

## O gesto maneirista no cinema: estudos sobre a poética de Walter Salles<sup>1</sup>

Cyntia Gomes CALHADO<sup>2</sup>  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP

### Resumo

Verifica-se a recorrência de gestos maneiristas em poéticas de realizadores de diversas partes do mundo a partir dos anos 1980, período em que o cinema enfrentava uma crise decorrente do impacto dos meios eletrônicos, e agravada com o advento dos meios digitais, nos hábitos perceptivos do espectador. A partir desta constatação, este artigo investiga a presença de gestos maneiristas na poética de Walter Salles. Propomos estudar o maneirismo como um gesto estético que tem origem nas artes plásticas, e se presentifica em poéticas de cineastas de diversas épocas. Situaremos a obra de Salles na proposta de Gilles Deleuze do terceiro estado da imagem, trata-se de uma nova tipologia para o cinema no contexto da sociedade de controle.

**Palavras-chave:** Walter Salles; maneirismo cinematográfico; poéticas do cinema contemporâneo.

### Maneirismo cinematográfico: Resposta à crise do cinema de 1980

Nos anos de 1980, a ideia de uma “morte do cinema” era sentida por diversos realizadores. O documentário *Quarto 666* (1982) de Wim Wenders utiliza esta atmosfera como mote, reunindo cineastas como Werner Herzog, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Steven Spielberg, entre outros, para responder à pergunta: O cinema é uma linguagem em vias de desaparecimento, uma arte que está morrendo? A discussão encontrou eco na academia, Philippe Dubois (2011), Arlindo Machado (2011) e Raymond Bellour (2012) foram alguns dos teóricos que analisaram o tema. A convivência diária com a televisão e os meios eletrônicos em geral mudaram os hábitos perceptivos em relação a uma *ontologia* da imagem (MACHADO, 2011, p. 190). O quadro se agravou com o advento dos meios digitais que propiciaram a geração de imagens pelo computador e a realização de inúmeras alterações na pós-produção. Essa passagem da imagem analógica para eletrônica e, em seguida, digital alterou substancialmente a relação dos espectadores com as imagens. Isso se dá pois o processo técnico de formação da imagem analógica é, como o próprio termo indica, analógico ao processo da visão, que consiste em feixes de

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e professora do curso de Rádio e TV no FIAM-FAAM Centro Universitário, email: [cyntia.calhado@gmail.com](mailto:cyntia.calhado@gmail.com).

luzes que incidem no objeto e sensibilizam a retina ou, por analogia, a película fotoquímica. Já os processos eletrônico e digital utilizam codificações no procedimento de síntese da imagem, o que implica maior interferência do homem e, por decorrência, maior possibilidade de manipulação. Em suma, o efeito de transparência da imagem foi reduzido drasticamente em benefício de uma percepção dela como *produção* do visível, como um efeito de *mediação* (ibid.). Esta “pequena virada epistemológica” (BELLOUR, 1989, p. 185) acarretou uma crise no cinema. Isso se deve ao fato de que grande parcela da produção cinematográfica se estruturou na premissa de que a câmera teria o poder de flagrar uma espécie de objetividade do mundo graças a seu mecanismo técnico de registro, a película, que, devido a sua natureza de registro fotoquímico, implica uma vinculação material com os objetos e seres filmados.

O ato inaugural do cinema estaria nesse instante de confrontação direta da câmera com a realidade que se impõe a ela, cabendo a película cinematográfica funcionar como a comprovação desse momento de verdade (MACHADO, 2011, p. 190).

A ideia de revelação esteve ligada ao cinema desde seus primórdios. Ela é fruto da concepção de uma ligação ontológica entre a película cinematográfica e o objeto representado. Um dos principais defensores desta “vocação realista” do cinema, o crítico francês e co-fundador da revista *Cahiers du Cinéma* André Bazin (1992) apontou, em textos publicados de 1943 a 1958, como novas abordagens à montagem e à *mise en scène*, em especial o uso do plano-sequência e da profundidade de campo, facilitariam a representação mimética mais extensiva, que ele associava à noção espiritual de *revelação*, uma teoria com aspectos teológicos da presença do divino em todas as coisas. Em sua defesa ao realismo, o teórico dizia que este tipo de registro possuía dimensão ontológica, epifânica, histórica e estética. Os termos utilizados pelo autor – presença real, revelação, fé na imagem – evocam a religiosidade. “O cinema torna-se um sacramento; um altar onde uma espécie de transubstanciação toma lugar” (STAM, 2010, p. 95). Mais do que uma influência a diversos teóricos e realizadores, os princípios de Bazin tornaram-se um paradigma para a leitura que a teoria de cinema canônica faz do cinema moderno. Assim como o pensamento de Eisenstein serve como base para linhas teóricas contemporâneas do cinema experimental, Bazin terá esse papel no cinema realista. A escola de pensamento formada nas páginas da *Cahiers du Cinéma* é especialmente tributária de suas ideias, ressignificando na análise do cinema contemporâneo aspectos desta forma de ver o cinema.

