



O ENSAIO CINÉFILO COMO FORMA:
INNISFREE E O TRABALHO DAS RUÍNAS

Victor Guimarães

Resumo: O ensaio cinéfilo – constituindo-se aqui em formidável exercício de liberdade – conjuga os gestos mais heterogêneos: das entrevistas com a população local à justaposição entre os arquivos da obra fordiana e as imagens do presente; da deambulação pelas belíssimas paisagens à reencenação de sequências inteiras do filme original; dos testemunhos em torno da experiência da filmagem aos relatos da sobrevivência em terreno hostil; da construção de pequenas situações ficcionais às canções militantes embriagadas na mesa do bar.

Palavras-chave: John Ford, José Luis Guerín, ensaio fílmico

Abstract: The cinephilic essay, considered here as a formidable exercise of freedom, combines the most heterogeneous gestures: interviews with local folks, juxtaposition of footage from fordian works, images of the present, roaming through stunning landscapes, reenactment of entire sequences of the original film, testimonies on the experience of filming, stories of survival in hostile terrain, construction of small fictional situations, and drunken militant songs in a bar table.

Keywords: John Ford, José Luis Guerín, film essay



Em certas aventuras tardias do chamado período “clássico” de Hollywood, filmar no estrangeiro significava não apenas a busca de novos assuntos para o drama ou de um exotismo qualquer, mas, fundamentalmente, a descoberta de outras possibilidades de *mise-en-scène*. Realizar *Hatari!* (1962) na África ou *The quiet man* (1952) na Irlanda, para Howard Hawks e John Ford (esses verdadeiros totens do que se convencionou chamar de cinema clássico americano), era colocar-se em perigo. Tão longe do conforto da indústria, a possibilidade de controle sobre a encenação – que definia fortemente o estilo desses diretores – mingua de uma maneira ainda mais intensa do que nos *westerns*: os exteriores estrangeiros abrigam não apenas os habituais “empecilhos” do mundo fora dos estúdios, mas outras formas de vida, que passam a habitar a cena. Na farsa montada para a mocinha em *Hatari!* ou na luta que encerra *The quiet man*, a tribo africana ou a multidão irlandesa que ocupam o fundo e as bordas do quadro trazem consigo uma força expressiva outra, uma nesga fulgurante de descontrole que é incorporada à estrutura da ficção, mas que deposita nela sua marca indelével.

Quando José Luis Guerín decide refazer a viagem de Ford, trinta e sete anos de cinema e de mundo se passaram. No hiato que separa *The quiet man* de *Innisfree* (1990), a arte cinematográfica havia “entrado em sua idade adulta” – como escreveu Daney (1996) – e seu espectador nunca mais seria mais o mesmo depois dos “empilhamentos de cadáveres, os cabelos, os óculos e os dentes” de *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955). A desfiguração do espetáculo dava ensejo ao ensaio como gesto de cinema: suspender as imagens, remontá-las, desviar seu curso na história, inventar junto delas uma outra relação com o pensamento tornava a infância impossível, ao mesmo tempo em que abria para o cinema um imenso campo de possibilidades. No entanto, é com olhos e ouvidos infantis que Guerín, certamente herdeiro da vigorosa tradição que vai de Godard a Kluge, de Marker a Farocki (mas buscando outros caminhos formais), produz sua variação singular de ensaísmo. Afinal de contas (já o sabia Adorno), o ensaio abriga também “a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram”.¹

É assim que, sobre as imagens contemporâneas da velha estação de Castletown – filmada em 1988, já abandonada e plena de musgo –, ouvimos os diálogos da chegada do ex-boxeador Sean Thornton ao lugar, em busca da estrada para Innisfree no início de *The*

¹ ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 16.



quiet man. Se a viagem do personagem de John Wayne cifrava o retorno do próprio Ford à terra natal de seus antepassados (para, enfim, realizar o filme tão ansiosamente esperado), a de Guerín espelha a obsessão cinéfila despudorada, o desejo de filme que nasce do encantamento de espectador. Contudo, nunca estivemos tão distantes da simples homenagem. Na sobreposição de vozes que se apressam em indicar o caminho ao *yankee* recém-chegado (e, ao fazê-lo, também se lembram do sobrinho que ainda vive lá, narram as peripécias de uma pescaria inesquecível ou se perdem em discussões sobre a história do país), toda uma complexa paisagem afetiva se precipita de um só golpe. Ao ressaltar o sotaque carregado ou as querelas em torno da truta e do salmão – isolando-os ao transferi-los para o campo exclusivamente sonoro –, a montagem de *Innisfree* não se contenta em bater continência: redescobre camadas, ressignifica a operação do capitão Ford, que sintetizava em poucos planos os traços da Irlanda profunda que *The quiet man* perseguia desde o início.

