, ou melhor, a ação é substituída por sua descrição verbal. As personagens já não são mais o que fazem, mas o que dizem fazer.

Essa atividade do contar implica também um desvio à ontologia do presente estatuída por aquele regime narrativo. Matilda afirma em sua parte do diálogo: “Estou sendo estrangulada por um rinoceronte. Pela pele de um rinoceronte. E ele fala comigo! Diz que me deseja, me ama, promete-me mundos e fundos. Quer pintar o meu céu de amarelo!” (FILME, 2003). É visível (Figura 23.1) que a personagem não está sendo estrangulada, muito menos por um rinoceronte, apesar do presente verbal de sua declaração. Matilda comenta acerca de uma ação que não acontece... tratar-se-ia de um fato já acontecido? De um sonho, de um devaneio? Estamos diante de um desejo íntimo

confessado a seus interlocutores, confidenciado sob a forma do gerúndio, como que tentando realizar na palavra a vontade do corpo? A descrição verbal no presente de uma ação não-atualizada produz um paradoxo e obriga-nos a buscar outras imagens-tempo que não aquela dos presentes sucessivos. O mundo que vemos e ouvimos na sala filmada e o mundo que nos é relatado oralmente tornam-se copresentes na conversação cinematográfica, esta uma expressão do tempo da simultaneidade, da comunhão diferencial de acontecimentos, do paradoxo como indiscernibilidade entre o verdadeiro e o falso, entre o passado e o futuro.

A ontologia da imagem-ação está imbricada com as últimas duas funções narrativas do diálogo, a função *realista* e a função *caracterizadora*. E nos parece que é no desvio dessas duas funções que a conversação cinematográfica produz seus mais singulares movimentos.

&

A função realista do diálogo subscreve a uma indissociabilidade entre realismo e verossimilhança. Verossímil, pois a tradição aristotélica dos manuais de roteiro entende que o êxito poético depende da eficácia imitativa, da transposição de um dado estado de coisas atual do mundo para o espetáculo ficcional. Assim, a identificação do espectador com a personagem, o prazer escópico diante da imagem que não lhe devolve o olhar e ainda outros efeitos desejados pelo regime narrativo são alicerçados na *mimesis*. A imitação é então um princípio de reconhecimento, de reconhecimento, portanto de repetição.

Diante disso, o realismo pretendido é o real do já acontecido, das possibilidades já efetuadas, o real do atual. E é curioso que a vontade realista vai encontrar na *conversa cotidiana* uma figura que corporifica o dilema da verossimilhança. É reservado à conversa um estatuto de efeito de real, e aí experienciar uma interação banal seria equivalente a abrir uma janela para um mundo existente: “The illusion that we are watching real people in a film is enhanced by the use of what appears to be everyday conversational language” (NELMES, 2011, p. 218). Haveria aí uma sociologia das prosódias reivindicada pelo cinema narrativo e seu afã de representação fidedigna de uma determinada oratória.

Contudo, parece a esse pensamento dos manuais que a conversa é ao mesmo tempo real demais e não o suficiente: excessivamente real, no que uma conversa ordinária pode servir como documento de uma época e, portanto, como repetição do já realizado; não o suficiente, pois é nutrida por uma arbitrariedade que embaralha a organização discursiva almejada, bem como a economia informacional para a transmissão segura da mensagem.

Escute uma conversa qualquer em um café e perceberá em um piscar de olhos que você nunca colocaria essas bobagens na tela. Conversas reais são cheias de pausas esquisitas, escolhas de palavras e frases pobres, falhas de lógica, repetições desnecessárias; raramente tem um argumento ou atinge uma conclusão. Mas não tem problema, pois conversas não foram feitas para argumentar ou atingir conclusões. Isso é o que os psicólogos chamam de “manter o canal aberto” (MCKEE, 2006, p. 362).

Nota-se que o que falta a essa conversa qualquer são justamente as funções narrativas designadas para um diálogo: eficiência informacional, progressão do sentido, revelações necessárias, ordenação para a ação. Ainda, fica nítido que a ânsia por diminuir a importância do canal comunicativo é correlata a uma aversão pelo ruído e pela autonomia dos desvios icônicos da fala, de suas gagueiras, de suas fonações fora do tom. No esquema informacional, só são permitidas as repetições necessárias para configurar a redundância básica para a compreensão da mensagem.

A escrita do diálogo realista portanto busca trafegar entre o discurso organizado e restritivo e a livre conversação, entre um excesso de organização informacional e pequenas doses de desorganização verossimilhante.

Segundo autores de manuais e roteiristas, os diálogos não devem ser reproduções servis da realidade. Os diálogos reais são, na vida, sempre cheios de tropeções, de redundâncias e de disparates. O diálogo de cinema deveria ser "muito mais breve, muito mais concentrado" (Jean-Claude Carrière, in SALÉ, 58). [...] O equilíbrio do diálogo deveria ser encontrado, portanto, entre a concentração excessiva do texto escrito e o caráter demasiado diluído da verdadeira conversa "realista" (CHION, 1989, p. 104).

Vejamos como essa dinâmica entre concentração e diluição se desenvolve em *Filme de amor*. Há uma cotidianidade própria às vestes e ao cenário (Figuras 23.1 e 23.2) que contrasta veementemente com a empostação das falas. O diálogo possui uma qualidade fabulatória devido às entonações forçosas, à correção aseada do vocabulário e ao ritmo declamatório que lembra a leitura de um monólogo no teatro classicista. É como se o verbal povoasse uma narrativa outra que aquela que vemos e ouvimos na cena,

transformando o minimalismo do aposento e seus espaços vazios numa espécie de palco italiano.

Essa parecença com um ato de leitura no diálogo de abertura do filme é reforçada pela organização discursiva dos enunciados. Cada turno conversacional é muito coerente em seu próprio falar, de modo que, tomando-os isoladamente, os ditos de cada personagem possuem um sentido que lhe é próprio. Contudo, o encadeamento desses discursos não condiz com uma interação onde os corpos reagem uns aos outros, e cada personagem comunica desde seu isolamento verbal. Hilda diz que traduziu uma história para contar; Matilda afirma estar sendo estrangulada; Gaspar descreve o significado simbólico do ás de ouro. A conversação não se sustenta em perguntas e respostas, réplicas, argumentações, quaisquer interações verbais que evidenciem que o que é dito por uma produz efeitos no discurso da outra. O que sucede de forma bastante nítida é que as personagens prestam atenção umas às outras, sorriem e movimentam o corpo conforme o enunciado ouvido, revelam indícios de uma escuta.

Ainda, é marcante a duração das falas. São infundáveis *sermões*, monólogos que quebram o ritmo dos turnos da conversa e fazem a personagem variar na duração. Os diálogos não são trocas rápidas de turnos conversacionais, mas longos discursos projetados de um personagem para outro, sem requisitar nenhuma resposta ou contraponto. Esse escambo de solilóquios foge ao princípio de verossimilhança, como podemos perceber na antipatia de McKee (2006, p. 364) pelas manifestações delongadas:

Discursos longos são antitéticos em relação à estética do cinema. Uma coluna de diálogo do topo ao fim da página pede que a câmera foque o rosto de um ator por um minuto de conversa. Veja os ponteiros do relógio se moverem por sessenta segundos e você perceberá que um minuto é muito tempo. Com dez ou quinze segundos o olho do público absorve tudo o que é visualmente expressivo e a tomada se torna redundante.

O que McKee entende por redundância antitética é justamente o tempo necessário para que uma personagem possa variar seu Eu e instaurar um outro regime do real. O primeiro discurso de Hilda, “Hoje eu tenho para nós uma história bem picante...”, possui 1min27s (00:14:58 – 00:16:25); o de Matilda, “Estou sendo estrangulada...”, 45s (00:16:47 – 00:17:32); o de Gaspar, “O ás de ouro é o marinheiro...”, 34s (00:17:37 – 00:18:11). Contando os silêncios entre uma exposição e outra, as três primeiras entradas de diálogo duram 3min13s, extrapolando os limites da curta paciência dos manuais e do seu público-alvo. Tampouco é verossímil que essa protelação não ofereça um rumo nítido

para suas linhas, e se o uso de entorpecentes poderia servir como uma desculpa realista para tanta enrolação, o torpor não explica os discursos internamente coerentes e estruturados, nem a dicção muitas vezes impecável. O monólogo implica um outro ritmo no interior do filme, desorganizando a conversa por retardar a troca de turno e por deter-se num falar cujo sentido não conseguimos antecipar.

Existe, portanto, uma relação entre um discurso organizado e uma dada desorganização, mas ao contrário do realismo da imagem-ação, nem a organização é informativa nem a desorganização tem como fim a verossimilhança. A estruturação interna dos enunciados de cada personagem é rigorosa e a variação dos turnos conversacionais respeita o tempo de fala de cada um, promovendo momentos de dizer e momentos de escutar. O impasse é que nem o sequenciamento dos falantes condiz com uma comunicação alternada do tipo emissor-receptor nem os monólogos revelam qualquer informação constante sobre a realidade da personagem. O fator desorganizante da conversação não aspira à manutenção de uma realidade verossímil, mas é aquele que irá levar os discursos a fabularem outras realidades que não a que vemos na imagem (como o estrangulamento rinocerontal), inclusive a coerência própria de sua caracterização pessoal. A organização do discurso como um ato declamatório dissipa qualquer pretensão ao realismo, ao passo que o conteúdo do dito desorganiza a realidade a partir de um ato fabulatório.

&

O diálogo deve pôr à vista os caracteres de uma personagem, seus traços de personalidade, sua psicologia. Essa sexta e última função – a função *caracterizadora* – leva em consideração que tudo aquilo que é dito representa a verdade do Eu, e mesmo as mentiras e os não-ditos remetem a essa autenticidade interior. Por vezes, as personagens falam desde o lugar do sintoma, e nesse ínterim cabe ao espectador interpretá-lo, decifrá-lo⁵⁰. De todo modo, a persona seria definida tanto pelas informações que compartilha

⁵⁰ Badiou (2002) percebe que há um elo comum entre o classicismo aristotélico e a psicanálise quando se trata das relações entre arte e filosofia. Tanto na poética quanto na clínica observa-se o fenômeno catártico-sintomático como ferramenta de purgar as emoções na aparência, reafirmando uma identidade verossímil entre os sentimentos profundos e as formas da superfície. “Em primeiro lugar, o critério da arte é agradar. O “agradar” não é de forma alguma uma regra de opinião, uma regra da maioria. A arte deve agradar, porque o “agradar” assinala a efetividade da *catharsis*, a embreagem real da terapêutica artística das paixões. Em seguida, o nome daquilo a que o “agradar” remete não é a

sobre si quanto pela expressividade do dizê-las, de modo que um sotaque ou uma gagueira poderia funcionar como caractere. Personagem é então um todo que captura tudo que toca, suas entonações, seus jeitos, seus andares... não há detalhe que fuja ao sentido unívoco e inequívoco do ser.

Essa intencionalidade do Eu que se manifesta na fala é especialmente difusa quando pensamos nas personagens de *Filme de amor*. Os corpos ali dizem ‘Eu’ a todo momento, sem dúvida, não abrem mão de implicar no relato a sua individualidade. Entretanto, a psique desses corpos não é nada óbvia, e mesmo exercitando o jogo da interpretação é difícil extrair da reunião de seus ditos um todo fechado ao qual os nomes próprios remeteriam. O que é próprio de Hilda que não o é de Matilda nem de Gaspar, afora sua diferença corporal e os distintos enunciados que cada qual contenta-se em proferir? Matilda diz “estou sendo estrangulada” e não se distingue ali um sujeito unitário distinto dos outros, não se produz uma subjetivação de primeira pessoa na personagem. O eu é sempre um outro.

Contudo, nesse diálogo de abertura do *Filme de amor* há um momento em que se anuncia um frágil assujeitamento na conversa:

Figuras 25.1 e 25.2: A identidade sob a pele de um rinoceronte [00:19:01 – 00:20:02]



Fonte: FILME, 2003.

Escuto e vejo. Quer que eu veja? Eu vejo Recife, Ponte Buarque de Macedo. Eu indo em direção à casa do Agra, assombrado com a minha sombra magra, pensava no destino e tinha medo! Lembro-me bem, a ponte era comprida. Minha sombra enorme enchia a ponte. Como a pele de um rinoceronte estendida por toda a minha vida! (FILME, 2003)

verdade. O “agradar” prende-se apenas àquilo que, de uma verdade, retém a disposição de uma identificação. A “semelhança” com o real só é exigida na medida em que envolve o espectador da arte no “agradar”, ou seja, em uma identificação, a qual organiza uma transferência e, portanto, uma deposição das paixões. Esse farrapo de verdade é bem mais o que uma verdade coage no imaginário. Essa “imaginarização” de uma verdade, deslatarea de qualquer realidade, é chamada pelos clássicos de “verossimilhança” (BADIOU, 2002, p. 14-15).

A cena do diálogo de abertura termina com esta declamação de Gaspar, e quando este alude à “pele de rinoceronte”, Matilda leva as mãos ao pescoço para estrangular-se, como antes havia dito em seu monólogo. Percebe-se, então, que há um passado da conversação que se encadeia no corpo de Matilda conectando o monólogo do enforcamento com o gesto manual de autoenforcamento. Contudo, enquanto palavra recitada, o monólogo descreve o estrangulamento com prazer e até deboche, ao que o gesto mudo do autoestragulamento causa um grito de pavor. Mesmo no momento de caracterizar a personagem através do encadeamento, a identidade escapa, revelando um acontecimento que se atualiza tanto como prazer e deboche quanto como susto e pavor. A personagem diferencia-se de si ao expressar distintas afecções diante do mesmo estrangulamento.

É nesse sentido que a conversação cinematográfica força o diálogo a abandonar a função de caracterização do Eu de cada personagem e absolver-se da diferenciação dos seres. Já não se trata de uma interação entre dois ou mais indivíduos em separado, mas do puro monólogo que não cessa de dividir-se e esparramar-se por distintos corpos, por distintas vozes. Não um diálogo de personagens estáveis e constantes, mas um *monólogo variável* que percorre os intérpretes e que varia conforme o acontecimento de cada enunciação, de cada dizer.

&

Há um outro ponto acerca do monólogo variável que merece ser descrito. É que a proliferação das falas toma a forma de uma dispersão de *citações*, por vezes referenciadas, tantas vezes dissimuladas, povoando as conversações com os ditos de outrem. Matilda, por exemplo, dando continuidade ao diálogo que inicia o *Filme de amor*, menciona uma frase do escritor e tradutor sevilhano Rafael Cansinos Assens que julga pertinente para o circuito de declamações (Figura 26).

Figura 26: A lindíssima oração de Cansinos Assens [00:18:12 – 00:19:00]



Fonte: FILME (2003)

Há uma oração (lindíssima!) de Rafael Cansino Assens que diz: *oh señor, que no haya tanta belleza*. Ele sentia-se cercado pela beleza. Esmagado pela *belleza*. Para ele a beleza era fácil, estava em todos os lugares. Para ele todos os momentos eram poéticos, e não somente certos momentos. Ele achava uma coisa falsa essa da beleza difícil (FILME, 2003, grifos nossos).