Para entender as matrizes da crise do cinema dos anos 1980, podemos aproximar esta noção de realismo em Bazin com o conceito de arte defendido por Walter Benjamin em seu famoso texto “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”, publicado em 1935. O autor observa que atribui-se à arte um valor de culto e, desta forma, ela ocupa o lugar de uma prática ritualística nas sociedades secularizadas. Na esfera da estética tradicional burguesa e idealista, o artista é o gênio criador de objetos de valor transcendente. Ele utiliza o conceito de aura para definir essa relação da obra de arte com seu público, sendo o termo definido como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Com o desenvolvimento das técnicas mecânicas de reprodução da obra de arte na modernidade, que tem início com a fotografia no século 19 e é seguido, logo após, pelo cinema, a relação entre obra e espectador mudam. Inicia-se na história da estética o que o autor denomina período pós-aurático. Benjamin analisa o ocaso de uma concepção idealista da arte como decorrente de mudanças nas condições técnicas de produção.

É interessante notar que o cinema, sendo um dos elementos detonadores desta nova condição pós-aurática dos objetos artísticos, repotencialize essa relação de culto no segmento realista de seu fazer, cujas premissas se situarão justamente em propriedades do aparato técnico, como aponta Bazin. Ironicamente, antes de completar seu centenário, o cinema viverá um novo realinhamento da esfera artística com o surgimento dos meios eletrônicos e digitais. Observa-se a repetição da dialética da concepção idealista e materialista da arte propiciada por nova mudança nas condições técnicas de produção da imagem. Nos anos 1980, cabe aos cineastas ligados ao cinema da transparência dar respostas criativas a esta crise e tentar repotencializar um tipo de experiência estética com a imagem alinhada aos ideais de Bazin, posta em segundo plano desde o advento do vídeo e dos meios digitais.

Um dos modos de elaboração formal dessa “morte do cinema” foi o maneirismo, entendido como um *gesto estético* que tem origem nas artes plásticas, e se presentifica em poéticas de cineastas de diversas épocas, a partir da perspectiva da sobrevivência das imagens de Aby Warburg, via leitura de Didi-Huberman (2013), que defende uma concepção anacrônica da história da arte como um jogo de pausas, crises, saltos e retornos periódicos de estratégias formais. O gesto maneirista tem como procedimento central a *metalinguagem*, sendo esse termo adotado aqui no sentido de filmes que pensam o cinema

no âmbito de sua narrativa e/ou estética. Este procedimento autorreferencial à história do cinema não é apenas um dos aspectos dos filmes maneiristas, mas sim *seu gesto estético principal*, aquele que norteará as demais escolhas filmicas. Se a *mise en scène* dos filmes maneiristas necessariamente traz uma releitura de uma imagem cinematográfica precedente, pode-se afirmar que todo filme maneirista é metalinguístico, sem que ele precise trazer a realização cinematográfica em sua narrativa. Trata-se de uma metalinguagem que se realiza no plano formal.

Por meio da incorporação criativa de citações de cenas de filmes que eram objeto de culto dos cineastas, esses buscavam na história do cinema as condições para a reinstauração da crença na imagem. Já que a autenticidade das imagens produzidas pós-meios eletrônicos e digitais é posta em cheque, os cineastas recorrem às imagens deste incrível arquivo que é a história do cinema. Como a citação, neste contexto, tem um aspecto de memória, e toda memória é revestida de certa idealização, eles conseguem reinstaurar a aura – no cinema contemporâneo.

