

REVISTA

000

VOL 0 [outubro . 2017]



“Quem sou eu? Não interessa. Como também não me interessa quem é você. Ou melhor, não interessa quem somos. Na realidade o que interessa é saber o que somos. Não se dê ao trabalho de pensar, porque a conclusão final seria loucura, o final de tudo para o início do nada. A coragem inicia onde o medo termina. O medo inicia onde a coragem termina. Mas será que existem a coragem e o medo? Coragem do quê? Medo do quê? Do tudo? O que é o tudo? Do nada? O que é o nada? A existência. O que é a existência? A morte? O que é a morte? Não seria a morte o início da vida? Ou seria a vida o início da morte? Você não viu nada e quer ver tudo. Viu tudo, mas não viu nada. Teme o que desconhece e enfrenta o que conhece. Por que teme o que conhece e enfrenta o que desconhece? Sua mente confusa não sabe o que procura, porque o que procura confunde a sua mente e nasce o terror. O terror da morte. O terror da dor. O terror do fantasma. O terror do outro mundo. Agora, vê no terror que nada é terror. Não existe o terror, no entanto, o terror o aprisiona. O que é terror? Ah, não aceita o terror porque o terror é você!”

josé mojica marins

A REVISTA é um projeto do CINECLUBE.

O CINECLUBE é um projeto de Bruno Christofolletti Barrenha, Carlos Aquino e Nuno Aymar.

Esses três seres-humanos são projetos manufaturados da vida.

OUTUBRO/2017

SUMÁRIO

C R Í T I C A

MOSTRA CINEMA-NOVO ALEMÃO * * * *

Ilustrações 8

por Imna Dantas

UMA QUESTÃO DE EINSTELLUNG * * * *

Cinema-Novo Alemão 9

por Cid Vasconcelos

ÓDIO SOSSEGADO * * * * * * * * * *

Tarja Preta 11

por Kátia Macedo

CAFÉ, TORTA E MELODRAMA * * * * * * * *

Twin Peaks 12

por Lucas Wagner

O ROSTO DA MORTE É UM ESPELHO (OU UMA

METACRÍTICA: “mulher que não se nomeia”) * * *

Tramas do Entardecer 20

por Nuno Aymar

FÓRMULA DO PATÉTICO * * * * * * * *

Mother! 29

por Camila Pordeus

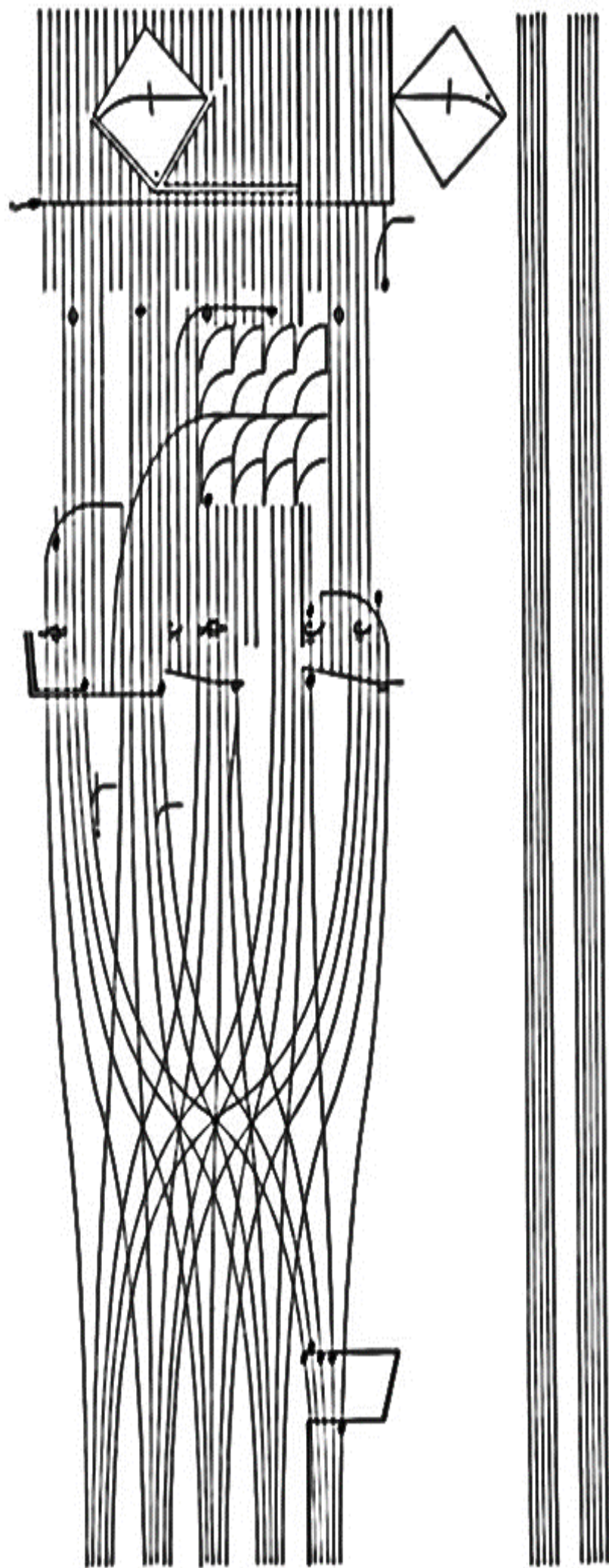
F E S T I V A L

FANTASPOA: BALANÇO TARDIO DE UMA

EXPEDIÇÃO FÍLMICA (PARTE II de II) * * * * *

Fantaspoa (parte II) 31

por André LDC



SUMÁRIO

D I M E N S Õ E S

ON KEEPING SCORE * * * * *

[Trad.] 34

por Robert A. Devoe

SESSÃO 42 * * * * *

Koyaanisqatsi 38

por Bruno C. Barrenha

C O L A G E N S

??%? * + * / *

Colagens 42

por Carlos Aquino e Laura Pascoal

S I L E N C E P L E A S E

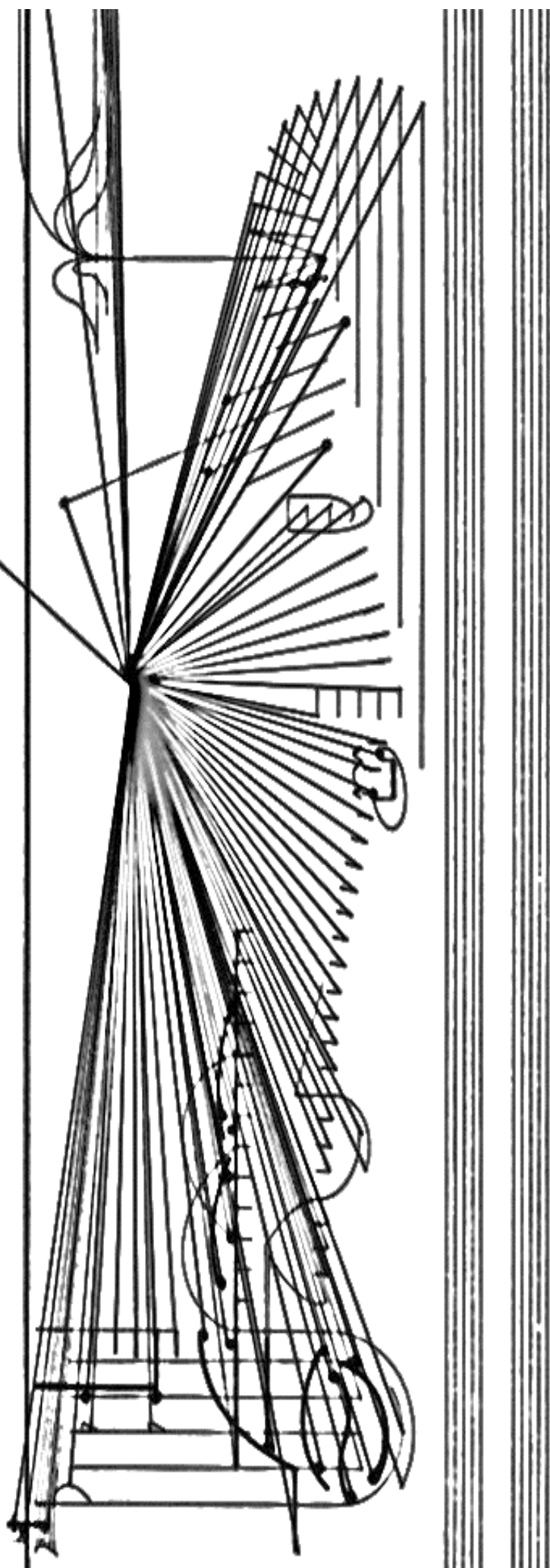
D I S C O S * * * * *

Recomendações 55

C I N E C L U B E

UM CINECLUBE * * * * *

Lista das sessões (set – nov) 58



Insurance provided by

Front Row Insurance Brokers /
St. Paul Fire & Marine
Insurance Company (Travelers)

Additional Legal Services provided by

Entertainment Partners Canada

Payroll Services provided by

Tony Duarte

Shot on

ARRI Alexa

Playback Photography on

Canon Rebel T2I

GoPro Hero HD

Thermal Photography on

FLIR P660

Printed on

Fuji Motion Picture Film

Camera & Lenses provided by

PS Production Services

Grip & Lighting Equipment provided by

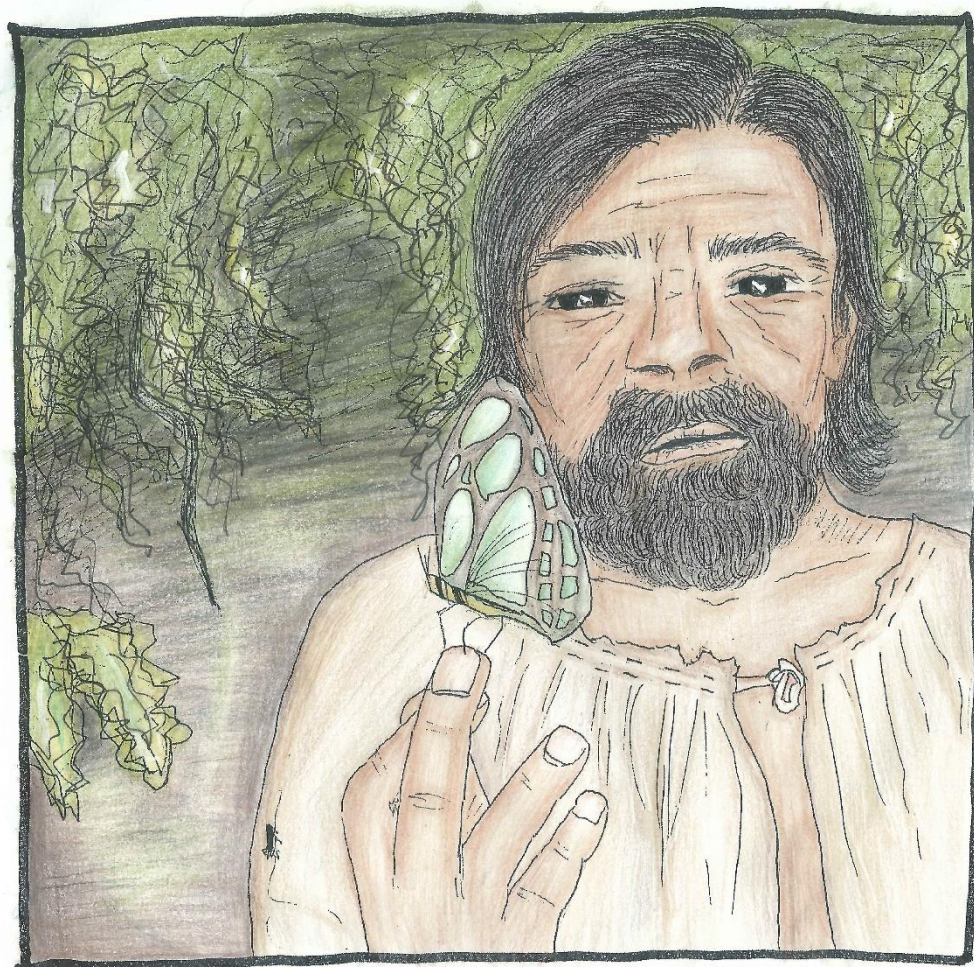
PS Production Services

Playback System provided by

Camera Department



... MOSTRA CINEMA-NOVO ALEMÃO



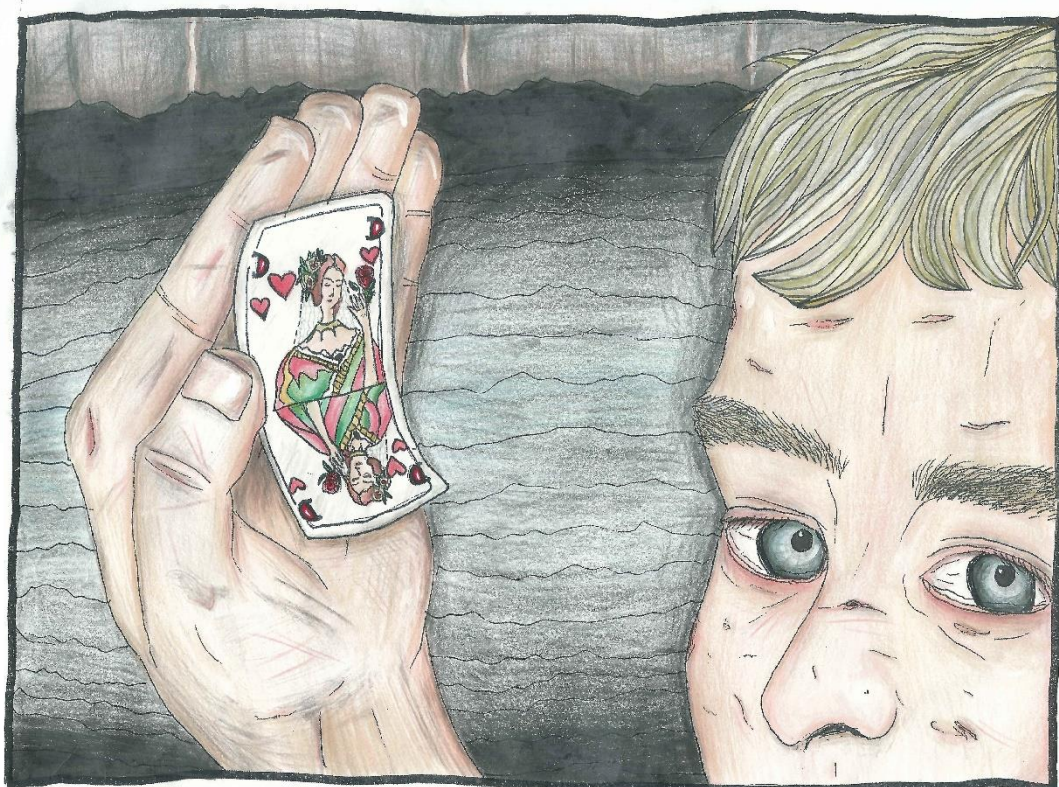
IMNA
01
09
17

Ilustrações de Imna Dantas a partir de filmes exibidos na 'Mostra Cinema-novo alemão', a primeira mostra organizada pelo Cineclube.

Com apoio da ADUFEPE (Associação dos Docentes da Universidade Federal de Pernambuco), ocorreu entre os dias 28-31 de Agosto no Auditório Paulo Rosas (Av. dos Economistas, s/n - UFPE, Recife) e contou com os seguintes filmes: - Aguirre, a cólera dos deuses (Werner Herzog, 1972) - Os anos de chumbo (Margareth von Trotta, 1980) - A honra perdida de Katharina Blum (Margarethe von Trotta e Volker Schlöndorff, 1975) - O céu de Lisboa (Wim Wenders, 1994) - Despedida de Ontem (Alexander Kluge) - Lola (Rainer Fassbinder) e O Tambor (Volker Schlöndorff).

AGUIRRE, A CÓLERA DOS DEUSES
Werner Herzog . 95' . 1972

No último dia, após a exibição de O Tambor, houve uma conversa livre com os professores Cid Vasconcelos (cujo texto abre o programa de críticas desta revista), do curso de Cinema da UFPE, e o professor Christoph Ostendorf representando o CCBA (Centro Cultural Brasil e Alemanha). Foram ainda produzidas sete vinhetas, que podem ser vistas na página do Cineclube no Facebook ou no canal do Youtube.



IMNA
03
09
17

O TAMBOR

Volker Schlöndorff 162'. 1979

UMA QUESTÃO DE EINSTELLUNG

As razões que fizeram Fassbinder ou Wenders abordarem gêneros americanos tradicionais são diversas e variadas, e bastante diferentes das que levaram Schollondorf, Hauff ou Petersen às adaptações literárias ou cinema de fórmulas. Por exemplo, *48 Horas para Acapulco*, de Lemke foi uma influência para Fassbinder, não tanto por seu tema (de um vigarista desocupado de Munique que se vê envolvido em um negócio demasiado grande para conseguir dar conta), mas antes pela atitude de Lemke para com seus personagens se tornar tipicamente a de Fassbinder. O segredo foi levar a sério a imagem que os personagens tinham de si próprios, por conta do diretor se encontrar disposto a reconhecer como “realidade” (em *O Amor é Mais Frio Que a Morte* e *O Soldado Americano*) e verdade interior o que são meramente as fantasias dos personagens. Fassbinder escreveu: “Os heróis se comportam como gangsters, porém ao mesmo tempo eles imaginam como os gangsters deveriam ser. O estereótipo hollywoodiano assoma: mas Lemke tentou não imitá-lo”¹.