A inserção dessa passagem na conversação acopla-se de um modo um tanto arbitrário com os monólogos anterior (Gaspar e seu “ás de ouro...” [00:17:37 – 00:18:11]) e posterior (Gaspar novamente, “Escuto e vejo...” [00:19:01 – 00:20:02]). No entanto, a citação elabora muito bem a *mise en scène* do filme: a beleza inscrita nos mais ínfimos momentos, nos encontros quaisquer do cotidiano, num sobrado ordinário do Rio de Janeiro, no livre falar de uma conversação sem tabus nem juízos. É como se a citação fosse um metacomentário acerca da narrativa ou até mesmo um ato de teoria (AUMONT, 2007) do próprio filme que a personagem torna consistente em seu discurso. Disso já podemos depreender que a referência funciona menos como uma opinião individual ou um *insight* particular de Matilda e mais como um enunciado do filme que se atualiza através de um corpo ou de outro⁵¹.

Além das citações anunciadas, há também aquelas que acontecem de forma subterrânea, que só podem ser descobertas através de uma pesquisa direcionada ou de um conhecimento prévio da semiose intertextual bressaneana. O monólogo de Gaspar “Escuto e vejo...” (00:19:01 – 00:20:02), por exemplo, pode ser encontrado em outro lugar da obra bressaneana, num texto chamado *Deslimite*:

Recife. Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrando com a minha sombra magra
Pensava no destino, e tinha medo!

⁵¹ O interesse de Bressane pela tradução em cinema de algumas obras filosóficas, como se vê notoriamente em *São Jerônimo* (1999) e *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), torna patente a vontade de povoar as conversações com enunciados teóricos. Contudo, bem sabemos que o enunciado extraído de um livro de filosofia não necessariamente garante a consistência filosófica do conceito ali mencionado, e, portanto, pode ser que algumas citações não criem uma sensação cinematográfica que opere um pensamento vizinho ao conceito que se almeja traduzir.

- parece Hitchcock (*O homem que sabia demais*), e é Augusto dos Anjos. (*Eu.*) (BRESSANE, 1996, p. 22)

Gaspar está citando trechos do poema *As cismas do destino*, do livro *Eu*, de Augusto dos Anjos. O poema compõe um certo encadeamento com os monólogos anteriores, como vimos, pois repisa o signo da pele de rinoceronte que levará Matilda a reagir com um grito estrangulado. Além disso, a menção a uma aparência-Hitchcock do poema prolonga uma possível interpretação do guincho horrorizado de Matilda, já que antes a personagem havia falado tão voluptuosamente do estrangulamento. A pele de rinoceronte, quando inscrita no poema de dos Anjos, torna-se um elemento do cinema de horror.

Além disso, a descoberta de uma citação não revelada no monólogo de Gaspar nos leva a especular acerca de uma intertextualidade furtiva dispersa pelas falas, projetando uma busca incessante por referências camufladas e alusões não ditas. Em seu afã citacional, as conversações cinematográficas despertariam um detetive em cada espectador, uma suspeita a cada enunciado, e aí toda palavra torna-se possível cúmplice de um roubo de linguagem. O monólogo variável como modelo narrativo faz do roteiro uma colagem plagiária onde os signos não pertencem, onde as personagens abandonam suas individualidades para dar voz às distintas séries que povoam a conversação, a cada momento diferente, a cada momento diferenciando-se de si.

&

Cabe distinguir o que aqui denomina-se monólogo variável de uma outra figura importante da história da narrativa, o *monólogo interior*. Também chamada de fluxo de consciência, esta forma de narrar dissemina-se pelo romance de meados do século XIX a inícios do século XX, recolhendo autor, personagem narradora e mundo narrado sob a égide de um mesmo signo, um fluxo que borra as fronteiras entre sujeito observador e objeto observado. Ao transpor a figura do monólogo interior para o pensamento cinematográfico, Serguei Eisenstein (2002) externa sua admiração por Balzac, Tolstói, Zola e outros refletindo sobre o modo como as representações sensoriais antecipam e dão o sentido dos raciocínios lógicos discursivos, fundindo personagens e paisagens num mesmo *páthos* emocional. A esse pensamento sensorial próprio do monólogo interior

corresponde o princípio organicista do cinema eisensteiniano que Deleuze (1990, p. 192-193) descreve como sendo característico de boa parte do cinema da imagem-movimento.

O todo não é mais o logos que unifica as partes, mas a embriaguez, o *páthos* que as banha e nelas se difunde. É desse ponto de vista que as imagens constituem uma massa plástica, uma matéria sinalética, carregada de traços de expressões, visuais, sonoros, sincronizados ou não, ziguezagues de formas, elementos de ação, gestos e silhuetas, sequências assintáticas. É uma língua ou um pensamento primitivos, ou melhor, um monólogo interior, um monólogo ébrio, operando por figuras, metonímias, sinédoques, metáforas, inversões, atrações... [...] O monólogo interior vai além do sonho, que é individual demais, e constitui os segmentos ou os elos de um pensamento realmente coletivo. Desenvolve uma força de imaginação patética que chega aos confins do universo, um “uso desregrado de representações sensoriais”, uma música visual que cria massa, jorrar de creme, fontes de água luminosas, fogos faiscantes, ziguezagues formando cifras, como na célebre sequência de *O velho e o novo* (DELEUZE, 1990, p. 192-193).

Ocorre que o cinema moderno irá espatifar a certeza do Todo e sua onipresença dentre as partes. Insurge um pensamento da deriva e do devir, donde a narração unificadora vai ser rasurada por descrições inverossímeis, por encadeamentos aleatórios, e a montagem começa a evitar as oposições e as sínteses dialéticas para desenfreadamente proliferar séries e conectá-las a partir de sínteses disjuntivas. É o que Pasolini (1982) bem entendeu quando distinguiu o *monólogo interior* do *discurso indireto livre* no contexto do cinema de poesia: onde o *monólogo interior* opta por organizar o mundo narrativo em torno de uma língua (que é a mesma do autor e do personagem), o *discurso indireto livre* faz cada personagem falar a sua língua, e, portanto, constituir-se como uma perspectiva singular.

Essa passagem do monólogo interior para o discurso indireto livre nos aponta na direção de um modo de narrar e descrever muito distinto dos manuais de roteiro. Os diálogos já não compõem um todo verossímil e organizado com as personagens, com a ação e com o sentido da narrativa. Cada fala torna-se seu próprio acontecer, constitui à sua maneira o mundo do filme.

Cada série remete a uma maneira de ver ou de dizer, que pode ser a da opinião corrente operando por slogans, mas também a de uma classe, de um gênero, de uma personagem típica operando por tese, hipótese, paradoxo, ou até má astúcia, disparate. Cada série será a maneira pela qual o autor se exprime indiretamente numa sequência de imagens atribuíveis a outro, ou, inversamente, a maneira pela qual alguma coisa ou alguém se exprime indiretamente na visão do autor considerado como outro. De qualquer modo, não há mais unidade do autor, das personagens e do mundo, tal como o monólogo interior garantia. Há formação de um “discurso indireto livre”, de uma visão indireta livre,

que vai de uns aos outros, quer o autor se expresse pela intercessão de uma personagem autônoma, independente, diferente do autor e de qualquer papel fixado por ele, que a própria personagem aja e fale como se seus próprios gestos e palavras já fossem reportados por um terceiro (DELEUZE, 1990, p. 220-221).

O discurso indireto livre como proliferação de séries, como um maquinismo disjuntivo que distribui enunciados sem sujeitos, onde as personagens transfiguram-se em vetores de um discurso vacilante que se diferencia de si a cada atualização. Estamos diante de uma descrição muito similar ao que a conversação cinematográfica produz em relação à tradição narrativa do diálogo no cinema. Nos parece que o monólogo variável é da ordem do discurso indireto livre, é a proliferação disjuntiva de séries transmutada em componente da conversação. Nesse sentido, o monólogo variável é a forma conversacional do discurso indireto livre, é o discurso desde a perspectiva dos atos de fala, do falar um verbal em seus deslimites.

&

A conversação cinematográfica funciona como um dispositivo de crítica ao paradigma narrativo oriundo dos manuais de roteiro, por isso podemos parasitar as funções do diálogo para depreender alguns caracteres do monólogo variável. Se o diálogo deve cumprir exigências de progressão narrativa e de revelar as emoções profundas, o monólogo percorre os corpos pela via dos encadeamentos arbitrários e de uma irrelevância superficial das afecções. Se o diálogo pretende transmitir informações e comentar a ação, o monólogo transpassa a informação com ruídos indesejáveis e faz do presente da ação uma fabulação temporal através da contação de histórias. Se o diálogo busca caracterizar uma subjetividade conforme as leis do realismo e da verossimilhança, o monólogo produz continuamente mundos outros, mundos irrealis e inverossímeis através de uma personagem em constante processo de diferenciação de si.

Vê-se que a variação do monólogo ocorre segundo duas formas: ele é variado, no sentido de que torna-se o modo pelo qual se asseguram as interações, criando personagens em ato demorado de fala em paralelo a personagens em ato delongado de escuta, encerrando-se em seu próprio dizer. A ordenação das personagens que falam não obedece a um encadeamento, onde uma fala implica necessariamente a outra, mas a um circuito

aleatório do conversar. Mas o monólogo também é variante, pois é por meio dele que uma personagem diferencia-se de si, instalando-se em uma perspectiva distinta a cada novo falar, tornando-se outra conforme o acontecimento do monólogo.

A proliferação de séries que a conversação cinematográfica propulsiona toma a forma de um redemoinho de citações no monólogo variável, através do qual as personagens esquivam-se à opinião e se fazem veículo teórico-poético para o pensamento do filme. Nesse sentido, o monólogo variável funciona como um maquinismo conversacional da narrativa, não tão distante da ligação telefônica entre Lucrecia Martel e sua mãe, falação errante transformada em modelo de narração elíptica – inclusive, o monólogo variável é ainda mais radical que o cinema de Martel, já que não há apenas elipses que escondem a caracterização das personagens; não há mais personagens, pelo menos não no sentido estrito que os manuais de roteiro requisitam e que grande parte do cinema narrativo corresponde. É por aí que essa semiose se acerca ao discurso indireto livre, à multiplicação das perspectivas e à produção de zonas de indiscernibilidade onde não se reconhece quem fala o quê, mas um puro falar, um devir-conversação da narrativa.

7 DA CONVERSAÇÃO COMO COMUNICAÇÃO ERÓTICA

Figuras 27.1 a 27.4: A inversão de vozes [00:27:18 – 00:28:21]



Fonte: CLEÓPATRA (2007)

Há esta cena: a personagem-título de *Cleópatra* trava impetuosa conversação com César, então autodeclarado Rei de Roma. Mas a prosa entre líderes da antiguidade não ocorre com os tons oficiosos da democracia representativa, transcorre como um conluio secreto, um jogo erótico que traduz palavras em vozes lascivas, em hesitações sussurrantes. Em meio às respirações pulsantes, suas e de seu interlocutor (Figuras 27.1 e 27.2), Cleópatra afirma a coexistência do ocidente e do oriente em seu âmago, espécie de síntese disjuntiva da ciência e da fabulação:

Eis-me, César. Em mim, só em mim, a polaridade funde-se. Misturado em meu corpo, ordenação grega versus fantasia do oriente. Lógica versus magia. Matemática versus mitologia. Atenas versus Alexandria. Em meu espírito essas coisas são uma coisa só. Sou Alexandria e sou Atenas (CLEÓPATRA, 2007).

Ante tal assertiva de continuidade entre diferentes no interior de si, eis que as vozes se invertem, atravessam o corpo um do outro. A conversação põe César a devir-Cleópatra, sintetizando o corpo visual do ator Miguel Falabella com a voz da atriz Alessandra Negrini: “sinto vontade de abolir o tempo, ficar eternamente agora” (Figura 27.3); e põe Cleópatra a devir-César, sintetizando o corpo visual de Alessandra Negrini com o corpo sonoro de Miguel Falabella: “sou Cleópatra, sou Alexandria, sou Atenas” (Figura 27.4). A fundição da polaridade leva a uma mistura vocálica das personagens, traça-se uma espécie de continuum entre os corpos. Mas o que dizer “Eu” com a voz do outro quer dizer? Que curioso amálgama sonoro se constitui na conversação entre seres

que tomam emprestado o timbre alheio para firmar sua posição na comunicação? Toda uma estratégia de desmontagem do sujeito insurge nesses colóquios eróticos, em que as identidades são consumidas pela mistura de corpos. A inversão de vozes em *Cleópatra* aponta para uma continuidade vocal entre os corpos, comunicação que coloca um no dever do outro, direcionando o erotismo para uma desestabilização da unidade identitária do sujeito e da utilidade informativa da linguagem. O erotismo comunicacional de Bressane arrasta, então, todos os signos – verbais, visuais e sonoros – para o mesmo turbilhão comum de desfazimento das identidades.

No âmbito das conversações cinematográficas o falar torna-se uma ação corporal, a mise en scène devém economia libidinal e o diálogo político transmuta-se em conversa erótica. Os corpos recitam suas falas com vozes sussurrantes, provocantes, que desviam o sentido do enunciado para os modo de dizer e suas qualidades visuais e sonoras. Vê-se que o deslimite do verbal sempre encontra um erotismo no seu transbordamento de formas, no seu vai-e-vem verbivocovisual⁵². A conversação cinematográfica é uma sedução pelos limites da palavra.

&

Nosso estado da arte mostrou que as teses e dissertações acerca de Bressane pouco se interessaram pela conversação cinematográfica. Por isso, dada a ausência da conversação no rol de problemas teóricos construídos junto à obra do cineasta até então, não surpreende que o erotismo bressaneano seja percebido sempre em associação com a imagem visual. Comentários acerca do prazer do olhar e das apresentações do corpo nu são frequentes sobre suas películas⁵³, por vezes originando uma cisão entre uma

⁵² Em sua investigação sobre a poesia latino-americana do século XX, Néstor Perlongher (2021) encontra semelhanças entre a proposição do *neobarroco* cubano e cisplatino e o programa da poesia concreta, e vai além: entende essas poéticas como literaturas da desterritorialização, do êxtase e do erotismo: “a la sedición por la seducción” (PERLONGHER, 2021, p. 123). Sua análise do transbordamento de formas poéticas a partir de uma triangulação entre a história do barroco, a filosofia da diferença de Deleuze e o pensamento do erotismo de Bataille nos inspirou profundamente na composição desta série.

⁵³ A coletânea de textos organizada por Vorobow e Adriano (1995) não traz nenhum artigo exclusivamente sobre o tema do erotismo, mas este encontra-se pulverizado por vários textos. Ivan Cardoso (1995), inclusive, referencia explicitamente o primeiro romance de Bataille no texto *Breve introdução à História de um olho*, mas tal aceno não vai além do título do texto e do documentário homônimo por ele realizado.

sensualidade da imagem e uma frieza do verbo. Sobre o filme *A agonia* (1976) e sua relação com *Limite* (1931), de Mário Peixoto, Miriam Chnaiderman (1995, p. 64) escreve:

No filme de Bressane os corpos estão aprisionados na fala, a fala é sempre descolada, aprisionada e aprisionante – a libertação ocorre no silêncio da cena final, puro movimento de pernas em direção ao infinito – homenagem às inúmeras sequências de *Limite*, em que Mário Peixoto filma pernas imobilizadas, pisares cujo ritmo marca sempre a angústia. No filme de Mário Peixoto os corpos mingam ao sabor das forças naturais. Em Bressane, o discurso mata qualquer erotismo.

É claro, cada experimento de Bressane rearranja singularmente as relações entre imagem, som e palavra, a depender de seus parceiros de conversa – no caso de *A agonia*, o cinema silencioso de Peixoto. Sucede que são poucas as notas no que concerne ao erotismo do verbal em seus filmes. Salta aos olhos a tese de Camarneiro (2016), *Cinema inocente: Artes Plásticas e Erotismo em Filme de amor, de Julio Bressane*⁵⁴, estudo dedicado às operações eróticas bressaneanas, mas mesmo aqui não encontramos análises que adentrem os problemas verbivocovisuais da conversação.