Assim como as ideias de André Bazin influenciaram a construção de um ponto de vista teórico a respeito do cinema moderno, o pensamento do crítico francês Serge Daney, especialmente aquele publicado em textos da *Cahiers du Cinéma* de 1970 a 1982, marca um modo de ver o cinema contemporâneo. O filósofo Gilles Deleuze vai dialogar diretamente com esta visão no texto “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem”, de 1986. O diálogo parte da constatação do crítico, em texto de 1982, da recorrência do procedimento de metalinguagem na forma de filmes contemporâneos que ele exemplifica na obra do cineasta alemão Hans-Jürgen Syberberg.

Nos filmes de Syberberg, o fundo da imagem é sempre já uma imagem. Uma imagem de cinema. (...) Em Syberberg, encena-se a utopia de um cinema dos anos inaugurais (...). O cinema tem, a partir de então, o cinema como tela de fundo. E o espectador, convidado para esses filmes-cerimônias como para o museu de suas próprias ilusões (DANEY, 2007, pp. 233, 234).

Deleuze recorre às suas ideias para pensar filmes que surgiam nos anos 1970 e 1980. Ele relaciona as três funções da imagem cinematográfica definidas por Daney em *A Rampa* (2007)<sup>3</sup>, a seus conceitos de “imagem-movimento” e “imagem-tempo”. Se a imagem-movimento pode ser expressa na questão “o que há para ver por trás da imagem?”

---

<sup>3</sup> Livro que reúne artigos do crítico publicados na revista *Cahiers du Cinéma*.

e a imagem-tempo em “o que há para ver na imagem?”, o teórico aponta para a insuficiência desses conceitos para lidar com os filmes que surgiam nos anos 1970 e 1980. Ele defende, em diálogo com Daney, a existência de um terceiro estado da imagem, nomeado maneirismo.

(...) quando não há mais nada para ver por trás dela, quando não há mais muita coisa para ver nela ou dentro dela, mas quando a sempre imagem desliza sobre uma imagem preexistente, pressuposta quando “o fundo da imagem é sempre já uma imagem”, indefinidamente, *e que é isto que é preciso ver*. (...) a tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informação sobre a qual as imagens deslizam como “dados” (DELEUZE, 2013, pp. 101, 102, grifo nosso).

Esse tipo de cinema, em que “nada mais acontece aos humanos, é com a imagem que tudo acontece” (ibid., p. 102), vincularia-se não mais a um pensamento triunfante e coletivo, “mas a um pensamento arriscado, singular, que só se apreende e se conserva no seu ‘impoder’, tal como ele retorna dos mortos e enfrenta a nulidade da produção geral” (ibid., p. 95).

Nas artes visuais, o termo maneirismo designa um estilo da pintura na segunda metade do século XVI marcado pela incorporação estetizada de traços de Michelangelo e Rafael como uma forma de resposta possível ao fim de um ciclo na história da arte, o Renascimento, em que um certo ideal de perfeição havia sido atingido. O filósofo Gilles Deleuze, estudiosos de audiovisual, como Philippe Dubois (2011), e uma parcela da crítica cinematográfica francesa, concentrada na revista *Cahiers du Cinéma* nos anos 1980, realizam uma extensão da noção de maneirismo ao cinema para pensar determinada produção que surge por volta de 1980.

Filmes maneiristas seriam, deste ponto de vista, aqueles que, analogamente às artes visuais, ressignificam poéticas de cineastas do passado, modificando e agrupando de outro modo as formas plásticas. Por meio da metalinguagem, procedimento maneirista por excelência, alguns diretores ao redor do mundo tentam repotencializar e reafirmar o lugar do cinema, respondendo a essa crise criativa sentida com a popularização da televisão e do vídeo. O crítico Alain Bergala no artigo “D’une certaine manière” (1985), presente no dossiê da edição 370 da *Cahiers du Cinéma* intitulado *Le cinéma à l’heure du maniérisme*, sintetiza as questões abordadas por essa publicação. Neste texto, ele cita como seguidores deste gesto cineastas de gerações diferentes e com poéticas muito variadas, como John

Carpenter, Lars Von Trier, Wim Wenders, Jim Jarmusch, Leos Carax, Philippe Garrel, entre outros.