Com esse novo nível de reflexão, uma relação diferente do protagonista ao espectador se introduziu nesses filmes, que se tornaram parte de uma estratégia de público que tipificou o Novo Cinema Alemão em contraposição ao Jovem Cinema Alemão. Isso assegurou para si um público internacional, assim como nacional a partir do final dos anos 70: a dupla inscrição do espectador e os dois tipos de realidade operando nos filmes. Poder-se afirmar que, através dos filmes de gênero, os diretores alemães se tornaram sensíveis a uma nova forma de realismo, que diz respeito não somente a uma atitude diferenciada em relação ao protagonista, mas também a uma abordagem diferenciada do tempo.

Isso se aplica especialmente a Wim Wenders, cuja relação com o cinema de gênero é ainda mais nuançada que a frase a respeito dos realizadores terem “encontrado sua tradição e aprendido o seu ofício no próprio cinema” sugere. De fato, Wenders começou como diretor vanguardista, hostil tanto a Hollywood quanto ao cinema alemão. *Same Player Shoots Again* (1967), *Alabama* (1969), *3 Lps Americanos* (1969) e *Silver City* (1968) não protestam verbalmente contra a dominação opressiva de Hollywood. Esse filmes dispensam palavras igualmente e deixam a música, o rock dos anos 60, falar em seu lugar. Para o jovem Wenders, duas línguas eras inadmissíveis: a língua alemã e a dramaturgia cinematográfica hollywoodiana pós-1950 – seus próprios filmes e o rock apontam um dedo acusador ao que se referem negativamente. Somente as letras das canções inglesas ou americanas podiam ser confiadas a transmitir estados autênticos de sentimentos, e somente um cinema de observação, quietude e planos longos poderia replicar aos agitados planos/contraplanos da New Hollywood influenciada pela TV, aonde a ação era sempre uma forma de “pornografia” – um estupro de objetos, pessoas, sentimentos, paisagens – enfim, do espectador.

Wenders, cujas histórias enfatizam temps morts, a passagem do tempo quando não consumada pela ação, tem sempre se preocupado com a narrativa. Porém o contar das histórias apenas importa enquanto ocasião para criar um sentido de tempo especificamente fílmico, e permite aos personagens não se dirigirem implacavelmente em relação a motivos psicológicos ou causas impostas externamente. Se alguém comparar *Summer in the City* com seus modelos hollywoodianos de gangsters em perseguição perceberá que a mise en scene não apenas parodia o gênero como o destitui de sua essência motivacional. Wenders frequentemente cita motivos genéricos tradicionais (*Summer in the City* abre com um plano do herói abandonando a prisão, piscando contra um sol que está desacostumado a ver e entrando em um carro que dispara, porém esse habitualmente o leva a nenhum lugar) de forma que a uma temporalidade outra que a da perseguição de carros pode assumir: processo não progresso. O resultado é uma forma de distanciamento e destaque. O envolvimento do espectador e sua atenção são dirigidas para outros aspectos do filme, como, por exemplo, as composições vazias e a passagem do tempo dando substância ao espaço.



Uma resenha de *Red Sun* (1969), de Rudolf Thome – um dos filmes que assinalam a virada em direção aos gêneros americanos – tornou-se uma forma para Wenders testar uma nova orientação estética. Ela era diametralmente oposta a de Oberhausen ou de Schlöndorff, mas também diferente da de Straub e Herzog:

“Passei a recortar os quadrinhos das páginas dos jornais e cola-los em um caderno de exercícios” *Red Sun* parecia para mim como as minhas histórias em quadrinhos feitas em casa de Fantasma ou Blondies: algo muito simples, muito barato e sem qualquer pretensão artística era levado a sério e tratado com cuidado.” *Red Sun* é um desses raros filmes europeus que não se contentavam somente em copiar filmes americanos, e pretenderem que haviam sido filmados em Nova York e com Humphrey Bogart como protagonista, mas extraíam do cinema americano não mais que certa postura: exibir, sem qualquer constrangimento, durante 90 minutos, nada além de superfície. Esse estado de espírito é evidente em cada quadro: composições sem profundidade; as mesmas lentes do início ao final permitem somente um punhado de variações de planos; a banalidade dos movimentos de câmera que nunca vai além do que é absolutamente necessário; a curiosa suavidade de cores que se assemelhava a dos desenhos de Mickey Mouse. [Os personagens] somente possuem vida enquanto se situam em cena. Eles próprios não têm noção de como a história irá terminar. O filme é preparado para avançar junto com sua história, ela não é imposta a eles.

Wenders aparenta se encontrar destinado às próprias imitações de Hollywood produzidas pela indústria alemã, tentando rivalizar com elas em seu próprio campo. Porém, de forma igualmente significativa, a resenha é igualmente dirigida (e assim se torna programática) contra o Jovem Cinema Alemão e suas pretensões ideológicas e morais. Com Wenders – utilizando-se de Lemke e Thome como pretexto – uma sinalização de realismo para as plateias (extraído mais de André Bazin que de Kracauer) se dissocia do gesto realista que reivindica para si a tradição de Brecht. O louvor para Thome é uma condenação para Kluge e, via Kluge, uma vez mais atacar Oberhausen e sua estética. Que se trata de um tema duradouro, pode ser percebido em uma consideração mais recente de Thome:

Se um realizador faz pouco das pessoas em frente da câmera a custo delas, para mim é a pior coisa possível. No novo filme de Alexander Kluge, *A Patriota*, existe uma cena filmada no Congresso do Partido Social Democrata de Hamburgo. Eu tive que abandonar a sala de cinema. Não pude suportar assistir isso, ver as pessoas serem filmadas desse modo.²

¹ Citado em *Kinematheke*, n.66, novembro de 1983, p. 93

² Citado em Joe Hembus, *Der Deutsche Film Kann Garnicht Besser Sein* (Munique: Rogner e Bernhard, 1981), p. 254.

³ Peter Handke, “Augsburg in August: Trostlos”, *Film*, janeiro de 1969, p. 31.

A percepção generalizada de Kluge como um diretor “brechtiano” é, ela própria, problemática, especialmente dado o uso da montagem, voz over e entrevistas encenadas parecerem se encontrarem muito mais relacionadas a um impasse de um não espectador discutido acima que as teorias de realismo e anti-ilusionismo de Brecht. Como já foi apontado em relação às realizadoras femininas, os aspectos mais controversos dos filmes de Kluge, tem sido frequentemente a atitude do diretor em relação aos seus personagens (sobretudo os femininos). Os protagonistas de Kluge são invariavelmente apêndices de um discurso que é raramente, quando muito, capaz de questionar sua própria autoridade e, por exemplo, ao permitir que a voz over domine a imagem, sujeita os personagens à tirania do comentário. Apesar de não ter sido mencionado pelo nome, o cinema de Kluge se torna questionável, nos termos de Wenders, por sua *Einstellung* [Ajuste/Atitude] – em ambos os sentidos do termo: como postura moral e duração do plano.

Esse argumento se torna explícito em um artigo intitulado, “Augsburg em Agosto: Desolado”, no qual Peter Handke, colaborador e amigo de longa data de Wenders, publica em *Film*, em janeiro de 1969, sobre *Artistas no Centro do Picadeiro: Perplexos*:



Se um realizador faz pouco das pessoas em frente da câmera a custo delas, para mim é a pior coisa possível. No novo filme de Alexander Kluge, *A Patriota*, existe uma cena filmada no Congresso do Partido Social Democrata de Hamburgo. Eu tive que abandonar a sala de cinema. Não pude suportar assistir isso, ver as pessoas serem filmadas desse modo.³

CID VASCONCELOS/E TRAD.

Originalmente publicado em Thomas Elseasser: *New German Cinema – A History* (Londres: BFI, 1989), pp. 134-6.

ÓDIO SOSSEGADO

Um município do sertão de Pernambuco foi deslocado de seu território de origem devido ao rompimento da barragem de uma hidrelétrica. Itacuruba, antes provedora de condições de trabalho e dignidade aos seus habitantes, agora fica a 4 km das margens do rio São Francisco, a 11 km da rodovia, possui índices alarmantes de distúrbios mentais, níveis de suicídios comparados aos do Japão e sonhos estancados.



A sequência de planos entrelaça-se às falas do médico da cidade de modo a intensificá-las a partir de uma espécie de harmonia melancólica. Isto porque em meio a dizeres sobre a importância do sonho na atribuição de sentido à vida, *Tarja Preta* mostra mais do que uma população geograficamente deslocada. Identidades foram anuladas e, em meio ao vazio, a invisibilidade flerta com o descaso e o desespero.

Cerca de 4 mil habitantes fadados à espera da morte são expostos em meio a enquadramentos sufocantes dentro de residências quase sempre inacabadas. Os planos externos, por serem mais abertos, parecem oferecer uma espécie de alívio ilusório, trazendo um contraste bellissimo porque estabelece uma metáfora entre a dependência prisioneira aos medicamentos, bem como a falta deles.

O belo uso do preto e branco aqui parece querer resgatar e preservar, quase no sentido de eternizar, a essência de todos os elementos e pessoas que ali existem, já que é o pouco que resta, diante da imensidão que é filmada. Imensidão que emerge do contraste entre o silêncio de toda aquela “desacontecência” e os ruídos da natureza, nos quais poucos sopros de vida parecem ali residir. A força dos últimos planos, ao som do sepultamento, nos coloca numa posição desconfortavelmente necessária, de brutal e angustiante cumplicidade, somos todos enterrados vivos junto com aqueles habitantes. A existência é sepultada com a única esperança de uma tardia exumação.

A falta de perspectiva é filmada não só sob a égide da beleza que há nas declarações do médico quando versam sobre a dimensão da ociosidade que, de tão intensa, invade o espírito daqueles habitantes de Itacuruba, mas também faz lembrar a poesia de “*Grande Sertão: Veredas*”. Márcio Farias emoldura o “ódio sossegado” e o “ódio com paciência” que há em Guimarães Rosa e naquela população, ilustrando plenamente o anseio material e espiritual que há em “perto de muita água, tudo é feliz”.

KÁTIA MACEDO

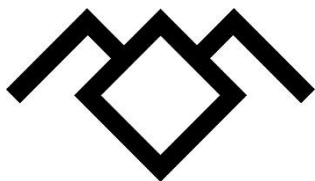
CAFÉ, TORTA E MELODRAMA

pensando em david lynch através de twin peaks



“A place both wonderful and strange”

O texto a seguir será dividido em três partes, refletindo, respectivamente, sobre as duas primeiras temporadas, o filme, *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, e a terceira temporada, também chamada de *The Return*. Obviamente, para adentrar a fundo nesse universo, vou trabalhar com *spoilers* a torto e a direito. Ainda, ressalto que meu texto não irá focar em construir teorias explicativas sobre tudo o que a narrativa “possa significar”. Meu foco será na reflexão sobre a construção forma-conteúdo, às vezes margeando significados, mas dando preferência, como os próprios David Lynch e Mark Frost, ao mistério. Mais do que isso, pretendo explorar como a mitologia de *Twin Peaks* permite uma visão macroscópica da cinematografia de Lynch.



É bizarro que tanta gente insista em apontar a “grande diferença” entre a obra de David Lynch e Hollywood. Qualidades à parte, parece óbvio que o diretor sempre abordou temas e gêneros tipicamente norte americanos, do *noir* ao *road movie*, fazendo uma parada no *western* (no sublime curta *The Cowboy and the Frenchman*), e chegando ao enfoque mais intenso sobre o melodrama. Como um gênero cinematográfico que se consolidou em olhar por trás das frestas das cortinas da burguesia, o melodrama soa como o palco perfeito para que o diretor pudesse explorar a temática da escuridão que se esconde por trás de uma existência pacata e feliz, revelando a farsa do “sonho americano”.

Seus primeiros filmes parecem particularmente incisivos nessa reflexão, especialmente *Eraserhead* (1977) e *Veludo Azul* (1986). A história do jovem adulto que é obrigado a se inserir no sistema produtivo e familiar, no filme

de 77, e a trama de um Kyle MacLachlan que encontra uma orelha decepada no meio do nada e se vê envolvido em uma teia de violência e sexo, muito longe de sua asséptica realidade burguesa, no filme de 86, revelam inquietações temáticas já muito trabalhadas nos clássicos do cinema melodramático, embora de formas bem menos bizarras, como os trabalhos de um Douglas Sirk, John Cassavets ou Vincenti Minelli. Em Lynch, as contradições entre os mundos ganham ainda maior evidência com o uso do surrealismo enquanto lente que explicita os absurdos dessa existência.

Twin Peaks talvez seja seu maior experimento no melodrama. Dentro dos conformes filosóficos do gênero, a série determina uma relação forma e conteúdo complexa, cada um nos levando a lugares díspares, criando, no caminho, uma sensação de confusão e estranhamento que demora a se enunciar completamente, ficando latente enquanto enxergamos, plácidos, tantos eventos absurdos, e só mais tarde, ao refletir sobre eles, nos damos conta de quão verdadeiramente desconcertantes, ou ainda horríveis, eles são.

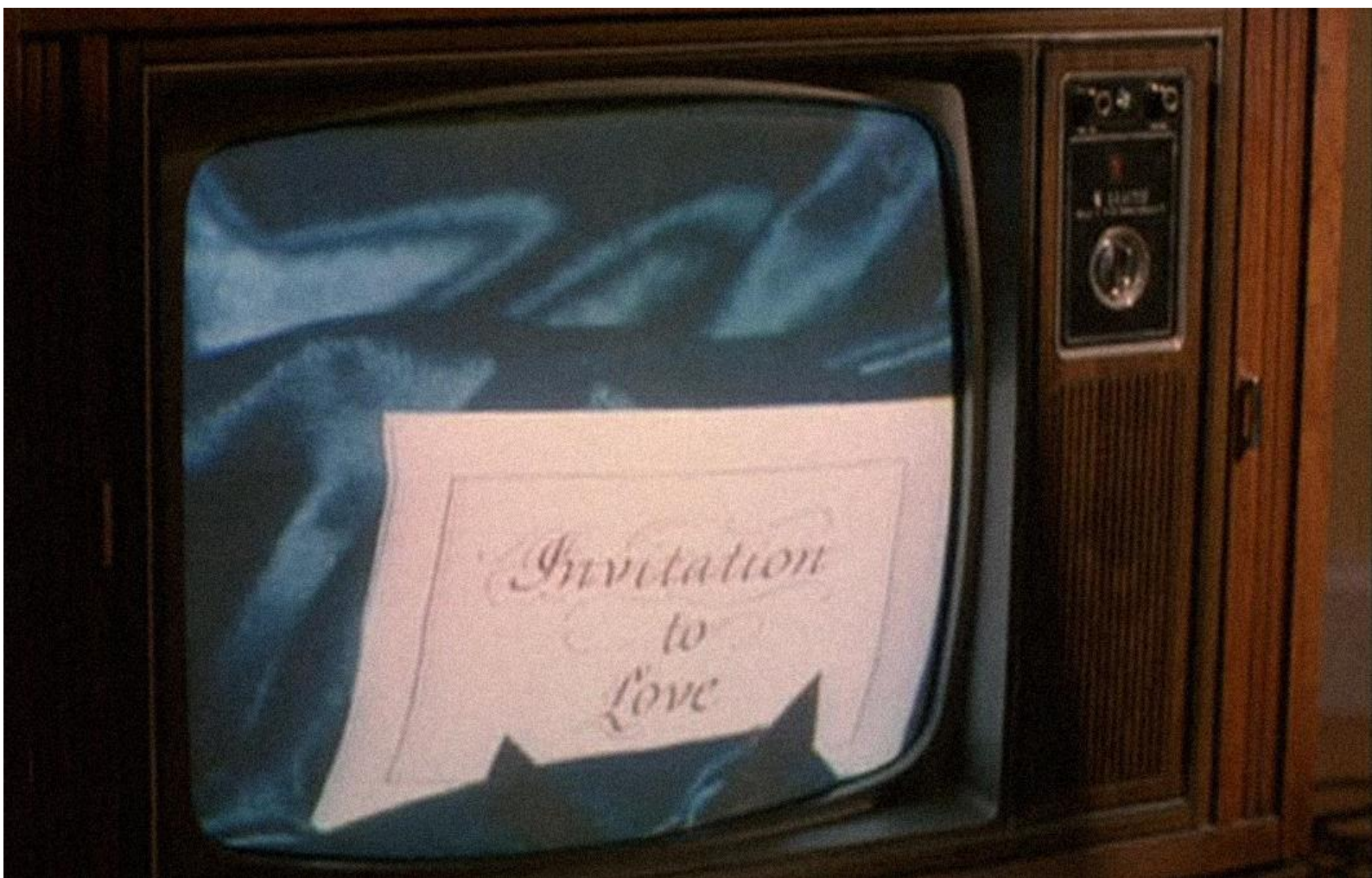
Essas contradições levam a comportamentos incongruentes do espectador, que é levado, pela estética, a responder emocionalmente com a tranquilidade evocada pelas cores pastéis, planos longos e bucólicos, fusões, a trilha melosa de Angelo Badalamenti, demarcando cada percurso da narrativa... tudo isso soa mais como uma novela/*soap opera* do que uma série policial. Já a maneira como reagimos ao conteúdo é completamente oposta, sendo que a resposta que damos a esse, mascarado por imagens e sons doces, vem com certo atraso, garantindo choque e incômodo, às vezes até risadas, quando a ficha cai e percebemos que a série trás em seu bojo uma trama erótica, que versa sobre

assassinato, estupro, incesto, violência doméstica e destruturação familiar. Para citar Dale Cooper (MacLachlan), em desabafo à sua secretária Diane: “even the bucolic hideaway is filled with secrets”.