O erótico em Bressane, tão audiovisível em sua filmografia, não se encontra sistematizado em seus escritos. Em meio a textos sobre cinema, artes e filosofia não há um único ensaio dedicado ao erotismo e suas transversalidades imagosonoras. Sucede, no entanto, que de modo disperso sua escritura atrai o vocabulário erótico, descrevendo cenas e ideias de modo a exprimir a sensualidade do mundo no texto. Em capítulo acerca do papel da luz no cinema, afirma um mecanismo de ocultamento e revelação típico da encenação erótica: “A luz, em sua admirável penetração, revela ainda mais do que podemos ou devemos ver” (BRESSANE, 2011, p. 9). Para além da escolha dos substantivos, o cineasta descreve a matéria cinematográfica desde suas dinâmicas libidinais. Em texto dedicado ao filme *O gerente* (2011), de Paulo Cezar Saraceni, as mordidas que o protagonista arranca de suas companheiras são assim desenhadas por Bressane (2011, p. 45):

Em cada mordida, em cada mutilação, uma metamorfose. Metamorfose como desejo do diferente, do estranho, da fusão com outro, desejo de sentir a si mesmo, e um pouco mais... A repetição do mesmo gesto, o inquietante retorno obsessivo da dentada doída (ato de castração, defloração, circuncisão, de uma pele, hímen ou glândula ou clitóris, película, sensível à luz, ao som, ao tato, ao olfato, ao paladar...) deixa um traço visível no corpo transtornado, modificado, mutilado.

⁵⁴ A tese de Camarneiro foi o único resultado do Catálogo de Teses e Dissertações para a busca das palavras “Julio Bressane” e “erotismo” ou suas demais derivações (“erótico”, “Eros” etc.).

Vê-se que há uma erotização do verbal pulverizada em seus escritos que sutilmente modula-se entre uma abordagem temática, um modo sógnico de inscrição do corpo e seus ritmos no texto e também uma compreensão libidinal das operações audiovisuais do cinema. Contudo, em termos semióticos, é Haroldo de Campos (1995, p. 28) quem chega mais próximo de inferir a forma desejante do signo erótico bressaneano quando detalha certos arranjos trocadilhescos no filme *Sermões: A história de Antônio Vieira* (1989), por mais que sua análise permaneça na esfera temática do erótico:

Outra contribuição minha (esta aproveitada) foi a decorrente da paronomásia etimológica (parequese) representada pela sequência léxica Vieira / Venera / Vênus. Essa conjugação faz projetar no nome do pregador luso-brasileiro, pela via da concha de peregrino em forma de pente de Vênus ou da concha em que Afrodite exsurge do mar, o próprio nome da deusa do amor. A parequese, diga-se de passagem, é recurso estilístico de predileção na parenética vieiriana.

O trocadilho, ou a paronomásia, tal como Décio Pignatari (2004, p. 181) a define, é uma figura retórica de “des-verbalização da palavra”, uma passagem do verbal para outra matriz perceptiva. O acontecimento dessa passagem traduz-se como um paramorfismo generalizado, donde a contiguidade dos termos implica igualmente uma relação de semelhança. Assemelhar-se pelo avizinhamo leva a uma implosão da palavra, esta saturada por uma série de relações que ultrapassam os limites codificados pelo fonologocentrismo ocidental, segundo o qual um significante material atua como mero veículo decalcado de um significado transcendental (DERRIDA, 2017). No trocadilho, significante e significado já não se distanciam, pois correm um atrás do outro em um processo de desverbalização.

Saturar um signo é levá-lo ao limite de si, é fazer correr suas intensidades até o ponto de devir uma outra coisa, é inscrevê-lo numa contínua variação interior. Não estamos nos acercando a um pensamento extático, em que as operações da arte e do pensamento tendem a produzir o fora de si, a fazer transbordar a forma? E que essa saturação ocorra por um processo que faz da contiguidade uma semelhança, da proximidade uma comunidade, nos põe a entender a desverbalização no horizonte de um pensamento comunicacional singular: o fora de si próprio ao erotismo.

&

Bressane nos leva a Bataille imediatamente através do tema erótico, *sujet erotique*, e então abre-se o caminho de uma estética e de uma filosofia do transbordamento da unidade e da continuidade com o universo. “Caosmose”, como bem diz Guattari (1992) acerca do contínuo desfazer-se e refazer-se dos territórios, poderia ser esse o nome do mundo batailleano⁵⁵, donde a comunidade se cria como uma tensão de seus limites – o limite dos sujeitos entre si e o infinito dos sujeitos quando *fora de si*. Pensador da comunicação, Georges Bataille atém-se ao problema do comum e nos conduz a um entendimento econômico de seus desdobramentos estéticos e semióticos, o comunicar descrito em fluxos de energia, suas velocidades e seus sentidos, suas acumulações e seus gastos.

Tal ideia da comunicação parte de um princípio norteador: desfazer-se do indivíduo e da utilidade. Daí a importância da arte, do erotismo, dos jogos, do sacrifício, de tudo aquilo que desperdiça calor de forma radicalmente extática, que atrai o ser a conjugar-se com a vida na “*vontade de ir até o fim do possível*” (BATAILLE, 2016, p. 34, grifos e tradução nossas⁵⁶). Descrever a experiência comunicacional é a tarefa de ouro do pensamento de Bataille e o desafio por ele colocado à filosofia bem interessa a uma semiótica crítica da comunicação:

Aí [na filosofia] não pode haver pensamento do indivíduo e o exercício do pensamento não pode ter outro resultado que não seja a negação das perspectivas individuais. À própria ideia de filosofia se liga um primeiro problema: como se livrar da situação humana? Como deslizar de uma reflexão subordinada à ação necessária, condenada à distinção útil, à consciência de si como ser sem essência – mas consciente? (BATAILLE, 1993, p. 8-9).

Desmontar o indivíduo, evadir-se à utilidade e à necessidade, efetuar uma consciência de si em sua abertura: provocações a qualquer pensamento humanista. A semiótica, em seu pós-humanismo particular, muito ganha ao ser transpassada por essa filosofia maldita, ao topar o desafio. Interessa-nos encontrar em Bataille pistas para uma semiótica econômica do cinema que, na singularidade do encontro com as cenas de conversação dos filmes bressaneanos, revele uma ideia em comunicação expressa pelo desborde dos sujeitos conversantes. Para tanto, é preciso destacar os conceitos que

⁵⁵ Em sua tese de doutoramento, María García Pérez (2016) propõe uma releitura do conceito de comunidade a partir de uma filosofia política derivada do pensamento de Deleuze (e de Guattari) e do pensamento de Bataille. Apostando em uma ontologia das forças que percorre as obras dos dois filósofos franceses, Pérez cria o conceito de “caosmidade” para dar conta das dinâmicas intensivas que povoam a heterogênesse do comum, este entendido em sua diferença e em sua soberania.

⁵⁶ “la voluntad de llegar hasta el final de lo posible” (BATAILLE, 2016, p. 34).

compõem esse diagrama semiótico que buscamos traçar, a dizer, os conceitos de Erotismo, de Continuidade e de Comunicação.

&

Talvez seja a partir do erotismo que a obra batailleana dá seus primeiros passos, sua *História do olho* (BATAILLE, 2015 [1928]) iniciando um longo caminho que terá em *O erotismo* (BATAILLE, 1987 [1957]) sua sistematização, ao menos quanto ao tema do erótico. A premissa do estudo consiste em entender as formas históricas, biológicas e ontológicas com que o desejo e o sexo se entrelaçam à problemática do indivíduo e da comunidade. Configura-se um pensamento profundamente vitalista que verá no erotismo “a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p. 7), no sentido em que o sexo é expressão de uma vontade de continuidade.

A reprodução, enquanto ação biológica de gerar um ser a partir de outro (ou outros, como ocorre desde a reprodução sexuada), visa romper a unidade do indivíduo encastelado em seus próprios limites materiais. A gestação de uma prole indica um momento, mesmo que efêmero, em que criador e criatura são um só, ou seja, que há um elo sem-fronteiras entre dois seres. No sexo reprodutor, em especial, há esse encontro entre dois seres descontínuos, duas unidades que comungam de modo a produzir uma terceira: expressa-se um comum no deslimate dos seres, nos intervalos de mistura biótica que fazem confusão entre o fim de um uno e o início do outro.

Ocorre de a reprodução tornar-se historicamente permeada por uma discursividade plena de obrigações sociais e morais, conduzindo-a desde um princípio de utilidade. O erotismo insurge para mobilizar a vontade de continuidade sem reduzi-la à destinação transcendente que a reprodução biológica passou a significar. Não à toa Foucault (2008) irá constatar a imbricação que há entre a ausência de uma *ars erotica* no Ocidente moderno e a instituição de uma *scientia sexualis* que irá descrever e gerir – e, portanto, destinar – o sexo dos sujeitos. De todo modo, a operação erótica depende da relação do desejo, do prazer e da *transgressão de um interdito*, do rompimento com uma normalidade imposta pelo agenciamento social.

Mas por toda a parte – e sem dúvida desde os tempos mais antigos – nossa atividade sexual é adstrita ao secreto, por toda parte, ainda que, em graus variáveis, ela pareça contrária a nossa dignidade. De modo que a essência do erotismo é dada na associação inextricável do prazer sexual e do interdito. Nunca, humanamente, o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento do interdito. [...] Na esfera humana, a atividade sexual distancia-se da simplicidade animal. Ela é essencialmente uma transgressão. Não se trata, depois do interdito, de voltar à liberdade primeira. A transgressão é o acontecimento da humanidade organizado pelo trabalho. A própria transgressão é organizada. O erotismo é no seu todo uma atividade organizada, e é na medida em que é organizada que ele muda através do tempo⁵⁷ (BATAILLE, 1987, p. 70-71).

Entre o prazer e o interdito se forma uma relação que coliga a positividade do desejo a uma espécie de negatividade circunstancial, no sentido em que o desejar se apropria de e se confunde com a revolta frente ao normativo. Há uma positividade desejante *de direito* embrenhada com uma negatividade transgressora *de fato*, e nesse arranjo se inscrevem as formas eróticas.

Essa dinâmica se expressa de forma especial no sexo. Produz-se no indivíduo uma plethora, uma superabundância energética, uma saturação sanguínea que leva o corpo a um excesso. O exceder-se configura uma crise, e não podendo mais crescer nem se reproduzir, o ser necessita que essa energia seja eliminada sob a forma de um gasto. Esse êxtase encontrado só é possível na mediação com o outro que, ao mesmo tempo em que se faz meio de produção da plethora, também ele constrói para si seu próprio excesso. Equaciona-se novamente o erotismo: é primeira a positividade da vida de expandir-se até o crescimento, a reprodução, o gasto ou a morte, mas não menos importante para o erotismo é a negatividade de um outro que lhe atravessa a fronteira, que lhe força a romper sua descontinuidade. A transgressão aqui já não é a mesma do interdito, mas uma violência contra os limites identitários do eu desde o lugar do desejo do outro. Desenha-se aqui um princípio comunicacional do erotismo, em que se projeta como comum um duplo movimento, um expandir-se interior aliado a um transgredir exterior que produz comunidade ao desfazer as unidades.

⁵⁷ Se o erotismo se desloca ao longo do tempo conforme o arranjo entre prazer e interdição de cada época, caberia cotejar em estudos futuros a análise de Preciado (2018) acerca do regime farmacopornográfico em que se configura o biopoder contemporâneo, especialmente sobre a captura da *potentia gaudendi* por parte dos dispositivos semióticos da pornografia. A sociedade de controle farmacopornográfico almeja transformar tudo em utilidade e consumo, inclusive as práticas sexuais que escapam à reprodução, como a masturbação. Que espaço há para o erotismo em um regime de signos onde mesmo o interdito e a transgressão só o são de modo retórico, onde o desvio é incitado para que se possa melhor codificá-lo?

A produção da comunidade e o desfazimento da unidade, é claro, não o são para sempre. Por um lado, é próprio do agenciamento social que a comunicação seja transpassada por capturas e codificações dos mais variados tipos, dificultando sua efetuação, ainda que provisória; por outro, a materialidade do corpo possui limites quanto da sua expansão, e uma comunicação ininterrupta pode levar a um mergulho absoluto no caos. Vê-se bem que essa comunicação está longe de ser uma estabilização informativa do sentido ou um acordo consensual entre interlocutores, mas uma sensual instabilização repleta de perigosos prazeres.

&

A comunicação não é outra coisa senão aquilo que Bataille designou como *experiência interior* ou ainda a experiência em si. Essa experiência ocorre de maneira a não estar subordinada ao conhecimento, tampouco à moral, ao dogma religioso, sequer à fenomenologia estética. Trata-se daquilo que insurge no presente quando da ruptura do Eu na relação com o Outro, ambos investidos na ação do comum: ““Comunicar” y no “comunicarse”, no ofrecer los datos de un yo que se enlazarían con un receptor, sino contagiar el corte, el silencio” (MATTONI, 2016, p. 10).

Vê-se, desde já, que a comunicação batailleana não responde às exigências informacionais das primeiras teorias da comunicação, que, mesmo em sua multiplicidade de modelos mantém como constante o esquema emissor – mensagem – receptor, bem como suas demandas de controle do sentido e manutenção da redundância do discurso. A base da problemática de Bataille não está na transmissão de informação, mas na soberania do sujeito, e tal experiência só se concretiza no desfazimento da unidade do sujeito; ao desfazer sua unidade, ao pô-la em fuga, retoma ele um estado de imanência insubordinada, no afã de igualar a liberdade do pensamento à “liberdade de movimento do mundo” (BATAILLE, 2020, p. 39). Essa continuidade com o cosmos se efetua justo na relação com o Outro, numa força que rompe os limites dos seres ao conectá-los numa comum ação, *comunicação*. A comunicação é, portanto, o nome da experiência de desgarrar-se de si ao criar comunidade com outrem.

Por conseguinte, a ideia de transmissão recorrente nas teorias estadunidenses dos modelos não configura integralmente uma ação comum em termos batailleanos, posto que depende de um direcionamento unilateral. O emissor *informa*, ele produz a forma a ser compreendida e replicada pelo receptor; ou seja, a forma da comunidade já está dada de antemão, nas mãos daquele que possui a mensagem, e ele não desfaz os seus limites senão pela expansão de sua informação e destruição da possibilidade de soberania do outro. Ainda, o desfazimento parcial dos limites discursivos dos sujeitos ocorre em prol do sustento de uma mensagem, de uma unidade que comanda o sentido e restringe os ruídos no seu entendimento. A comunicação, portanto, necessita desfazer-se da instrumentalidade da linguagem, esta que distribui sujeitos e objetos como quem demarca proprietários e propriedades na floresta dos signos.

O problema, enfim, é a utilidade transcendente que captura a vontade vital de criar comunidades e a redireciona rumo à manutenção do isolamento dos seres. Daí que o acordo consensual seja não a solução para o dilema informático, mas uma ilusão a mais no caminho da comunicação. Entende-se por acordo o congregar de seres descontínuos num agir que busca, acima de tudo, levar cada indivíduo a pensar desde a posição do outro; não há rompimento da unidade, mas o intercâmbio de posições em que um ser fechado intenta exercitar a perspectiva de outro ser fechado. Almeja-se oferecer tudo à comunicação, mas ao firmar o acordo, retira-lhe toda a vida. O esfacelamento da unidade não roça o absoluto se mantém o outro na posição de um modelo a ser performado, tampouco é possível entender a soberania comunicacional de um alçar-se à altura do mundo sem seguir a força de sua própria positividade interior. É que o comum não é uma síntese de duas diferenças, mas um fundo energético diferencial que atravessa todos os seres e que os pressiona a comunicar.

