



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

GRAZIELE MÔNICA CARDOZO

UM OLHAR FENOMENOLÓGICO SOBRE A IMAGEM CINEMATOGRAFICA
HÍBRIDA EM *OLMO E A GAIVOTA*

Pelotas/RS

2016

GRAZIELE MÔNICA CARDOZO

**UM OLHAR FENOMENOLÓGICO SOBRE A IMAGEM CINEMATOGRAFICA
HÍBRIDA EM *OLMO E A GAIVOTA***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Guilherme Carvalho da Rosa

Pelotas

2016

GRAZIELE MÔNICA CARDOZO

**UM OLHAR FENOMENOLÓGICO SOBRE A IMAGEM CINEMATOGRAFICA
HÍBRIDA EM *OLMO E A GAIVOTA***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em 01 de dezembro de 2016

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Guilherme Carvalho da Rosa

Prof. Me. Bruno Leites

Prof^a. Dr^a. Helene Sacco

Prof. Dr. Michael Kerr

Agradecimentos

É engraçado pensar no fim do ciclo que este artigo enquanto trabalho de conclusão de curso representa. Sendo o corpo que aqui me coloco, gostaria de dizer que não acredito em um fim, pois percebo as marcas que esses últimos quatro anos imprimiram em mim enquanto pele viva. Entre tais marcas se encontram pessoas que eu gostaria de agradecer mais do que essas palavras podem expressar. Rodrigo, Livia, Débora e Nathali, Pelotas me presenteou com vocês e fico feliz por levar-lhes em mim para além daqui, obrigada por se tornarem a base que me ajudou a crescer e chegar até este ponto. Mãe, Mara e Vó, vocês são as mulheres que mais me ensinaram o que é lutar e amar, muito obrigada por todo o trabalho de vocês, sem o qual eu jamais estaria onde estou, espero sempre orgulhar vocês. Professores e professoras do Centro de Artes, obrigada por me ensinaram tanto. Guiga, obrigada por ser um professor e orientador tão cuidadoso e obrigada por todo o aprendizado e carinho. Espero ter conseguido expressar o mínimo de todo agradecimento que trago comigo. Muito obrigada por tudo!

UM OLHAR FENOMENOLÓGICO SOBRE A IMAGEM CINEMATOGRAFICA HÍBRIDA EM *OLMO E A GAIVOTA*

Resumo: Partindo da experiência de espectadora com o filme *Olmo e a Gaivota* (Petra Costa e Lea Glob, 2015), a obra será observada neste trabalho pelas suas camadas de estilo que, inicialmente, apresentam-se ficcionais para depois se exporem documentais. Buscando, também, o que dessas camadas atravessa *aquela* que assiste. Sendo a imagem cinematográfica híbrida uma junção das potências da linguagem ficcional com a da linguagem documental, busca-se, nesta escrita, abranger como a relação fenomenológica do “corpo-espectador” é afetada pelo hibridismo dessa imagem. Para tal, o estudo se embasou principalmente nas ideias de Maurice Merleau-Ponty (1999; 1984), David Bordwell (2013) e Jean-Louis Comolli (2008).

Palavras-chave: imagem cinematográfica híbrida; fenomenologia; *Olmo e a Gaivota*; corpo-espectadora; corpo-atriz.

Abstract: From the experience as a viewer in the movie *Olmo & the Seagull* (Petra Costa and Lea Glob, 2015), this article will be observed through the layers of style that initially presents a fictional image to become a documentary image. In the same way, it also wants to identify which aspect coming from the layers affects those *who* watch it. Assuming that the hybrid cinematographic image is a junction of the potency of the fictional language with the documentary language, the present writing intends to describe how the phenomenological relationship of the "spectator-body" is affected by the hybridism of this image. The study was based especially on the ideas of Maurice Merleau-Ponty (1999; 1984), David Bordwell (2013), and Jean-Louis Comolli (2008).

Keywords: hybrid cinematographic image; phenomenology; *Olmo & the Seagull*, spectator-body, actress-body.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Olívia de costas para nós, até a voz de Petra Costa entrar em cena.....19
- Figura 2** - Diálogo entre Olívia, Serge, Petra Costa e Lea Glob.....23
- Figura 3** - Olívia reclusa na dispensa, antes de ser embalada pela voz de Serge.....26

SUMÁRIO

1. DAS PRIMEIRAS IMPLICAÇÕES DO OBJETO DE ESTUDO	8
2. ÀS TEORIAS QUE EMBASAM A PESQUISA	14
3. COM AS URGÊNCIAS SURGIDAS DE <i>OLMO E A GAIVOTA</i> :	18
3.1 Qual é o meu papel?.....	19
3.2 Nós podemos cortar	22
3.3 Não esqueci a canção	26
4. E AS MARCAS QUE NA PELE, POR FIM, PERMANECEM	29
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	31

1. DAS PRIMEIRAS IMPLICAÇÕES DO OBJETO DE ESTUDO

Da tela ao espectador, a linguagem cinematográfica pode se assumir ficcional ou documental. Outrora, estes dois modos de fazer cinema eram vistos como bem delimitados por suas estéticas e pela própria questão do dispositivo que propunham. Partindo de um determinado percurso histórico que considera inúmeras transformações no cinema e no audiovisual, vive-se a complexidade na demarcação destas fronteiras. Uma das possibilidades para dar conta do objeto fílmico e suas transformações é compreender a obra de maneira não dissociada de sua experiência perceptiva, na relação entre filme e sujeito.

Neste sentido, a diferenciação de documentário e ficção utilizada nesta escrita se pauta, essencialmente, na relação fenomenológica estabelecida entre espectador e a proposição que na tela se dá. Em *Ver e Poder: A inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário* de Jean-Louis Comolli (2008), Ruben Caixeta e César Guimarães trazem na introdução, intitulada *Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente*, alguns apontamentos sobre como diferenciar estas duas linguagens. Entendendo que “a peculiaridade do documentário não está na forma ou na narrativa” (idem, p. 48), o filme documentário seria aquele que já está “no mundo” antes mesmo de ser produzido, e é composto pelo lugar dado ao corpo do sujeito filmado e à *mise-en-scène* do próprio cineasta. Enquanto que o cinema documentário se daria a partir do que Comolli chama de um *risco do real*, a ficção, por sua vez, precisaria apenas criar sua própria verossimilhança e estabelecer com o espectador uma crença na história apresentada por sua narrativa.

Assim, a relação estabelecida entre o espectador e as imagens que ele recebe se mostra como fundamental para determinar se o filme visto é ficção ou documentário. Tal distinção não parte, então, de uma ontologia categórica e entende que “nenhum documentário se reduz a uma representação do mundo” (idem, p. 38). Ou seja, a separação de ficção e documentário não se dá pela tentativa de representação do real, pois este é irrepresentável. Afinal, todo o cinema é subjetivo, dotado de um ponto de vista, com o documentário necessitando, assim como a ficção, inventar a sua própria realidade. Por conseguinte, as nuances da distinção entre ficção e documentário se dão em dois âmbitos principais: no fazer cinematográfico – pela forma como esse fazer atravessa os corpos filmados e o corpo daquele que dirige – como uma proposição de dispositivo e, por fim, na relação fenomenológica estabelecida com o

espectador. Sendo que a postura estilística da imagem, como clara sobre a imanência do “real”, coloca o espectador em uma posição de conforto quanto à origem do que este irá receber.

Entretanto, em produções contemporâneas, alguns cineastas passaram a sobrepor as proposições de dispositivo apresentadas pelas formas estilísticas da ficção e do documentário, tornando difusos os seus limites. Com a imagem sendo exposta de forma menos clara quanto as suas delimitações de estilo específico, o espectador passou a ter não só que decifrá-la enquanto conteúdo, mas também como procedência. Entende-se como estilo cinematográfico a junção feita por David Bordwell (2013) de linguagem e estética.