### **Na produção brasileira a partir da Retomada<sup>4</sup>**

Verifica-se na produção brasileira realizada a partir dos anos 1990 o surgimento de filmes que articulam questões semelhantes às maneiristas. Um certo conjunto de filmes exhibe, por meio de suas escolhas estéticas e temáticas, uma necessidade de prestar contas ao cinema moderno, mais especificamente ao Cinema Novo. A herança de inovação estética desse período é um peso para alguns cineastas, críticos e pesquisadores e essa influência, em certa medida, moldou o cinema feito no Brasil desde então. O crítico brasileiro Ruy Gardnier, fundador da revista eletrônica *Contracampo*<sup>5</sup>, veículo importante para a renovação da crítica de cinema no Brasil nos anos 2000, localiza esta questão.

Um fantasma ronda pelo cinema brasileiro – o fantasma do cinema novo. Sem correntes, sem gemidos terrificantes, inclusive sem castelo, o cinema novo ainda existe como superego principal do cinema contemporâneo feito no Brasil<sup>6</sup>.

A estética da fome, teorizada por Glauber Rocha, tornou-se um paradigma com o qual os cineastas das próximas gerações deveriam lidar. Produções que adotam certos contratos comunicacionais visando um diálogo com o espectador são encaradas, por esse modelo crítico, como um alinhamento (não só estético, mas também político) ao cinema hollywoodiano *mainstream*, de narrativa clássica. Vale dizer que não só o Cinema Novo, mas o cinema moderno como um todo se desenvolveu a partir da oposição a esse padrão.

Anteriormente, Ruy Gardnier já havia utilizado a metáfora do fantasma em referência ao papel que *Central do Brasil* (1998) ocupa no cinema brasileiro desde seu lançamento.

*Central do Brasil*, depois da premiação na Alemanha, passou a ser o fantasma-mór do cinema brasileiro. Para uns é o modelo que o cinema brasileiro deve seguir; para outros é o modelo infame do grande capital. *Central do Brasil* povoou todos os sonhos e pesadelos da “classe”

<sup>4</sup> Período, nos anos 1990, em que a produção cinematográfica volta a ser realizada no Brasil, após a extinção dos mecanismos de fomento estatais que estagnou o setor.

<sup>5</sup> O crítico de cinema Luiz Carlos Oliveira Jr., um dos pesquisadores que utilizam o maneirismo para pensar o cinema contemporâneo via leitura da *Cahiers du Cinéma*, foi editor da revista *Contracampo* entre 2004 e 2011. É interessante observar como esse trânsito de profissionais entre a crítica jornalística e a academia pode contribuir para a formação de certas visões a respeito da produção nacional.

<sup>6</sup> GARDNIER, Ruy. “Onde se manifesta o partido cinemanovista”. In: *Contracampo*, ed. 27, 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/fantasmacinemanovo.htm>. Acesso em 13 de outubro de 2015.

cinematográfica para bem e para mal. Poucos, os mais sóbrios, souberam realizar a operação psicanalítica e se livrar do fantasma da camarada que foi Walter Salles com seu *Central*. Muito se correu atrás de erros no filme, muito se falou de populismo, de violência amenizada, de covardia política; e inversamente, muito se falou de “saída” para o cinema brasileiro, de importarmos de vez uma forma de cinema que “é a certa”. Assim, discutiu-se muito pouco o filme e sim o que representava sua ascensão ao título de “obra exemplar” do cinema brasileiro<sup>7</sup>.

A lógica polarizada cinema experimental *versus* comercial enquadra *Central do Brasil* pejorativamente, assim como o restante da cinematografia de Walter Salles, na categoria de “cinema de qualidade”, padrão artístico que reúne qualidade técnica, representação cultural, capacidade comercial e repercussão fora do país. Desta forma, a avaliação crítica da obra do cineasta esteve subjugada a um modelo teórico dualista, que menospreza uma série de filmes. A pluralidade estética do cinema realizado a partir da Retomada solicita um instrumental teórico renovado, que considere as especificidades brasileiras, mas que esteja ligado às questões artísticas contemporâneas, experimentadas pelo cinema internacional de forma ampla. Buscamos realizar uma análise da poética de Walter Salles a partir de uma visão menos dualista dos produtos culturais, que observa as opções estéticas e estratégias de comunicação com o público como parte integrante do fazer artístico.