Se a comunicação erótica teve como ponto de partida a abundância energética do desejo de continuidade, é porque aí o humano se conecta com a exuberância do cosmos. Para Bataille, a energia está sempre em excesso no universo, e por isso lhe interessa colocar os problemas comunicacionais em termos econômicos, onde a questão se dá em torno do uso e do gasto da riqueza. No momento em que esquecemos essa riqueza original da vida em prol da necessidade de redundâncias ou acordos para o entendimento, nos colocamos no paradigma da carência e nos atiramos à angústia.

A angústia ocorre quando o próprio angustiado não está amparado pelo sentimento de superabundância. É exatamente isso que anuncia a

significação isolada, individual da angústia. Só pode haver angústia de um ponto de vista pessoal, particular, radicalmente contrário ao ponto de vista geral, baseado na exuberância da matéria viva em seu conjunto. A angústia é vazia de sentido tanto para aquele que transborda de vida, quanto para o conjunto da vida, que é um transbordamento por essência (BATAILLE, 2020, p. 57).

A partir dessa comunicação pensada como vontade de continuidade em uma tematização propriamente erótica, é possível apreender relações entre o pensamento maldito de Bataille e o pensamento marginal de Bressane. De que modo Bressane conduz suas conversações eróticas a fim de abolir a angústia e instaurar uma comunicação que é plenitude de vida? Se a linguagem captura incansavelmente as palavras, é preciso escapar de suas lógicas informativas e acordantes. Eis o porquê das paronomásias, dos trocadilhos, das brincadeiras de calar-se ou de falar-todos-ao-mesmo-tempo, de espreitar no verbo outras possibilidades de sentir o mundo, de transbordar o verbal. Vejamos como algumas ideias cinematográficas expressam singulares vontades eróticas de continuidade no âmbito da conversação.

&

A escolha das ideias cinematográficas se orienta por uma diacronia de intensidades, em que se percebe na série de demonstrações como a conversação vai gradualmente fundindo a linguagem verbal, propondo um elo contínuo do verbo com sonoridades outras, ao mesmo passo em que distorce os contornos dos indivíduos conversantes. O que está em jogo, então, é a vontade de romper com a utilidade da linguagem em sua vocação informativa, por um lado, e o desejo de apagar o limite identitário que unifica o sujeito e sua coerência corpórea, vocal e afetiva, por outro.

Cleópatra recebe o general Marco Antônio (Bruno Garcia) em suas terras. Em ébria conversa (Figuras 28.1 e 28.2), trocam afirmações sobre a natureza feminina de Dionísio, as distintas interpretações orientais e ocidentais da divindade e papeiam sobre a esposa do general. Mas a diferença entre as personagens não se dá exclusivamente nas simbólicas definições do gênero de Dionísio, mas ocorre também no modo de falar, no sotaque de cada um. Enquanto Marco Antônio/Bruno Garcia, romano, fala com o carioquês habitual das novelas da Globo, a egípcia Cleópatra/Negrini inscreve uma pronúncia carregada e de difícil reconhecimento, um acento desterritorializado que

exagera a dentalidade do ‘d’ e do ‘t’, como numa prosa do interior paranaense, mas mistura também com os ‘r’ e ‘l’ bem pronunciados do castelhano latino-americano. É como se a conversação produzisse um paralelo que traduz o latim romano, língua oficial do Império, num código normativo do audiovisual brasileiro, o português do Leblon de Manuel Carlos – e daí que seja necessário introduzir um estrangeirismo no falar de Cleópatra, mas sucede um estrangeirismo ilocalizável, um hábito de dicção singular que produz um estranhamento no discurso da personagem.

Figuras 28.1 e 28.2: O sotaque impossível [00:56:18 – 01:00:16]



Fonte: CLEÓPATRA (2007).

O sotaque impossível, vemos (ouvimos!), é um estilo oral que chega estranho aos ouvidos acostumados com a língua portuguesa falada no Brasil. Opera uma caracterização da personagem, mas a custo de uma demora no habituar-se a escutá-lo. Por mais que o sentido verbal seja contaminado com tal performance de dicção, ainda há uma verossimilhança que mantém a identidade e o isolamento do ser Cleópatra.

Há em *Filme de amor* três corpos que revezam causos, ensinamentos e fantasias acerca do tema do erotismo. Nessa troca de experiências e desejos, Hilda (Bel Garcia) e Gaspar (Fernando Eiras) são interlocutores da declaração de Matilda (Josie Antello): “Estou sendo estrangulada por um rinoceronte. Pela pele de um rinoceronte. E ele fala comigo! Diz que me deseja, me ama, promete-me mundos e fundos. Quer pintar o meu céu de amarelo!” (FILME, 2003). A fala no presente não condiz com o que vemos na imagem (Figuras 29.1 e 29.2). Após um rodízio de monólogos sem relação uns com os outros, a conversação volta-se para Matilda novamente (Figuras 29.3 e 29.4), que apresenta:

Há uma oração (lindíssima!) de Rafael Cansinos Assens que diz: *oh señor, que no haya tanta belleza*. Ele sentia-se cercado pela beleza. Esmagado pela *belleza*. Pra ele a beleza era fácil, estava em todos os lugares. Pra ele todos os momentos eram poéticos, e não somente certos momentos. Ele achava uma coisa falsa essa da beleza difícil (FILME, 2003, grifos nossos).

Figuras 29.1 a 29.4: Deboches e fofocas [00:14:58 – 00:20:02]



Fonte: FILME (2003)

Há uma série de modulações fônicas efetuadas por Matilda presentes tanto no relato quanto na sua análise da oração de Cansinos Assens. Essas modulações imprimem um tom de deboche em certas frases, especialmente: “e ele fala comigo!”; “promete-me mundos e fundos”; “esmagado pela *belleza*”; e “e não somente certos momentos”. Ainda, há um momento em que inscreve uma conotação de fofoca ao sussurrar “quer pintar o meu céu de amarelo!”. A arbitrariedade dessas alternâncias de tom expressa um tipo de interpretação do verbo que foge a um realismo das relações, mas ainda assim não configura propriamente um rompimento com o *logos*. As oscilações aleatórias da entonação de um mesmo monólogo criam apenas artificialmente as fissuras na coerência do isolamento identitário. Especialmente se pensamos que os corpos estão envoltos com substâncias inebriantes, a conversação não foge em absoluto da verossimilhança que mantém cada corpo relegado a uma personagem individuada.

Há uma outra modulação fônica que merece atenção. Novamente, é Matilda que está narrando, mas com interrupções de Hilda (Figuras 30.1 e 30.2):

Matilda: Casado, bom pai, bom amigo dos seus amigos. Mas, você sabe o que é um homem infernal? Ele é in-fer-nal!

Hilda: O diabo!

M: Sabe o que ele faz comigo? Ele hipnotiza-me.

H: Meu deus!

M: Hi-pi-no-tiza-me! Hipnotizada, ele transporta-me para um circo. Transforma-me em acróbata, faz-me subir por uma corda, balança-me num trapézio, ordena-me dar várias cambalhotas e fazer con-tor-ções! Toda aberta. Agora, quer porque quer que eu engula uma espada!

H: Hipnotizada?

M: Hipnotizada! Muito, muito hipnotizada! E totalmente nua.

H: Que perigo! Ai que audácia! Infernal.

M: Completamente.

A narrativa de Matilda é mais uma vez permeada por tons de deboche, mas ao final do seu relato há um câmbio de coloração emotiva. Descrita a infernalidade do homem que a hipnotizou, a narradora responde com uma certa tristeza no olhar: “completamente”. É como se, uma vez contada a história, fosse possível revê-la desde outro afeto, um sentido distinto emerge da conversação num intervalo diferenciante da personagem. Vê-se bem que esse diferenciar-se se dá através de oscilações internas, mas há também uma interlocutora que a provoca – é a partir do momento em que ouve da boca da companheira a palavra “infernal” que ocorre a mudança de estado no rosto de Matilda.

Figuras 30.1 e 30.2: Variação de tom [01:04:38 – 01:07:03]



Fonte: FILME (2003)

Essas complicações do sentido através do deslocamento da atenção de um verbo para um som, contudo, não chegam a configurar uma comunicação em seu sentido mais radical e soberano, já que o afastamento da utilidade da linguagem não chega a romper com a unidade dos indivíduos. Mesmo nesse último exemplo, onde a diferença afetiva de uma personagem é mediada pelas respostas da outra, a transformação não é mútua. Se Matilda diferencia-se de si através da palavra, revelando a possibilidade do ser de devir outro, Hilda, por sua vez, permanece a mesma ao longo de toda a conversação: responde surpresa às artimanhas relatadas pela comparsa, sempre no mesmo tom.

Dissemos anteriormente que a tese de Camarneiro (2016) pouco considerava a conversação desde o prisma erótico: não mentimos, mas há um ponto comum entre as

falas e a dimensão do *sagrado mitológico* que merece ser posto em cena. Chama a atenção que Camarneiro (2016, p. 35, grifos nossos) reitere a teatralidade das poses e das entonações destacando o tom “anti-naturalista e extra-cotidiano” que a encenação produz em *Filme de amor*, inculcando num encontro mundano as sombras de um repertório mitológico.

Nesse sentido, grande parte do gestual dos atores é explicitamente coreografado; há uma recorrência de uma imobilidade corporal que remete a modelos que posam para a câmera (como se posa para uma pintura); *a maneira como as palavras são articuladas revela uma recitação ou declamação*. Esses aspectos colaboram para um estilo não-naturalista e extra-cotidiano, em acordo com o repertório mitológico do qual o realizador lança mão – em especial, o mito das Três Graças, aqui associadas aos três personagens centrais: duas mulheres e um homem, os “três amigos populares e suburbanos – Hilda, Matilda e Gaspar” da sinopse [do filme].

Reconhece-se aqui um maneirismo das falas, distantes do modelo dialogado das narrativas embasadas numa verossimilhança cotidiana. São *recitações* ou *declamações*, modos de empostar a palavra a fim de fazer fugir a mera utilidade da linguagem. Mas, ao contrário de entender aí traços do extra-ordinário, inferimos justo a construção de um cotidiano outro, onde o banal não está dissociado do mitológico; talvez a economia bressaneana dos signos fônicos opte por fazer do encontro trivial um instante soberano de comunhão dos sujeitos, como na citação de Assens por Matilda: “Para ele a beleza era fácil, estava em todos os lugares. Para ele todos os momentos eram poéticos, e não somente certos momentos” (FILME, 2003). Ainda, nos parece que as Três Graças exprimem antes o tema do que a forma do sagrado: esse repertório mitológico, que Camarneiro (2016) associa a uma herança renascentista na cena bressaneana, se molda a partir de noções propriamente humanistas de simetria, de equilíbrio e de harmonia⁵⁸; contudo, o que encontramos nas conversações é justo uma vontade de romper com a harmonia, ou melhor, de sacrificá-la em prol de um sagrado que é expressão de devir e

⁵⁸ As Três Graças, ou Cárites, aparecem em pinturas importantes da renascença, como as de Botticelli (*A primavera*, 1482) e Rafael (*As Três Graças*, 1504-1505). Para além da menção verbal às Graças, Camarneiro (2016, p. 40-41) encontra na encenação de *Filme de amor* uma série de referências visuais aos quadros renascentistas: “A recuperação de temas da mitologia greco-latina, o gosto pela simetria e por formas equilibradas podem nos aproximar de ideias típicas do Renascimento. Não por acaso, “O nascimento de Vênus” (1484-1486), de Botticelli, aparecerá aludido em *Filme de amor*. Mas a deusa, ao invés de surgir da espuma das águas do mar, aparecerá em um amplo banheiro. Na metade esquerda da pintura, um personagem masculino, representando Zéfiro, voa e carrega uma ninfa enquanto, as bochechas inchadas, sopra na direção de Vênus. Em Bressane, esse personagem se transforma em som: durante todo o plano, na trilha sonora, ouve-se o ruído de fortes rajadas de vento. A concha de onde surge a deusa na pintura é aludida na presença de uma banheira branca ao fundo da imagem. Existe também uma mudança: as cores do quadro de Botticelli transformam-se em um preto e branco de alto contraste, com apenas um foco de luz dura sobre a atriz, o resto do cenário envolto em um breu - iluminação mais próxima do cinema noir que da arte renascentista”. Essas referências visuais, contudo, não parecem inculcar uma lógica renascentista no modo como as conversações se expressam nos blocos cinematográficos descritos.

multiplicidade, e não de identidade e concordância de si consigo mesmo. Essa sacralidade maldita só existe através da comunicação, ou seja, da continuidade caosmótica entre os seres a partir do rompimento da unidade do sujeito e do desvio à utilidade da linguagem. Até aqui, porém, ainda não foi possível perceber a comunicação expressando-se em sua radicalidade nas conversações cinematográficas, pois a fuga à teleologia da linguagem não foi acompanhada por um diferenciar-se de si dos corpos em interação.

&

Vimos que o desmonte da utilidade da linguagem não faz comunicação por si só: é necessário também desindividuar as personagens, expô-las de modo que sua identificação não seja possível, ou ainda, que sua unidade se confunda com a unidade alheia - é preciso pô-las em comunidade.

Há uma sequência de conversas em *Filme de amor* em que mal se escuta o que é dito (Figuras 31.1 a 31.3). As personagens aparecem no fundo do espaço, filmadas em planos abertos com variados graus de amplitude, e fofocam entre si. A conversa é montada em três planos, em três lugares diferentes do que parece ser um mesmo quarto, e os cortes não revelam quanto tempo passou entre cada momento do diálogo. Os três conversam como se aos tropeços, pois que se interrompem e falam um por cima do outro com frequência. A distância em relação ao ponto de vista da câmera justifica parcialmente o baixo volume das vozes desde uma perspectiva de verossimilhança da encenação. Ocorre que o volume é muito baixo, posto que não há outro som que compete com a conversa pela cognição e ainda assim só se diferenciam algumas palavras quando ditas em uníssono (como o nome “Sueli”) ou uma que outra reação que se destaca (Hilda exclamando “Ah...” ou perguntando “Eaí?”).

Figuras 31.1 a 31.3: Conversa quase inaudível [00:09:40 – 00:11:24]



Fonte: FILME (2003)

Se a mixagem do filme deixa a conversa num volume que beira o inaudível, é possível, para fins analíticos, aumentar o volume desta cena em específico para compreender o que está sendo dito. Mas a ideia cinematográfica que está em jogo aqui nos leva a pensar que pouco importa o conteúdo do que está sendo conversado. O que se indica é uma espécie de pura oralidade da conversação, uma rede de posturas, de movimentos maxilares, de ruídos de lábio, dente, língua e garganta. A linguagem não é expulsa, mas é reduzida ao quase incognoscível neste desfilar de vozes nuas. No entanto, se a utilidade é assim minimizada, não podemos dizer o mesmo da unidade dos sujeitos conversantes. Ainda que por vezes se sobreponham no falar ou que mencionem um nome em coro, é possível identificar a quem pertence cada voz, por mais baixo que seja o volume delas.