A imagem que inicialmente se dizia ficcional e se mantinha em sua proposição de experiência, agora pode acabar por se revelar documental ao longo da própria narrativa, modificando, com isso, a relação fenomenológica com aquele que assiste. Por fenomenologia, o seguinte artigo se ampara no conceito pensado por Maurice Merleau-Ponty¹ (1999), o qual entende o corpo vivido – aqui colocado como espectador e também sujeito político – como aquele que está presente no mundo exterior, em constante relação com as pessoas, coisas e imagens, sendo atravessado por elas, tanto quanto as atravessa.

Ao sobrepor as linguagens ficcional e documental, essa imagem cinematográfica não mais se define pelos seus extremos, mas se torna aquilo que a coexistência de seus dispositivos lhe configura: uma imagem cinematográfica híbrida. Esse hibridismo² pode ser o entrelaçamento estabelecido entre os estilos estruturais de ficção e de documentário e, principalmente, configura a experiência proposta por esse entrelaçamento com o espectador. Afinal, a maneira como essa imagem híbrida modifica a experiência vivida do espectador implica uma atitude política, partindo da explicação de Comolli (2008).

Dito isto, percebe-se a responsabilidade que uma imagem possui ao infligir no privado – sendo a experiência do cinema evidentemente individualista – sentidos e percepções que

¹ Merleau-Ponty foi um filósofo francês do século XX muito influenciado pela obra de Edmund Husserl sobre Fenomenologia. Porém, enquanto Husserl pensava o corpo como um organismo a ser conhecido cientificamente, Merleau-Ponty colocou a Fenomenologia como uma questão existencial pela filosofia, passando a considerar o corpo vivido mais do que um organismo a ser estudado, mas um componente do mundo ao mesmo tempo em que é, também, seu objeto.

² O hibridismo no cinema pode ser visto tanto em sua narrativa, tendo como exemplo o filme *Jogo de Cena* de Eduardo Coutinho (2007), como em sua proposta formalística de dispositivo. O hibridismo, neste artigo, é entendido como a coexistência possível entre os estilos ficcional e documental, não pela representação do real, mas pelas relações estabelecidas entre espectador e obra, entre obra e direção e, conseqüentemente por fim, entre experiência do espectador e intenção da direção.

possam vir a ser expostas no público pelo sujeito social. Em tal acepção, ao vislumbrar como uma imagem cinematográfica híbrida pode exercer uma relação fenomenológica diferente da que tínhamos conhecimento, até então, o artigo objetiva buscar esta relação, para entendê-la em sua concepção fenomenológica, ou seja, o que dela atinge o espectador.

A obra de Petra Costa e Lea Glob *Olmo e a Gaivota* (2015) apresenta uma proposição de experiência que expõe seu hibridismo, trazendo em si questionamentos contemporâneos tanto em sua narrativa, quanto na sua linguagem, tendo por contemporâneo o aporte advindo de Giorgio Agamben (2009). Ao decidir focar na solidão, dúvidas e contradições de uma mulher grávida, as diretoras trazem as experiências da atriz Olivia Corsini para a tela, com questões sobre o corpo da mulher que pouco antes haviam sido exploradas de tal forma no cinema. Utilizando-se dos dispositivos ficcional e documental, a estética de *Olmo e a Gaivota* chama a atenção pela sua junção de linguagens, fazendo com que o desconforto da situação exposta pelos personagens retratados seja tão latente quanto as incertezas geradas pelo hibridismo de suas imagens. Em uma junção de tema e estilo, Petra Costa e Lea Glob trazem para este artigo a *urgência*³ (COMOLLI, 2008, p.22) de escrever sobre a sua obra, tentando responder às questões surgidas na experiência de espectadora.

Tendo sido produzido e dirigido em uma parceria brasileira e dinamarquesa, *Olmo e a Gaivota* trouxe para o cinema uma discussão de tema e linguagem pouco recorrente. Por tais aspectos foi ovacionado pela crítica especializada ganhando festivais internacionais antes mesmo de chegar ao Brasil, no qual recebeu o prêmio de melhor documentário no Festival do Rio de 2015. Sua recepção aclamada faz com que este trabalho de conclusão de curso reaja para pensar sobre o filme com *urgência*, pois, como escreveu Comolli, temos que “abordar o mais rápido possível o que seria a parte viva e vital de uma arte mais ameaçada do que nunca” (idem, p.22). O autor fala, ainda, de uma *guerra no cinema*, que nada mais seria do que uma “*guerra estética, guerra crítica*” (idem, p.22). Petra Costa⁴ é uma artista que pode ser vista como contemporânea por provocar seu tempo ao colocar nas telas filmes que tratam tabus de uma perspectiva assumidamente feminista, enquanto provoca o próprio cinema pela maneira

³ Para Comolli (2008), a necessidade de se escrever sobre um filme não deve apenas se pautar no *critério do amor* sobre a obra, pois mesmo esse critério sendo necessário, ele, por si só, é insuficiente. O que realmente estaria em jogo é a *urgência* surgida na sua própria experiência de espectador com o filme, ou seja, as dúvidas e procedimentos que marcam esse espectador e o *forçam* a escrever em busca de respostas, para pensar o filme em seu conjunto de *proposições e formulações*.

⁴ Embora *Olmo e a Gaivota* tenha direção coletiva, cabe aqui destacar o papel autoral da diretora Petra Costa em relação ao argumento original do filme, assim como seu percurso progresso considerando o documentário *Elena* (2012).

como trabalha a linguagem. Com seu primeiro longa-metragem *Elena* (2012), Petra trouxe o suicídio e a depressão para o cinema com um toque de cuidado, enquanto desejava expor suas próprias percepções e vivências sobre o assunto. Trabalhando o gênero documentário com tom autobiográfico e interferindo nas imagens de arquivo utilizadas, Petra aproximou a linguagem documental à de um ensaio fílmico, já iniciando seu afincamento com o hibridismo. Recorrendo a Comolli, está em jogo uma “guerra estética, guerra crítica”. Agora, com *Olmo e a Gaivota*, a diretora, junto com Lea Glob, questiona as imposições sociais sobre a gravidez, enquanto joga com os estilos ficcional e documental questionando também seus limites.

Pela experiência de espectadora, o hibridismo de *Olmo e a Gaivota* deixa resquícios potenciais de questionamentos sobre a força da imagem cinematográfica híbrida. Afinal, como a imagem pode modificar fenomenologicamente seu sentido e sua potência ao jogar com os limites das linguagens ficcional e documental? Ao assumir certa postura de dispositivo e estilo contemporâneo, essa imagem híbrida mais instiga o corpo vivido do que se faz entender.

Buscando a *urgência* das próprias urgências de *Olmo e a Gaivota*, o filme passa a ser estudado, aqui, por sua linguagem mista de cotidiano ficcional narrado com texto onírico e documentário de observação. A encenação que é apresentada pelo casal protagonista Olivia Corsini e Sergei Nicolai envolve o espectador com a descoberta e angústias da gravidez, até que a voz de Petra Costa entra em cena e o estilo se modifica. Empiricamente, modifica-se também a experiência até então estabelecida pela relação vivida entre a espectadora e a imagem. Essa mudança acaba por dotar a solidão de Olivia de um campo cego que se aproxima mais da espectadora do que a narração poética da atriz/personagem. A imagem que até então parecia ser facilmente nomeada, passa a exigir um olhar que decifre suas origens, atingindo aquele que assiste. Quando Olivia e Sergei olham ou falam diretamente com a câmera ou com as diretoras denunciam a sua invasão na intimidade do casal, ao mesmo tempo em que se despem da atuação própria de quem representa para a máquina. Enquanto que, dentro da mesma narrativa, voltam à representação de si mesmos intencionalmente provocados pelas cineastas.