Diferentemente de um ensaísta como Farocki, Guerín não realiza um “estudo visual” crítico – como nomeou Nicole Brenez (2012, 2014) –, que submeteria as imagens de Ford ao crivo da análise. Embora trabalhe sobre os arquivos – visuais e sonoros – fordianos durante toda a extensão do filme, sua montagem não explica, não demonstra e nem argumenta; seu projeto não é o de um “estudo da imagem através dos meios da própria imagem”.² Ainda que igualmente complexo e sofisticado, seu pensamento fílmico não poderia estar mais distante da argumentação e mais próximo do sonho, mais distante da ciência e mais próximo da brincadeira: como uma criança diante de seu brinquedo de montar, Guerín embaralha os componentes, promove novas combinações, quebra-os e os reconstrói apenas para destruí-los no momento seguinte, inventa peças imprevistas no conjunto original. Se o *found footage* não é exclusivo na economia do filme, sua presença é crucial tanto como matéria poética quanto como combustível para o jogo: são as imagens e sons de *The quiet man* que inspiram reencenações, motivam encontros, disparam associações líricas.

Alguns anos depois, as pretensas imagens familiares realizadas pelo advogado parisiense Gérard Fleury na Normandia em 1930³ serão o disparador máquina lírica de

² BRENEZ, Nicole. “L’étude visuelle. Puissance d’une forme cinématographique: Al Razutis, Ken Jacobs, Brian De Palma”. Conferência proferida no Collège d’Histoire de l’Art Cinématographique (Cinémathèque Française), em 16 de abril de 1996, e publicada em *Débordements*, 13 de julho de 2012.

³ Logo no início do filme, há uma cartela que nos conta a história dessas imagens, que pertenceriam – segundo o discurso enunciado em *Tren de Sombras* – ao último filme realizado pelo cineasta amador Gérard Fleury, que morreria em circunstâncias misteriosas na madrugada de 8 de



Tren de Sombras (1997), o outro filme de Guerín a ter o *found footage* como elemento central. O primeiro movimento (correspondente aos vinte minutos iniciais) nos apresenta uma sucessão de extratos desses fragmentos “encontrados”⁴ – embora “falsas”, é como tal que essas imagens funcionam na economia interna do filme –, que serão o motor de mais uma aventura combinatória de Guerín. Nos atos seguintes, esse território imagético inspirará gestos como um retorno aos espaços adjacentes ao lago Le Thuit – a Normandia agora filmada em cores –, uma exploração do espaço da casa – povoada pelos fantasmas de outros tempos –, um mergulho profundo na materialidade das imagens – onde surgem novas associações, novos conjuntos, surpreendentes novos detalhes – e uma reencenação espectral daqueles dias. Embora se organize em movimentos precisos e obedeça a uma lógica interna muito mais rígida, *Tren de Sombras* também opera por combinações poéticas livres, destruições e reconstruções, sepultamentos e reencarnações fantasmáticas. O *found footage* é determinante, mas nunca tratado como objeto sagrado ou puro; sua impureza é justamente o que o faz poroso, aberto e permeável às associações imprevistas.

Em *Innisfree*, uma cartela se soma aos créditos iniciais, e serve de carta de intenções ao filme: “Coisas vistas e ouvidas em Innisfree e arredores entre cinco de setembro e dez de outubro de 1988”. Desde já, um gesto de montagem – e uma falsificação faceira – penetra a narração: a Innisfree visada por Guerín não é apenas a pequenina e desabitada ilha lacustre do condado de Sligo, mas o território poético inaugurado por W.B. Yeats e reinventado tantas vezes desde então (de *The quiet man* às canções do álbum *Helplessness Blues*, dos Fleet Foxes). Innisfree não é um ponto localizável em um mapa, mas uma profusão de imagens, ruídos e palavras que compõem uma geografia de sonho; um ir e vir de pequenas histórias e desejos, de memórias vividas ou inventadas que o cinema vem rearranjar. O ensaio cinéfilo – constituindo-se aqui em formidável exercício de liberdade – conjuga os gestos mais heterogêneos: das entrevistas com a população local à