Seja pelo entusiasmo exagerado com que Ben Horne (Richard Beymer) reage aos sanduíches franceses que seu irmão, Jerry (David Patrick Kelly), trás de viagem, tirando sarro de sua família “sem graça”, ou como os mesmos dois irmãos se entregam a uma dança maluca quando Leland Palmer (Ray Wise) aparece em seus escritórios, ou ainda quando vemos a normalmente doce Shelly (Mädchen Amick) zoando um momento de pico de sofrimento do mesmo Leland no enterro da filha, Laura Palmer (Sheryl Lee), junto a dois clientes na lanchonete onde trabalha... as duas primeiras temporadas são repletas de momentos caóticos e cruéis que demoramos a perceber como genuinamente absurdos, sendo talvez o maior baque quando descobrimos que Leland foi o assassino de Laura, depois de anos abusando sexualmente da filha, ainda que possuído por um espírito. Mesmo a novela que é constantemente transmitida no primeiro ano da série, *Invitation to Love*, contém demarcações de bizarrice por repetir, indiscretamente, os eventos da trama, ecoando a natureza novelesca do que estamos assistindo e introduzindo o importante tema da duplicidade na narrativa.

Aliás, duplicidade é algo recorrente na obra de Lynch, sendo em *Twin Peaks* onde adquiriu sua forma mais gritante. A série abunda na presença de duplos, como Bob e Mike, adolescentes de um lado e seus xarás espíritos malignos de outro; Laura e Maddy; Cooper bom/Cooper mal; espíritos e seus correspondentes no mundo real... tudo isso demarca a existência da duplicidade tão delicadamente tratada na díade estética e conteúdo abordada mais acima, algo que também se estabelece como um duplo: forma de um lado, branda e novelesca, conteúdo de outro, sádico e sombrio. Aqui, Bem e Mal são extremidades opostas, o Amor e o Medo, personificados em atitudes e personagens. A mitologia da série, reduzida em suas instâncias básicas, não é outra coisa senão a luta da Luz contra as Trevas, White Vs Black Lodge, ao longo de dimensões e realidades alternativas. O engraçado da coisa é que Lynch e o co-criador Mark Frost jamais pendem para o reacionário quando trabalham esse maniqueísmo. A forma como a série induz o comportamento de seus espectadores borram os limites morais e aceitáveis.

Tal ousada estratégia narrativa parece perfeita ao seriado, dado seu centro gravitacional ser tão contraditório quanto a relação forma-conteúdo: esse centro é a própria Laura Palmer. A personagem interpretada por Sheryl Lee quase não aparece na história (ao menos nas duas primeiras temporadas), mas tem uma presença poderosa que mobiliza a tudo e a todos, e explicita tempestuosamente a temática do duplo, do contraditório, e do ignoto por trás do plácido.



Laura é a “rainha do baile”, uma garota linda, com namorado, que faz caridade e tira boas notas. Mas Laura também é uma viciada em cocaína, se prostitui, mantém relações sexuais com diversos homens, é envolvida em tráfico de drogas e outros crimes. Nada poderia escancarar mais a inquietude da ambiguidade que cerca a obra de Lynch e Frost do que essa construção da díade inocência-perdição completamente burguesa dentro da qual Laura é delimitada e sofre, e cuja queda leva às ruínas do império mundano e asséptico que é a cidade.



Com poucas cenas externas, a não ser quando busca demarcar onde a ação acontecerá, o interesse dos realizadores pelo que ocorre na esfera privada fica ainda mais saliente. Nisso, é fascinante como *Twin Peaks* ganha tons progressivamente místicos e passa a propor mesmo uma espécie de simbiose entre os personagens, como se a cidade fosse um todo orgânico que, tendo sua placidez atrapalhada quando uma contradição ou tragédia rompe o fino tecido do aceitável (expresso no equilíbrio forma novelesca e conteúdo de horror), treme com forças reais e sobrenaturais que rasgam esse tal tecido e revela, como numa experiência intensificada do melodrama *hollywoodiano*, como todo aquele mundo se desconcerta. Exemplo perfeito é a mudança de tom entre o fim da primeira temporada e o início da segunda, quando alguns personagens subitamente ficam muito mais libidinosos, a Log Lady (Catherine E. Coulson) cospe chicletes displicentemente em uma mesa de lanchonete, Andy fica em um torpor por alguns minutos constrangedores e muitos personagens choram sem aparente razão. “Everything is twisted up like a dream”, como muito bem apontou Jerry Horne diante de tantos absurdos.

E mesmo quando a série mais se estabelece como uma mitologia sobrenatural com dois pés na fantasia, a ambiguidade se mantém, desta vez entre o literal e o metafórico. Bob (Frank Silva), a entidade maligna que se alimenta do medo e das contradições, por exemplo, é uma influência demoníaca que reflete a díade luz/sombra. Um demônio guiado pela relação do prazer com o medo, perturbando o tal tecido de placidez da cidade, ao mesmo tempo em que reflete lado sombrio de cada um dos personagens. Mesmo Leland, possuído por Bob durante boa parte do tempo, não tem as fronteiras entre “seu verdadeiro eu” e Bob tão distintas. O mundo sobrenatural do Black Lodge é todo ao contrário, literalmente, novamente escancarando a temática da aparência e daquilo que foge ao normal, que lhe nega e que segue um rumo contrário.

É por ser tão ambiciosa e bem sucedida que a queda vertiginosa na qualidade da 2ª temporada, depois do poderoso episódio 09, é tão decepcionante. Lynch se afastou da produção, descontente com a fiscalização super-egóica da emissora, e quem ficou trabalhando na série parece ter se esquecido do conteúdo ambíguo, transformando a narrativa em uma novela em 100% do tempo. Mas, tal período vergonhoso do seriado nem merece tanta atenção, pela incursão e experimentação melodramática destruidora de barreiras do gênero que Lynch e Frost construíram em boa parte das temporadas. É como uma expansão da proposta de *Veludo Azul*, explicitando ainda mais as contradições e tentações em que mergulha, criando o primeiro passo para o que viria a ser uma mitologia fascinante.

***“The tender boughs of innocence burns first.
And the wind rises and then all goodness is
in jeopardy”***

Nunca um diretor dado ao cerebral ou a sutilezas, Lynch pareceu sempre fascinado por um Cinema verdadeiramente sensualista. A relação intrínseca entre prazer e horror com o indecifrável se estabelece em universos que, *História Real* (1999) a parte, traduzem espaços atraentes e repulsivos ao mesmo tempo, e por isso sempre irresistíveis. É bem verdade que obras como *Veludo Azul*, *Coração Selvagem* (1990) e, principalmente, as primeiras temporadas de *Twin Peaks*, já traziam essa díade, jogavam o espectador na duplicidade dessa experiência contraditória. Mas foi ao afogar-se na “alma” de Laura Palmer, seus cantos tortos de sereia e incoerências profundas, que o diretor se perdeu no Caos que ordenou sua obra a partir de então, entrando em universos ainda mais turvos e sem coordenadas minimamente distinguíveis.

A guirlanda em forma de coração enegrecido na porta dos Palmer já nos diz sobre a lírica *dark* que o diretor tecerá sobre Laura e seus embates contra o Bob/Leland/Ela mesma. É inegável que ainda se mantém o eixo moral, pseudo-maniqueísta do seriado, que induz à díade Bem X Mal. Mas aqui as fronteiras são mais apagadas, pois se trata do centro absoluto da série, a própria Laura Palmer, por definição o lugar onde a ambiguidade reina e a forma-bucólica/conteúdo-travesso da série perde suas definições. Por isso mesmo, *Fire Walk With Me* é o ponto nevrálgico de toda a saga *Twin Peaks*, onde os caminhos convergem, algo que o diretor buscou ressaltar ao fazer da 3ª temporada algo totalmente dependente do longa.

Aqui, o jogo de sombras, luzes estroboscópicas e sons ignotos (*ominous whoosing*) delimitam um universo particular, demarcam a narrativa de perda da inocência e queda no horror que Laura enfrenta na luta contra impulsos autodestrutivos, eróticos e uma tristeza/luto profundos por si mesma, uma briga interna que só poderia existir em um universo burguês que abafa suas contradições, essas sendo tão exageradamente expostas no melodrama enquanto

gênero. Talvez o choque que o filme tenha representado para o espectador fã da série (único capaz de acompanhar o longa) venha justamente da quebra absoluta do que soava como uma narrativa doce, bucólica e respaldada pela luminosa presença de figuras como Dale Cooper e Audrey Horne (Sherilyn Fenn). Como se o último episódio da 2ª temporada já não fosse suficiente para mostrar a verdadeira faceta de *Twin Peaks*, nua e crua, *Fire Walk With Me* a escancara.



Log Lady diz, profeticamente, “When this kind of fire starts, it is very hard to put out. The tender boughs of innocence burns first”, fala seguida de um olhar atemorizado e exausto de Laura vendo sua imagem refletida em uma superfície negra. A mão de Lynch pesa toneladas ao demarcar sentimentos, a sensação de derretimento de Laura ao ser vista por alguém, tocada com palavras. Quando entra no bar, a canção *Questions in a World of Blue*, na maravilhosa voz de Julee Cruise, reflete a dor da protagonista, seu luto e alienação de si própria (“Why did you go? Why did you turn away from me?”). Seu choro escandaloso, ao novamente

se sentir tocada reflete a forma de Lynch nos contar a história, nos fazer mergulhar nas lágrimas de Palmer: os sentimentos emergem à flor da pele, tudo se torna intenso, tormentoso... melodramático. É um Cinema que passa a navegar em sensações, em especial entre a tristeza, o tesão e o medo, demarcados pelas cores azul, vermelho e preto, que convergem todas na delirante sequência do *Pink Room*, quando Laura, e mesmo Donna, mergulham em volúpia. Uma lâmpada azul brilha brevemente em um ponto de transição entre as cenas, quando o deleite se transforma subitamente em horror.



E o cineasta tem a parceira ideal em Sheryl Lee. Capaz de abraçar e fundir toda a tempestade que é Laura Palmer, Lee entrega uma performance cataclísmica, seu grito capaz de arrepiar a espinha, e navegando por todas as contradições da personagem. Em um mesmo momento, Lee consegue partir de sedutora, para cruel, para sentimental e para, sobretudo, desesperada. Sua atuação tempestuosa coincide com a abordagem homérica de Lynch, a confusão de Palmer ficando explícita e nossa empatia fruindo: podemos compreender perfeitamente o que significa estar presa numa existência completamente caótica e contraditória.

Mas *Fire Walk With Me* não é apenas um “filme de personagem”. É a possibilidade de Lynch nos dizer que a mitologia de *Twin Peaks* jamais se esgota. Sua fantasia não é algo compreensível como outras narrativas. O universo mágico da saga é ignoto, selvagem, inapreensível porque não funciona sob as mesmas leis que o mundo real. Assim, o longa alcança a proeza invejável de conseguir se situar tanto antes, durante e depois das duas primeiras temporadas. Nesse sentido, a abordagem sensualista que Lynch evolui é ainda mais fascinante. Os fantasmas do Lodge e a própria existência desse espaço interdimensional (“A chant out between two worlds”) é incerta e etérea, os fantasmas se fundindo ao mundo real e os limites desaparecendo, criando o caminho do que viria a ser a 3ª temporada.

É triste, portanto, que *Fire Walk With Me* tenha ficado tanto tempo escondido sob as vaias que recebeu na sua estreia no Festival de Cannes de 1992. É um filme profundamente triste, banhado em contradições e reforçando o tom de Caos que Lynch seguiria a partir de então, atingindo ápice apocalíptico em *Império dos Sonhos* (2006).

“Is it the one about the little girl who lived in the end of the lane?”

Para pensar a 3ª temporada, temos que acompanhar uma mudança ontológica no eixo do tempo cinematográfico que David Lynch percorreu desde o início de carreira. *Twin Peaks* tem o privilégio de englobar todas suas ondulações, destacar o que muda mas, principalmente, fixar aquilo que é essencial, o que mais inquietou Lynch ao longo das décadas, ao menos enquanto cineasta. *The Return* não é apenas um pós-*Veludo Azul*. É um pós-*Império dos Sonhos*, como todo o esbanjar do digital e o abstrato ganhando mais e mais espaço em suas narrativas. Mas algo se mantém, e se garante com toda a força possível nesse ano de 2017: seu Cinema sempre foi sobre os EUA.

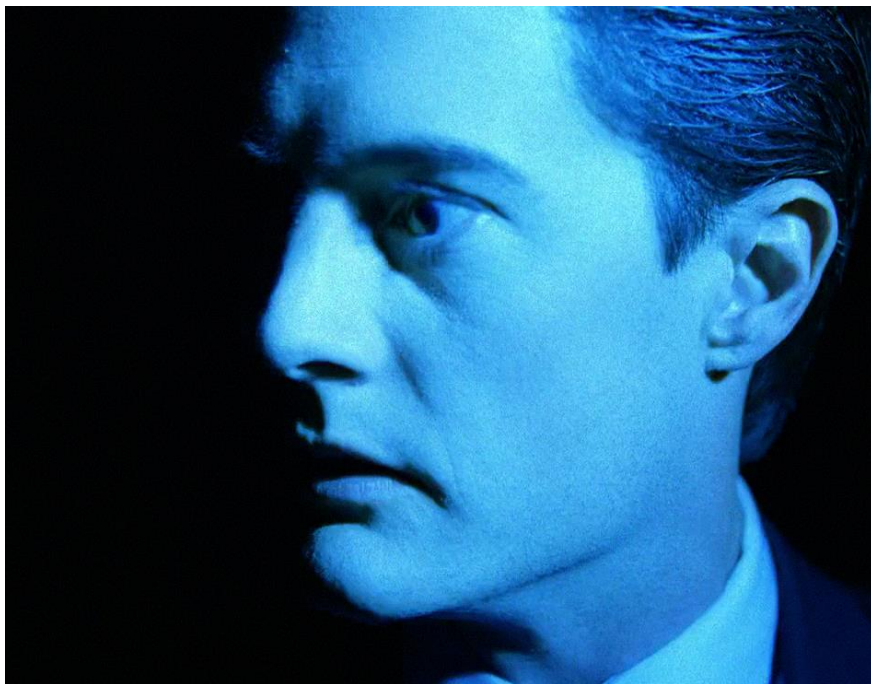
Desde que contou a história sobre o horror de sumir na paternidade (*Eraserhead*), a do garoto burguês que descobria os horrores e seduções do mundo (*Veludo Azul*), do idoso que cruza o país como forma de atar pontas em sua vida (*História Real*), do casal que luta por um amor safado (*Coração Selvagem*), ou da moça que queria se tornar atriz de Hollywood (*Cidade dos Sonhos*)... desde sempre o imaginário norte americano impregnou Lynch, fascinado com as fissuras que esse imaginário causava na realidade daquelas pessoas. Apesar de cada vez mais abstrato, sua obra se manteve fiel a esse eixo. Talvez tenha sido por isso que seu Cinema se consolidou como um casamento do melodrama com o surrealismo, adentrando firme no coração dos EUA, do folclore essencialmente capitalista que compõe sua alma, em estradas que, ao invés de levar ao progresso, levam cada vez mais para dentro, e se perdem no Caos.

São nessas coordenadas que podemos localizar *The Return*. Os EUA sob o domínio de um presidente reacionário e catastrófico, pós crise de 2008, marcando ponto na ruptura da ordem entre classes. É um cenário de desamparo que vai servir de campo fértil para que Lynch (e Mark Frost!) faça crescer a mitologia do Black e White Lodge que, se nas primeiras temporadas se demarcavam com grande facilidade num cenário de contraposição ao *American Way of Life*, aqui se desvela na mais perfeita fantasia capitalista, se tornando uma espécie de exploração do conceito de *humans of late capitalism* das redes sociais. Nesse EUA do século XXI, faz todo sentido que a charmosa lanchonete de Norma (Peggy Lipton) caia nas mãos de grandes corporações que visam “starbuckzar” seu negócio, enquanto os comércios e Ed (Everett McGill) e de Nadine (Wendy Robie), por exemplo, estejam sucateados.