Mas no âmbito do entrecruzar de vozes há uma outra ideia que configura a utilidade e a unidade desde a perspectiva de um rompimento parcial. Ainda em *Filme de amor*, uma sequência de cenas é costurada visualmente a uma leitura em voz over do livro *De beneficiis*, de Sêneca. Nessa locução descreve-se quem são as Três Graças, atribui-se o número de graças a um ritmo triádico que encanta os deuses e sintetiza a gratidão em três movimentos: dar, receber e retribuir. Dentre as cenas que essa voz povoa, há esta (Figura 32), onde as três personagens dançam em roda com distintos graus de nudez e entoam uma canção. A canção é pouco reconhecível, pois o volume da leitura é mais alto e sobrepõe as vozes da canção como um obstáculo quase opaco.

Figura 32: Canção que não se ouve [01:12:50 – 01:13:24]



Fonte: FILME (2003)

Desde a perspectiva do círculo cantante, temos três vozes que cantarolam baixinho uma música secreta. Estão distantes do ponto de vista da câmera, o que coloca alguma verossimilhança para o volume do cantar, mas o principal é que o continuum sonoro produzido em roda tende a camuflar a identidade entre os corpos e suas respectivas vozes. Uma escuta atenta e dedicada encontra na harmonia uma distinção entre graves e agudos, mas não uma exata correspondência entre o som da voz e a imagem do corpo. Não ajuda que por cima dessas vozes cantando em uníssono há uma quarta voz que lê, essa sim, extremamente audível e reconhecível, a voz de Hilda. E, enquanto a roda gira, Hilda lê o seguinte: “As três fases devem estar ligadas como em uma dança, um coro de pessoas em roda, com suas mãos entrelaçadas. Porque a ordem do bem fazer reza que se passe de mão em mão e volte ao seu autor” (FILME, 2003). Há, então, uma relação direta entre a leitura que descreve as Três Graças conectadas em canto e dança, e as três personagens que dançam e cantam no fundo do cenário – a voz over, portanto, participa da conversa adicionando sentido para o espectador, ainda que os corpos que dançam não deem notícia dela.

A conversação se vê atravessada ao mesmo tempo por duas forças: uma que atribui sentido ao que se vê (a descrição das Três Graças) através de uma voz perfeitamente audível e facilmente designável (é a voz de Hilda); uma outra força que busca dificultar a compreensão e a estabilização do sentido através de uma sobreposição de leituras e cantos, e também através de um rearranjo de vozes em baixo volume e uníssona harmonia de modo que a unificação entre voz e corpo na canção se fragilize. A linguagem e a comunicação, duas forças que se embatem na conversação cinematográfica, tornam-se assim discerníveis. Vê-se bem como a linguagem exibe seu funcionamento informativo, o verbo in-formando a dança, descrevendo o que ocorre na cena; a comunicação, por sua vez, não é o seu oposto, não é um visual independente do verbal, ou ainda, um canto

descrito que se autonomiza frente a um discurso que o descreve. A comunicação é justo o por em jogo da linguagem, quando a palavra de ordem falha em organizar os corpos, quando a fala se vê às voltas de um objeto que lhe escapa e que lhe leva a múltiplas direções ao mesmo tempo. Percebe-se aí que a comunicação não é a ausência de linguagem, mas o gesto de sacrificar a linguagem, de torná-la sagrada, de fazer fugir sua finalidade utilitária.

&

Se por fim retornamos às mesmas imagens e sons que dispararam essa reflexão, é por que não são mais as mesmas, e a partir do percurso aqui realizado torna-se possível traçar uma vizinhança entre a ideia cinematográfica da inversão de vozes (Figuras 27.1 a 27.4, no início da série) e a ideia teórica da comunicação erótica. Desde o ponto de vista do que está falado por Cleópatra e por César, é possível escutar perfeitamente as palavras e compreender a coerência interna das frases. Contudo, há um malabarismo do sentido que desponta em duas frentes. Primeiramente, o jogo de posturas corporais coloca as personagens numa cena que mistura formas eróticas, como o voyeurismo (Figura 27.1) e a meditação tântrica (Figura 27.2), modos de mostrar o sexo desde a distância entre os corpos. Não bastasse a imagem, desde o som percebe-se que as vozes das personagens estão moduladas por grunhidos, respirações pesadas e rompantes agudos que indicam um sentido sexual da conversa. A linguagem, aí, é obrigada a conviver inibida com esses corpos pletóricos.

Em segundo lugar, desde o conteúdo do que se expressa na fala, antecipa-se a disjunção que irá ocorrer ao final do ato. Cleópatra reitera que é lar de duas forças opostas, habitat de duas espécies em compelida simbiose. Se a retórica da oposição (“lógica versus magia, matemática versus mitologia”) poderia indicar uma síntese que resolve dialeticamente a tensão entre os diferentes, o que se afirma ao final é a coexistência, é uma dupla positividade: “sou Alexandria e sou Atenas!”. Mais uma vez a linguagem se vê de calças curtas, já que a oposição criada se transforma em paradoxal positivação das duas imagens de pensamento, num esforço lógico de conjunção de incompatibilidades.

Já há, neste discurso, um primeiro rompimento com a unidade identitária através dessa coexistência disjuntiva de opostos. Mas é na sequência do monólogo, quando ocorre a inversão das vozes, que a comunicação se estabelece por inteira. Há dois eixos por onde é possível descrever essa comunicação. Desde a relação entre a voz e o que é falado, é notório que ambas as vozes proferem enunciados na primeira pessoa. A primeira, a voz de Cleópatra, diz: “Sinto vontade de abolir o tempo, de ficar eternamente agora”. A manifestação de um sentir e de uma vontade joga a linguagem para o colo do corpo, é uma das formas usuais com que o discurso elabora os afetos e o mundo sensível desde a primeira pessoa do singular. É uma afirmação do corpo que a voz profere. A voz de César, por sua vez, diz: “Sou Cleópatra, sou Alexandria, sou Atenas”. É a manifestação do verbo *ser*, palavra responsável pela identidade, é a identidade de si consigo próprio. E a voz declara ser três coisas: declara ser um nome e declara ser duas cidades; declara ser o nome de um outro corpo que não condiz com a voz; declara ser ao mesmo tempo duas culturas divergentes. O verbo mais identitário da linguagem, aquele que lhe confere o seu próprio ser, se vê vítima de uma zombaria sem igual, a ponto de já não poder mais identificar os indivíduos.

O segundo eixo põe em relação a voz com o corpo que aparece na imagem. Ocorre uma dupla disjunção entre imagem e som: a voz dela entoada pelo corpo dele, a voz dele entoada pelo corpo dela. Há um esforço de ligação entre voz e corpo que se dá na entonação do dizer e na expressão do rosto que diz. César olha sua interlocutora com fixação apaixonada, a cabeça voltada para cima, a boca entre sorrisos pronuncia as palavras saboreando-as e a voz caminha leve, vagarosa, sussurrante; Cleópatra fita seu interlocutor em *plongée*, a cabeça ereta e imóvel, os olhos secos, o maxilar se move rápido e preciso acompanhando a voz firme que emite as palavras roboticamente, como se proferisse uma sequência de ordens. Os afetos do som e da imagem são montados de forma harmônica, coincidindo a cor da voz e a textura da face.

O esforço de ligação entre voz e corpo reforça a disjunção, pois garante a certeza da coexistência entre o eu do corpo e o eu da voz. É necessária essa estabilização entre voz e corpo para evidenciar a instabilização entre as vozes e os corpos, para tornar visível e audível o devir-outro. Esse devir-outro que a conversação cinematográfica instala é, finalmente, a comunicação. Findada a utilidade da linguagem e a unidade do sujeito, resta a continuidade entre os corpos em reversível deslocar-se, um tornando-se outro através das fissuras do verbal.

&

A conversação cinematográfica é uma comunicação erótica. Comunicar seria justamente sair do acionamento de significados, seria instabilizar. Em relação à linguagem, sua utilidade informativa é adiada, desviada, evitada através dos processos de desverbalização produzidos em meio aos corpos. A desverbalização encontra o erótico em pelo menos dois sentidos: num sentido temático, em que as iconizações do símbolo verbal se caracterizam por gemidos, respirações pesadas e formas acústicas que remetem à prática sexual humana, num jogo de fazer ouvir o que não é visto na imagem; mas também num sentido lógico, posto que iconizar um símbolo é desviar o hábito de um signo para outra direção, é obrigar o signo a refazer sua semiose para tornar-se compreensível, é transgredir a utilidade instituída.

Em relação à unidade do sujeito, o rompimento provocado pela comunicação passa indiscutivelmente por uma não coerência entre um corpo e uma voz. Mary Ann Doane (2018, p. 385) já havia notado que estratégias como sincronização imagem-som e comentários em voz-over eram dispositivos do cinema narrativo para reforçar a ideologia do sujeito, onde “a *mise en scène* clássica se empenha em perpetuar a imagem de unidade e identidade sustentada por este corpo e em afastar o medo da fragmentação. Os diferentes elementos sensoriais trabalham em cumplicidade, e este trabalho nega a heterogeneidade do “corpo” no filme”. A comunicação erótica atinge sua radicalidade quando desfaz essa identidade de um corpo consigo mesmo, quando exhibe um corpo em sua multiplicidade – e aí percebemos que tampouco é a fragmentação de um corpo que é posta na mesa, como se fossem partes que se voltam contra o todo, mantendo a existência de um todo ainda que negado; o que a conversação cinematográfica produz é um diferir-se imanente ao corpo que só se expressa no entregar-se ao encontro com o outro.

Cabe dizer ainda que o erotismo não é uma apologia do primitivo. Em Bataille por vezes há a sensação de uma vontade de retorno a uma certa animalidade pré-verbal, como se o destino da comunicação fosse uma regressão antropológica a um tempo quando o ser estava mergulhado em uma imanência total do cosmos, como no enunciado “o animal está no mundo como a água na água” (BATAILLE, 1993, p. 13). O filósofo chega a dizer, em certo momento, que a comunicação se movimenta pela vontade de uma continuidade

perdida, ou seja, uma continuidade que se encontra no passado. Ocorre que, e aqui vemos que a filosofia maldita se alinha com as semióticas aqui estudadas, a continuidade é *primeira*. O movimento pelo qual o comunicar revitaliza o continuum é similar ao deslimite que corre entre os signos, ao sinequismo pragmaticista que guia as iconizações, à diferença pela qual criam-se ideias e traçam-se planos de imanência. Comunicar é seguir a força de um devir na medida em que desestabilize os códigos linguageiros e assujeitadores que cercam e capturam as potências comunicativas, direcionando-as para um fim pré-determinado transcendentemente. A conversação cinematográfica se faz comunicação através do erotismo, produzindo ao mesmo tempo uma continuidade verbivocovisual e uma transgressão da linguagem e da identidade.

Percebe-se que é possível expressar a comunicação através do cinema, em especial quando o verbal não é negado, mas apresentado desde suas gagueiras, desde seus deslimites. Bressane não abdica do verbo: não grunhe um puro urro dos corpos, e mesmo as declinações timbrísticas das vozes estão sempre em relação com a fala e suas operações simbólicas. O cineasta, isso sim, revela o verbal em seu sacrifício. Oferenda-se a palavra ao mar revolto da semiose, afogada em correntes de som e imagem, alçada à ordem sagrada onde os signos misturam-se sem cessar, numa comunicação que desfaz a unidade na qual o mundo teleológico da ação e dos códigos a cerceou.

PARTE III
CONEXÕES, CONJUNÇÕES E DISJUNÇÕES

8 SÍNTESES, AS FINAIS E AS PORVIR

À guisa de conclusão, eis que se faz necessário redizer o conceito e propor algumas possibilidades de síntese. O desenho do conceito só é possível a partir da descrição das relações entre seus componentes, estes explorados nas séries. É preciso analisar o movimento que o conceito faz entre as séries, como tece suas teias, suas conexões e disjunções, sua consistência – produzir as sínteses, forçar os encontros entre componentes, demarcar as zonas de vizinhança. Tal como Deleuze e Guattari (1992), poder, enfim, perguntar: o que é mesmo a conversação cinematográfica?

Para tanto, finalizamos este texto propondo um fechamento da pesquisa por três vias. A primeira versa sobre os movimentos que permeiam as séries e os modos de leitura que o serialismo das conversações suscita, orientando as sínteses que acontecem quando produzimos encontros entre séries, quando uma série atravessa a perspectiva da outra. A segunda via de encerramento é a proposição de sete enunciados que representem as variações do conceito de conversação cinematográfica, reunindo as principais teses do nosso trabalho. E, por fim, concluímos este estudo retomando a problematização da pesquisa, jogando uma última luz sobre o conceito e sua relação com as conversas hegemônicas do cinema e da comunicação. Desde esse lugar de tensão, a conversação cinematográfica opera como um elemento diferencial e desperta forças de outridade ou devires indisciplinados que os códigos do presente buscam a todo custo silenciar.

8.1 Modos de transitar entre as séries: conexão, conjunção e disjunção

As séries apresentam problemas de conversação, encruzilhadas de ideias, campo tensivo de intensidades. As séries não dão o conceito, nem cada série é, em si, um conceito, são zonas de produção de componentes: uma série é um espaço em que se formam e se encontram componentes do conceito de conversação cinematográfica. Mas esses componentes tampouco estão explícitos no corpo das séries: são eles os próprios movimentos superficiais que o conceito traça por entre as séries, os rastros que esse elemento diferencial deixa no interior das séries. Assim, os jogos de nomeação ou o monólogo variável não são, em si, componentes do conceito: são campos problemáticos onde se traçam as linhas de força que fabricam os componentes. Isso porque o conceito de conversação cinematográfica não é um aglutinado de outros conceitos, mas um arranjo

de fluxos de pensamento, de passagens entre conceitos. Os componentes são, então, os movimentos intensivos no interior das séries e entre as séries.

O que, então, compõe uma série? Em primeiro lugar, cada série carrega consigo uma pergunta implícita. Diante dessa pergunta, a conversação veste uma máscara e projeta sua voz enunciando um conjunto específico de conceitos e blocos de sensações - o objetivo aqui não é responder à pergunta, mas torná-la explícita. Conforme as distintas máscaras projetam distintas vozes, vê-se bem que há certos traços que se conectam ou se disjuntam formando traquejos e gagueiras, e nesses acoplamentos de linguagem vai-se percebendo pouco a pouco que a conversação não veste uma máscara sem deixar nela um leve relevo da máscara anterior, nem projeta uma voz alheia sem rasgá-la com sua garganta rouca. Os movimentos superficiais – enfim, os componentes – se tornam perceptíveis na iteração de exemplos, de argumentos, de raciocínios, mas também se tornam evidentes quando uma série informa a outra, ou quando tendem à indistinção: tal bloco cinematográfico responde melhor ao problema da iconização ou do erotismo? E este conceito, por que está aqui e não acolá? Na leitura desses cruzamentos, dessas sobreposições e distâncias relativas tornam-se nítidos os movimentos dos componentes e o contorno do conceito.