novembro de 1930, quando saíra “em busca da luz adequada para completar uma filmagem paisagística em torno do lago Le Thuit”. Nos créditos finais, entretanto, há referências ao elenco que atuou nas supostas imagens encontradas, e o realizador já declarou várias vezes que essas filmagens, na realidade, foram realizadas por ele para o filme, e que fazem parte da “grande ilusão” própria ao cinema. Há uma boa discussão sobre esse tema entre os críticos Carlos Natálio e Luís Mendonça na revista portuguesa *À Pala de Walsh* de 11 de fevereiro de 2015. Disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2015/02/11/harvard-na-gulbenkian-11-os-filmes-nao-sao-inofensivos/>

⁴ As imagens seguem o padrão em preto e branco, apresentam marcas de deterioração e têm a velocidade “acelerada” (característica dos filmes rodados em 18 fotogramas por segundo quando projetados em 24).



justaposição entre os arquivos da obra fordiana e as imagens do presente; da deambulação pelas belíssimas paisagens à reencenação de sequências inteiras do filme original; dos testemunhos em torno da experiência da filmagem aos relatos da sobrevivência em terreno hostil; da construção de pequenas situações ficcionais às canções militantes embriagadas na mesa do bar. Em uma intensa e proliferante *mise-en-abyme*, o cinema de Guerín opera um fabuloso pensamento experimental, que pulsa a cada plano.

Um enquadramento percorre uma via estreita e curva, e nos mostra o caminho adiante: no lugar da estrada percorrida pela carroça do simpático cocheiro Michaelleen, o asfalto molhado pela chuva recente; a rapidez do automóvel substitui a lentidão dos cavalos. Sobre essas imagens, os ruídos dos pneus e do motor se juntam a uma gravação que recita os versos de Yeats, que ressoam pela primeira vez: “I will arise and go now, and go to Innisfree /And a small cabin build there, of clay and wattles made / Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-bee /And live alone in the bee-loud glade”. Guiado pelo quadro que segue sempre em frente, nosso olhar ainda tem tempo de notar de passagem a aparição de uma garota ruiva, que pede carona à beira da estrada. Alguns metros adiante, a velocidade diminui, e a marcha à ré inverte o sentido do deslocamento para realizar o desejo da menina de jeans e mochila. No plano seguinte, é ela quem ocupa o quadro e responde às perguntas vindas do antecampo (enquanto a benfazeja intervenção da montagem continua a intercalar fragmentos de outras imagens). Em seu rosto, os cabelos ruivos e o olhar decidido já anunciam a mágica reencarnação cinematográfica de Mary Kate Danagher, a valente personagem de Maureen O’Hara; em sua fala, a trama de Ford encontra sua completa inversão, no testemunho da moça irlandesa que emigrou para a América em busca de trabalho e voltou de lá farta da atitude empreendedora e do *workaholic way of life*.

O agenciamento entre os arquivos, a potência testemunhal do documentário e a liberdade poética da ficção – que contamina todo o filme – descobre caminhos opostos para o drama, nos interstícios de uma história que não cessa de se refazer. A sina dos jovens irlandeses obrigados a emigrar salta para o plano seguinte e se aninha nas vozes dos antigos moradores que refletem sobre a situação demográfica do país (“daqui a algum tempo, só sobrarão os velhos e as crianças”), para continuar nas imagens do mar revoltoso, sobrepostas ao som de uma quase inimaginável citação de Bono (extraída de uma performance ao vivo em 1983): “Here we are, the Irish in America. The Irish have been coming to America for years, going back to the great famine when the Irish were on the run from starvation and a British Government that couldn't care less”. A intervenção



militante – fruto de um tempo em que a voz do líder do U2 ainda podia fazer valer o dissenso – é abrigada por uma montagem que, sem reservas, interessa-se pelos materiais mais heterogêneos (Yeats e um ídolo *pop* coabitando a banda sonora) e opera por uma incessante produção de conexões improváveis.