O diretor e produtor audiovisual Walter Salles faz parte da renovação do ambiente cultural brasileiro pós-redemocratização. Apesar de ser conhecido principalmente por sua atuação como cineasta, pela qual alcançou repercussão internacional, sua trajetória de mais de 30 anos no audiovisual teve início na televisão. Realizou programas e documentários, sendo um dos pioneiros nas produtoras de vídeo independentes que surgiram nos anos 1980. Sua contribuição artística mais relevante encontra-se, contudo, no cinema.

*Central do Brasil* foi o filme que projetou-o no cenário nacional, sendo considerado um dos marcos da Retomada. O tratamento estetizado, tido como artificial por alguns, dado ao gênero de mais prestígio em nossa cinematografia - a dicotomia cidade e campo<sup>8</sup> - gerou um debate estético polarizado, cujos valores ainda permanecem em análises fílmicas atuais.

A inovação de Salles estava em propor uma reflexão do processo modernizador brasileiro, especialmente suas consequências contemporâneas, utilizando uma *estética do artifício*, conforme definição de Denilson Lopes e Julio Bezerra.

<sup>7</sup> GARDNIER, Ruy. “Central do Brasil”. In: *Contracampo*, ed. 13-14, 2000. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/centraldobrasil.htm>. Acesso em 13 de outubro de 2015.

<sup>8</sup> Cf. CALHADO, Cyntia Gomes. Seria o dualismo cidade e campo um gênero cinematográfico?. In: XIX SOCINE, 2015, Campinas. Anais do XIX Encontro Socine, 2016.

O artifício é uma categoria conceitual, analítica, sociohistórica e estética, que, assumindo diversas formas, articulando diferentes saberes e produtos culturais e atuando na mediação entre estes e a vida material, vem ganhando um destaque cada vez maior nos campos das artes e da comunicação. (...). Ele traz à tona uma série de estratégias estilísticas marcadas pela nostalgia, pelo barroquismo visual, pelo antinaturalismo, por excessos performáticos, e faz emergir uma articulação da política a partir de gêneros normalmente considerados menores. O artifício expressa um novo modo de experiência no hipermercantilizado mundo do capitalismo tardio, endereçando diversos e antigos dilemas da teoria estética (2005, p. 1).

Ele não foi o único nesta empreitada naquele momento. Lírio Ferreira e Paulo Caldas já tinham apresentado sua abordagem multicultural e pop do sertão em *Baile Perfumado* (1997). Anos depois, Fernando Meirelles e Kátia Lund lançam *Cidade de Deus* (2002) que utiliza a estética publicitária na representação da favela. O termo generalista “cosmética da fome”, utilizado pela pesquisadora Ivana Bentes para explicar essas novas propostas, se populariza entre a crítica e a academia. Propaga-se, então, uma visão homogeneizante de estilos muito díspares.

A singularidade de Walter Salles na produção brasileira não se deve apenas a *Central do Brasil*. Ela está na coerência e complexidade de sua obra como um todo, que, até o momento, é composta por dez longas-metragens<sup>9</sup>, sendo três deles codirigidos por Daniela Thomas.

Os índices do maneirismo na obra de Salles são variados, desde a centralidade conferida à metalinguagem, já que apresenta citações ao Cinema Novo, à filmografia de Wim Wenders, entre outros diretores e escolas cinematográficas, à inserção, na narrativa dos filmes, de fotografias, aparelhos de televisão, dispositivos óticos, imagens da iconografia cristã, referências à história das artes visuais, etc. Os frames selecionados de três de seus filmes, que seguem abaixo, destacam tais elementos. O diretor inclusive explicita este alinhamento estético (sem utilizar o termo maneirismo) em entrevistas, aspecto que trabalharemos no próximo tópico deste texto.

### *Central do Brasil* (1998)

---

<sup>9</sup> Jia Zhangke, *um homem de Fenyang* (2014), *Na Estrada* (2012), *Linha de Passe* (2008), *Água Negra* (2005), *Diários de Motocicleta* (2004), *Abril Despedaçado* (2002), *O Primeiro Dia* (1999, codireção Daniela Thomas), *Central do Brasil* (1998), *Terra Estrangeira* (1995, codireção Daniela Thomas) e *A Grande Arte* (1991).