O que compõe o conceito, portanto, são os movimentos nas séries e entre as séries. E esses movimentos podem ocorrer de várias formas, acoplando, radicalizando, sobrepondo, desviando... Mas quaisquer fluxos que corram nessa rede serial hão de tomar a forma de uma *conexão*, de uma *conjunção* ou de uma *disjunção*. Trata-se de verdadeiras *sínteses*: sínteses conectivas quando acoplam intensidades na constituição interna de cada série, de cada campo problemático; sínteses conjuntivas quando uma e outra série complementam-se, catalisam-se, concatenam-se perseguindo uma única direção, instalando-se num sentido que seria impossível fora da relação convergente; enfim, sínteses disjuntivas quando há duas ou mais séries que só adentram o sentido pela sua distância e na positividade de sua distância, na consistência intervalar do *entre* que as põe em relação. Entre o conectivo e os demais trânsitos há uma diferença de grau e proporção, posto que a conexão estabelece o vínculo básico entre singularidades para a formação das séries, enquanto conjunção e disjunção são relações entre as séries; as sínteses conectivas são movimentos longitudinais de acoplamento, enquanto as sínteses conjuntivas e disjuntivas são movimentos latitudinais de atravessamento. Essas sínteses já habitavam

as primeiras definições do serialismo deleuziano, com especial atenção ao caráter afirmativo da disjunção:

Distinguem-se três espécies de síntese: a síntese conectiva (se..., então) que recai sobre a construção de uma só série; a síntese conjuntiva (e), como procedimento de construção de séries convergentes; a síntese disjuntiva (ou) que reparte as séries divergentes. Os *conexa*, os *conjunta*, os *disjuncta*. Mas, justamente, toda a questão é de saber em que condições a disjunção é uma verdadeira síntese e não um procedimento de análise que se contenta em excluir predicados de uma coisa em virtude da identidade do seu conceito (uso negativo, limitativo ou exclusivo da disjunção). A resposta é dada na medida em que a divergência ou o descentramento determinados pela disjunção tornam-se objetos de afirmação como tais. A disjunção não é, em absoluto, reduzida a uma conjunção; ela continua sendo disjunção uma vez que recai e continua recaindo sobre uma divergência enquanto tal. Mas esta divergência é afirmada de modo que o *ou* torna-se ele próprio afirmação pura. [...] Vimos qual era o procedimento desta disjunção sintética afirmativa: consiste na ereção de uma instância paradoxal, ponto aleatório com duas faces ímpares, que percorre as séries divergentes como divergentes e as faz ressoar por sua distância, na sua distância. Assim, o centro ideal de convergência é por natureza perpetuamente descentrado, não serve mais senão para afirmar a divergência (DELEUZE, 2015, p. 180).

O que é interessante perceber é que naquilo que chamamos de *conversa* ao longo da tese, essa conversa que é linguística, identitária e narrativa, as sínteses conectivas e conjuntivas são mais ou menos aceitas. Numa leitura generosa, poderíamos dizer que a linguagem e a narrativa aproximam singularidades, conectando-as, e que o consenso e a opinião são frutos da identificação de duas séries diferentes, a diferença tornando-se identidade numa relação convergente. O que não cabe nem nas imagens-sonho mais delirantes da conversa é a operação pela qual uma síntese faz da disjunção uma afirmação. Que uma e outra perspectiva discordante se aliem na mesma ideia, que uma semiose estabeleça um continuum entre uma desconstrução icônica e uma generalização simbólica, que a distância entre o caos e o cosmos seja não um obstáculo a ser analisado, mas o próprio sentido do encontro entre as séries, eis o que a imagem dogmática da conversa jamais tolerará e o que a conversação cinematográfica ergue como sua própria bandeira.

A conversação é composta sobretudo por movimentos disjuntivos, inclusive porque a positividade da disjunção obriga-nos a repensar a natureza da conexão e da conjunção. Só é possível criar sínteses conectivas porque há uma heterogênesse que pulsa no interior de cada série e um sem-número de singularidades divergentes que podem entrar em uma cadeia sucessiva de acoplamentos; e só é possível produzir sínteses

conjuntivas por conta das séries disparatadas que entram em relações de mútua coordenação e de co-determinação em torno de um centro parcial e temporário.

Se as sínteses se efetuam a partir dos encontros entre as séries, isso significa que é preciso um *ato de leitura* para acelerar a tendência proliferante do conceito, é preciso traçar múltiplas idas e vindas na leitura das séries. Ensaieemos alguns exemplos de sínteses que se pode produzir a partir da leitura das séries e de suas encruzilhadas potenciais. Destacamos alguns blocos cinematográficos de *O mandarim* (Figuras 33.1 a 33.4) e descobrimos que as conversações fazem proliferar nomes próprios a ponto de instituir jogos de nomeação. Nesse devir lúdico da linguagem, os corpos brincam de fugir a seus nomes, infiltrando nas designações, nas manifestações e nas significações uma instância paradoxal de sentido.

Figura 33.1 a 33.4: Os jogos de nomeação [00:07:01 – 00:07:11; 00:56:27 – 00:56:52; 1:16:35 – 1:18:38; 1:10:55 – 1:14:17]



Fonte: MANDARIM (1995)

Desde a perspectiva das sínteses conectivas, essas que povoam e constroem séries, o campo problemático das nomeações apresenta um encadeamento interno que tende a uma diacronia intensiva de blocos conversacionais, apontando para uma direção de maior radicalidade do procedimento – aqui, de como o ato de nomeação pode disparar uma fuga à identidade do ser para promover o devir como sentido. Por isso os blocos são assim

ordenados: na Figura 33.1, Gilberto Gil é designado como Sinhô, mas para além do batismo narrativo há pouco que o assim caracterize pela encenação, pois os brincos e o corte de cabelo são pouco típicos dos anos 20 e 30, e também o modo de tocar o violão indica uma musicalidade mais livre e contemporânea⁵⁹. Na Figura 33.2, Chico Buarque manifesta ser Noel Rosa, mas sua apresentação é provocada pela inserção da música *A banda*, de Chico Buarque. É como se o personagem afirmasse uma identidade, mas o filme assinalasse outra, lembrando que há algo de Chico Buarque neste Noel Rosa. Na Figura 33.3, Caetano Veloso anuncia-se Caetano Veloso e rompe com a linha do tempo narrativa. Ainda por cima, diz ter realizado parceria com Sinhô, aludindo não à personagem do filme mas ao ator Gilberto Gil, seu companheiro tropicalista, e aí seu caetanear mostra-se como um metacommentário a respeito da narração, uma personagem onisciente do todo do filme. Enfim, na Figura 33.4, quando o personagem Mário Reis encontra um Tom Jobim interpretado por Edu Lobo, desvela-se um devir-Tom Jobim que acomete a ambos os corpos, já que aquele que até então se dizia Mário passa a cantarolar o *Choro bandido* com o mesmo estilo de Tom Jobim. A identificação complica-se ainda mais quando, ao final da performance, ambos os personagens exaltam o nome de Tom Jobim, como se referenciando um ao outro ou ainda um terceiro, um devir-Tom Jobim que perpassa os corpos mas não pertence a nenhum deles.

Se há, no interior da série, uma síntese conectiva dos blocos singulares por radicalização, que movimentos conjuntivos os jogos de nomeação suscitam em relação às outras séries? Se lemos a conversação do devir-Tom Jobim desde a perspectiva da comunicação erótica, nota-se que não é só a proximidade dos corpos à meia luz ou as vozes baixas e aveludadas no cantar que compõem um erotismo, mas aquilo que é propriamente comunicacional no encontro: uma comunhão dos seres no devir que os arrebatam e que fissa suas unidades identitárias através de um uso inutilizante da linguagem, onde as capacidades designativas entram em parafuso diante de designações proliferantes. Não é a ausência de nome que atrapalha o entendimento de quem é quem, mas sim que esse nome atue sobre esse e aquele corpo ao mesmo tempo. Comunicar é um duplo movimento, é entrar num devir-outro e transgredir os limites do seu próprio ser. Ao

⁵⁹ “A interpretação de Gil, acompanhado do violão, porém, não é uma representação fidedigna das gravações dos anos 20. Seu estilo trata de forma sofisticada o instrumento, que parece mais orgânico, e o modo de apresentar a melodia também se desfaz de um certo rigor próprio às gravações de samba do período. O distanciamento do representado em relação ao seu representante, evidenciado por um tipo de interpretação brechtiana escolhida por Gil, demonstra a um tempo a natureza indicial do signo – Gil não é Sinhô, mas o indica (e homenageia) – e os artifícios de significação utilizados pelo diretor para levar adiante sua tese sobre a natureza fabuladora do cinema” (SILVA; LUCAS, 2014, p. 12).

cantar como Tom Jobim na presença da personagem designada como Tom Jobim, vemos Mário Reis desfazer-se de si para adentrar nesse devir. Edu Lobo, por sua vez, ao cantar *Choro bandido*, uma composição sua, afasta a identidade Tom Jobim que lhe foi designada para entrar em flagrante fabulação de si, entoando um dueto com um Mário Reis-Tom Jobim muitíssimo singular.

Contudo, desde a perspectiva das sínteses disjuntivas, percebemos que mesmo a conjunção do devir-Tom Jobim com a comunicação erótica não é plena. Pois, quando dois corpos se comunicam, eles necessariamente entram *um no devir do outro*. Na conversação analisada, Edu Lobo/Tom Jobim não é arrebatado por Fernando Eiras/Mário Reis, não entrega-se a uma estilística do cantar ou do sorrir de Mário, nem canta alguma de suas canções. O comunicar é parcial, já que a abertura para o outro ocorre unilateralmente.

De maneira similar, se tomamos essa mesma conversação desde a perspectiva das iconizações ou do monólogo variável, nos parece que encontraremos igualmente conjunções e disjunções. As nomeações *strictu sensu* de Tom Jobim mantêm a integridade do verbal, e quando as palavras “Tom Jobim” são proferidas, elas implicam seu significado simbólico já habituado. Ocorre que a personagem Mário Reis só adentra o devir-Tom Jobim quando produz uma semelhança com o *larará* grave e rouco de Tom no seu cantarolar. É, portanto, por um desvio sonoro do cantar que devém-outro – e mesmo aqui é bastante complexo, pois a iconização do canto, transformando a letra numa sequência harmônica de sílabas, remete simbolicamente a um hábito específico do cantar, aquele de Tom Jobim. Vê-se bem que a iconização sonora do verbal (o *larará*) vai encontrar uma simbolização sonora do verbal (o cantar de Tom Jobim), mas é justamente por esse arranjo iconizante-simbolizante que a personagem Mário Reis pode habitar o paradoxo e devir-outro (devir-Tom Jobim). Na disjunção, os termos da relação não adquirem consistência sem afirmar as suas distâncias: há uma distância iconização-simbolização que garante o devir-outro, mas há também uma distância iconização-devir-outro que é intransponível sem a simbolização e uma distância simbolização-devir-outro que torna evidente a necessidade da iconização nesta semiose.

Como último caso, repassemos essa mesma conversação pelas linhas do monólogo variável. Desde a duração das falas, percebe-se nitidamente uma troca de turnos típicas de um diálogo: “- Tom Jobim, que prazer em vê-lo! / - Trouxe um choro novo aqui para te mostrar, Mário, que eu acabei de fazer com o Noel Rosa, e que começa

assim” (MANDARIM, 1995). Na sequência, começa a performance da música, e o *Choro bandido* é cantado na íntegra, tornando-se ele mesmo uma espécie de monólogo:

Mesmo que os cantores sejam falsos como eu, serão bonitas, não importa, serão bonitas as canções. Mesmo miseráveis os poetas, os seus versos serão bons. Mesmo porque as notas eram surdas quando um Deus sonso e ladrão fez das tripas a primeira lira que animou todos os sons. E daí nasceram as baladas e os arroubos de bandidos como eu cantando assim: “você nasceu para mim, você nasceu para mim”. Mesmo que você feche os ouvidos e as janelas do vestido, minha musa vai cair em tentação. Mesmo porque estou falando grego com sua imaginação. Mesmo que você fuja de mim por labirintos e alçapões, saiba que os poetas, como os cegos, podem ver na escuridão. E eis que, menos sábios do que antes, os seus lábios ofegantes hão de se entregar assim: “me leve até o fim, me leve até o fim”. Mesmo que os romances sejam falsos como o nosso, são bonitas, não importa, são bonitas as canções. Mesmo sendo errados os amantes, seus amores serão bons (MANDARIM, 1995).

Analisando a canção como um monólogo, além de realçar uma tematização erótica, percebe-se que nele se produz uma fabulação da personagem já no primeiro verso, indicando a sua *falsidade* como cantor. Além disso, *Choro bandido* é uma composição de Edu Lobo em parceria com Chico Buarque, e não de Tom Jobim, e aí esse “falso como eu” ganha uma segunda camada de mentiras. Estaríamos, assim, diante de um monólogo que faz variar o seu falante, flagrado em uma performance falsificante de sua identidade, fugindo às funções caracterizadoras e realistas que assomam os diálogos narrativos. Ainda assim, a aleatoriedade do encadeamento aqui é ínfima, já que não só o monólogo é anunciado (“Trouxe um choro novo aqui para te mostrar...”), como ao longo do filme acompanhamos Mário encontrar-se com vários nomes distintos da música brasileira e vê-los performar, como numa narrativa do gênero musical. Há um único elemento que evade o encadeamento: a intrusão de Mário Reis no monólogo fazendo uma segunda voz não requisitada, operando seu *larará* que o instala no devir-Tom Jobim. Contudo, o que evade à progressão é justamente a réplica, uma segunda voz que não pertence ao monólogo.

Novamente estamos diante de proximidades e distâncias, de modo que a série dos jogos de nomeação e a série do monólogo variável (assim como as demais) não se igualam nem se repelem, mas coabitam sínteses conjuntivas e sínteses disjuntivas. Vê-se que a conversação cinematográfica faz proliferar os encontros entre as séries. No limite, o conceito tende a um crescimento contínuo, multiplicando as relações a cada ato de leitura, a cada passeio por esse jardim bifurcado. É claro, não se trata aqui de um conceito que tudo pode, uma abertura total e absoluta, pois há linhas já traçadas e intensidades já

inscritas na memória do conceito. As sínteses aqui demonstradas são à maneira de um interpretante final peirceano, sempre falho e provisório, abastecendo os novos rumos da semióse em curso.

8.2 Sete teses sobre a conversação cinematográfica

Se voltamos à constituição das séries, percebemos que cada uma delas se alimenta de uma pergunta determinante e faz viver um campo de singularidades específico. Na primeira série (capítulo 4) se faz a questão: qual a relação entre a conversação e o ato de fala? De que modo a conversação expressa uma pragmática da linguagem? Vê-se bem que a conversação é parceira da dimensão expressiva da linguagem, aquela onde saltita o sentido, onde este encena suas aventuras paradoxais. Na conversação, e em especial nas conversações onde se joga com os nomes próprios, cria-se um curto-circuito das designações, das manifestações e das significações. O ato de falar, o ato de nomear um corpo no cinema enseja brincadeiras *nonsense* que entremeiam o ser com proliferações de devires.

Que tipo de signos caracteriza a conversação? Essa pergunta guia a segunda série (capítulo 5). E que outra resposta, senão: ícones, os signos tradicionalmente entendidos como os vicários do pensamento estético. Ou melhor, menos o ícone que a iconização, e aí já se mostra uma ideia de signo que vive menos como uma entidade que como uma operação, um movimento mesmo da orquestração semiósica. A iconização apresenta então a desmontagem do verbal, direcionando o contínuo dos signos para um deslimite verbivocovisual, lá onde a fala entra em devires sonoros e visuais. Ao mesmo passo, percebe-se que toda semióse tende à terceiridade, ao símbolo; há, portanto, convivência entre uma tendência iconizante e uma tendência simbolizante. O verbal em seus devires, coexistência do icônico com o simbólico, assim é o signo por excelência da conversação cinematográfica.