A mitologia de *Twin Peaks*, particularmente na 3ª temporada, é atravessada pelas ruínas do mundo moderno, uma visão dos EUA que, não por acaso, ecoa as pinturas de Edward Hopper, em suas paisagens interioranas, com postos de combustível e lâmpadas fosforescentes embaçadas, demarcando a solidão dos personagens. Nisso, os planos de *The Return* são abertos e vazios, insuportáveis em sua lentidão, a ponto de extrapolar o sentimento de ansiedade e vácuo que faz parte da temporada. Os espíritos dessa fantasia viajam através da eletricidade, postos de gasolina à beira da estrada são portais entre mundos, os fantasmas tem a forma de lenhadores-mendigos, sujos de graxa, dejetos de automóveis, símbolo máximo do mundo capitalista.



É sintomático que, no estupendo episódio 08, Lynch e Frost retornem a 1945, a explosão da bomba atômica abrindo uma fenda no espaço-tempo por onde Judy, uma tal de Deusa do Mal, vomita filhotes disformes (entre eles, Bob) para fecundar a contemporaneidade que então se iniciava. A bomba atômica: forte marcador de demonstração da imponência e brutalidade dos EUA em um âmbito geopolítico, a política do *Big Stick* a nível mundial, algo perfeitamente cabível em um seriado que, nas primeiras temporadas, se restringia aos espaços privados em cenas internas, e aqui esbanja em tomadas externas, escancarando a mudança de eixo na perspectiva. É como se *Twin Peaks*, como um todo, formasse uma linha narrativa-existencial ao atravessar o mundo burguês para a influência a nível global dessa esfera de vida.



É nesse contexto que descobrimos que Laura Palmer é uma ferramenta desesperada criada pelo Bombeiro (o Gigante?) para equilibrar as forças malignas liberadas por Judy. Seria Laura Palmer uma espécie de Messias? Ao que tudo indica, sim, o que faz sentido no contexto de um país que cresceu sob a marca impositiva do Cristianismo. Mas Laura é uma Messias corrompida, no sentido moralista e burguês do termo. A dualidade dela é entre a inocência forçada e o erotismo destrutivo. Não é por acaso que, ao final de *Fire Walk With Me* sua tormenta termine com um anjo vestido de branco ao seu lado, ela sorrindo e chorando ao vê-lo. Sendo ela a Messias, nada mais justo que tenha sido atazanada a vida inteira pelas entidades maléficas do Lodge. Mas as comparações com o Cristianismo não terminam aqui. Qual “cordeira imolada”, ao sugar os males do mundo, tornando-se corrompida pelas contradições que tanto aterrorizam a burguesia, ela permitiu sua salvação, ao colocar o FBI no percalço dos casos “Blue Rose”.

Essa é a visão do Apocalipse segundo Lynch e Frost, ideal ao século XXI. No mundo pós-moderno (contemporâneo? Moderno? Já não sei dizer), toda a série acontece como uma espécie de gozo interrompido. É sagaz, nesse sentido, que Gordon Cole (David Lynch) tenha em seu escritório uma fotografia gigante de Franz Kafka, autor que explorou o labirinto burocrático do Estado burguês. Os personagens, cuja falta foi longamente sentida pelos fãs, ocupam a marginalidade, inclusive de si mesmos, em uma destruição paulatina de utopias construídas com tanta doçura (apesar da ironia) nas primeiras temporadas. É até mesmo irônico que Audrey, talvez a cuja falta foi mais sentida, apareça aqui numa subtrama que ecoa *O Anjo Exterminador* (1962), de Luis Buñuel, travada por aparentemente nada. Seu fim na temporada, pirracadamente negado ao espectador, é prova máxima da expressão de gozo interrompido forçada pela abordagem de Lynch.

Em tal momento de sua carreira, é interessante como o cineasta é capaz de auto-paródia. Toda a história de seus filmes não fazerem sentido é levada ao máximo em *The Return*, onde as tramas, quando concluídas, são pessimamente concluídas, subtramas amontoam-se, personagens desaparecem, e nem mesmo as horas do dia parecem ter coerência entre os estados. É válido até mesmo chamar *The Return* de um “*Império dos Sonhos* com ao menos uma trama definida”, dado essa 3ª temporada funcionar com uma linguagem de sonhos, talvez tudo, absolutamente tudo sendo parte de um sonho, como apontam Monica Bellucci e Cooper. Nesse ponto, Lynch explora ao máximo a paciência do espectador para com ele, e soa proposital como uma tiração de onda. Nisso, a proposta para a temporada se parece bastante com o Dadaísmo, fugindo do Rococó (ou seria Barroco?) das primeiras temporadas, e do Expressionismo do filme de 1992.

Os últimos episódios antes do 18, inclusive, demonstram um absoluto controle de Lynch e Frost sobre o processo de criação. Até o 17, confirmam uma série de teorias mirabolantes e bem formadas entre os fãs, como Naido sendo Diane (Laura Dern), Freddie matando Bob, Cooper fazendo uma tupa de Dougie, Richard como filho de Evil Cooper... mas todas essas confirmações só servem para que o *season finale* soe mais como algo incompreensível e inesperado. E mesmo aqui, há sinais que podem nos indicar caminhos para seguir na interpretação, como o Bombeiro, no 1º episódio, falando para Cooper se lembrar de Richard e Linda (algo que ele parece ter se esquecido, e esse pode ter sido seu erro); os números que indicam a passagem pra realidade onde fica preso; a música do The Platters que toca quando Cooper e Diane transam, ela colocando as mãos sobre os olhos dele em um momento um tanto assustador, sendo a mesma música que finaliza o episódio 08; ou ainda o símbolo da coruja gorducha que é perfeitamente formado por postes elétricos na passagem para a realidade alternativa onde se perdem.

Mas tudo isso pode ser armadilha. Lynch jamais esteve tão ciente das armadilhas interpretativas que lança ao longo de sua narrativa, talvez justamente como forma de auto-paródia. No seu Cinema, marcadamente sensualístico o “signo vale como signo”, como afirmou Roy Gardnier. Toda a construção política de onde sua obra emerge se dá na base das sensações, da fruição quase erótica no encontro com o inefável. Nesse sentido, *The Return* também merece aplausos como um verdadeiro ode ao mistério.



Aqui, o mistério é o fim em si mesmo, e podemos argumentar que a própria conclusão anti-climática seria uma forma de manter o suspense sem jamais esgotá-lo. Qualquer explicação, delineamento, suposição, desmantelaria o charme do surreal. Tal como fez em *Cidade dos Sonhos* e *Império dos Sonhos*, Lynch faz com que o surrealismo não seja apenas a forma como trata de seus temas, mas algo que se reflita à fina flor da imagem, como quando os lenhadores-mendigos aparecem em cena para ressuscitar Evil Cooper, e há uma fusão bizarra na imagem entre Ray olhando estarecido o que está acontecendo e os fantasmas trabalhando. Aqui, quando Evil Cooper e um fantasma andam em uma sala escura em direção a uma porta, a imagem é fundida com uma mata escura e árvores sombrias. No ambiente esquivo do entre mundos de Lynch e Frost, nada é como parece ser, as respostas escapam, e só sobra a confusão que ultrapassa os limites do diegético e ganham contornos na própria imagem, traduzindo o escorregadio conceito de realidade proposto.

Lynch e Frost, no entanto, não são indiferentes à nostalgia do fã. Momentos como a morte de Log Lady, o belíssimo pedido de casamento de Ed para Norma (único momento em que as névoas modorrentas deixam Twin Peaks nessa temporada e que, curiosamente, vem logo após o momento em que Norma abre mão do negócio de “starbukzar” o RR) ou o plano em que Cooper diz “I am the FBI”, enquadrado de maneira exata como num momento clássico da primeira temporada, quando lança seu sorriso maroto e inseparável joinha. Mas a questão é que se trata menos de um *revival* e mais de uma continuação, o destino (pós)moderno da mitologia de Laura Palmer.

Por tudo isso, não poderia haver conclusão melhor do que o episódio 18. Perdidos no alma norte-americana, desértica e poeirenta, pontuada símbolos fatídicos de um capitalismo à beira da estrada para lugar nenhum, lanchonetes esquecidas de caminhoneiros e hotéis vagabundos com fantasmas. O vácuo emocional e uma espécie de tristeza desolada por um destino que não vinga é tudo o que sobra dessa fantasia capitalista de um império às ruínas.

LUCAS WAGNER NUNES



O ROSTO DA MORTE É UM ESPELHO

uma metacrítica de tramas do entardecer

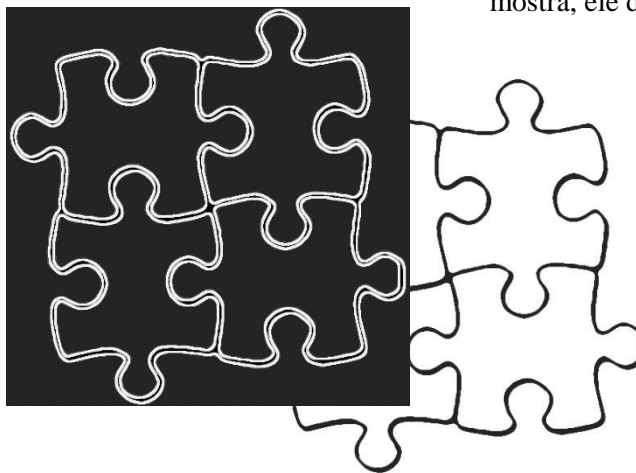


UM QUEBRA - CABEÇA

Nós (*sujeit@s*) não somos um. E nem tão pouco um dia *c=será* possível descobrir os mistérios da identidade, antes menos por um autoconhecimento ou qualquer experiência sobre a vida, mas por esta identidade ser uma farsa; ou seria mais propício pensa-la como um quebra-cabeça? É no mínimo curiosa a expressão *quebra-cabeça*, como se a medida que estamos diante de diferentes peças de um todo, arrisquemos dar sentido ao que é puramente um mistério – uma imagem especular que está agora absolutamente fragmentada – entretanto essas peças de alguma forma (mágica?) estabelecem relações muitas até formarem uma complexa imagem total. Mesmo uma só peça, ela não deve seus encaixes só às partes que lhe tangenciam, mas sobretudo a um todo a

qual elas pertencem, ou melhor, compõem. Um quebra-cabeça só se completa com todas as peças, mas não antes da “cabeça” que se estilhaça para ver os fantasmas de uma imagem perdida. Um segredo distante até se juntarem todas as partes e o jogo estar resolvido...

estará?



E se de repente não se pudesse comensurar o tamanho de um quebra-cabeça? Não será possível completa-lo e nem tão pouco reunir todas as peças, mesmo que neste jogo cada parte tenha seu lugar. Ele é infinito, ou por enquanto, uma ideia de infinito; e se ainda desmontarmos esse jogo e deixar apenas uma parte a mostra, ele deixaria de ser o que é?

MULHER QUE NÃO SE NOMEIA

SU – JEI – TA
(feminino de sujeito)

Substantivo feminino

1. Mulher que não se nomeia
2. [informal, depreciativo] Mulher ordinária.

Ao escrever esta crítica fui procurar no site de pesquisa virtual *Google*, o significado da palavra “*sujeita*”, exatamente como está: substantivo feminino; e para minha surpresa, o que se entende nos dicionários formais, e mais especificamente no endereço www.priberam.pt, é que a palavra “*sujeita*” é uma palavra pejorativa e de diferente significado em relação ao substantivo masculino. Descrevo ainda outras informações encontradas nesta página durante a pesquisa: a *palavra do dia* é *ruroxó* e significa “voz com que se enxotam aves”; as *palavras mais populares do dia* são: “coito, resiliência, ilação, amor, sinónimo, diktat, ranço, ruxoxó, plena, rasteira, suruba, esdrúxula, pornografia, preto, impressão, idiosincrasia, inóspito”.

De alguma forma tudo se relaciona, mesmo sem sabermos como.

*quem é essa
mulher que não se nomeia?*

porque ela teria de se nomear?

E se essa mulher, essa *sujeita* – da qual olhares odiosos tentam despir-lhe um sentido – ela, antes de tudo, mudar as regras do jogo e no seu impacto de incomensurabilidade jamais ser rotulada novamente e daí em diante ser finalmente livre e eterna? Porque *sujeit@s*? *sujeitar-se* ao quê?? E por que essa *sujeita* deveria assumir uma identidade se o destino do substantivo *sujeita* é o verbo *sujeitar*? Ou seria na verdade, *sujeitar-se*, e eternamente vir a ser algo sem jamais *ser* de fato? O tempo e espaço são tão infinitos quanto as possibilidades detidas no minúsculo instante em que *ela* decidir abrir a porta e a partir daí tudo ser diferente.

>> >>

sujeita | s. f.
3ª pess. sing. pres. ind. de *sujeitar*
fem. sing. part. pass. de *sujeitar*
2ª pess. sing. imp. de *sujeitar*
fem. sing. de *sujeito*

su·jei·ta

(feminino de *sujeito*)

substantivo feminino

1. Mulher que se não nomeia.
2. [Informal, Depreciativo] Mulher ordinária.

Masculino: *sujeito*.

Palavras relacionadas: [copulativo](#), [contrassujeito](#), [sujeitar](#), [zé dos anzóis](#), [mauvais sujet](#), [compleçoado](#), [exarquia](#).

su·jei·tar - Conjuguar

(latim *subjecto*, *-are*, pôr debaixo, aproximar, levantar, de *subjicio*, *-ere*, pôr debaixo, submeter, subordinar, expor, levantar)

verbo transitivo

1. Reduzir à sujeição ou obediência. = SUBJUGAR
2. Ter sujeito ou preso. = PRENDER, SEGURAR
3. Submeter para sofrer alterações ou modificações.

verbo pronominal

4. Submeter-se; dobrar a cerviz, render-se; limitar-se; adstringir-se.

Palavras relacionadas: [submeter](#), [subordinar](#), [subjugar](#), [sujeição](#), [aventurar](#), [assujeitar](#), [expor](#).

su·jei·to

(latim *subjectus*, *-a*, *-um*, participio passado de *subjicio*, *-ere*, pôr debaixo, submeter, subordinar, expor, levantar)

adjetivo

1. Que se sujeitou a algo ou alguém.
2. Dependente, subordinado.
3. Domado, subjugado, submetido.
4. Que está sob determinado dever, obrigação, etc. (ex.: *sujeito às regras*).
5. Obediente; dócil, cativo.
6. Que apresenta determinada vulnerabilidade ou possibilidade (ex.: *sujeito às intempéries*). = EXPOSTO, SUSCETÍVEL

substantivo masculino

7. Pessoa de quem se omite ou desconhece o nome. (Feminino: *sujeita*.) = INDIVÍDUO
8. Pessoa dependente de um rei ou suserano. = SÚDITO, VASSALO
9. Assunto, tema.
10. [Gramática] Função sintática desempenhada por palavra ou grupo de palavras que compõem um constituinte

Mais pesquisadas do dia

coito
resiliência ilação
amor
sinónimo diktat ranço
ruxoxó
plena rasteiro suruba
esdrúxulo pornografia preto
impressão idiosincrasia
inóspito

Dúvidas linguísticas



vi-os / vi-vos

Para a pergunta: *Viu-nos na praia de Tróia?* há 2 respostas possíveis: *Vi-os* ou *Vi-vos*. Qual a diferença ...

As duas respostas apontadas para a pergunta correspondem a dois tratame...

[Ver todas...](#)

Siga-nos

Dúvidas linguísticas



vi-os / vi-vos

Palavra do dia

Para a pergunta: *Viu-nos na praia de Tróia?* há 2 respostas possíveis: *Vi-os* ou *Vi-vos*. Qual a diferença ...

As duas respostas apontadas para a pergunta correspondem a dois tratame...

[Ver todas...](#)

RU·XO·XÓ

(origem onomatopaica)

interjeição

1. [Antigo] Voz com que se

Siga-nos



UMA TRAMA ENTRE ELA, ELE & NÓS

Não há escala para os sonhos. E tudo pode se tornar uma parte, ou mesmo possibilidade, onde a vida da sonhadora transmutasse perpetuamente ao infinito. Essa *trama* de imagens entram em regimes paralelos de repetições e inconstâncias, cujo contorno se dá somente por impressões, vislumbres estranhamente distorcidos. Por isso não se trata de questionar qual a forma dessas imagens, mas procurar, num esforço quase paradoxal, entender como a totalidade dessas imagens estabelecem relações entre si; menos por qualquer fórmula simbolista de associações referencias, mas sobretudo por sentimentos – contidos nos objetos, no cenário, em *tudo que se vê* – eles se contradizem em eternas trocas, como se tudo fosse bagunçado ao ponto que suas origens se tornaram indiscerníveis. Um telefone ao pé da escada, uma faca sobre a mesa, uma rosa sobre cama, e ainda um disco de vinil que toca sem cessar. São infinitas peças de cores e formatos diferentes e cujo *aroma especial e único* sentimos apenas de perto, quando ele subitamente nos atravessa como sensação, tal como a *figura encapuçada de preto* que caminha sobre o jardim. No lugar de sua face há um espelho capaz de conter tudo que for possível nas dimensões de um rosto; ela vira logo a

E se numa tarde, ao subir a escada, quando ela for abrir a porta e ainda antes, ela puder esquecer de tudo para finalmente revelar seus segredos, será ela neste exato momento, a partir daí, ser outra, e simplesmente ser? Será que ao passar da porta ela será outra?

a diante em direção ao jardim, quando um cheiro – um aroma desconhecido de uma flor que ela segura – faz *ela (ela, ela)* lembrar remotamente de uma tarde como muitas outras, quando por detrás de uma janela assistia tudo que aconteceu e iria acontecer. *Ela* se vê correndo sem jamais alcançar essa *figura* que apenas caminha.

até quando *ela* irá perseguir a morte?