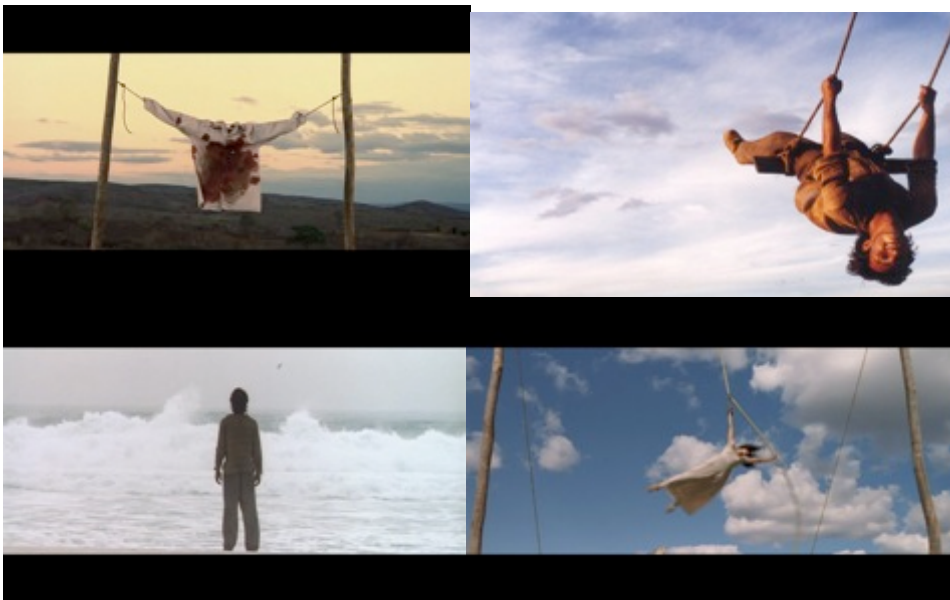




**Figuras 1, 2, 3 e 4:** Nestes frames observam-se citações à história das artes visuais com a performance de Josué e Dora da *Pietà* invertida e a presença diegética de dispositivos óticos, como a máquina fotográfica e o monóculo, além de imagens de diferentes tipos, como as da iconografia cristã e fotografias.

**Fonte:** Frames do filme *Central do Brasil*

#### *Abril Despedaçado* (2001)



**Figuras 1, 2, 3 e 4:** Este filme revisita o imaginário do sertão brasileiro legado das imagens filmadas por Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha e mistura-o à utopia de *Asas do Desejo* (1987) de Wim Wenders. Os frames 3 e 4 trazem, respectivamente, citações da corrida de Manuel ao mar em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e da trapezista Marion no filme de Wenders.

**Fonte:** Frames do filme *Abril Despedaçado*

#### *Linha de Passe* (2008)



**Figuras 1, 2, 3 e 4:** Em frame 2 temos ênfase no enquadramento, ressaltando aspecto próprio da captura de imagens, e em frame 4 há a presença diegética de fotografias. Além disso, o filme apresenta aproximações com *Rocco e Seus Irmãos* (1960) de Luchino Visconti.

**Fonte:** Frames do filme *Linha de Passe*

Por encarnar e reelaborar o peso do Cinema Novo em seu projeto estético, realizando uma releitura contemporânea de questões centrais para aquele período, como a identidade nacional, o processo de modernização e o dualismo sertão-litoral, Walter Salles é um diretor emblemático para a compreensão do cinema realizado a partir da Retomada, tendo inclusive influenciado gerações de cineastas que surgiram posteriormente. Em seguida, realizaremos uma análise do discurso do diretor extraído de entrevistas para evidenciar as aproximações com o gesto maneirista.

### **Traços na poética de Walter Salles**

Devido à profusão de citações ao Cinema Novo e ao diálogo com o cinema de Wim Wenders, além de referências a outros cineastas, acreditamos que a obra de Walter Salles abarca diversas características desse cinema “em crise”, maneirista, inclusive podendo ser colocada na categoria de cinema de sobre-citação (AUMONT, 2008, p. 68). Porém, diferentemente da citação lúdica pós-moderna, a metalinguagem nos filmes de Salles é carregada de melancolia, um índice de sua postura maneirista.

Na ocasião do lançamento de *Central do Brasil*, em entrevista do diretor (WS) para os críticos Carlos Alberto Mattos (CAM), José Carlos Avellar (JCA) e Ivana Bentes (IB), estas marcas metalinguísticas são explicitadas.