Este artigo tem como norte de sua escrita observar na obra *Olmo e a Gaivota* como o hibridismo de sua imagem cinematográfica é exposto e, principalmente, como este interfere na experiência fenomenológica de espectador, ou seja, como o corpo que percebe tal hibridismo reage a ele. Por conseguinte, torna-se oportuno analisar a potência da imagem

cinematográfica híbrida, verificando as implicações que dela emanam para a “pele” daquele que assiste, assim como observar, também, as camadas de estilo que compõem a imagem híbrida de *Olmo e a Gaivota*. Almejando estes objetivos, surgem tais questionamentos: como as camadas expostas pela imagem cinematográfica híbrida interferem nos corpos colocados em relação? O que implica na experiência do espectador quando ocorre o fenômeno de sobreposição das camadas de estilo na imagem cinematográfica híbrida? E, principalmente, como o corpo-espectador relaciona-se com essa imagem na experiência da sala escura proposta pelo filme?

Buscando responder tais questões, a imagem cinematográfica híbrida deve ser analisada primeiramente pelo seu estilo, percebendo como o mesmo afeta as percepções do corpo-espectador. Para entender as intersecções pelas quais o hibridismo no cinema contemporâneo se dá, o estilo será pensado junto à proposta de dispositivo que o mesmo apresenta, percebendo como tais intersecções geram força política ao estar em relação com aquele que assiste.

Partindo, desta forma, da sobreposição das linguagens ficcional e documental para entender como seu hibridismo possui uma potência própria, diferente das ficções e documentários em seus limites, busca-se analisar no filme *Olmo e a Gaivota* como a intersecção de tais linguagens preenche a obra tanto quanto seu conteúdo narrativo. Ao aproximar-se de uma compreensão sobre como a imagem híbrida se dá, a pesquisa tende a pensar a relação fenomenológica da imagem com o espectador. Ou seja, como uma imagem modifica o discurso da sua procedência e passa a atingir o corpo vivido que lhe recebe, verificando as questões da sua atenção e percepção. A fenomenologia é, sobretudo, o paradigma teórico-metodológico principal deste fazer escrito. Os atravessamentos fenomenológicos que estão diante de nós, e Merleau-Ponty os percebe pelo eco que causam em nosso corpo (1984, p. 279), são, aqui, as marcas que o *Olmo e a Gaivota* deixaram evidentes na experiência de espectadora com seu hibridismo. A busca de respostas às *urgências* surgidas em tal experiência proporciona outros atravessamentos que vão interferindo ao longo do escrever deste artigo, sendo o eco destes atravessamentos constantes e inerentes ao próprio fazer.

Para discorrer sobre como a imagem cinematográfica híbrida de *Olmo e a Gaivota* se dá, e as implicações que a mesma causa no espectador, serão escolhidas três cenas nas quais o hibridismo de suas imagens aparenta ser potente para a observação aqui estabelecida. A necessidade de fazer este recorte de cenas, ao invés de incidir em uma análise do filme

completo, é chamada de método minimalista por Comolli, o qual entende ser necessário “renunciar a dar conta do filme como um todo” (2008, p.24), partir da própria experiência de espectador para eleger as marcas pelas quais teria sido tocado e só então se utilizar do que persiste *a posteriori* para escrever sobre o filme. A experiência de espectadora que levou a este artigo possui marcas muito voltadas para o estilo pelo qual *Olmo e a Gaivota* se constitui.

Assim sendo, a potência das cenas escolhidas está relacionada a junção feita por Bordwell de linguagem e estética e, principalmente, às camadas expostas pelas suas imagens, sendo que essas atingem diretamente o espectador. A montagem e o extra-diegético são fatores importantes para a escolha, pois tal potência está priorizada nas cenas que expõem o documentário em meio a uma proposta de estilo aparentemente ficcional. Ao tentar perceber as nuances dos “corpos-atores”⁵ que em frente à câmera representam a si mesmos, as cenas escolhidas deixam expostas as sutis mudanças em resposta à interferência das diretoras. Eleitas as cenas que deixaram suas marcas mais perceptíveis por sua potência, estas servem como corpo de análise para dialogar com a teoria pensada sobre suas imagens, almejando abranger as questões estilísticas e fenomenológicas que a imagem cinematográfica híbrida pode inferir tanto como forma, quanto conteúdo.

A seguir, o presente artigo explorará mais profundamente as teorias já brevemente apresentadas em uma revisão teórica, tendo como principais autores: Merleau-Ponty, Bordwell e Comolli. Posteriormente, as cenas escolhidas de *Olmo e a Gaivota* serão descritas em paralelo com uma análise, tendo o aporte dos autores tratados, sobre suas implicações estilísticas e fenomenológicas causadas por seu hibridismo. Por fim, concluir-se-á os pensamentos expostos ao longo da escrita com possíveis proposições de tratamento sobre a imagem cinematográfica híbrida em relação ao corpo-espectador.

⁵ O artigo optou por este tratamento nominal em vista da condição ambivalente dos sujeitos e atores protagonistas de *Olmo e a Gaivota*: sendo que os dois são atores profissionais de teatro, além da representação apresentada, ambos assumem sua própria consciência como sujeitos sociais, ou seja, representam a si mesmos no filme. Além disso, há ainda uma relação estabelecida com o espectador, à guisa fenomenológica, mediada pelo próprio corpo.

2. ÀS TEORIAS QUE EMBASAM A PESQUISA

Almejando promover à luz dos autores as questões que abraçam a imagem cinematográfica híbrida, a discussão se iniciará pelas observações acerca da relação intrínseca entre imagem híbrida e corpo-espectador. Essa relação fenomenológica será pensada a partir dos textos *O Olho e o Espírito* (1984) e *Fenomenologia da Percepção* (1999), ambos escritos por Merleau-Ponty, buscando, então, entender como a imagem que modifica o discurso da sua procedência passa a atravessar o *corpo vivido* que lhe recebe. Essa imagem híbrida, por sua vez, será analisada por suas implicações de estilo utilizando a junção de linguagem e estética que Bordwell (2013) promove. Somando aos pensamentos já expostos, a perda da inocência do espectador em relação à imagem cinematográfica será trazida com o aporte de Comolli (2008), tentando perceber como o espectador já acomodado com as conhecidas formas de fazer cinema reage à imagem híbrida que se apresenta.

Em um olhar fenomenológico, o *corpo vivido* está colocado no mundo em inerente relação com aquilo que lhe envolta. As coisas, as cores e as imagens que lhe atingem são, também, atingidas por este corpo que é atravessado pelas experiências provenientes de suas sensações. Merleau-Ponty diz que “o mundo é aquilo que nós percebermos” (1999, p.13-14), sendo o mundo não o que entendemos de forma simplesmente racional, mas aquilo que *vivemos*; com o *corpo vivido* estando aberto ao mundo e se comunicando indubitavelmente com ele, mesmo sem possuí-lo, por sê-lo inesgotável (idem, p.14). Essa relação, proposta por constantes atravessamentos da ordem do fenômeno, pode ocorrer dentro da sala escura: o espectador em confronto com a imagem que lhe atravessa.