Ela está intimamente dispersa sobre o cenário. Os objetos são como ela, eles estão sob a promessa de se tornarem algo quase esquecido, alguma coisa da qual eles se referem. Seria a memória como uma trama de imagens? Como o horror invisível de uma lembrança que se repete no silêncio, uma trama inteiramente muda, calada? E se nesse silêncio *ela* derrubar uma chave e daí ouvir o ecoar cintilante do metal sobre o chão da escada? Talvez não seja a porta certa a se abrir. *Ela* fará de novo e tentará outra vez no silêncio absoluto destas *Tramas*. “Não há música, é tudo é ilusão” alguém diria, mas somente muitos anos depois deste sonho de Maya Deren. O sonho não está vazio, mas se pode criar “um vazio” tal como o *silêncio* e nele recriar o mundo até um dia enfim acordar. Agora o entardecer vira 1=um sonho que entre uma porta e outra seus objetos giram, transmutam-se em novos encadeamentos.



ELA



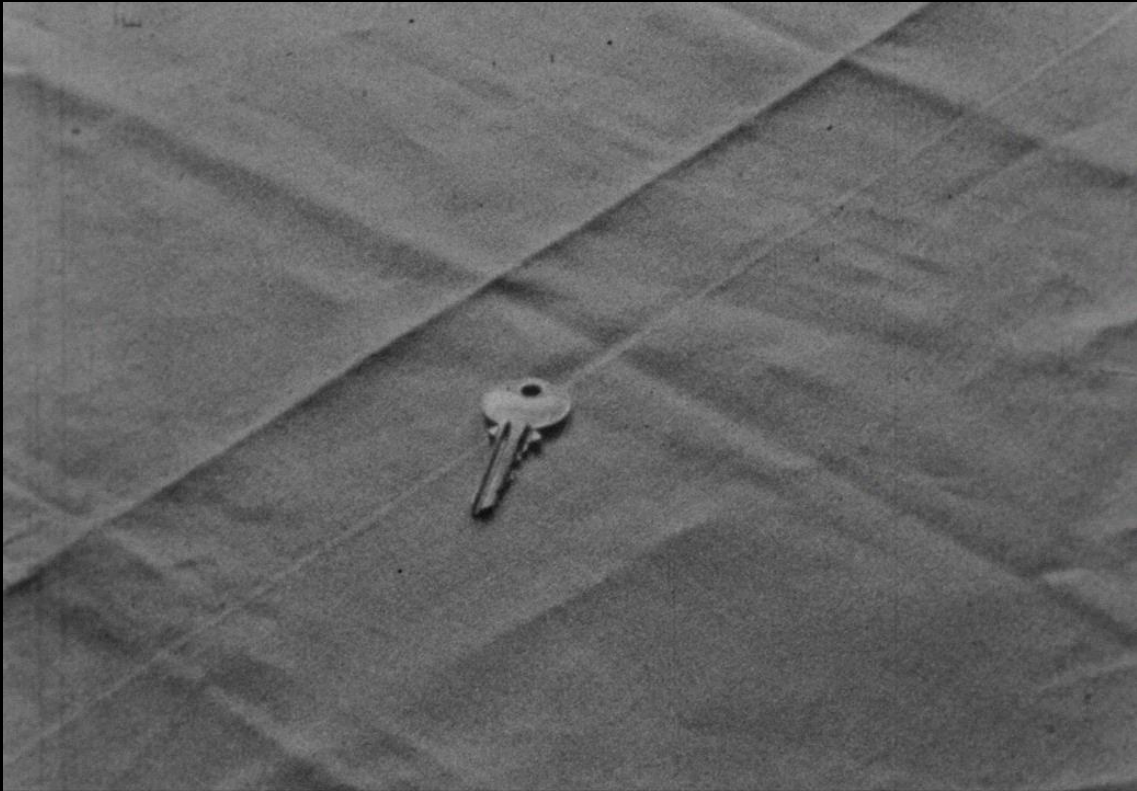
Os objetos são a voz de seus enigmas como também o que *ela* procura embaixo das cobertas da cama, onde sua flor rima uma repetição, um horror persistente tal como a morte, até uma próxima vez que ela virar o lençol e vir seu rosto refletido sobre a faca, ou quando ainda, numa outra tarde uma flor cair em sua frente – e mesmo morta – ela a segurar para sentir seu aroma e lembrar de estar tão cansada de tudo que lhe aconteceu. Seu cheiro será sexo, tal como a morte.

ELE



Depois de cada repetição é como se algo no movimento do tempo remanescesse e antes de ser deixado para atrás *ela* guardasse num dos infinitos quartos de seu sonho; e quando nesta incessante repetição houverem infinitas ruínas, “passados” cujo o começo e fim não são mais discerníveis do presente, tudo será como os espelhos quebrados que refletem algo desconhecido e talvez perdido para sempre. Será como um corredor de “corpos”, de diferentes *eus*, roupas que provavelmente nunca usaremos, pois são elas que nos vestem ao sabor do tempo. E há três de mim, todas diferentes, mas uma há de escolher a faca para poder se libertar, *ela* cansou da repetição e não tardará por esperar a noite. *Ela* escolhe a faca. *Ela* se vê, mas quem dorme a sua frente não é mais ela. Será a chance de acordar.

NÓS



O caminho está vazio até que *ela* descida correr e reinventar seus significados ou quando finalmente olhar no rosto da morte e ver que em seu rosto não existe nada além do *mundo* a sua volta. O cenário se veste ao sonho de *Maya Deren* e o entardecer parece se conjugar num movimento de fuga, onde gradativamente, conforme a luz sublinha esquecer os mundos, cabe uma última ansiedade por lembrar...

quem somos nós na escuridão?

NUNO AYMAR



E UMA METACRÍTICA :

AMANHÃ
AMANHÃ
AMANHÃ

e ele me acorda	subo as escadas
e ele me acorda	subo as escadas
e ele me acorda	subo as escadas
e me lembro?	estou cansada
e me lembro?	estou cansada
me deito	ele me toca
me deito	ele me toca
não. me deito	quebro-lhe o espelho
não.	quebro-lhe o espelho
os estilhaços caem	quebro-lhe o espelho
os estilhaços caem	e sobre a areia
são levados	e sobre a areia
são levados	pelas ondas
são levados	pelas ondas

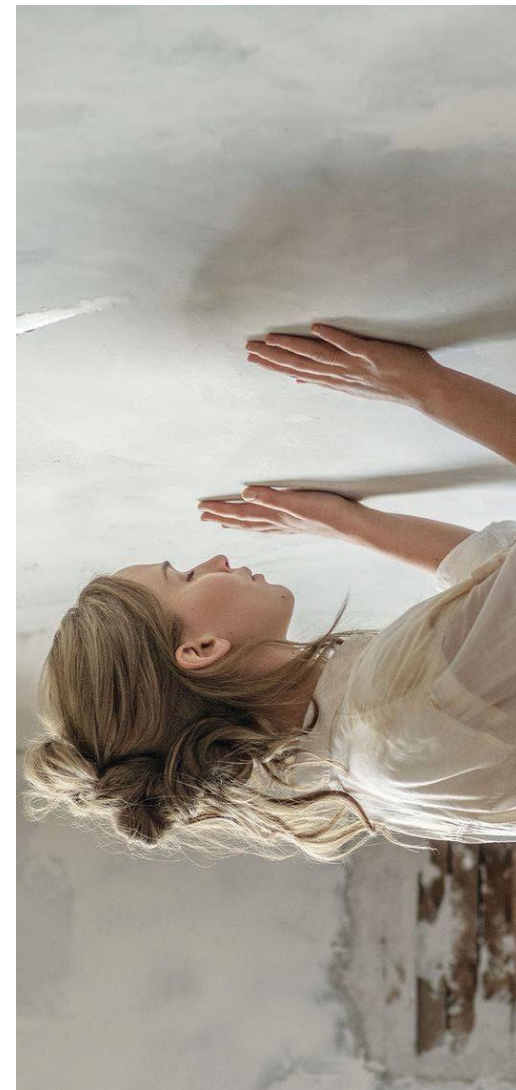


FÓRMULA DO PATÉTICO

Em 1892, Aby Warburg escreveu sua tese de doutorado sobre Sandro Botticelli. Dividida em duas partes sobre dois dos quadros mais famosos do pintor, *A Primavera* e *O nascimento de Vênus*, percebe-se o embrião do que se tornaria o cerne do pensamento do autor: a ideia de uma vida póstuma das imagens – a *nachleben*. Tomadas do que chama de *Pathosformel*, as imagens não mais poderiam ser vistas apenas pela sua forma ou seu conteúdo, mas algo entre os dois que sobreviveria numa espécie de inconsciência coletiva, algo que Durand viria a chamar de Imaginário. Uma imagem, ou arquétipo, que foi alvo de estudo de Warburg foi a sobrevivência da imagem da ninfa. As ninfas, em sua imagem mais comum, são semideusas, sempre retratadas como do sexo feminino e que possuem uma ligação sobrenatural com a natureza; por conta de sua beleza física, sempre foram alvo de adoração de mortais e de deuses, apesar de não perceberem o efeito que causam. Ela é o limiar entre o amor platônico e o amor carnal. Essa imagem então ressurgiu por toda a história da arte, com formas parecidas, mas não idênticas, já que se remodelaram para se encaixar em cada um desses novos corpos.

No novo filme do Aronofsky ela ressurgiu na personagem de Jennifer Lawrence, a "mãe" do título. Poderia surpreender uma entidade pagã renascida como uma personagem protagonista de um roteiro que conta a história da bíblia desde o gênesis até o apocalipse. Pena que não é uma de suas melhores reparações. Apesar de possuir um traço de imaginação simbólica, isto é, a tentativa de tornar sensível o não-sensível, a tentativa é frustrada e dá lugar a metáforas um tanto quanto infantis. O que é vendido como simbologia em *Mother!* nada mais passa de signo, com significação direta. E o que mais frustra durante essas duas horas de filme é a mão visível – e um tanto pesada – do diretor a cada segundo. Enquanto uns fazem isso como autor, a câmera-caneta tal qual falavam os jovens turcos, nesse caso é tão enfadonho que a caneta parece virar um apontador laser.

Aronofsky parece incapaz de deixar seu público pensar por si mesmo, precisando fazer ligações diretas entre o que se mostra e o que se pretende referir – não que haja grande diferença entre os dois. Essa necessidade de ligar cada passo que é dado em tela a um significado fechado nada mais sugere que insegurança para deixar a obra falar por si só – além de um complexo de genialidade e uma presumida sutileza, o que é curioso para alguém que literalmente transfigura uma bailarina num cisne negro.





A mãe tem uma ligação sobrenatural com a casa que ajudou a restaurar. Isso é dito, é mostrado, dito e mostrado e dito e mostrado mais uma vez só para o caso de alguém não ter pego a referência. Algumas outras cenas não vejo como descrever além de uma única palavra: brega. Ao ler o novo poema do marido, a mulher o imagina diante da sua casa queimada na infância, a mesma que ela ajudara a reconstruir. A paisagem desolada e o corpo do poeta, também queimado, se restauram instantaneamente ao toque da mão da esposa. As mãos dadas que, mais uma vez de modo literal, reconstroem tudo ao seu redor e poderia ter saído de um episódio de ursinhos carinhosos. A "poção mágica" que tilinta toda vez que aparece também não ajuda muito na credibilidade do filme. Em vários momentos aparecem indicações de que há algo de surreal ali, para então culminar no clímax do filme, uma sequência claustrofóbica e exagerada.

Poderia ter funcionado, se os enquadramentos que deveriam causar essas sensações já não tivessem sido utilizados a exaustão durante toda a primeira hora e meia do filme. E então o final, onde o jogo que já não estava muito escondido é revelado num diálogo didático cheio de frases de efeito. Termina com um – mais uma vez: LITERAL – sopro de vida.

O mais difícil é que poderia ter sido um bom filme, quem sabe. Talvez com um outro diretor. Enquanto isso é melhor assistir O Ornitólogo mesmo.

CAMILA PORDEUS

FANTASPOA: BALANÇO TARDIO DE UMA EXPEDIÇÃO FÍLMICA (Parte II de II)

I) HEMORRAGIAS HISTÉRICAS

Se Trent Reznor cantava sobre se machucar para saber se estava vivo, há algo semelhante na busca por filmes onde o sangue escorre, jorra, borriça e por pouco não vaza pela tela: sentimo-nos mais vivos à medida que os personagens se esvaem. No sortido cardápio que o Fantasma oferece em termos de cinema de horror, não poderiam faltar filmes dessa estirpe. *Hoje à Noite Ela Virá (Tonight She Comes, de Matt Stueertz, 2016)* é pleno de honestidade na histeria a que se entrega logo a partir da primeira de uma série de mortes cruentas em cenários e situações tão típicas dos *slasher movies* em geral. Ou melhor, assumindo ser um derivado direto do clássico de Sam Raimi, *The Evil Dead*, sem medo de se mostrar um belo decalque deste e de filmes similares. A morte, aqui, vem principalmente pelas mãos de Kristy (Dal Nicole), a dona da cabana onde boa parte da ação acontece e que, nua e ensanguentada, inicia uma série de assassinatos súbitos e brutais, movida por uma fúria provavelmente advinda de uma possessão demoníaca. Dividido entre se levar pelo puro absurdo desse cenário e apresentar algumas explicações para tamanho circo, o filme cumpre seu nobre propósito de fazer o tempo passar depressa e de oferecer tanto risos quanto esgares pelas tantas formas de sangrar seus personagens, tudo em alto e bom som (algo exigido logo antes dos créditos iniciais). Não fará história nem pretende fazê-lo: é entretenimento jogado na cara, o que já é muito nestes tempos em que tantas montanhas vêm parindo ratos na seara do cinema. Outro filme que não se acanha ao admitir sua matriz retrô é *Jogo da Morte (Game of Death, de Sebastien Landry e Laurence Morais-Lagace, 2017)*, embora comece com registros em câmeras de celular de um final de semana com a juventude norte-americana na flor dos seus estereótipos. A aparente contemporaneidade logo cede espaço a um azeitado pastiche do horror dos anos 80 quando um dos jovens em questão encontra o tal jogo que obriga o grupo a matar um dos seus em um dado espaço de tempo: do contrário, um deles morrerá de forma horripelantemente espontânea. E aí segue uma óbvia corrida contra o tempo, tropeços em alguns dilemas morais (há um hospital no meio do caminho, vale dizer) e, mais uma vez, entretenimento puro, simples e tingido de vermelho.

II) OS PERIGOS DA BUSCA PELA REALIZAÇÃO PESSOAL

Contra o cabotinismo de certos cineastas que entopem seus filmes com metáforas esgarçadas e exigem uma devoção que não fazem por merecer, é gratificante nos depararmos com produções tão engenhosas quanto *Dave Fez um Labirinto (Dave Made a Maze, de Bill Watterson, 2017)*. A premissa deliciosamente absurda: um monte de caixas de papelão, transformadas pelo artista Dave (Nick Thune) em um labirinto montado na sala do seu apartamento. Por fora, apenas um forte para crianças. Por dentro, um complexo arquitetônico incomensurável e tomado por armadilhas. Apesar dos apelos do criador, sua namorada, acompanhada por alguns amigos e uma equipe de televisão, decide entrar. Daí decorrem satisfações em três camadas: o visual altamente elaborado e criativo no uso do papelão, não se limitando a mero cenário, mas tendo vida própria e assombrosa; o ritmo típico dos melhores filmes de aventuras dos anos 80 sem ser necessariamente um tributo retrô; e a motivação de Dave ao criar algo tão engenhoso quanto descontrolado, fruto da imensa frustração por chegar aos trinta anos sem ter feito nada de grandioso em sua vida. Há um comovente paralelo entre este filme e *O Mago da Velocidade e do Tempo*, do prodigioso animador Mike Jittlov, um dos melhores e menos lembrados filmes metalinguísticos sobre o ato de fazer cinema contra todas as dificuldades técnicas, materiais e financeiras. Ao criar seu próprio mundo de celulóse, *Dave Fez um Labirinto* também diz muito sobre a frustração pelos projetos não realizados e do rumo inesperado que podem seguir quando vêm à tona.