CAM – O que você conhecia do Nordeste?

WS – Eu tinha, evidentemente, uma memória visual...

IB: *Deus e o Diabo*...

WS – Num primeiro momento uma memória visual que nós todos temos, a herança cinemanovista. (BENTES; MATTOS; AVELLAR, 1998, pp. 7-40).

Se, como apontamos, nos filmes maneiristas, “o fundo da imagem é sempre já uma imagem. Uma imagem de cinema.” (DANEY, 2007, p. 233), vejamos como a colocação de José Carlos Avellar é elucidativa desta relação da obra de Walter Salles com a história do cinema brasileiro.

JCA – É curioso que em nossa conversa estejamos todo o tempo falando de uma geografia real. Sinto o filme um pouco mais ligado a uma geografia cinematográfica. (...) O Sertão aqui é um pouco menos o Sertão mesmo e um pouco mais o Sertão representação cinematográfica do Brasil, é o Nordeste, ou *Nordestes*, como diz o Walter, enquanto imagem expressiva. (...)

WS – Exatamente.

(...)

JCA – Na verdade não é entrar no Sertão, mas pegar do Sertão o que existe de imagem dele enquanto expressão cinematográfica. Eu penso no filme como uma viagem ao Cinema Novo, mais do que uma viagem ao Sertão. (BENTES; MATTOS; AVELLAR, 1998, pp. 7-40).

Em entrevistas posteriores aos prêmios de Urso de Ouro de melhor filme concedido a *Central* e Urso de Prata de melhor atriz para Fernanda Montenegro, na edição de 1998 do Festival de Berlim, Salles dá pistas de seu pensamento cinematográfico maneirista.

Um filme nunca existe sozinho. Traz consigo a memória viva de toda uma cinematografia. No caso de *Central do Brasil*, o desejo de dialogar com uma tradição cinematográfica da qual todos nós devemos nos orgulhar é explícito, assim como é implícita a vontade de comunicação com o jovem cinema brasileiro (...). Os prêmios para o filme são, portanto, para o cinema brasileiro como um todo...(ibid.).

Em outro trecho da entrevista, Salles justifica uma sequência do filme - em que os personagens tiram uma fotografia que é colocada posteriormente em um monóculo, em uma

barraca com a imagem de Padre Cícero - utilizando um argumento metalinguístico, trata-se de uma vontade de homenagear o cineasta Wim Wenders.

IV – Aliás pensando na cultura oral do nordeste, no ter que ditar as cartas. Um registro fotográfico, no monóculo: não é estranho numa região em que os registros são precários?

WS – Eu preciso confessar pra você, a questão do monóculo é uma questão mais *wimwendersziana* do que nordestina. (...) Os lugares onde a possibilidade da migração é muito presente suscitam a necessidade de fixação pictórica das pessoas que partiram. Se você entra numa casa nordestina, (...) você encontra um número impressionante de retratos e imagens que permitem a lembrança daqueles que partiram. A questão da imagem não é decorativa (...). Constitui-se numa memória, numa necessidade intrínseca quase que de sobrevivência. Uma forma de resistir é lembrar a pessoa que se foi (ibid.).

Existe uma possibilidade de dupla leitura do trecho acima citado. A explicação que o cineasta realiza da importância da imagem no Nordeste pode ser expandida, tendo em vista o conteúdo de suas demais falas durante a entrevista. Podemos recontextualizar seu discurso na problemática da imagem no período de “crise do cinema” que trouxemos no início do texto. As diversas inserções na narrativa do filme de índices metalinguísticos, como as citações ao Cinema Novo, a Wenders, além de fotografias, imagens da iconografia cristã, referências à história das artes visuais, quadros e do dispositivo ótico do monóculo, poderiam ser interpretadas como um ato de resistência, de preservação da memória do cinema, de sua história, de seus mestres: *Uma forma de resistir é lembrar a pessoa que se foi*.

### **Considerações finais**

A aproximação que propomos entre o gesto maneirista e a poética do cineasta Walter Salles tem como pressupostos teóricos a contextualização da obra de Salles no terceiro estado da imagem, definido por Deleuze como uma nova tipologia para o cinema na sociedade de controle. Consideramos o maneirismo como um gesto estético que tem origem nas artes plásticas, e se presentifica em poéticas de cineastas de diversas épocas, a partir da perspectiva da sobrevivência das imagens de Aby Warburg, via leitura de Didi-Huberman (2013).