Sendo a fenomenologia o estudo das essências, pensar sobre uma fenomenologia da percepção exige, por base, um estudo do corpo. Os entrelaçamentos surgidos na *experiência vivida* estabelecida entre corpo-mundo é o que tornam as sensações possíveis. A sensação do vermelho é dada pelo corpo que vê, ao mesmo tempo em que esse corpo só vê no vermelho aquilo que o próprio corpo já é. Merleau-Ponty em *O olho e o Espírito* fala sobre emprestarmos o nosso corpo para o mundo, para, só então, trazer o mundo que vemos à tona. Utilizando a pintura e a própria ação de pintar como exemplo, Merleau-Ponty diz que apenas “emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura” (1984, p.278). Com isso, em aproximação com o cinema, apenas emprestando o seu corpo à imagem

é que o espectador, ao ser atravessado pelas sensações da tela, poderia transformar a imagem cinematográfica em sentido e existência. Desta forma, a imagem não existe enquanto potência sem estar sujeita à direta percepção do *corpo-espectador* que a atravessa.

Para entender as transsubstanciações entre corpo-mundo, Merleau-Ponty diz, ainda, que necessita “reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento.” (idem, p. 278). Percebendo que o mundo não está diante do *corpo vivido*, mas ao redor do mesmo, ambos são feitos da mesma matéria e, logo, o mundo passa a ser também um *entrelaçado de visão e de movimento*. Colocando a imagem cinematográfica, já repleta de um *devir-movimento*, como componente do mundo, esta é também um *entrelaçado de visão e movimento* por si só. Essa imagem, sendo mais do que um pedaço de espaço, necessita, porém, ser preenchida nas experiências que propõe. E somos nós, corpo vividos, operantes e atuais quem preenchemos a imagem vista, ao mesmo tempo em que esta também nos atinge ao retribuir o nosso olhar.

A *textura* da experiência na sala escura é defendida por Bordwell (2013) como dependente da forma exclusiva como as imagens em movimento na tela e o som que lhes acompanha se encaixam estilisticamente, pois, segundo o autor: “o público consegue acesso à história ou ao tema apenas por meio desse tecido de materiais sensoriais” (idem, p.21). É através desta “camada” que podemos identificar o estilo de um filme. O reconhecimento do estilo é, desta forma, uma percepção empírica. Mas, como ainda explica Bordwell, esse empirismo não se dá pela experiência que se baseia em um registro passivo das impressões recebidas. Com isso, a percepção da *textura* que emana de um filme é, também, uma percepção fenomenológica, pois diz respeito a forma como a experiência do corpo-espectador com a tela se dá de maneira ativa, em oposição a experiência passiva refutada por Bordwell.

O autor busca em seu livro analisar a história do estilo cinematográfico, ou seja, buscar os primórdios das análises fílmicas que começaram a considerar o estilo dos filmes como essenciais para a experiência que propunham. De maneira mais formal, Bordwell considera o estilo “um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” (idem, p.17). A forma como um cineasta se utiliza das técnicas que o dispositivo cinematográfico proporciona é o que dá a *aparência* da obra. E essa *aparência*, atinge diretamente o corpo-espectador. A *aparência* de um filme seria, então, o que dele se dá a ver, a entender. Todas as intuições que levam o espectador a deduzir sentidos das imagens e sons apresentados são provenientes do estilo. Considerando o estilo não apenas como uma

decoração da obra em cima da narrativa, mas sendo a própria *carne* da imagem cinematográfica este age a todo tempo moldando a experiência do espectador. As escolhas técnicas dos cineastas têm, com isso, ação direta nas sensações do *corpo* que entrará em contato com o produto final.

O estilo da imagem cinematográfica é a sua *carne* e o que dela atinge o corpo-espectador. Então, quando olhamos a imagem cinematográfica, o que vemos? Vemos sua *carne*. Sentimos sua *textura*. E percebemos seus toques intuitivamente ao longo do ato de assistir um filme. A *textura* do filme, pela fenomenologia, está em constante relação com o corpo-espectador que, em sua experiência na sala escura, atravessa a *carne* exposta, assim como é atravessado por ela. A experiência da sala escura, por sua vez, é potente enquanto proposição de dispositivo do qual o cinema se utiliza e, ao mesmo tempo, apresenta.

Ao considerar o espectador fora de uma condição passiva diante da tela pelas impressões impostas, não podemos mais percebê-lo como inocente em relação às imagens que este recebe e atravessa de sentidos. Comolli (2008) coloca que “se somos espectadores é porque estamos engajados em uma *prática* do cinema e não somos apenas sujeitos do espetáculo” (idem, p.10). Entendendo que o espetáculo exhibe suas imagens claramente como elas são, sem deixar dúvidas de sua procedência e sentido, ele também nos envolve e nos preenche com suas luzes que fingem pureza. As imagens do espetáculo não exigem mais nosso aprendizado para lê-las. Pois, explica Comolli: “o próprio espetáculo dispõe de suas setas [...] e é inicialmente, senão unicamente, aquilo que se ‘vê’ que se tornou o objeto do espectador” (idem, p. 190). Mas como nem todas as luzes e truques utilizados pelo espetáculo acabarão com a obscuridade do mundo, é no cinema que Comolli deposita sua esperança de um dia nos rendermos ao que ele denomina de “as graças da sombra” (idem, p.188). E para perceber as graças das sombras que nos envolvem é preciso renunciarmos ao conforto do espectador de espetáculo para ocuparmos um lugar como sujeitos da sala escura, qualificados por Comolli como *cine-espectadores*.

O lugar que o corpo-espectador ocupa na sala escura seria um *mau* lugar, pois este, ao contrário do espetáculo, causa cansaço e sofrimento. Ao subtrair a visão ordinária, o quadro cinematográfico enquadra o olhar do espectador demonstrando que é preciso “descobrir que ver passa por não ver tudo” (idem, p. 140). Há, com isso, uma renúncia que pressupõe o olhar no cinema. Mas esse olhar, por mais coisas que deixe de ver no fora de quadro, recebe da tela um olhar de volta, percebendo que “o lugar do espectador de cinema é sempre aquele de quem

sabe que está aqui para ver [...] e que lhe será devolvido um olhar” (idem, p. 140). Tal ação é repetição. É *duplo olhar*. O olhar que vai para a tela, volta dela impregnado por aquele que a olha. Comolli coloca, ainda, a violência presente nas bordas do quadro, por estas serem cortantes e evidenciarem a potência do olho, do foco. Afinal, no que o espectador não vê há, também, aquilo que ele não *quer* ver. O autor percebe que tal *querer* esconde um desejo do espectador de cegar-se a si mesmo. Pois, quando se coloca enquanto passivo às imagens que recebe, esse espectador de cinema estaria ileso de responsabilidade sobre os sentidos que percebe, assim como o espectador de espetáculo.

Mas o *cine-espectador* não vê apenas com o olho, pois se Comolli nos diz que “o olhar nunca é apenas o olhar do homem para o mundo, ele é também (e às vezes, sobretudo) o olhar do mundo para o homem” (idem, p. 82), por Merleau-Ponty (1999), diríamos que o espectador de cinema, na verdade, vê com todo o seu corpo, assimilando que o corpo é o sujeito da percepção e é como ele percebe o mundo exposto na tela que esse mundo se dá. Colocando o espectador, enfim, como também proponente de sentido na experiência vivida cinematográfica, este passa a ter um compromisso não só com o que percebe em seu corpo, mas também com os corpos-atores pela máquina captados. Não há mais inocência em seu olhar. O dispositivo interfere no corpo-espectador enquanto é, a todo tempo, atravessado por ele. Sendo que esse corpo, retomando Comolli, vivência a experiência da sala escura em “dupla limitação pela imobilidade do corpo, bloqueado em uma poltrona [...], e pela contenção do campo visual” (2008, p. 139).