Trata-se de um pensamento cinematográfico essencialmente associativo e relacional, que instala o espectador em um vertiginoso fluxo de imagens e sons. As noções narrativas caem por terra e emperram a descrição: como falar de “sequência” quando uma imagem remete incessantemente a todas as outras, quando o trabalho do sentido se dá por uma acumulação febril e não linear, quando todo o filme opera por junções e disjunções infinitas? Tanto a encenação quanto a montagem insistem na tarefa de reatar o passado ao presente de uma maneira fundamentalmente não harmônica, que produz rearranjos intervalares ao trabalhar sobre as fissuras: concebidos como tempos históricos e imagéticos fraturados e plenos de incompletudes, o ontem e o hoje se entrelaçam, fundem-se materialmente, equivalem-se em um dado momento para, no plano seguinte, diferir uma vez mais.

De um lado, há a vontade de pensar sobre a experiência da filmagem sob a ótica dos moradores: os relatos emocionados das noitadas regadas a cerveja preta, dos encontros com Ford (que tragava uma garrafa inteira de Whisky sozinho), Wayne (o homem nada tranquilo) e O’Hara (a presença intempestiva que abalava as estruturas do povoado) se somam à reclamação sobre o pagamento pífio dos figurantes ou às revelações de bastidores (o cão que pastoreava as ovelhas de Mary Kate no fora de campo já se foi, mas seu dono ainda se lembra do truque). De outro, há o desejo de se aproximar do que restou daqueles dias: as pequenas cidades em volta de Innisfree agora apostam no turismo cinéfilo, enquanto as memórias ainda sobrevivem nos mais velhos e uma frase presente no roteiro segue sendo repetida como um refrão cotidiano.

Mas há ainda um terceiro movimento, manifesto a certa altura na narração em voz *over*: “Quem povoa os quadros daquele belo filme agora? Quem os possui? Quem entra e sai? Como eles ganham a vida? Do que eles falam?” As cenas do trabalho diário – a coleta da madeira ou da vegetação para os tetos das casas, o pastoreio, mas também a labuta nas lojas de souvenirs –, o caminho das crianças até a escola, a bebedeira que se transforma em reflexão crítica: entre os incisivos ataques ao “exército privado de Maggie” (Thatcher) e a nostalgia do antigo IRA – que “lutava por uma causa” –, surgem as canções ébrias que fazem do velho bar um território a um só tempo musical e político, uma paisagem afetiva em que a memória e a urgência do presente compõem a mesma tessitura. O que era fundo



em Ford torna-se primeiro plano em Guerín. Nos *portraits* dos antigos moradores filmados de frente, o que interessa é justamente aquilo que os empurra para fora da ficção: o desajeito, o que não se deixa enquadrar, a atuação “falha” tornam-se a força expressiva primordial. Quando as crianças se põem a descrever o roteiro (enquanto a montagem faz retornar algumas das sequências de *The quiet man*), a conexão com as imagens do passado cede espaço para a materialidade do ensaio insuficiente, dos sussurros, das risadas infantis.

É justamente esse o sentido das múltiplas reencenações que povoam a narrativa. Quando os cochichos das crianças – que se esforçam para contar a história do filme, como ensaiado – são sobrepostos ao sussurro de Mary Kate nos ouvidos de Sean, ou quando o célebre passeio de bicicleta de Wayne/O’Hara é refeito por um jovem casal local, surge uma nova camada de significação: o que interessa à ficção de Guerín é justamente o atrito entre os planos de Ford e essas novas imagens, contemporaneamente prenes daquela presença que, em *The quiet man*, era colocada em segundo plano. A materialidade dos corpos excede o drama, promove novos encontros, destila novos sentidos. A figura estilística da fusão – visual e sonora – é particularmente potente: quando a imagem de Mary Kate aparece – como uma assombração – por entre as árvores, ou quando, no baile final, a canção tradicional vai se tornando um rock que anima os corpos dos adolescentes, a força indicial do presente recoloca em movimento a ficção do passado.