Consideramos a metalinguagem o procedimento formal preponderante dos filmes maneiristas, assim como aponta Serge Daney, já que neles, “o fundo da imagem é sempre já uma imagem. Uma imagem de cinema” (2007, p. 233) e é precisamente a natureza dessas

articulações formais que deve ser analisada. Este procedimento autorreferencial à história do cinema não é apenas um dos aspectos dos filmes maneiristas, mas sim *seu gesto estético principal*, aquele que norteará as demais escolhas filmicas. Se a *mise en scène* dos filmes maneiristas necessariamente traz uma releitura de uma imagem cinematográfica precedente, pode-se afirmar que todo filme maneirista é metalinguístico, sem que ele precise trazer a realização cinematográfica em sua narrativa. Trata-se de uma metalinguagem que se realiza no plano formal.

Por meio de trechos de entrevistas concedidas por Walter Salles na ocasião do lançamento de *Central do Brasil*, buscamos apontar as afinidades entre o discurso reflexivo do realizador sobre o filme e o gesto maneirista. Além disso, ressaltamos que as diversas inserções na narrativa do filme de índices metalinguísticos, como as citações ao Cinema Novo, a Wenders, além de fotografias, imagens da iconografia cristã, referências à história das artes visuais, quadros e do dispositivo ótico do monóculo, poderiam ser interpretadas como um ato de resistência, de preservação da memória do cinema, de sua história, de seus mestres.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **Moderno?**. Campinas: Papirus, 2008.

BAZIN, André. **O cinema**: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – I. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana; MATTOS, Carlos Alberto; AVELLAR, José Carlos. “Conversa com Walter Salles - O documental como socorro nobre da ficção”. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 9, jan./fev. 1998.

BERGALA, Alain. “D'une certaine manière”. **Cahiers du Cinéma** no. 370, abril de 1985.

BEZERRA, Julio; LOPES, Denilson. “As formas do artifício”. In: **ECO Pós**, 2015, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, pp. 1-3.

DANEY, Serge. **A rampa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem”. In: **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2011.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

STRECKER, Marcos. **Na Estrada**: O cinema de Walter Salles. São Paulo: Publifolha, 2010.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

CALDAS, Paulo; FERREIRA, Lírío. **Baile Perfumado**. [Filme-vídeo]. Produção de Paulo Caldas e Lírío Ferreira, direção de Paulo Caldas e Lírío Ferreira. Brasil, 1997. 93 min. color. son.

GLAUBER, Rocha. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. [Filme-vídeo]. Produção de Luiz Augusto Mendes, direção de Glauber Rocha. Brasil, 1964. 120 min. pb. son.

LUND, Kátia; MEIRELLES, Fernando. **Cidade de Deus**. [Filme-vídeo]. Produção de Andrea Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos, direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil, 2002. 130 min. color. son.

SALLES, Walter. **Central do Brasil**. [Filme-vídeo]. Produção de Arthur Cohn, Martine de Clermont-Tonnerre, Walter Salles e Robert Redford, direção de Walter Salles. Brasil/França, 1998. 113 min. color. son.

\_\_\_\_\_. **Abril Despedaçado**. [Filme-vídeo]. Produção de Arthur Cohn, direção de Walter Salles. Brasil/França/Suíça, 2001. 105 min. color. son.

\_\_\_\_\_. **Linha de Passe**. [Filme-vídeo]. Produção de Maurício Andrade Ramos, Walter Salles e Daniela Thomas, direção de Walter Salles. Brasil, 2008. 113 min. color. son.

VISCONTI, Luchino. **Rocco e Seus Irmãos**. [Filme-vídeo]. Produção de Goffredo Lombardo, direção de Luchino Visconti. Itália, 1960. 177 min. pb. son.

WENDERS, Wim. **Quarto 666**. [Filme-vídeo]. Produção de Chris Sievernichmarie, direção de Wim Wenders. Alemanha/França, 1982. 45 min. color. son.

\_\_\_\_\_. **Asas do Desejo**. [Filme-vídeo]. Produção de Anatole Dauman e Wim Wenders, direção de Wim Wenders. Alemanha/França, 1987. 128 min. pb e color. son.