O corpo-espectador está, por isso, posto em um *mau* lugar. Suas crenças na imagem estão repletas de dúvidas e não mais se admite que o espectador renuncie a essas dúvidas em nome de um *bom* lugar, mesmo pagando por ele. Comolli fala de um desejo utópico do espectador, de entrar em cena na tela e ser, junto aos corpos representados, um corpo exposto (idem, p. 142). Esse desejo faz com que o lugar do espectador se transforme, passando do conforto garantido pela espera passiva, para um lugar de perigo, repleto de engajamento ativo. O corpo do espectador estaria escondido dos corpos representados na tela. Mas como o seu olhar para a tela volta para si, haveria, enfim, o que Comolli explicaria como “uma superposição dos corpos expostos dos atores ao corpo escondido do espectador” (idem, 142). Esse *mau* lugar, em que o espectador não é mais inocente, é aquele em que a imagem e quem a assiste possuem poder de atravessamento e interferência. Onde a *carne* das camadas de estilo exposta é completada pelo espectador e seu olhar atravessa a si mesmo. O corpo-

espectador é constantemente convidado a compor a obra que a ele se apresenta, desde que esse corpo aceite se despir de suas crenças iniciais para cintilar a sua própria transformação. E é por esse duplo olhar e complementação que, segundo Comolli, preferimos o *mau* lugar.

3. COM AS URGÊNCIAS SURGIDAS DE *OLMO E A GAIVOTA*:

Da experiência como espectadora com *Olmo e a Gaivota*, surgiram urgências que permaneceram a *posteriori* e, por conseguinte, implicaram na necessidade do fazer escrito que resultou neste artigo. Na busca por abstrair sobre as sensações percebidas em resposta à textura do hibridismo de *Olmo e a Gaivota*, a imagem híbrida do filme será analisada a partir deste ponto, partindo da relação fenomenológica ocorrida na experiência da sala escura.

Foram escolhidas, então, três cenas que deixaram suas marcas mais evidentes no corpo que lhes recebeu. A potência das imagens escolhidas está relacionada à sobreposição de estilos pela qual o hibridismo se dá e, essencialmente, às nuances das camadas expostas ao longo da narrativa. Neste sentido, a montagem e a interferência do extra-diegético são fatores importantes, pois com a montagem escolhendo planos que evidenciam a interferência das diretoras, é revelado um estilo documental em meio a uma proposta aparentemente ficcional. Ao mesmo tempo em que evidencia, também, as mudanças na representação feita pelos corpos-atores que em frente à câmera representam a si mesmos, expõem a sua carne e respondem às provocações daquelas que invadem a sua intimidade.

As três cenas que foram eleitas a partir dos critérios apresentados servem, portanto, como corpo de análise e base de relação com as teorias presentes neste trabalho. Para tal, cada cena é descrita partindo do empirismo e experiência de espectadora, buscando situar bem o leitor sobre como os elementos e camadas potentes são expostos, ao longo da narrativa, pelas imagens que na tela se dão. Em sequência, por ser indissociável, cada cena escolhida é analisada em paralelo a cruzamentos feitos entre as marcas evidenciadas pelas imagens e os autores que dialogam com tais percepções. Tal caminhar busca responder às questões surgidas na experiência ocorrida entre espectadora e obra, almejando promover um tratamento sobre a imagem cinematográfica híbrida, pela fenomenologia que dela emana.

3.1 Qual é o meu papel?

A “pele-protagonista” de *Olmo e a Gaiivota* já fora apresentada ao longo da narrativa, e ela se chama Olivia. Olivia está grávida, mas sua gravidez é de risco. Para evitar um possível aborto instantâneo, ela não pode subir nem descer muitas escadas, restrição que força a sua permanência por tempo integral dentro do apartamento em que vive e, como consequência, lhe impossibilita de continuar atuando com o *Théâtre Du Soleil* em *A Gaiivota*, peça teatral de Tchekov, que acabara de confirmar uma turnê internacional. Na Figura 1 é possível contemplar que, neste momento, Olivia está sentada, virada de costas para todas *nós* que a olhamos, enquanto ela se volta para suas plantas. Considerando como sendo “nós”, em possível sequência de proximidade espaço-temporal, os corpos: câmera, diretoras e, enfim, espectadora.



Figura 1 – Olívia de costas para nós, até a voz de Petra Costa entrar em cena
Fonte: imagem capturada pela autora

“– Olivia...”, a voz de Petra Costa entra em cena, chamando pela atenção daquela que a ignora. “– Olivia!”, Petra insiste, e Olivia se volta para nós declarando não mais saber o que podemos fazer, achando que não dá mais para continuarmos. A diretora refuta tal negação, afinal, sim, continuaremos. Olivia expõe o fato de não poder nem se mexer. Mas Petra lembra

que não podemos parar agora. Contrariada, Olivia nos pergunta: “– A gente faz o quê? Qual é o meu papel?”. Enquanto espectadora, o papel que resta é esperar o desenrolar da negociação entre personagem-atriz e voz-diretora que pela tela se apresenta. À diretora fica o papel de convencimento e Petra Costa o utiliza pedindo para Olivia lhe contar o que sente. Olivia nos conta que se sente presa. Tudo que havia imaginado sobre uma gravidez trabalhando, podendo exercer a sua profissão de atriz, sem interrupções, é mentira. Olivia nos revela o medo que começa a sentir do compromisso. E despe as suas dúvidas: irá perder todo o trabalho de dez anos? Será *esse* o começo do fim de sua carreira? É como se lhe “puxassem o tapete” e Olivia não soubesse mais em que se agarrar. “– É disso que a gente vai falar”, constata Petra. E à Olivia continua o papel de protagonista, de pele exposta, que irá, ao longo de nossa convivência na sala escura, atravessar as peles dispostas do outro lado da tela.

A cena descrita acima é a primeira em que o extra-diegético é evidenciado no filme pela resposta direta de Olivia à voz que se ouve. Sendo a primeira vez que a voz de Petra Costa entra em cena chamando por Olivia. É neste momento que modifica-se o fenômeno da relação até então estabelecida entre corpo-espectadora e corpo-atriz, lembrando que o filme inicia a experiência proposta utilizando imagens feitas no palco de um teatro, com o que Bordwell (2013) chama de carne da imagem apresentando-se em uma proposição de dispositivo ficcional. Tal proposição se mantém até a voz da diretora invadir a cena para dialogar com o corpo-exposto em frente ao corpo-espectador e, portanto, interferir na crença deste último corpo, gerando dúvidas quanto à origem de tais imagens em um possível cotidiano “real”. Estando enclausurada na tela, essa imagem que se impõe passa a compor todo o redor que envolve a espectadora, a partir do instante em que o hibridismo é exposto por uma camada extra-diegética, colocando em jogo as percepções do corpo que atravessa. Ao modificar a procedência do seu discurso, a imagem cinematográfica híbrida tira esse corpo em lugar de cine-espectadora do conforto que a mesma já havia estabelecido com o estilo das imagens e sons anteriores. Mas, como Comolli (2008) colocaria, o lugar de cine-espectadora não deve ser um lugar de conforto.

Vale aqui perceber a forma como a câmera se comporta desde o momento em que a tela se ilumina. A câmera de *Olmo e a Gaivota* aparenta ser uma câmera na mão. Uma câmera errante que busca seguir de perto as sensações atravessadas na pele dos corpos filmados. Então, quando o filme coloca sob a luz as tremulações dessa câmera que se liga ao corpo, o mesmo já não expõe uma possível origem documental? Essa dúvida é pertinente e permanece.