Na terceira série (capítulo 6) a questão que paira é: qual a narratividade possível a partir dos blocos de conversação cinematográfica? Ao consultar alguns manuais de roteiro, percebemos que o diálogo narrativo é refém de uma lista de prescrições, de funcionalidades narrativas que todo bom roteirista deve saber imprimir nos seus diálogos. Na distância em relação a esses diálogos é que percebemos que a conversação pode ser mais bem traduzida narrativamente como um monólogo variável, um monólogo que varia

em relação ao encadeamento sequencial, rompendo-o e propondo uma proliferação não-linear de declamações; e também um monólogo que faz variar a personagem, levando o falante a fabular outros mundos para além do mundo habituado do presente.

Na quarta série (capítulo 7) se impõe uma última questão: que relação há entre a conversação cinematográfica e o desejo? Desde o erotismo é possível ver e ouvir nas conversações um modo de rezar a continuidade que se estabelece entre os corpos conversantes. Tal continuidade não é outra coisa que a comunicação, a inscrição de um continuum acústico entre os seres que rompe com a unidade do Eu e com a utilidade da linguagem. A comunicação que aqui se expressa afasta-se de um só golpe tanto da informação quanto do consenso, pois estabelece através de suas formas eróticas uma comunidade entre outridades, entre seres extáticos, fora de si e abertos à vitalidade do universo.

A partir da inscrição desses problemas no horizonte das sínteses conectivas, conjuntivas e disjuntivas, é possível abreviar o conceito de conversação cinematográfica em sete enunciados, um pouco à moda de um resumo para apressados, mas também como sumarização das principais teses da presente pesquisa:

1) A conversação cinematográfica é um deslimite verbivocovisual

A herança concretista de Bressane imprime no conceito de deslimite toda uma história de trânsitos entre matrizes perceptivas: daí que o sonoro, o verbal e o visual já não existam em separado, mas em uma zona de indiscernibilidade verdadeiramente verbivocovisual. A conversação cinematográfica é a aposta de que, na manutenção deste indiscernível, seja possível inventar novas formas. Por isso também que no deslimite a invenção convive com a tradução e com a crítica, já que é preciso transitar do verbal ao sonoro ou ao visual, firmando uma consistência própria dessa passagem tradutória; e porque ao fazer um signo fugir em outra direção, termina-se por desmontá-lo, por criticá-lo, e aí os trânsitos entre matrizes e a invenção de novas formas produzem como efeito necessário a desestabilização dos códigos vigentes na semiose. No caso da conversação cinematográfica, o verbal é quase sempre o alvo da crítica, mas também porque é por ele que cruzam todas as passagens tradutórias e é em relação a ele que se inventam novos signos conversacionais.

2) A conversação cinematográfica é uma crítica do consenso e da opinião

No caminho do conceito de conversação passamos por algumas ilusões que não só são insuficientes para dar conta da força diferencial da conversação cinematográfica, como comportam-se como verdadeiros rivais do conceito. O primeiro antagonista é a conversa consensual, onde se firma um acordo intersubjetivo que pressupõe uma identidade coerente para cada sujeito conversante e uma situação ideal de orientação ao entendimento. O segundo antagonista é a opinião, tanto em seu aspecto de pura normatividade informativa do estado de coisas, que se propaga por repetição e redundância, quanto em seu aspecto individualizante e relativista, que tenta apanhar os conceitos e as sensações para fazer deles uma mera impressão subjetiva habituada. Nesse sentido, a conversação cinematográfica opera uma crítica ferrenha a essas conversas desde a perspectiva do devir e da proliferação conversacional de falas divergentes. O devir é ignorado no consenso, já que o outro é sempre uma identidade presumida que o Eu tenta performativamente colocar-se no lugar; e é capturado na opinião, esta que se propaga para melhor controlar, num regime informacional de exclusão do ruído, ou seja, exclusão da diferença indesejada. Na conversação, o encontro entre seres é sempre disjuntivo e força um a entrar no devir do outro, instituindo uma comunicação onde a diferença é sempre desejada.

3) A conversação cinematográfica é uma imagem-tempo da conversa

A criação está sempre sendo assaltada e atravessada por códigos normativos que insistem em afirmar que não há outro mundo senão esse em que vivemos, que não há outro modo de existência senão o do atual estado das coisas, que não há outro tempo além do presente. Por isso que, ao fabular outros mundos, a conversação cinematográfica cria também outras temporalidades, desvios virtuais ao presente sempre atualizado. Apesar da narratividade da imagem-ação que pensa o cinema sempre no presente, como uma ininterrupta sucessão de presentes (presentes passados e presentes futuros encadeados), há essa outra forma com que o cinema consegue produzir pensamento: o pensar pelas imagens-tempo. Desse modo, parece que é próprio da conversação cinematográfica o tempo do Simultâneo, em que presentes muito diferentes entre si coexistem sem contradizer-se, numa proliferação de séries existenciais que se manifestam nas falas das personagens em ato de fabulação. Reforça-se, então, a diferença entre uma conversa que é da ordem do presente atualizado e incapaz de expressar o virtual e uma conversação cinematográfica que tem como vocação dar consistência ao virtual através da simultaneidade de presentes disjuntos.

4) A conversação cinematográfica é um devir icônico da linguagem verbal.

É imprescindível para a conversação a presença do verbal: não é por recusa do verbo que caminham os blocos conversacionais mas pela exibição de uma fuga de seus limites. Na conversação cinematográfica assistimos à derrubada do símbolo rei, ao fim dos privilégios que ocupa a linguagem verbal nas interações entre falantes. O verbal é então destituído pelo sonoro e pelo visual, estes que são devires implacáveis sobre o sentido da conversação. A crise morde também o monopólio da linguagem: suas dominâncias designantes, manifestantes e significantes, bem como sua faceta cibernética de controle informacional, tudo se curto-circuita diante dos paradoxos e dos transbordamentos iconizantes da conversação. Mas, justamente por não rechaçarem o verbal, as iconizações vão necessariamente reencontrar o simbólico em alguma outra esquina, onde se produz um jogo contínuo entre os devires icônicos não-verbais e os processos de simbolização que impedem a verbalidade de desfazer-se totalmente no caos.

5) A conversação cinematográfica perturba a unidade do sujeito conversante.

Tanto quanto a comunicação, a conversa é também alvo de teorizações que esperam dela um desvelamento de interioridades, uma espécie de instante decisivo da verdade do sujeito. Ocorre que as conversações cinematográficas estão sempre dispostas a trair os seus conversantes, a escapar-lhes pela boca e seguir uma paralela qualquer, quando não simplesmente dizem o oposto do seu indivíduo. Percebe-se nessas cenas que é a interação quem individua as pessoas e não o contrário, daí que todo e qualquer sujeito é desde já um efeito sígnico da conversação. E as subjetividades produzidas são como falsárias, estrangeiras, coletivas, parcialmente humanas, por vezes. A conversação cinematográfica é um modo de desmontar o indivíduo identitário e fazê-lo rumar para outros arranjos semióticos intensivos e pré-individuais, fabulando outros modos de existência.

6) A conversação cinematográfica é uma linha de fuga do encadeamento narrativo.

Há muitas formas de evadir à linearidade e funcionalidade sistêmica da narrativa – uma paisagem que insurge, por exemplo, tal como vimos em uma pesquisa anterior de mestrado (MACEDO, 2020) – e a conversação é um modo de introduzir intervalos na sequencialidade da narração fílmica. É como se as línguas falassem outros tempos: simultaneidades de presentes, acontecimentos, devires, fugas do Cronos e da ontologia restritiva do presente que comanda tudo que é narrativo. Com isso, toda funcionalidade

progressiva que se espera de um diálogo é substituída por uma imagem-tempo imprevisível. Estas temporalidades dizem especialmente de um não-sentido, e é desde essa dimensão que a narrativa perde seu encadeamento causal e sua orientação ao entendimento.

7) A conversação cinematográfica é uma co-presença de forças caóticas e forças cósmicas.

Percebe-se desde já que o conceito é um conceito crítico, no sentido de que não expressa somente devir, mas também tensão, crise e ruptura. Contudo, não se trata de entender a conversação cinematográfica como uma pura linha de desterritorialização absoluta, como agente de uma desorganização total. Desmonta-se, sim, a linguagem, o sujeito e a narrativa, mas não sem remontá-las conforme outro manual de instruções, por mais elíptico e disperso que possa parecer. Isso porque a conversação concentra em si duas linhas de forças que disputam a todo tempo o futuro da palavra: uma tendência caótica, desordeira e desconstrucionista que age sobre a linguagem parasitando-a, corroendo seu sujeito, minando sua narratividade; mas existe igualmente uma tendência cósmica, ordenadora e criativa que produz desde a ruína da conversa novos hábitos conversacionais, novos signos, outras comunicações. É próprio da perspectiva do devir a aliança entre um deixar de ser e um tornar-se outro: uma semiose caósmica, eis a conversação cinematográfica.

8.3 A outridade da conversação na festa do verbal

Partimos da premissa de que era possível construir um conceito de conversação desde o cinema, diferenciando-o da conversa. Para tanto, foi necessário delimitar a consistência do conceito, tanto em sua composição interna quanto em sua vizinhança externa. Em termos de composição interna, erigimos campos problemáticos e os distribuímos em séries heterogêneas, de modo a dar conta da proliferação imanente do conceito. Assim, os componentes do conceito são as sínteses promovidas no interior das séries e entre as séries, o conceito tornado um fluxograma maquínico de conexões, conjunções e disjunções. Igualmente importante foi desenhar as zonas de indiscernibilidade externas ao conceito de conversação, onde esta encontra outros conceitos para neles banhar sua língua bifurcada, constituindo ressonâncias de pensamento com outras filosofias e semióticas. Foram especialmente vitais os encontros

com os conceitos de deslimite, de devir, de imagem-tempo, de ato de fala, de iconização, de monólogo variável e de comunicação erótica.

Nesse sentido, foi indispensável para a configuração do conceito o estudo de relações entre ideias teóricas e ideias cinematográficas, de modo que os blocos de sensação não são meros objetos de análise, mas intensidades que pensam a conversação por seus próprios meios, povoando as séries e articulando-se junto aos conceitos na diagramação dos campos problemáticos. Os blocos não são cenas, mas ideias expressas por segmentos móveis e demarcadas no texto a partir de figuras que indicam seu momento no filme. Tal composição múltipla do pensamento conversacional implica escapar à lógica da separação entre teoria e objeto, e aproxima a tese de uma teoria de cineastas, onde a relação entre o pensamento teórico e o pensamento cinematográfico é apresentada como questão. Junto às ideias semióticas, estéticas e comunicacionais de Bressane e dos demais intercessores desta pesquisa, a conversação cinematográfica expressa uma legítima transversalidade, desde a sua composição interna às associações externas: um deslimite do pensamento.

Se a conversação multiplicou relações intensivas que complicam a natureza do conceito, tornando-o mais complexo, a conversação também produziu suas fugas, suas críticas, suas desconstruções. Reunimos sob o nome de *conversa* todas as capturas identitárias, linguísticas, narrativas, consensuais e opinativas que recaem sobre as interações verbais nos códigos do cinema hegemônico. Essa dominância é apresentada através de teorias do cinema e da comunicação, mas também dos manuais de roteiro, índice de como funcionam as crenças vigentes da narração e da estética cinematográficas, sintoma do que desejam as indústrias que materializam a sociedade de controle no âmbito do campo do cinema. Basta observar boa parte dos catálogos de séries televisivas (um tipo de série tão diferente...) nas plataformas de streaming para encontrar as funções narrativas, a vontade de controle informacional, a coerência entre fala e personagem e tantos outros traços dessa conversa submissa ao presente único. De modo que a conversação, quando pensada desde o ponto de vista desses algozes do devir, mostra sua máscara sem rosto e revela-se como a *outridade* da conversa, uma força de desmontação do estado de coisas atual.

A conversação produz então uma distância com relação à conversa. Não é exatamente sobre acabar com a conversa, sobre silenciá-la, mas sobre ultrapassá-la na direção da conversação, de incentivar uma arte da livre circulação da diferença. É menos

sobre matar a conversa que sobre levá-la ao cinema. E a conversação cinematográfica só opera essa disjunção com relação à conversa porque é, antes de mais nada, uma máquina de proliferar devires, uma operação de tornar consistente o virtual através das fronteiras do verbal. É uma algazarra ingovernável, é a festa da palavra, é uma celebração do acontecimento do falar em uma cultura comunicacional cada vez mais restringida ao já dito e ao já pensado. Conversação cinematográfica, enfim: o verbal em estado experimental.

BIBLIOFILMOGRAFIA

ABOULAFIA, Mitchell; HABERMAS, Jürgen. Reflexões sobre o pragmatismo (Respostas de Habermas a perguntas formuladas por Mitchell Aboulafia). In: SOUZA, José Crisóstomo de (Org.). **Filosofia, racionalidade, democracia: os debates Rorty & Habermas**. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 233-240.

ABREU, Glauber Gonçalves de. **Mediador-cartógrafo de uma cena mediada: teatralidade, performatividade e invenção em obras contemporâneas no eixo RJ-SP-DF**. 2021. 147f. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea). Universidade de Brasília, Brasília.

ABREU, Luis Felipe Silveira de. **“A linguagem não pertence”**: fantasmas da propriedade e da comunicação em escritas contemporâneas (Copistas de Jorge Luis Borges, a Escrita Não Criativa e a poesia brasileira de apropriação). 2022. 220f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ALVES, Carolina de Miranda Pineli. **A oralidade como elemento da narrativa documental**. 2013. 94f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens). Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba.

ARAÚJO, André Corrêa da Silva de. **Deleuze e o problema da comunicação**. 2020. 175f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

AUMONT, Jacques. **À quoi pensent les films**. Paris: Séguier, 1996.

AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? In: **Educação & Realidade**, n. 33, v. 1, jan./jun. 2008, p. 21-34.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BADIOU, Alain. Sobre “O ato de criação: o que é ter uma ideia em cinema?”, de Gilles Deleuze. In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 83-89.

BARROS, Moacir Francisco de Sant'Ana. **Caminhada, canto, conversação**: mise-en-scène reversa em três filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. 2014. 222f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BATAILLE, Georges. **La experiencia interior**: suma ateológica I. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**. São Paulo: Ática, 1993.

BELINTANI, Júlia Ramiro. **Projeccionistas de cinema na transição película / digital**: diálogos entre um futuro desaparecido e um passado que resiste. 2018. 124f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

BENTES, Ivana. Economia narrativa: do midiativismo aos influenciadores digitais. In: BRAIGHI, Antônio Augusto; LESSA, Cláudio; CÂMARA, Marco Túlio (orgs.). **Interfaces do Midiativismo**: do conceito à prática. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2018, p. 151-169.

BENTES, Ivana. **Mídia Multidão**: estéticas da comunicação e biopolíticas. Mauad: Rio de Janeiro, 2015.

BENTZ, Ione Maria Ghislene; LEITES, Bruno Bueno Pinto. A violência nominativa em “Tropa de Elite”. **Semeiosis**, p. n. 2. v. 4, p. 1-13.

BLANCHOT, Maurice. **La conversación infinita**. Madrid: Arena Libros, 2008.

BRÁS Cubas. Direção: Julio Bressane. Brasil: Embrasilme, Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1985, 35 mm. (92 min).

BRESSANE, Julio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BRESSANE, Julio. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BRESSANE, Julio. Da Fome, Da Estética, Do Amor. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Orgs.). **Julio Bressane: Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p. 89-90.

BRESSANE, Julio. **Deslimite**. Rio de Janeiro: Imago, 2011.