Filmes sobre atores em busca de fama e fortuna em Los Angeles, existem às pencas. Logo, o diferencial de *Manual de Snuff para Principiantes (A Beginner's Guide to Snuff, de Mitchell Altieri, 2016)* reside na forma como seus protagonistas buscarão um lugar ao (intenso) sol californiano. Dresden (Joey Kern) e Dominic (Luke Edwards), irmãos e aspirantes a estrelas de Hollywood, já passaram dos trinta anos, um obstáculo em um meio tão obcecado por juventude. Um dia, Dresden propõe a Dominic que se inscrevam em um concurso de filmes de horror.



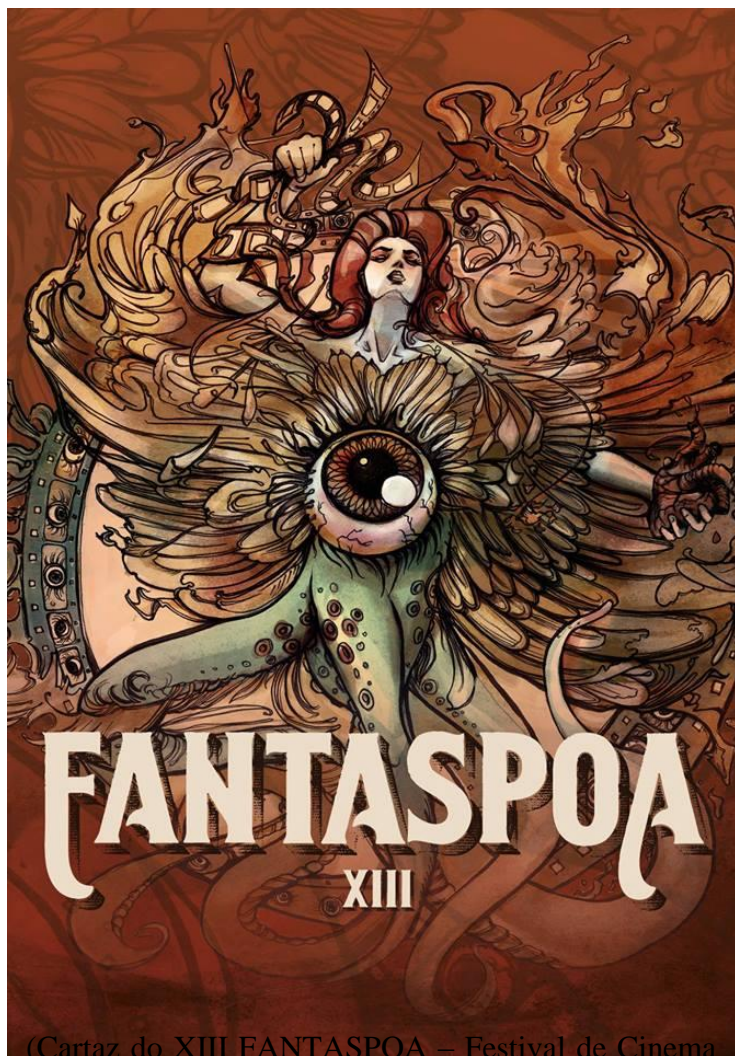
Para tanto, realizariam um *snuff movie*. O plano: convocar atrizes para testes em um filme inexistente, para depois raptar a escolhida e realizar o *snuff* propriamente dito. A carência de genialidade dos atores, remetendo ao universo dos filmes dos irmãos Coen, já seria garantia de que o resultado não sairia conforme o esperado. Porém, será Jennifer (Bree Williamson), a pretensa protagonista do filme-dentro-do-filme, o verdadeiro elemento surpresa. Além do sangue e das mutilações prometidas (e cumpridas), há várias lascas de ironia ao longo da trama. Também há, em comum entre este *Manual...* e *Dave Fez um Labirinto*, a necessidade de se buscar um sentido para a vida profissional quando já não se tem os vinte e poucos anos que servem de álibi para qualquer imobilidade. E de como essa procura pode levar a resultados além do ilusório controle humano.

III) KATT SHEA E A PERSISTÊNCIA

Poucas credenciais são tão autoexplicativas quanto ter trabalhado com o legendário produtor Roger Corman. Não nego que meu interesse inicial em conhecer a obra da cineasta Katt Shea começou por essa passagem em seu currículo. Contudo, em pouco tempo, a figura desta mulher tão determinada quanto vívida se sobressaiu a qualquer impressão superficial.

Professora de formação, além de modelo e atriz, Katt Shea estreou na direção de filmes a partir de uma aposta perdida para seu então marido e colaborador, Andy Ruben, levando-a a conhecer uma boate de strip tease pela primeira vez na vida.

Após o assombro inicial, a admiração pelo trabalho das dançarinas no palco e o contato com algumas delas levou a um roteiro co-escrito com Ruben sobre um *serial killer* de strippers, o que leva a policial Cody Sheenan (Kay Lenz) a se infiltrar em uma boate em busca do assassino. *Strip-tease da Morte (Stripped to Kill, 1987)*, pelo título, seria classificado enquanto um mero *exploitation*. No entanto, Katt soube, logo em seu primeiro filme, evitar tal limitação, oferecendo algumas nuances que outros diretores em seu lugar dispensariam em nome da lucratividade imediata. A começar pelo cenário da boate, sutilmente bem elaborado e iluminado, além de alguns diálogos reveladores da intimidade entre as *strippers* e do desconforto da policial em exibir seu corpo em nome da sua investigação. Desta (única) experiência com Corman, aprendeu a trabalhar rápido e com poucos recursos, além de ter que negociar bastante neste projeto que o veterano produtor custou a assumir.



(Cartaz do XIII FANTASPOA – Festival de Cinema Fantástico de Porto Alegre. Retirado do site: <http://www.fantaspoa.com.br/2017/>).

De si própria, soube trazer uma sensibilidade que distancia *Strip-Tease da Morte* dos tantos genéricos dele derivados. Ao falar sobre sua experiência nesta produção, a fala de Katt ressaltou tanto o entusiasmo com o filme em si quanto algumas curiosidade, como quando trouxe *strippers* reais para a sala de aula da UCLA, onde estudava direção de cinema. Quanto ao filme em si, o resultado traduz o hibridismo entre o delicioso senso de apelação de Corman e a determinação da diretora, rendendo uma sessão das mais dignas, afora algumas escolhas controversas (a identidade do assassino, por exemplo).

Cinco anos depois, Katt Shea encampou outra produção tão auspiciosa quanto controversa: *Relação Indecente (Poison Ivy, 1992)*, um suspense sexualmente tenso e provocador, estrelado por uma Drew Barrymore saída da adolescência e em busca de reabilitação profissional. Defendida por Katt acima das reclamações do estúdio, Drew buscava papéis mais ousados para se contrapor à sua fase de atriz mirim que lhe trouxe tanto o sucesso quanto o vício em drogas que quase lhe custou a vida. Nada melhor do que encarnar Ivy, uma bela e exuberante jovem que se aproxima da tímida Sylvie (Sara Gilbert) e se infiltra em sua família, logo se revelando tão melíflua quanto o título do filme deixa transparecer. A maturidade estética de Katt Shea se mostra logo na cena inicial, em que vemos Ivy num balanço, revelando sua aparente inocência, mas logo deixando claro haver algo sombrio sob ela. Mantidas as lições aprendidas desde *Strip-Tease da Morte*, Katt nos entrega um filme que aproveita ao máximo as performances de Drew e Sara, incluindo um leve viés lésbico. Apesar de algumas oscilações, tanto demonstra maior segurança enquanto realizadora quanto reforça sua disposição em entreter e tensionar o público.

ANDRÉ LDC

On Keeping Score

por Robert A. Devoe

Publicado originalmente no Volume 2 / Número 6, 1978,

Revista Internacional de Música Eletrônica – Synapse, pág. 40-42.

Tradução livre do Google Tradutor e algumas correções de Bruno C. Barrenha

Lembro-me vividamente das ondas de choque que varreram o mundo da música quando John Cage apresentou pela primeira vez sua partitura "indeterminada" para os músicos executarem. Sua música "casual" consistiu em várias folhas de plástico espalhadas aleatoriamente com símbolos não-convencionais. Estes deveriam ser jogados em cima da partitura em branco e depois interpretados como os músicos achassem oportuno. Isso no início dos anos cinquenta, quando os sintetizadores eram apenas um brilho nos olhos de Robert Moog; filtros de passagem de banda, geradores de áudio e gravadores de fita eram novos brinquedos para Edgard Varèse, e a notação de música tradicional estava apenas começando a se recuperar do impacto dos serialistas de Schoenberg. Na minha opinião, essa partitura de Cage sempre será símbolo de uma arma de abertura na revolução da "Nova" música. Enquanto muitos de nós não éramos sempre apaixonados por seus resultados, suas idéias e ações nos inspiraram e nos deram coragem para quebrar as regras. Cage estava nos dizendo algo, algo que se tornou a base de grande parte do meu trabalho desde então. Eu acho que ele estava dizendo essas três coisas:

1. *Qualquer coisa* pode ser uma partitura.
2. Músicos executantes são pessoas criativas, também.
3. Partituras devem ser arte.

Gostaria, portanto, de usar esses três princípios como estrutura para explicar a forma sobre a qual parto para "escrever" minha música.

Qualquer coisa pode ser uma partitura.

Sim, alguns de nós *escrevemos* nossa música; mas com uma nova linguagem. Suponho que todo compositor que trabalha com a nova tecnologia deve re-definir e re-inventar a notação. Ele precisa se perguntar novamente para que é uma partitura. Para quem é? Eu acho que uma partitura deve ser mais do que um roteiro ou um conjunto de instruções para alguém seguir. Ele deve expressar uma ideia musical e transmitir o *senso* dessa ideia a um artesão musical que irá *usá-la*, não apenas segui-la.

Eu acredito que uma partitura deve ser um estimulante, uma semente, um catalisador. Deve desencadear um processo criativo. A pessoa que executa a partitura deve ter a capacidade de *sentir* a música nela. Esse é um sexto sentido especial que as pessoas da música têm. É uma capacidade de ouvir música em todos os lugares e em tudo. Pessoas auriculares estão sempre ouvindo. Ruídos da rua, crianças brincando, construção; tudo é música. E para aqueles de nós que estão realmente ligados a uma consciência musical, todos os eventos *visuais* também são experiências *sônicas*. A luz do sol transmitida através de árvores é um acorde; um amanhecer nublado tem um som.

Na minha experiência, é quase como se um compositor de Hollywood tivesse feito uma *soundtrack* para o mundo que me rodeia. Eu ouço tudo o que vejo. A vida é uma partitura.

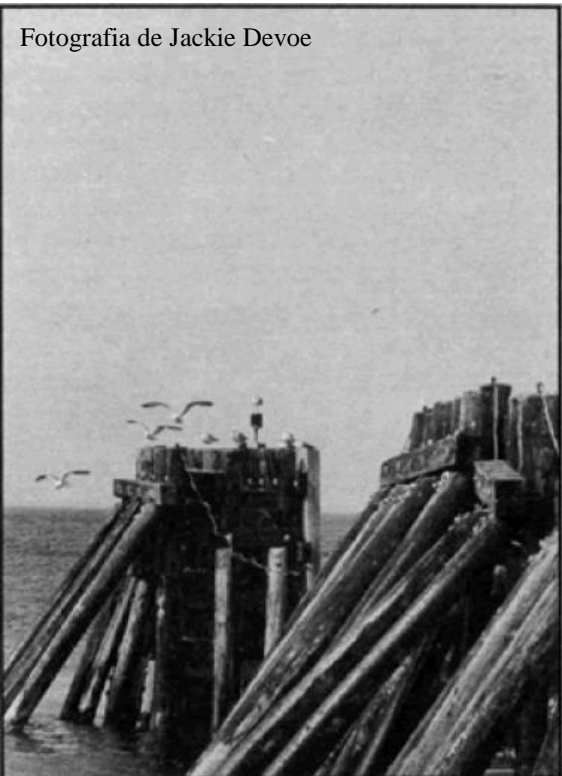
Eu era pintor antes de ser compositor, então essas experiências são bastante naturais para mim. Eu costumo *ouvir* minhas pinturas. Então você pode ver por que eu me inscreveria de todo o coração à ideia de que qualquer coisa pode ser uma partitura. Tenho certeza de que um bom artesão musical poderia produzir música fina derivada de uma colagem de cartazes rasgados em uma parede de Soho, uma fileira de gaiotas em um cais ou até mesmo excrementos de mosquitos em uma tela. (Fig. 1 e 2)



Portanto, muitas das minhas partituras não se parecem com partituras em nenhum sentido comum da palavra. Insisto, no entanto, que não são apenas *imagens* de música. *São montagens de som visualizado*. Eu não tenho um sistema de notação que eu uso como um dicionário. Eu crio cada partitura individualmente com qualquer linguagem visual que eu considere apropriada.

2

Fotografia de Jackie Devoe



Muito depende para quem eu escrevo; ou, colocando de outra forma: quão especificamente eu quero instruir um artista na realização da minha peça. Se eu não estou escrevendo apenas para mim mesmo, quanto eu tenho de soletrar para outra pessoa? Quanta liberdade eu dou ao intérprete? O que me leva ao segundo princípio:

Os músicos executantes são pessoas criativas, também.

Atualmente, muitos compositores produzem seus trabalhos diretamente em fita. Músicos executantes, enquanto usados menos, têm um papel diferente. Eles podem entrar na produção durante o seu tempo formativo e participar ativamente da concepção do trabalho. Eles costumam tocar para um gravador em vez de tocar para uma audiência, montando uma peça em pequenos fragmentos ao contrário de jogá-los.

Assim, uma partitura é muitas vezes pouco mais do que um conjunto de esboços direcionados ao compositor e seu colega de interpretação, sem pensar em seu uso como literatura musical.

Talvez devesse haver uma nova categoria de músico – algo evoluiu a partir do antigo conceito de um maestro – um *mestre de sons*, um artesão de áudio que monta música em fita. Você o entrega uma partitura e ele produz seu trabalho usando a nova tecnologia. Ele teria que combinar os talentos de um engenheiro eletrônico junto com a musicalidade fina; um ser especial para dizer o mínimo. Para uma pessoa dessa, a partitura não deve ser um livro de colorir com instruções.

A notação tradicional evoluiu, como todos sabemos, para uma linguagem muito precisa; tão precisa que os performers são técnicos encarregados da tarefa de renderizar a música nota por nota. Enquanto esperamos que cada performer “interprete” um trabalho, tal interpretação é severamente limitada, envolvendo liberdades mínimas tomadas pela dinâmica, ritmo e expressão. Nossa tendência é admirar performers cuja interpretação acreditamos ser a mais fiel quanto a forma como o compositor original poderia tê-la feito. Assim, ser criativo pode ser visto como uma violação dos preceitos do compositor. O performer perfeito, como o alto-falante perfeito, não deve somar nem restar nada da música como foi escrito. Essa é a tradição; mas na nova música as coisas são muito diferentes.

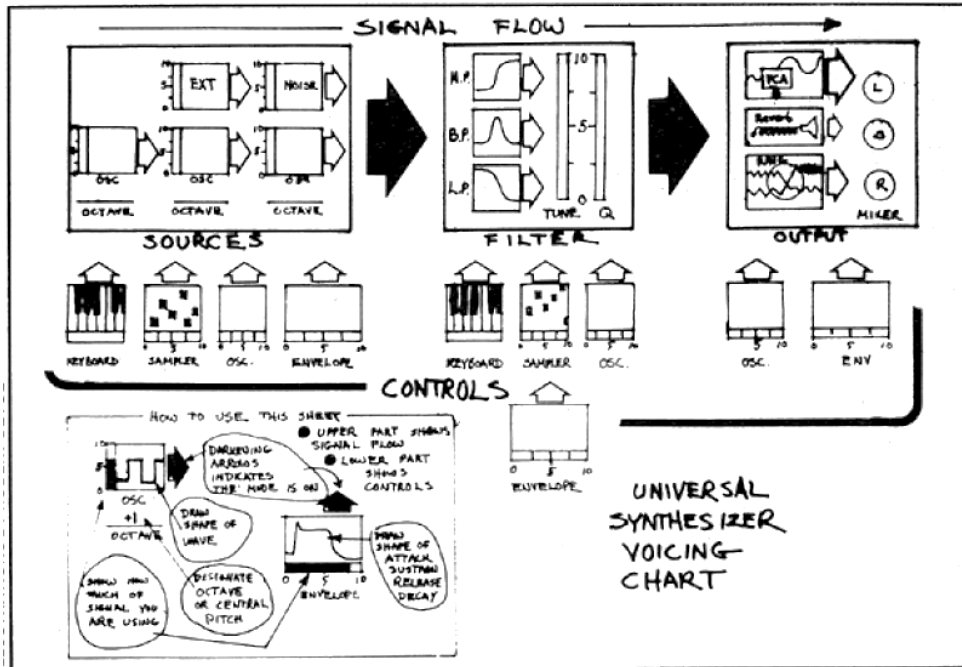
Os bons músicos performáticos são indivíduos sensitivos que *compreendem* a música. Eles ouvem os sons da luz solar, a música da rua, da mesma maneira que o compositor faz.