Merleau-Ponty explica que “nós acreditamos saber muito bem o que é ‘ver’, ‘ouvir’, ‘sentir’, porque há muito tempo a percepção nos deu objetos coloridos ou sonoros” (1999, p. 25). Pode-se dizer que há muito tempo o cinema nos deu filmes que percebemos claramente como ficcionais ou documentais e, por isso, acreditamos saber muito bem o lugar que ocupamos enquanto espectadores quando nos dispomos à experiência da sala escura. A nossa percepção, porém, pode estar mais voltada para elementos específicos que chamam a nossa atenção em primeiro momento.

A câmera trêmula de *Olmo e a Gaivota* chama a atenção pelo incomodo que seus erros causam, mas não é ela quem modifica a relação fenomenológica que as imagens da obra estabelecem com quem as recebe. Por se iniciar em um palco de teatro repleto de ações aparentemente já demarcadas e frases que ouvimos sem sabermos quem as profere, o que chama a atenção, em primeiro momento, é o tom encenado que provém da cena e sua recepção como ficcional pelo corpo-espectadora. Com isso, por mais que a câmera na mão e as vozes sem diegese presumam o possível documental de *Olmo e a Gaivota*, é apenas quando a voz de Petra Costa provoca Olivia que o hibridismo das imagens apresentadas fica evidente. Tal interferência ocorre para nos encarar e desacomodar. A câmera errante, contudo, traz consigo uma corporeidade que se sente, percebe-se e complementa a proposição de dispositivo colocada.

As certezas que emanam de um estilo aparentemente ficcional acabam por envolver o corpo-espectador aberto a atravessamentos em uma *representação do real*. Esta, facilmente, pode ser confundida com a *experiência do real* – a qual Merleau-Ponty percebe a existência, justamente, a partir do momento que consegue distingui-la da *representação do real* como portadora de um *imaginário* (1999, p.13). Quando a voz de Petra Costa entra em cena, esta é reconhecida por já ter sido ouvida em *Elena*⁶, mas mesmo que não fosse reconhecida como da diretora, a voz “invade” o enquadramento e espaço diegético trazendo dúvidas sobre a sua origem. Desta forma, mesmo distinguindo *realidade* de *imaginário*, o corpo-espectador é atingido pela imagem cinematográfica híbrida por dúvidas que vão desde sua procedência até a sua *representação* exposta. O dispositivo proposto pela imagem cinematográfica híbrida exige um espectador de corpo sensível, que esteja disposto a buscar respostas em si mesmo para as dúvidas trazidas pela tela e, como nos afirmou Petra, “não podemos parar agora”.

⁶ Este reconhecimento ocorre na experiência de espectadora desta pesquisadora, pelo documentário *Elena* já ter sido visto em um momento anterior.

Mas as dúvidas geradas pelo dispositivo híbrido não se mantêm apenas na origem das imagens de *Olmo e a Gaivota*. Pela experiência de corpo-espectadora, pode-se dizer que as urgências surgidas transpassam as camadas plásticas e extras da tela para fazer o corpo perguntar sobre si, pois Olivia nos enclausurou em sua pergunta direta: “Qual é o meu papel?”. Olivia, enquanto corpo-protagonista, está presa por sua própria *mise-en-scène* em uma representação de si mesma, buscando sobreviver em sua pele no encontro de si consigo e no encontro gerado com *nós*.

Mas como o corpo-espectadora consegue sobreviver em sua própria pele a partir desse encontro? Comolli coloca que, como o olhar do homem para o mundo é, igualmente, o olhar do mundo para o homem, “o *eu-espectador-vejo* se torna o *eu-vejo-que-sou-espectador*. Há uma dimensão reflexiva no olhar” (2008, p.82). Essa dimensão reflexiva que é, também, o que Comolli chama de *duplo olhar*, gera no corpo-espectador a consciência de si próprio enquanto o lugar que ocupa na experiência da sala escura. E como nos perguntou Olivia: “– A gente faz o que?”. Como convivemos com a nossa própria pele de corpo-espectador? Como sobrevivemos com a tomada de consciência do lugar que ocupamos e, conseqüentemente, da responsabilidade que possuímos sobre os sentidos que da tela percebemos? Essas são as urgências que se mantêm no corpo-espectadora para além das dúvidas sobre a origem da representação exposta por *Olmo e a Gaivota*. E qual é, enfim, o papel desse corpo que foi atravessado? Pelo abstrato da experiência entre o corpo-espectadora e a imagem cinematográfica híbrida, o papel a ser representado, aqui, é o de buscar responder tais urgências pelas análises das cenas enquanto compostas por camadas e, principalmente, pela percepção do palpável na própria pele exposta.

3.2 Nós podemos cortar

Neste momento, Olívia, agora com a barriga de quatro meses, como podemos ver na Figura 2, está sentada na sala do pequeno apartamento já familiarizado por quem assiste ao filme. Serge chega cansado e, após cumprimentar Olivia, direciona-se para a mesa de jantar, onde checa o computador e contas a pagar. Enquanto suas ações se dão frias e distantes, Olívia lhe questiona sobre a peça que, antes da gravidez, ambos atuariam juntos. Olívia quer saber se alguém perguntou por ela. Mas Serge prefere tomar um banho primeiro. A forma como a relação de ambos vai sendo colocada envolve o corpo-espectadora em um clima que

pressupõe um desentendimento, sendo que os dois se aproximam apenas no instante registrado pela Figura 2. A partir da preferência de Serge, o diálogo entre o casal vai mudando de tom. Olívia se sente presa dentro do apartamento, sempre na mesma posição. Serge começa o que Olívia chama de “monólogo de contador”, reclamando sobre as contas e a necessidade de trabalhar o dia todo para pagá-las. A discussão toma um ritmo mais acelerado, dando a impressão de que Serge não sabe lidar com a forma como Olívia está se expressando. Serge está cansado, porém, Olívia se sente cheia de energia, afirmando: “– Não fiz nada o dia inteiro. Não estou nada cansada”. Após tal revelação, a discussão é procedida de um silêncio entre o casal. É a primeira vez que o corpo-espectadora presencia uma briga aparentemente mais séria entre Serge e Olívia o que causa certa ansiedade sobre a situação.



Figura 2 – Diálogo entre Olívia, Serge, Petra Costa e Lea Glob
Fonte: imagem capturada pela autora

O silêncio é, enfim, quebrado pela pergunta que invade a imagem “– É isso que está acontecendo?”, vinda não de Serge ou Olívia, mas de Petra. Voz além do enquadramento e pergunta extra-diegética que expõe camadas ignoradas, até então, pelo corpo-espectadora, por manter sua atenção nos corpos representados e expostos pela câmera, deixando a *mise-en-scène* das diretoras em suspensão. Petra Costa diz aos corpos-atores que está muito bom, mas que gostaria de uma variação em que Olívia é menos severa e se abre mais. “– Gosto muito do

que estão fazendo, mas só queria ver se podemos entrar mais no que se passa na sua cabeça, no seu corpo quando ele não está aqui”. “– Sim, mas você ouve o que ele responde?”, rebate Olívia, “– O que ele diz é irritante”. Lea Glob começa a interferir na cena também, dando sugestões, assim como Petra, enquanto os atores tiram suas dúvidas. A voz de Lea Glob, por sua vez, não é facilmente identificável pela espectadora que não havia, ainda, ouvido-a anteriormente. Mas, por saber que o filme fora co-dirigido por ambas diretoras, deduz-se a origem da segunda voz que invade a cena ao mesmo tempo em que essa é ouvida. E, mais uma vez, o que temos compondo a tela é uma conversa entre corpos-atores e corpos-diretoras se abrindo para o complemento que o corpo-espectadora necessita gerar.