BRESSANE, Julio. **Fotodrama**. Rio de Janeiro: 2005.

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. **O corsário do rei**. LP. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985.

CAMARNEIRO, Fábio Diaz. **Cinema inocente**: Artes Plásticas e Erotismo em Filme de amor, de Julio Bressane. Tese (Doutorado em Comunicação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

CAMARNEIRO, Fábio Diaz. **Contradições da canção**: música popular brasileira em “O Mandarim”, de Julio Bressane. 2009. 120f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo.

CAMARNEIRO, Fábio Diaz. O cinema do cinema: Julio Bressane, tradução e invenção. In: PENAFRIA, M.; BAGGIO, E. T.; GRAÇA, A. R.; ARAUJO, D. C. **Revisitar a teoria do cinema**: Teoria dos Cineastas Vol. 3. Covilhã: Editora Labcom.IFP, 2017, p. 133-148.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. Textos críticos e manifestos, 1950 – 1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**: O caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. Vieira / Venera / Vênus. In: VOROBOW, B.; ADRIANO, C. (Orgs.). **Julio Bressane: Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p. 27-42.

CARDOSO, Ivan. Breve introdução à História de um olho. In: VOROBOW, B.; ADRIANO, C. (Orgs.). **Julio Bressane: Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p. 119-126.

- CARVALHO, Helena Oliveira Teixeira de. **Na altura do olho**: as histórias de vida nos documentários de Eduardo Coutinho. 2019. 121f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.
- CAZÉ, Bárbara Maia Cerqueira. **Os usos e os atravessamentos do cineclubes (e do cinema) na tessitura dos currículos em redes nos cotidianos**. 2015. 126f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.
- CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CHNAIDERMAN, Miriam. Filmes que olham. VOROBOW, B.; ADRIANO, C. (Orgs.). **Julio Bressane: Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p. 63-67.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer (Vol. 1). Petrópolis: Vozes, 1998.
- CLEÓPATRA. Direção: Julio Bressane. Brasil: Filmes do Rio de Janeiro. 2007, DVD. (114 min).
- COSTA, Joice Scavone. A AFETAÇÃO da voz de Amianto. In: XXII Socine, Goiânia, 2018. **Anais de textos completos do XXII Encontro da Socine**. São Paulo: Socine, 2018a, p. 488-493.
- COSTA, Joice Scavone. A voz em suspensão de *Doce Amianto*. In: XXI Socine, João Pessoa, 2017. **Anais de textos completos do XXI Encontro da Socine**. São Paulo: Socine, 2018b, p. 384-390.
- COSTA, Joice Scavone. *Doce Amianto* e a não-normatividade sonora. In: XXIII Socine, Porto Alegre, 2019. **Anais de textos completos do XXIII Encontro da Socine**. São Paulo: Socine, 2020, p. 567-573.
- COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário. In: BRAGANÇA, Felipe (Org.). **Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 12-21.
- DAWSON, Katherine. The Listening Cure: Theorizing Gender Fluid Performance through Katharine Hepburn's Transatlantic Accent. 2020. 72f. Dissertação (Mestrado em Artes). Oregon State University, Corvallis.
- DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. Textos e entrevistas (1953-1974). São Paulo: Iluminuras, 2006.

- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo**. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade**: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). São Paulo: Ed. 34, 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2011a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 2011b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- DEUS e o Diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas. 1964, 35 mm. (120 min.).
- DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 371-387.
- EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FERNANDES, Nathan Moretto Guzzo. **Imagens cinematográficas no cineclube como máquina de guerra**: movimentos de pensamentos e criações curriculares. 2019. 153f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

FERRAZ, Talitha Gomes. **Espectação cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina**: dos “cinemas de estação” às experiências contemporâneas de exibição. 2014. 236f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FILME de amor. Direção: Julio Bressane. Brasil: TB Produções. 2003, DVD. (91 min).

FLORES DA CUNHA, João Fabrício. Sinequismo e política no pensamento de C. S. Peirce. In: Intercom, 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2023, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Intercom, 2023.

FLÔRES, Virgínia Osório. **Além dos limites do quadro**: o som a partir do cinema moderno. 2013. 213f. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

FOUCAULT, Michel. **Historia de la sexualidad 1**: la voluntad de saber. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

FRANÇA, Vera V.; SIMÕES, Paula G. **Curso básico de Teorias da Comunicação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FRAZÃO, Elisiane Araújo dos Santos; LIMA, Veraluce da Silva. Análise da conversação no Brasil: os desdobramentos de um campo de formação multidisciplinar. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 7, ago/dez 2017, p. 622-637.

GARCIA, Alexandre Rafael. Éric Rohmer: filmes e teoria. In: XX Socine, Curitiba, 2016. **Anais de textos completos do XX Encontro da Socine**. São Paulo: Socine, 2017, p. 50-57.

GARCIA, Alexandre Rafael. Filmes de conversação: uma proposta. In: XXII Socine, Goiânia, 2018. **Anais digitais do XXII Encontro da Socine**. São Paulo: Socine, 2018.

GOFFMAN, Erving. **The Presentation of Self in Everyday Life**. Edimburgo: University of Edinburgh, 1956.

GOMES, Daniel de Oliveira. Sobre a consideração foucaultiana de nome próprio. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 34, n. 1, 2012, p. 11-24.

GONÇALO, Pablo. Quando filmes são palavras: uma introdução aos estudos de roteiro. **Raído**, Dourados, v. 11, n. 28, jul./dez. 2017, n. especial, p. 123-140.

GRAZINOLI, Daniele de Carvalho. “**O estranho mundo de Jack**”: diálogos sobre os desenhos animados na educação infantil. 2015. 153f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

GUIMARÃES, Simone de Paiva Santana. **Histórias cotidianas de um projeto**: os *pensares/fazeres de praticantes/pensantes* de um projeto de educação no Rio de Janeiro. 2015. 89f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GPESC. **Semiótica crítica e as materialidades da comunicação**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2020.

HABERMAS, Jürgen. A virada pragmática de Richard Rorty. In: SOUZA, José Crisóstomo de (Org.). **Filosofia, racionalidade, democracia**: os debates Rorty & Habermas. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 163-212.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noetós**. São Paulo: Perspectiva, Hólon, 1992.

JOBIM, Tom; LOBO, Edu. **Edu & Tom, Tom & Edu**. LP. Rio de Janeiro: Polygram, Philips, 1981.

JOBIM, Tom; REGINA, Elis. **Elis & Tom**. LP. Los Angeles: Philips, 1974.

LAMOTTE, Sandee. How to talk politics with angry loved ones who disagree with you. CNN, 04/11/2020, CNN Health. Acessado em 20/03/2022. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2020/11/04/health/political-differences-with-loved-ones-wellness/index.html>.

LAMPIÃO, o Rei do Cangaço. Direção: Benjamin Abrahão. Brasil, 1937, 35 mm. (10 min).

LEITES, Bruno. **Cinema, naturalismo, degradação**: ensaios a partir de filmes brasileiros dos anos 2000. Porto Alegre: Sulina, 2021.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Brasil: Cinédia, 1931, 35 mm. (114 min).

LOPES, Marcos Oliveira. **Formas de (r)existir cinema**: o cinema como acontecimento no corpo em “*Álbum de família*” e em “*CC5 hendrix-war*”. 2015. 139f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

LUZ, Guilherme Gonçalves da. **A imagem-pulsão em dispersão no cinema brasileiro**. 2015. 171f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MACEDO, Lennon Pereira. **O intervalo expresso na paisagem**: descrição e narração no cinema de fluxo. 2019. 118f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MANDARIM, O. Direção: Julio Bressane. Brasil: Movie Track. 1995, 35 mm. (90 min).

MARTEL, Lucrécia. ‘La Cienaga’ Q&A | Lucrécia Martel. Film at Lincoln Center, 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/sZC1vKmGQKs?si=NUdyCJRLW3Ni2fdL>>

MATTONI, Silvio. Prólogo. In: BATAILLE, G. **La experiencia interior**: suma ateológica I. Buenos Aires: El cuenco de plata, p. 5-13.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita do roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MEDEIROS, Márcia Teixeira de. **Revelando e inventando Brasis**: o cinema como dispositivo de invenção de mundos. 2021. 116f. Dissertação (Mestrado em Cinema). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

MENDES, Leda Pinto. **Memórias Póstumas de Brás Cubas no cinema em três versões**. 2013. 155f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

METZ, Christian. Além da Analogia, a Imagem. In: METZ, C. et al. **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 7-18.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980a.

METZ, Christian. **O significativo imaginário**: Psicanálise e cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980b.

MOLES, Abraham. **O cartaz**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MORRIS, Charles. **Signs, Language and Behavior**. Nova Jersey: Prentice-Hall, 1946.

NAKAMURA, Lucas Hideki da Silva. **As conversas de *Edifício Master***: entre o mundo e a cena. 2020. 153f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais). Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

NASCIMENTO, Moacir Christie Pereira do. **Mídia Ninja, Mídia Multidão, paradigmas estéticos do mundo contemporâneo**. 2019. 90f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura). Universidade da Amazônia, Belém.

NELMES, Jill. Realism and Screenplay Dialogue. In: NELMES, Jill (Org.). *Analysing the Screenplay*. Abingdon: Routledge, 2011, p. 217-236.

OMELCZUK, Fernanda. **O que se aprende quando se aprende cinema no hospital?** 2016. 281f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

OVELHA, Izadora Agueda. **Cinema e artefatos culturais a partir das pesquisas com os cotidianos**. 2018. 81f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PAPINI, Rossana Maria. **Narrativas de professores(as):** criações, tessituras de memórias. 2014. 196f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PARK, Robert E. The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment. In: PARK, Robert E.; BURGESS, Ernest W.; MCKENZIE, Roderick D. (Orgs.). **The City**. Chicago: The University of Chicago Press, 1967, pp. 1-46.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEIRCE, Charles Sanders. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Edição eletrônica: Harvard University Press, 1994.

PENAFRIA, Manuela; VILÃO, Henrique; RAMIRO, Tiago. O ato de criação cinematográfica e a “Teoria de Cineastas”. In: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Túlio; GRAÇA, André Rui; ARAUJO, Denize Correa. **Propostas para a teoria do cinema**: Teoria dos Cineastas Vol. 2. Covilhã: Editora Labcom.IFP, 2016, p. 93-113.

PEREIRA, Maria Leopoldina. **O cinema como possibilidade de língua outra na educação de surdos**. 2016. 190f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PÉREZ, María García. **Erososofía y caosmuniad**: Pensar la comunidad desde el vínculo entre G. Deleuze y G. Bataille. 2016. 435f. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidad de Granada, Granada.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PRECIADO, Paul B. **Texto Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1, 2018.

RAMOS, Caio. Performatividade, gênero e signo: um percurso semiótico entre Austin e Butler. In: GPESC; SILVA, Alexandre Rocha da; PEREIRA, Demétrio Rocha; CUNHA, João Fabrício Flores da; MACEDO, Lennon; ABREU, Luis Felipe (orgs.). **Semiótica da comunicação**: estrutura e diferença. Porto Alegre: UFRGS, 2021, p. 90-103.

RAMOS, Renata de Oliveira. **O Corpo que Fala**: A Conversa no Documentário de Eduardo Coutinho. 2021. 108f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RECUERO, Raquel. Elementos para a análise da conversação na comunicação mediada por computador. **Verso e Reverso**, São Leopoldo, v. 22, n. 51, 2008, s/p.

RITUAIS e festas Borôro. Direção: Luiz Thomaz Reis. Brasil: Conselho Nacional de Proteção aos Índios. 1917, 35 mm. (30 min).

RODRIGUES, Juliana. **As religiosidades nos/com movimentos migratórios através do cinema**: uma questão curricular contemporânea. 2020. 94f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ROSA, Rebeca Silva Brandão. **Ativismo ‘docentediscente’ e cotidianos escolares**: tecendo redes de ‘conhecimentossignificações’ em cineclubes. 2018. 137f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ROSA, Rebeca Silva Brandão. **A formação de docentesdiscentes atravessada pelas imagens de professores no cinema como questão curricular**. 2014. 139f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SACHER-MASOCH, Leopold von. **La venus de las pieles**. Buenos Aires: La disgráfica, 2021.

SACKS, Harvey. **Lectures on Conversation, Volumes I & II**. Editado por Gail Jefferson. Malden: Blackwell Publishing, 1992.

SALDANHA, Raquel Dutra. **Expressões idiomáticas da língua espanhola: análise (cine) fraseológica das obras argentinas *Nueve reinas* e *El aura***. 2017. 135f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTOS, Rodrigo Araujo. **Voz como amplificação da comunicação e da experiência por meio de interfaces de mídias digitais**. 2020. 100f. Dissertação (Mestrado em Design). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SERMÕES, A história de Antônio Vieira. Direção: Julio Bressane. Brasil: Embrafilme. 1989, 35 mm. (76 min).

SILVA, Alexandre Rocha da. **O fenômeno e o ser: entre o infinito de fora e o ínfimo de dentro**. 2021, no prelo.

SILVA, Alexandre Rocha da; ARAÚJO, André; LUCAS, Cássio de Borba; MÜLLER, Luiza. Teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual: arqueologia, semiótica e desconstrução. **Intexto**, n. 54, 2022, p. 1-26.

SILVA, Alexandre Rocha da; LUCAS, Cássio de Borba. Julio Bressane e os jogos de designação. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 19, n. 32, 2014, p. 8-17.

SILVA, Alexandre Rocha da; LUCAS, Cássio de Borba; PEREIRA, Demétrio Rocha; MENEGAT, Francisco; COLLING, Giovana dos Passos; MENDES, Isabelle do Pilar; CUNHA, João Francisco Flores da; MACEDO, Lennon; ABREU, Luis Felipe Silveira de; MÜLLER, Luiza; ARRUDA, Mario Alberto Pires de; SEVERO, Taís; MORELE, Victoria da Silva. Notas para As configurações da comunicação: Semiótica crítica e política. **Intexto**, n. 54, 2022, p. 1-15.

SILVA, Grimberg Dailli. **Cinema e relatos de vida**: a Conversação como uma proposta metodológica na Educação de Jovens e Adultos. 2020. 197f. Dissertação (Mestrado em Educação e Docência). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SOUZA, José Crisóstomo de. Introdução aos debates Rorty & Habermas: Filosofia, pragmatismo e democracia. In: SOUZA, José Crisóstomo de (Org.). **Filosofia, racionalidade, democracia**: os debates Rorty & Habermas. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 13-49.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

TABU. Direção: Julio Bressane. Brasil: Embrafilme. 1980, 35mm (78 min).

TARDE, Gabriel. **A opinião e as massas**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

TAYLOR, Trey. The Rise and Fall of Katharine Hepburn's Fake Accent. The Atlantic, 08/08/2013. Acessado em 24/05/2022. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/08/the-rise-and-fall-of-katharine-hepburns-fake-accent/278505/>>

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho**: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Julio Bressane). São Paulo: Perspectiva, 2003.

TEIXEIRA, Lucas José Carvalho. **Eduardo Coutinho**: Cinema de conversação e Antropologia selvagem. 2018. 158f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

TEREZANI, João Henrique Tellaroli. **Ouvindo vazios**: os silêncios em *A erva do rato* e *Cleópatra* de Julio Bressane. 2014. 170f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

VIOLA chinesa. Direção: Julio Bressane. Brasil: Belair Filmes. 1975, 35mm (8 min).

VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Orgs.). **Julio Bressane: Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.