Uma série de casos estão registrados nas pessoas que experienciam o que se denomina *sinestesia* ou audição em cores. Aqueles que têm essa habilidade dizem ser capazes de ver cores e padrões abstratos enquanto estão ouvindo música. Franz Liszt é creditado autor de frases como “Mais rosa aqui, se você quiser. Isso está muito preto. Eu quero tudo *azure*”. Beethoven chamou Si menor de chave preta. Schubert comparou Mi menor “a uma doninha vestida de branco com uma rosa vermelha no peito”. Um compositor russo disse: “Rimsky-Korsakoff e muitos de nós na Rússia sentimos a conexão entre cores e sonoridades. Certamente, para todos, a luz solar é Dó Maior e as cores frias são Menores. E Fá sustenido é decididamente vermelho como morango!” O ponto é: bons músicos integraram sentidos musicais, intuição estética; e devemos confiar neles.

Suponho que muitos compositores pensam que são os únicos que ouvem essa música interna especial; que quando escrevemos uma figura melódica, assumimos que a inventamos; que veio de alguma fonte exclusivamente dentro de nós mesmos. Eu não concordo com isso. Eu sou um místico romântico. Eu acredito que as melodias especiais que encontro dentro da minha cabeça não são minhas. Elas vêm de algum repertório universal da música, um banco do qual fazemos levantamentos. Outros músicos usam o mesmo banco, o mesmo banco, a mesma moeda. Não temos que soletrar isso para eles.

Eu prefiro entregar-lhes um kit de peças, uma série de módulos e esboços que eles devem montar para uma variedade de possíveis resultados. Não há uma resposta certa para as questões colocadas na minha partitura. Sua interpretação pode – e deve – diferir da minha. Por exemplo: na minha partitura de Kali Yuga (Fig. 3), apresento o “leitor” com uma figura melódica (escrita para sequenciador) e uma descrição pictórica muito generalizada de sua manipulação dentro de um contexto.

Assim, com cada partitura devo decidir o quanto vou prescrever e o quanto vou alocar ao artesão de áudio, o *mestre de sons*. Muitas vezes prescrevo um patch específico de sintetizador e defino uma figura melódica. Então eu dou apenas uma imagem muito geral da concepção total. Fazer mais do que isso seria encobrir o mestre de sons. A propósito, a maioria dos sintetizadores usa alguns sistemas de arranjo padronizados para produzir diferentes vozes. O diagrama diagramado na Figura 4 é um que desenvolvi para cobrir a maioria das condições e relacionado à maioria dos sintetizadores.



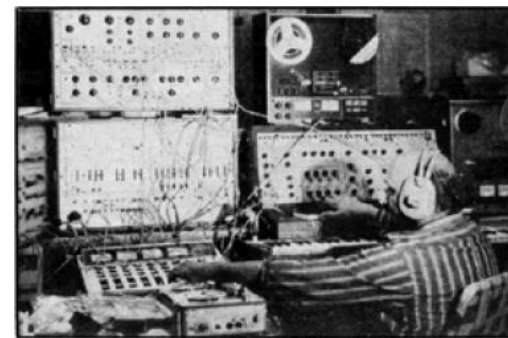
Ilustrações de Robert Devoe

Partituras devem ser arte.

Finalmente, insisto que a partitura deve ser arte. Existe uma antiga máxima entre os músicos de que, se o manuscrito da música *parece* ser bom, provavelmente *soará* bem. Isso certamente prova ser verdade quando você olha algumas das partituras dos grandes compositores: Bach, Beethoven, Mozart, etc. Sua caligrafia hábil comunica um dom para o design, um senso de ordem visual cuja ordenação musical eles conceberam. Essas partituras devem ser, e geralmente são, enquadradas e vistas como arte nos museus. A música moderna produziu uma singular arte de notação. Os esboços de Varèse para *Ionization* e *Poème Electronique* são exemplos disso.

As minhas próprias partituras, *Dawn* e *Vision*, são obviamente intencionadas a ser arte. Elas estão completas em uma página como mostrado aqui. (Fig. 5 e 6, na pág. seguinte: ilustrações de Robert Devoe) Não foi feito nenhum esforço para dar indicações de *pitch* específicas ou até mesmo instruções de *patches* precisas. Portanto, muitas capitulações podem ser produzidas a partir delas; todas diferentes. As possibilidades são ilimitadas, dependendo apenas dos artesãos imaginativos que as lê criativamente.

Uma coisa parece certa para mim: a arte da notação musical não foi tornada obsoleta pela nova tecnologia. Está viva e bem, recém-nascida com novo propósito. Só espero que as futuras gerações considerem minhas partituras e as dos meus contemporâneos, como produtos de uma evolução ordenada das tradições dos compositores clássicos; que temos algo que vale a pena preservar e performar como os nossos antecessores fizeram.



O AUTOR
Robert A. Devoe

KALI YUGA - PRELUDE

Left

1. **GENERAL SYNTHESIZER**

2. **REPEATING CHORDS OF THE FORMER**

Right

3. **CONTROLLED VOICES**

4. **PERCUSSION - THREE BEATS PER SECTION**

Drawings above do not indicate pitches except in the cycle of Sequencer thematic material is 20 seconds long.

TEXTS (From NARRATOR'S Aud)

me has wheel. After old the first one terrible; of others third of the flesh is a for the 1 that first on they are the great

Sequencer Program thematic material used throughout:

Pitch →

Octave →

Clock →

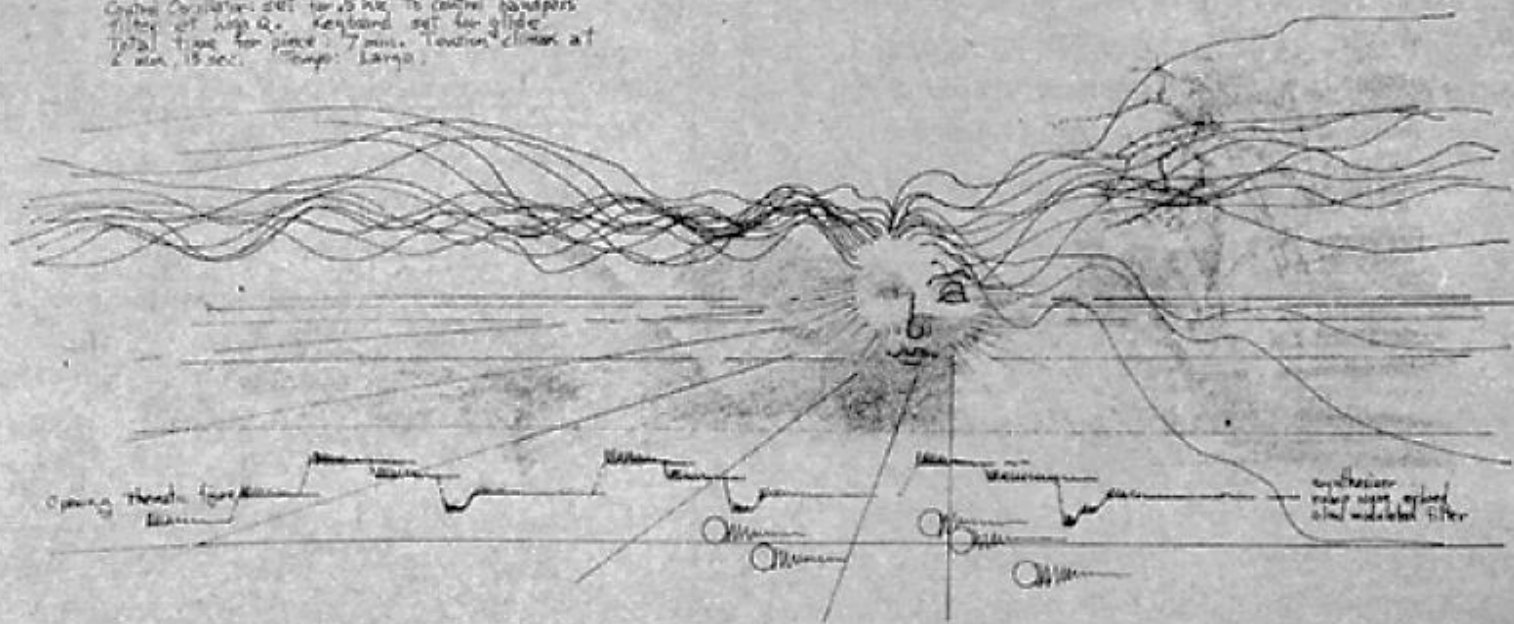
Galios. When they were destroyed, Mother Earth reborn: Fashion men again and again. Monsters all, and failure of the FOURTH Race. Then all men became enslaved in FOURTH Race developed speech.

Dawn ~ Composition for Synthesizer

Score

Dahn

Four tracks - each a manipulation of the opening melodic figure. Pitch selection at the discretion of performer. Manipulation should include inversion, augmentation, fragmentation, repetition. Fundamental figure is a 3 note line: C, B, and G.
 Synthesizer program: 1st Oscillator: NNN
 2nd Oscillator: 100% pulse above - wide down NNN
 3rd Oscillator: 10% pulse C at 2nd - 10 dB down NNN
 4th Oscillator: set to 15 Hz to control bandpass filter at high Q. Keyboard set for glide.
 Total time for piece: 7 min. Transition climax at 6 min. 15 sec. Tempo: Largo.



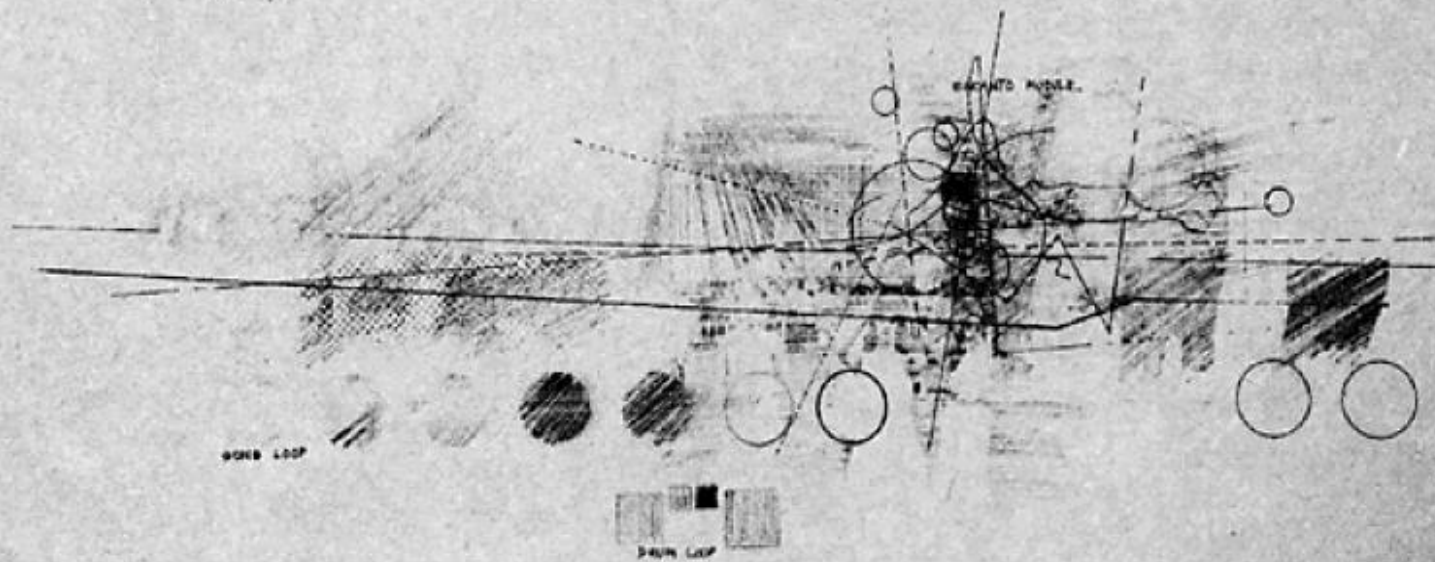
Score

Vision

Composition for tape loops, modified sound collage and audio generator

Dahn

Tape loops: muffled gong - sustain under entire work. Dyon - gradual increase in amplitude in center of work.
Sound collage: Male choral voices after first minute - sustain for one minute - rhythmic melodic melody mixed with melodic parts. Recorded at 72 IPS - played at 30 IPS backwards - fan for maximum stereo.
Audio generator: Use 'Encanto' (see score) as a module for superimposition for latter third of work. Fade all but gong out one minute before end. Length 18 minutes.







c o l a g e n s





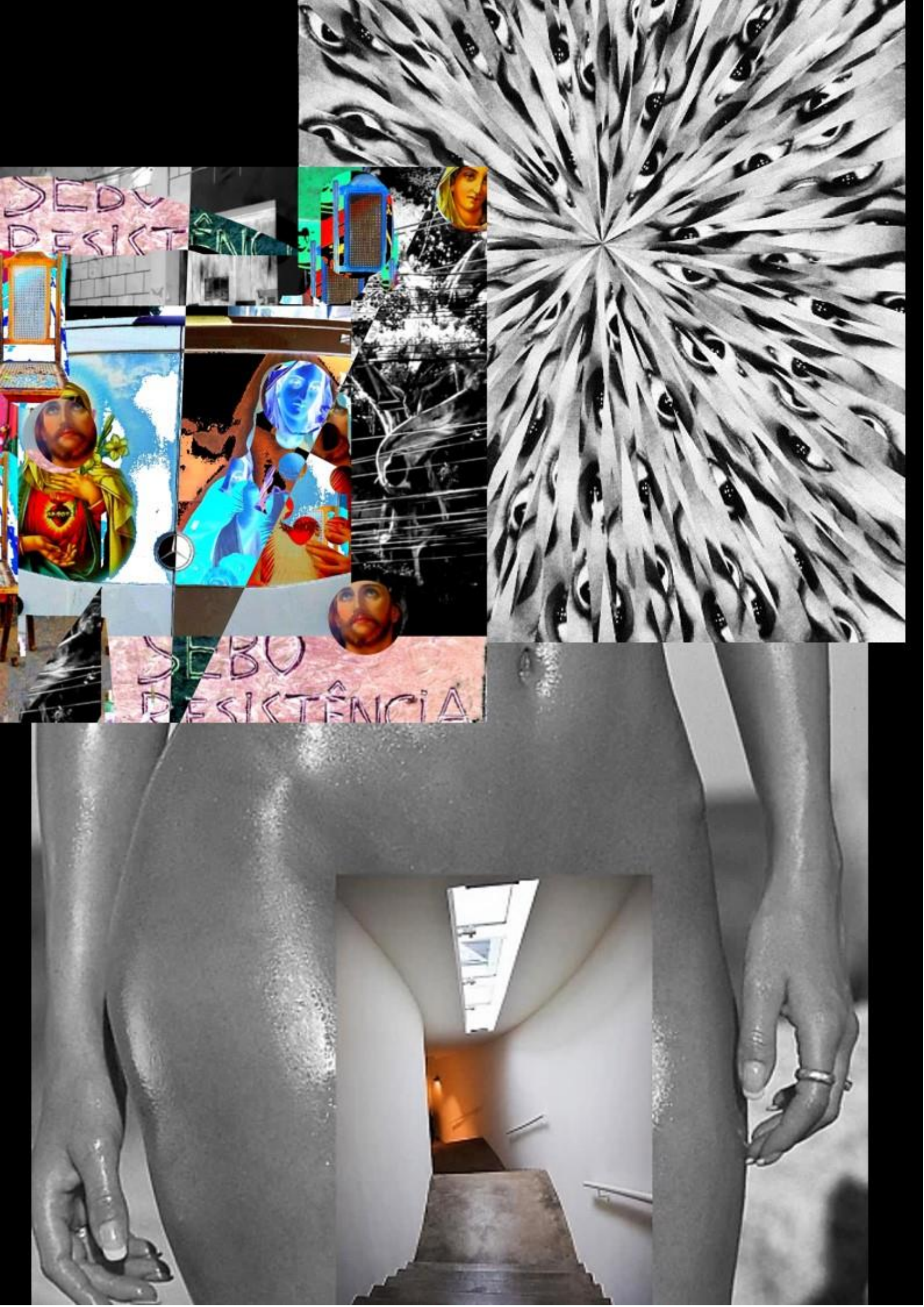


Lost PERSPECTIVE ON LIFE?

Try orthographic projection

DANGER
Only use \ominus -Projection
or HE will find YOU







IF YOU'LL
EXCUSE ME, I
HAVE A LETTER
TO WRITE.