Essa sobreposição de tempos – em que o passado atravessa o presente e o constitui por dentro – também rende um dos fragmentos mais despidoradamente belos do filme. De início, vemos as imagens contemporâneas de um riacho de águas rasas e tranquilas, que correm mansamente entre as pedras. Após alguns planos, o curso d’água filmado em 1988 logo é substituído por – ou melhor, metamorfoseia-se em – uma das mais belas sequências de *The quiet man*, que passamos a ver em sua sucessão original. Mary Kate e Sean chegam correndo à beira do riacho. Ela despe veloz e sensualmente os sapatos e as meias; ele não tem alternativa senão seguir a intrépida mulher na travessia molhada. John Wayne persegue docemente Maureen O’Hara pelos campos, atravessa um muro de pedras ancestrais e o casal chega ao alto de um monte. Ela tira o chapéu e sorri, exibindo a imponente cabeleira ruiva; ele tira as luvas e as arremessa, junto ao chapéu coco, para o outro lado do muro. É então que um *raccord* condensa num segundo todo o potencial da montagem no cinema: quarenta anos depois, é uma menina irlandesa quem apanha o chapéu abandonado, do outro lado do muro. Ela coloca o chapéu e sai ao entardecer, destemida, vestindo um casaco maior que o próprio corpo e entoando uma velha canção



de guerra contra o exército britânico, cujo refrão diz que “the pikes must be together at the risin' of the moon”. Sem a aparição fulgurante dessa guerreira mirim que revive as imagens do passado, seríamos capazes de perceber o quanto Mary Kate Danagher/Maureen O'Hara era uma presença crucial, uma inflexão decisiva na figuração das mulheres em Ford (e nos possíveis do feminino no cinema de então)? Sem o retorno fantasmático de Mary/Maureen, seríamos capazes de admirar tão intensamente essas meninas, cuja dignidade e força nos arrebatam e silenciam?

Com a sutileza que lhe é peculiar – e que nos condena à doce obrigação de rever o filme muitas e muitas vezes –, Guerín acumula camadas de tempo, faz conviver os fantasmas de ontem e de amanhã, transforma o palimpsesto em obsessão formal. A certa altura, a narração em *voz over* chegava a enunciar: “Ruínas construídas sobre ruínas, um alfabeto substitui o outro”. Como bom cineasta de fim de século, Guerín tem diante de si todos os caminhos já trilhados, e se serve das mais variadas conquistas de uma arte amadurecida; como uma criança curiosa, decide fazer da mesa de montagem um jogo de armar, no qual as infinitas conexões entre as imagens-peças dão ensejo a um território imaginário onde cabem todos os sonhos do mundo. Um grupo de personagens idosos (o mesmo que lançava impropérios regados a cerveja contra o exército britânico) ocupa agora o velho campo de batalha para, em posição de combate, empunhar rifles imaginários. A cinefilia reencontra a política para fazer renascer, com outras armas, o gesto fundador do cinema.

Victor Guimarães é mestre e doutorando em Comunicação Social pela UFMG. Desde 2012 é crítico de cinema na *Cinética* e integrante da comissão de seleção do *forumdoc.bh*. Foi um dos coordenadores de programação do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (2012). Curador de mostras como *Políticas do Cinema Moderno* e *Sabotadores da Indústria*. Tem ensaios publicados em revistas como *DocOnline* (Portugal), *Lumiére* (Espanha), *Imagofagía* (Argentina), *Senses of Cinema* (Austrália) e *Desistfilm* (Peru).



Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003.

BRENEZ, Nicole. “L’étude visuelle. Puissance d’une forme cinématographique: Al Razutis, Ken Jacobs, Brian De Palma”. Conferência proferida no Collège d’Histoire de l’Art Cinématographique (Cinémathèque Française) em 16 de abril de 1996 e publicada em *Débordements*, 13 de julho de 2012. Disponível em: <http://www.debordements.fr/spip.php?article89>. Acesso em 3 de junho de 2015.

_____. “Harun Farocki e a gênese romântica do princípio de crítica visual”. In: *Catálogo do 1º Fronteira – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental*. Goiânia, 2014, p. 217-231.

DANEY, Serge. “O travelling de Kapò”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 23, Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

NATÁLIO, Carlos; MENDONÇA, Luís. “Harvard na Gulbenkian 11: os filmes (não) são inofensivos”, in *À Pala de Walsh*, 11 de fevereiro de 2015. Disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2015/02/11/harvard-na-gulbenkian-11-os-filmes-nao-sao-inofensivos/>