Olívia, a pedido das diretoras, entende que precisa ser menos severa e Serge menos “babaca”. Após concordarem com tais pontos, Lea Glob questiona: “– Vamos retomar do início?” e Petra Costa lhe responde que não precisamos seguir do início, porque podemos cortar. Então, a cena segue como se existissem apenas Olívia e Serge no apartamento, sem parte do seu espaço particular estar sendo usado pela câmera e outras pessoas que lhes impõe suas próprias *mise-en-scènes*. “– Então, Olívia, diz o que você fez hoje”. E Olívia, que anteriormente havia dito não ter feito nada, agora conta que terminou as orelhas, “– Talvez tenha feito até cílios. Acho que acabei o fígado, mas me tomou muita energia”. E seu olhar antes severo, agora se enche d’água enquanto nos relata suas atividades em função da gravidez.

Petra Costa conta⁷ que a obra *Olmo e a Gaivota* surgiu a partir da vontade de investigar a fronteira entre a ficção e a realidade, partindo de uma narrativa ficcional contra uma gravidez real. Porém, mesmo afirmando que possui o *poder* de cortar a interferência da direção sobre a representação dos corpos-atores, a escolha final é a de manter tal interferência, deixando claro que a intenção das artistas é a de expor camadas extra-diegéticas que compõem o filme como um todo, sendo que suas *mise-en-scènes* se apresentam também como camadas. Comolli (2008) é quem nos fala sobre o *poder* do documentarista, considerando que este, por criar o dispositivo, possui a escolha de mostrar e de esconder as camadas necessárias em vista da experiência que deseja imprimir na tela. Portanto, o que se dá a ver ao espectador são os corpos-atores que, filmados, passam a ser “garantidos” como “verdadeiros” pelo documentarista, pois na relação estabelecida pelo dispositivo cinematográfico, aquele que

⁷ Relato da diretora Petra Costa presente no *press book* de *Olmo e a Gaivota*, no site oficial do filme. Disponível em <<http://olmoegaivota.com.br/press/olmo-presskit-br.pdf>> Acesso em 28/10/2016.

controla a câmera e material registrado é o detentor do *poder de mostrar*. Com isso, considerar uma “verdade” sobre o corpo do outro acaba responsabilizando mais o detentor do poder de mostrar, do que o julgamento do espectador sobre as imagens apresentadas, dando ao segundo certo distanciamento do “controle” exercido sobre o corpo exposto na tela.

Porém, Comolli instiga se ainda é necessário esclarecer que “esse poder/saber quanto ao ver é, precisamente, objetivo de um novo questionamento das posturas e das crenças, que abre uma crise na posição do espectador?” (idem, p.30). Petra Costa e Lea Glob, ao exporem suas vozes sobrepostas às peles impressas, propõem um dispositivo de rachaduras que horizontalizam suas *mise-en-scènes* às dos corpos expostos e, ao mesmo tempo, abrem-se ao preenchimento exercido instantaneamente pelo corpo-espectadora que sente, agora em sua própria pele, a crise de sua posição, postura e poder quanto suas sensações percebidas.

A imagem cinematográfica híbrida é, então, composta por camadas de estilo que se sobrepõem e impõem a todo tempo contra e a favor deste corpo que lhe percebe. A confiança que é conquistada com os sentimentos expostos pelos corpos-atores acaba sendo colocada em *xequê* quando os mesmos mudam sua própria representação de si mesmos em respostas às vozes das cineastas. Afinal, o quanto conseguimos realmente adentrar um pouco mais no que acontece nas cabeças e nos corpos das peles expostas que para nós se apresentam? Olívia leva essa profundidade ao seu sentido literal, contando como está sendo criado outro corpo dentro do seu próprio. E a exposição da *mise-en-abyme*⁸ de *Olmo e a Gaivota* é colocada como o bruto de um material captado sobre *mise-en-scènes* que já preenchiam o entorno do corpo-espectadora como um próprio mundo vivido. E se *podemos* cortar, mas não cortamos, a postura que se exige da pele atravessada pela tela é que a primeira atravessasse, também, a si mesma, em busca de sentidos que pode usar como preenchimento de rachaduras. A imagem cinematográfica híbrida coloca, desta forma, o corpo-espectadora da experiência vivida em uma investigação que se completa pelo olhar que encara a si mesma.

⁸ O termo é utilizado aqui pelo mesmo conceito utilizado no livro de Comolli (2008), considerando, então, *mise-en-abyme* como o procedimento pelo qual a narrativa se encontra reduplicada, seja em seu todo, ou apenas em um momento, de forma auto-reflexiva dentro da própria história contada.

3.3 Não esqueci a canção

Olívia decide dar uma festa para as pessoas que, por terem sido fundamentais na sua vida, são importantes para compartilhar a sua gravidez. Os convidados estão preenchendo os espaços da sua casa e Olívia interage com eles, enquanto o seu futuro papel maternal está no centro das atenções. Muitas opiniões sobre como ela deverá agir e se sentir são ouvidas, causando certa sensação de sufoco. O corpo-espectadora se sente sufocado diante de tantas falas, sons e imagens da festa que se intercalam. O corpo-protagonista parece perceber em sua pele uma sensação parecida e foge do meio das pessoas. Olívia se esconde dentro de um pequeno cômodo que parece uma dispensa. Resta a dúvida se Olívia permite que alguém entre junto para filmá-la ou se a mesma leva uma câmera consigo. De qualquer forma, é com esse outro corpo que também adentra a dispensa, o corpo-câmera, que podemos ser atravessados pelos sentimentos que exalam do corpo-atriz, aqui emanando da Figura 3. Os atravessamentos próprios de Olívia são expressos, principalmente, no seu olhar que vaga pelo pequeno espaço.



Figura 3 – Olívia reclusa na dispensa, antes de ser embalada pela voz de Serge
Fonte: imagem capturada pela autora.

Serge bate à porta, chamando por Olívia, que respira enclausurada. Ela toca a sua barriga, mas não responde. Serge, então, começa a cantar para Olívia e a música embala a

pele-atriz sensível em seu momento de reclusão até levar Olívia para fora, de volta ao acalento das pessoas que lhe são fundamentais. Aqui somos colocados pelo corpo-câmera como olhar subjetivo de Olívia, que recebe sorrisos e flores. Com os corpo-protagonistas unidos, seus rostos preenchendo um ao outro, *Olmo e a Gaivota* apaga suas luzes pré-créditos com um acabamento que deixa a quem vê e ouve em êxtase na sala escura e em crise existencial do lugar que ocupa, crise que instiga e permanece.

Merleau-Ponty (1999) percebe que nos colocamos no mundo como se tudo dele já soubéssemos. Só apenas quando nos despimos desse “conhecimento” sobre as “características” das coisas é que, enfim, percebemos realmente o que essas coisas são em si mesmas, incluindo-nos de fato em uma experiência vivida. Sendo que, em cada nova experiência pela qual passamos, associamos sentimentos e percepções passadas, vendo cada ponto dentro de um todo, percebendo semelhanças e continuidade. Ao ser colocado em relação com a imagem híbrida de *Olmo e a Gaivota*, o corpo-espectadora, ao longo da experiência vivida na sala escura, busca se despir de “pré-conhecimentos” sobre imagens cinematográficas, na busca de apreender a intenção intrínseca em cada *mise-en-scène* exposta. Mas este filme, esta experiência, está entre. Entre outras experiências vividas deste corpo-espectadora que, portanto, reconhece semelhanças e vê na imagem híbrida de *Olmo e a Gaivota* continuidade das sensações já impressas na própria pele.

A última cena descrita foi a única escolhida para ser analisada aqui que não expõe as *mise-en-scènes* das diretoras pelas interferências destas claramente demarcadas por suas vozes expondo e impondo-se ao espectador. A textura, que Bordwell (2013) nos fala, da junção de imagens e sons desta cena é sentida por uma ideia já concebida de ficção. Mas aquela pele que o corpo-espectadora olha também lhe devolver um olhar. Tais corpos estão entrelaçados por atravessamentos que quase fazem suas peles sentirem suas texturas pelo toque, tanto quanto pela visão. Bordwell percebe a imagem cinematográfica como complexa em sua composição. As escolhas estéticas, técnicas e de linguagem muito dizem sobre a intenção das autoras. E, além das proposições colocadas pelos corpos-diretoras, os corpos que representam a si mesmos conduzem o dispositivo proposto através do que Comolli (2008) chama de *auto-mise-en-scène*. Ao perceber como o sujeito em vista do filme, ao se destinar a ele, acaba por se impregnar pelo filme, de forma consciente e, também, inconsciente. Com o sujeito se ajustando às regras da cinematografia, este “coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar” (idem, p.85). O que é sentido em *Olmo e a*

Gaivota é o corpo-atriz que se coloca sob os atravessamentos de outro corpo. Enquanto o primeiro está em visível mudança física e é acompanhado por quase nove meses, o segundo lhe recebe por minutos. Mas estes minutos da experiência vivida ainda se propagam na pele e percepção do corpo que recebeu de volta da tela um olhar sobre si mesmo.

Comolli aponta, ainda, um raro gesto, que ele chama de *uma dança a dois*, onde a *mise-en-scène* do corpo-ator acaba por se apagar, dando lugar à *auto-mise-en-scène* de sua representação. A proposição do cineasta sobre o corpo exposto “cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar” (idem, p.85). Com isso, quanto mais espaço e tempo os corpos-diretoras dão ao corpo-atriz que representa a si mesmo, mais *Olmo e a Gaivota* se dá a partir de “uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma” (idem, p.85). E é a partir de tal relação que os corpos impressos na tela podem se entrelaçar com o mundo, ao mesmo tempo em que podemos nos entrelaçar, enquanto corpos vividos e autônomos, enquanto peles sensíveis e expostas.

A reclusão de Olívia no pequeno cômodo e a câmera errante que se liga – e nos liga – ao seu corpo, também nos enclausura no espaço que o olhar de Olívia percorre. A experiência vivida proposta pelo dispositivo híbrido de *Olmo e a Gaivota* se despede de nós com um abraço entre os corpos-atores expostos, deixando o corpo-espectadora sozinho. É preciso, então, não se esquecer da canção que pela voz de Serge envolve Olívia, para lembrar à pele-espectadora que as marcas que lhe atravessaram provieram de uma relação de troca e exposição de todos os corpos envolvidos em tal experiência. Assim como Olívia em algum momento se questionou se ela e Serge conseguiriam sobreviver em suas próprias peles, quando o corpo-câmera para de mediar os atravessamentos entre corpo-espectadora e corpo-atriz, o primeiro se vê preso na crise compartilhada com Olívia. Este busca sobreviver em sua própria pele, agora sensibilizada, repleta de marcas que compõe a sua crise sobre seu olhar, seu lugar na sala escura e sua intervenção no mundo da tela. Sendo que, como nos explica Merleau-Ponty “o mundo é feito do próprio estofado do corpo” (1984, p.279), a crise do corpo-espectadora também contempla o mundo que lhe envolve e o olhar que, uma vez visto, lhe devolve suas próprias impressões.

4. E AS MARCAS QUE NA PELE, POR FIM, PERMANECEM

Após se levantar da poltrona e sair da sala escura, era esperado que a crise vivida ficasse presa dentro daquelas paredes, mas na prática a crise do lugar de espectadora permaneceu neste corpo durante toda a vivência que este fazer escrito proporcionou. Através do contato com os autores trazidos e as análises das cenas pautadas na experiência fenomenológica, foi possível vislumbrar como o hibridismo apresentado pela imagem cinematográfica de *Olmo e a Gaivota* coloca o corpo-espectadora como ocupante de um *mau lugar* repleto de falhas e consequentes crises.

Pela busca de respostas às urgências que atingiram o corpo-espectadora *a priori*, pode-se perceber a forma como o estilo de *Olmo e a Gaivota* se mostra híbrido. Esta forma está muito relacionada à progressiva exposição das camadas que constituem uma imagem cinematográfica por suas rachaduras, colocando a *mise-en-abyme* sobreposta às *mise-en-scènes* atravessadas pela experiência proposta. É possível observar uma amálgama entre o som extra-diegético que invade a cena colocando à mostra a interferência das diretoras, os enquadramentos constituídos por uma câmera-corpo errante que busca seus quadros ao mesmo tempo em que lhes apresenta e a passagem do tempo impressa nos corpos-atores. Esses corpos-atores representam a si mesmos enquanto buscam sobreviver em suas próprias peles e exigem respostas do corpo-espectador que entra em crise existencial por ter sua própria carne exposta. Baseada em toda essa composição de estilo, textura sentida, vivida e constituída do mesmo estofado do mundo, que a pesquisa, após todas as análises e conexões de autores apresentadas, propõe a imagem cinematográfica híbrida como um corpo vivido por si só.

Essa imagem-corpo existe, portanto, por estar posta em relação. Relação sempre fenomenológica, com o dispositivo tornando-se horizontal em relação ao corpo-sujeito, por sê-lo, sobretudo, proposto como um corpo em sua concepção. Sendo que esta imagem-corpo não existe de tal forma sem estar em constante relação com o corpo que busca em suas próprias rachaduras respostas para lhe complementar. Logo, o corpo-espectador é exigido por essa imagem-corpo como membro pertencente a si ao mesmo tempo em que é, também, autônomo, o que configura, pela proposta desta pesquisa, no espectador como corpo de “*dupla existência*” e, portanto, em crise existencial.

Enquanto Agamben (2009) vê o dispositivo como detentor do poder de proposição de experiência, o que nos faz, cada vez mais, colocar o dispositivo cinematográfico híbrido à prova e por ele sermos afetados? Estamos utilizando o hibridismo para falar sobre nós mesmos? Com o corpo-espectador sendo clamado pela imagem cinematográfica híbrida, pode-se dizer que apesar de filmes híbridos dos estilos ficcional e documental há muito já existirem, o que muda, a partir dessa relação de corpos, é a postura do espectador em relação à imagem que este atravessa na tela. A perda da inocência, o poder de ver e pela imagem ser visto. Então, ao compor a pele da imagem híbrida ao mesmo tempo em que ela lhe marca, é dado ao espectador não só a crise do lugar que este ocupa, mas o pertencimento.

Comolli coloca que o cinema é igualitário por ser praticado por desiguais que, na experiência da sala escura, estão condenados a reavaliar a sua posição (2008, p. 207). Merleau-Ponty (1984) vê o nosso pertencimento ao mundo por este nos pertencer enquanto sentido e potência. É *dupla existência*, portanto, por ser “*duplo pertencimento*”. O corpo-espectadora segue como membro da imagem-corpo que, por sua vez, é composta pelo estofado desse primeiro corpo. Suas existências são dependentes uma da outra, assim como sua composição de carne exposta. Enfim, as peles marcadas continuam em potente co-existência e, portanto, em crise sobre suas próprias rachaduras. Apesar de temer não encontrar respostas para todas as dúvidas e urgências surgidas, como Petra Costa já havia colocado “nós continuamos”. E é esta busca que mantém os corpos vividos abertos e sensíveis para os atravessamentos que o mundo pode lhes proporcionar.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é ser Contemporâneo? E outros ensaios.** Chapecó: Argos, 2009.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico.** Campinas: UNICAMP, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**, in col. Os Pensadores, São Paulo, 1984.

_____. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Editora Martins Fontes Editora Ltda, 1999.