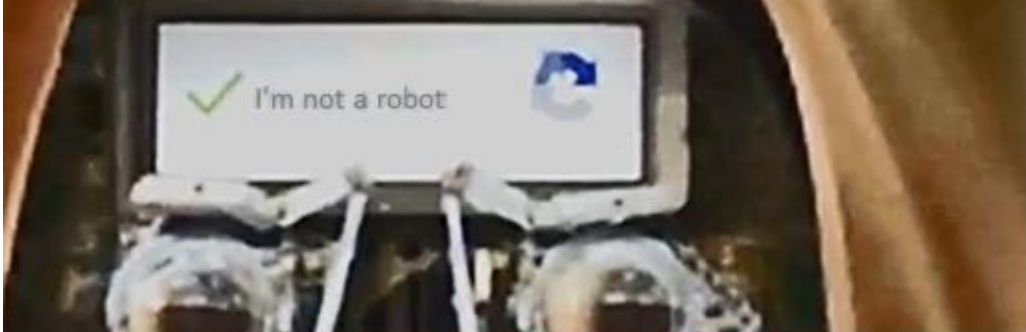


to":]. "description": "Tpo do texto", column_3",
ot; 3, "is_csp": f
ot;value";
kind": "field"
ec_index": 25,
n": true}"/>
;name": "Sim/N
ot;#extra#": null,
"yesno";
, "table";
ot;value", "colu
n": "value"
t;kind": "field"
ex": 26, "dataty

ot;name": "For
ot;#extra#": null,
: "formats";
livro", "composi
posite_template";
": 0, "make_cate
t;category_sort";
: false, "#value#"
ot;is_editable": true,
ot;, "search_terms"
atetype": "compos
rmat"], "rec_index": 22, "date
custom": true}"/> calibre:user_metadata:#lido" content="{"name"
", "is_multiple": null, "is_category": true, "#ex
;link_column": "value", "label calibre:user_metadata:#lido
"name": "Lido", "is_multiple": null, "is_
t;#extra#": null, "link_column": "value", "label
r_metadata:#lido" content="{"name": "Lido", "is_m
t;is_category": true, "#extra#": null, "link_column":
ue", "label
a name="calibre:user_metadata:#lido" content="{"name": "Lido
multiple": null, "is_category": true, "#extra#": null,
k_column": "value", "label": "lido", "
erations": 0, "enum_values": ["sim", "n



L'art d'un pessimiste
à la fin du 21 ème
siècle.



tioned dial
ts the bene
behavior mer
onging for c
oping into a
ng have to c
positive an
tualStructu
the higher
y associatio
d places of
e cannot tol

nate
is a
el o
f tin
ally,
e th
min
inte
he t
sica
s of
y fir

ught alone is oneWhich troubles many of us here who have for so long held the light up onThe words which
nt of effort itTakes to ignite a certain process leading one to the knowledge of the truceBehind the alterna
lyBeginning, and in those words of course is the key to beginning a longJourney toward understanding wh
Which each human being cries out, cupping his hands over the mouthSometimes in the evenings a feeling
the forest will come in on a dark wind, and all the lig
ests just out of reach of small white teeth and noses
ed bark with nitch oozing out into the air which dries



eyes
ered
ch a
eWh
out
ualit
asso
dou
ou ca
cessa
s cri
ing c
ctica
oble
ith p
whic

the resulted perforation of the once beautiful mentallmage
n of the mouth, for teeth, while not necessarilyConsidered c
g and transferring negative energies to theOnce quiet and pe
inkingStrange and unproductive thinkingStrange and unpro
e thinkingonproductive thinkingonproductive thinkingUnproductive thinking



naica

THE TEMPLE OF I & I
THIEVEY CORPORATION
2017
45 RPM

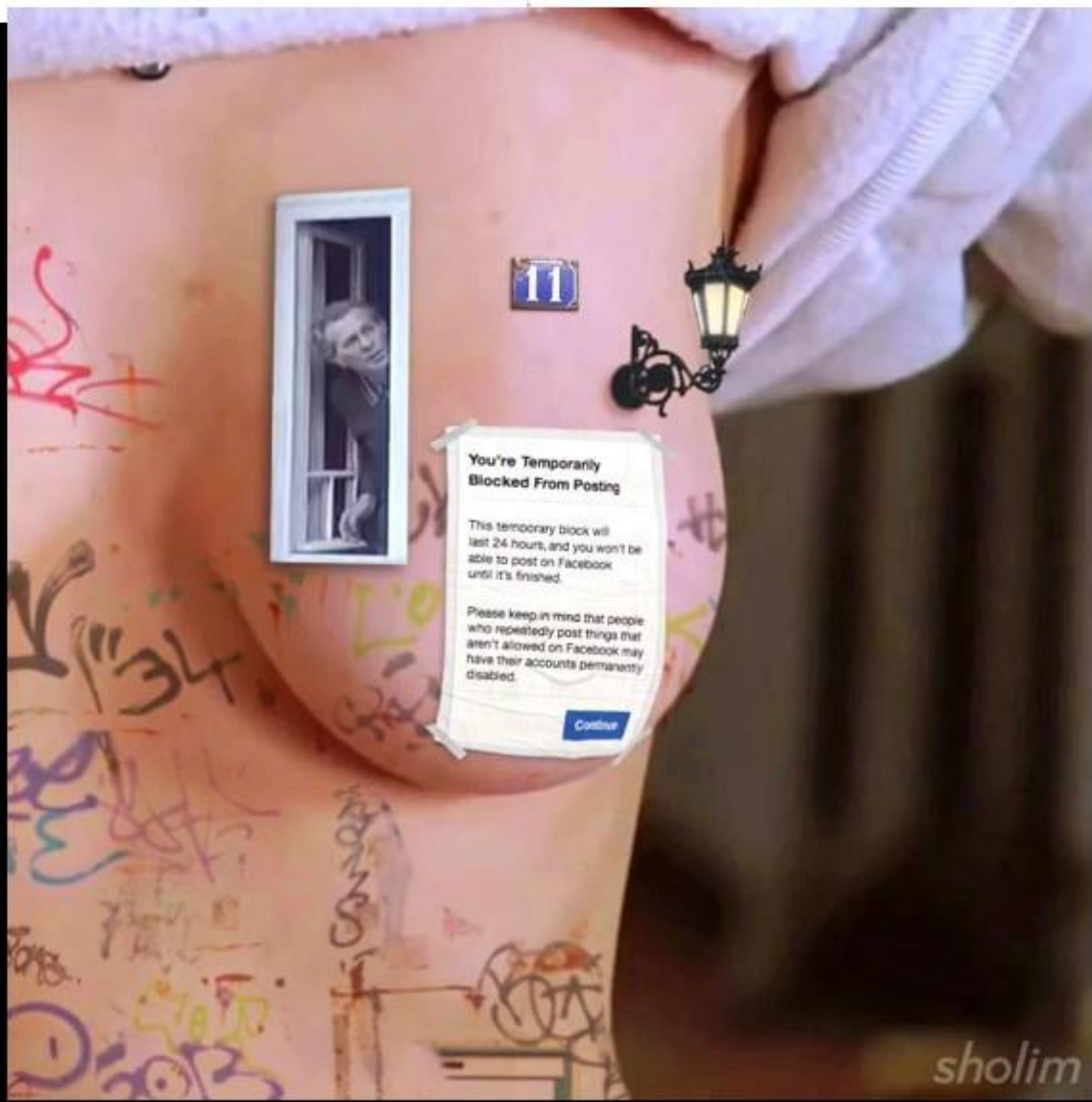
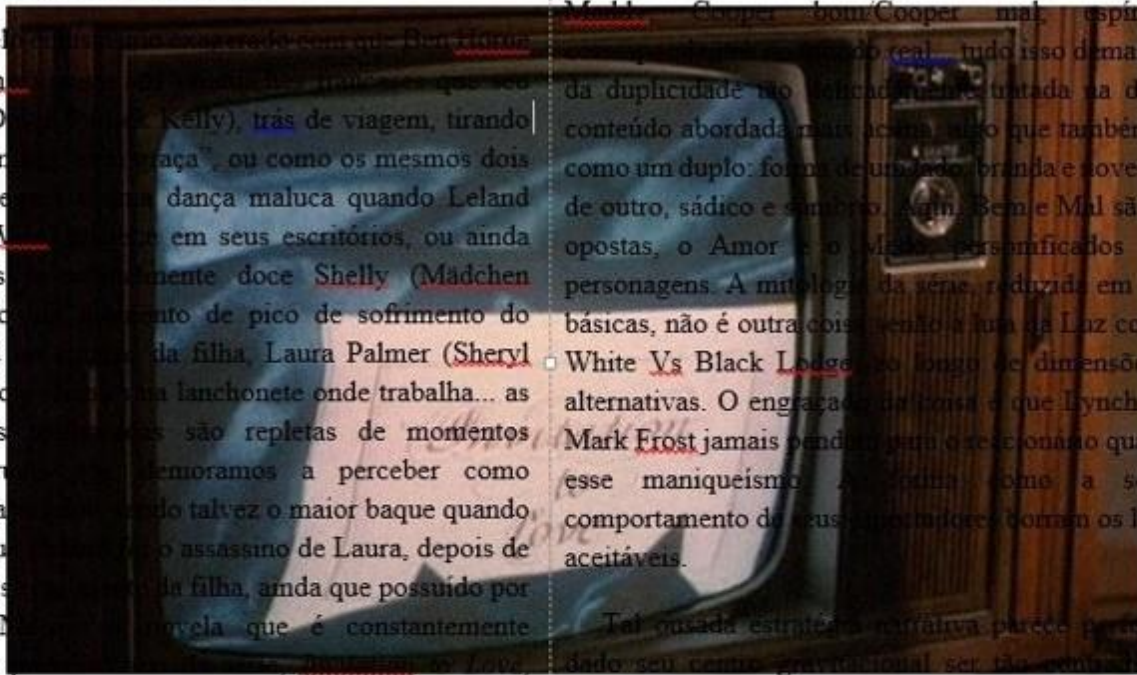
assassinato, estupro, incesto, violência doméstica e destruturação familiar. Para citar Dale Cooper (MacLachlan), em desabafo à sua secretária Diane: "even the bucolic hideaway is filled with secrets".

Seja pelo assassinato de seu irmão, Jerry (Dane Cook), trás de viagem, tirando sarro de sua família, ou como os mesmos dois irmãos se entregando a uma dança maluca quando Leland Palmer (Ray Winstone) aparece em seus escritórios, ou ainda quando vemos o aparentemente doce Shelly (Mädchen Amick) zoando com o amigo de pico de sofrimento do mesmo Leland, ou a filha, Laura Palmer (Sheryl Lee), junto a do marido na lanchonete onde trabalha... as duas primeiras temporadas são repletas de momentos caóticos e críveis. Lembramos a perceber como genuinamente a série talvez o maior baque quando descobrimos quem é o assassino de Laura, depois de anos abusando e torturando a filha, ainda que possuído por um espírito. Mas a novela que é constantemente transmitida no

contém demarcações de bizarrice por repetir, indiscretamente, os eventos da trama, ecoando a natureza novelesca do que estamos assistindo e introduzindo o importante tema da duplicidade na narrativa.

Aliás, duplicidade é algo recorrente na obra de Lynch, sendo em *Twin Peaks* onde adquiriu sua forma mais gritante. A série abunda na presença de duplos, como Bob e Mike, adolescentes de um lado e seus xarás espíritos malignos de outro; Laura e Matt Cooper, bom Cooper mal, espíritos e seus corpos, o mundo real... tudo isso demarca a existência da duplicidade não unicamente untada na diade estética e conteúdo abordada, mas acima disso que também se estabelece como um duplo: forma de um lado, branda e novelesca, conteúdo de outro, sádico e sinistro. Bem e Mal são extremidades opostas, o Amor e o ódio personificados em atitudes e personagens. A mitologia da série, reduzida em suas instâncias básicas, não é outra coisa senão a luta da Luz contra as Trevas, White Vs Black Lodge, ao longo de dimensões e realidades alternativas. O engracado da coisa é que Lynch e o co-criador Mark Frost jamais pensaram para o seriado quando trabalham esse maniqueísmo. Assim como a série induz o comportamento de seus espectadores, borram os limites morais e aceitáveis.

Tal ousada estratégia narrativa parece permitida ao seriado, dado seu compromisso total ser tão extenuante quanto a relação forma-conteúdo: esse centro é a própria Laura Palmer. A personagem interpretada por Sheryl Lee quase não aparece na história (ao menos nas duas primeiras temporadas), mas tem uma presença poderosa que mobiliza a tudo e a todos,





referências

“cm1”, “cm2”, “cm3” e “cm4” de Kieron Cropper // [flickr.com/photos/cur3es](https://www.flickr.com/photos/cur3es)

“L’art du Pessimiste” de Coco Fronsac // [cocofronsac.com](https://www.cocofronsac.com)

“Showing Some Flesh” de Deborah Stevenson // [instagram.com/deborahstevensonartist](https://www.instagram.com/deborahstevensonartist)

“Reconstructed Family Photograph” de Josh Huxham // [joshhuxham.com](https://www.joshhuxham.com)

“Vactions, at Last” e “Cultural Bias” de Eugenia Loli // [eugenialoli.tumblr.com](https://www.eugenialoli.tumblr.com)

“Here Comes Kitty” de Richard Kraft e Danielle Dutton // sigliopress.com/book/here-comes-kitty
Lola Dupre // [loladupre.com](https://www.loladupre.com)

Chad Yenney // [instagram.com/computarded](https://www.instagram.com/computarded)

Milos Rajkovic “Sholim” // [facebook.com/sholimART](https://www.facebook.com/sholimART)

Phillip Kremer // [phillipkremer.tumblr.com](https://www.phillipkremer.tumblr.com)

Katrien de Blauwer // [instagram.com/katriendeblauwer](https://www.instagram.com/katriendeblauwer)

Laura Pascoal // [instagram.com/lauradpascoal](https://www.instagram.com/lauradpascoal)

scientwehst // [instagram.com/scientwehst](https://www.instagram.com/scientwehst)

Capa do álbum “The Temple of I & I” de Thievery Corporation // [thieverycorporation.com](https://www.thieverycorporation.com)
[facebook.com/Dafuq.MA](https://www.facebook.com/Dafuq.MA)

“” de Nuno Aymar

Frame do vídeo “MISTUREI 500 AMOEBAS E PERDI O EQUILÍBRIO DAS FACULDADES MENTAIS” de Rarirama // [youtube.com/user/exconigor/featured](https://www.youtube.com/user/exconigor/featured)

Frame de “Twin Peaks, o Retorno, parte 5”

https://www.google.com.br/search?q=glitch&rlz=1C1RLNS_pt-BRBR754BR755&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjJwuaNnv7WAhURlpAKHeUGADMQ_AUICigB#imgrc=wdo2xPagLmgu1M:

SILENCE



PLEASE

飛びます/山崎ハコ



ÁLBUM: TOBIMASU
(1975)

ARTISTA: HAKO YAMASAKI

PAÍS: JAPÃO

GRAVADORA:

ELEC RECORDS

ESPLENDOR GEOMETRICO EN ROMA,
Actuación: 24-3-86



ÁLBUM: EM ROMA
(1986)

ARTISTA: ESPLENDOR
GEOMÉTRICO

PAÍS: ESPANHA

GRAVADORA:

EGK



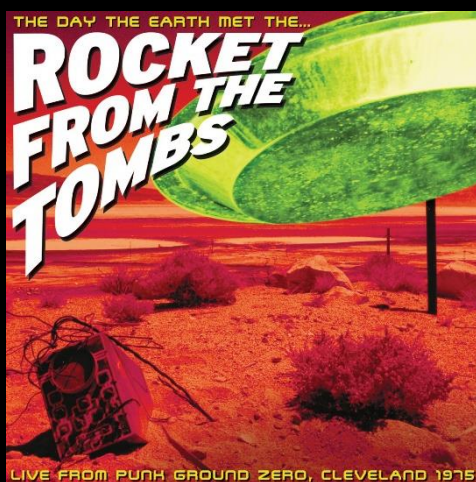
ÁLBUM: WILD MUSIC
(1989)

ARTISTA: VÁRIOS

PAÍS: INGLATERRA

GRAVADORA:

BÖRFT RECORDS



ÁLBUM: THE DAY THE
EARTH MET THE...
(1985)

ARTISTA:
ROCKET FROM THE TOMBS

PAÍS: EUA

GRAVADORA:

SOMG VEIL RECORDS



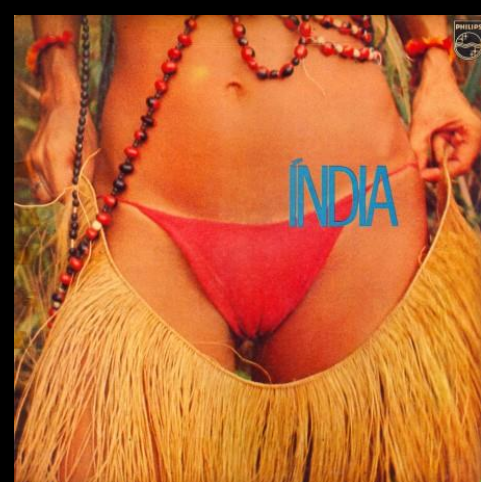
ÁLBUM: DEIXA QUIETO
(2017)

ARTISTA: MACACO BONG

PAÍS: BRASIL

GRAVADORA:

TRATORE



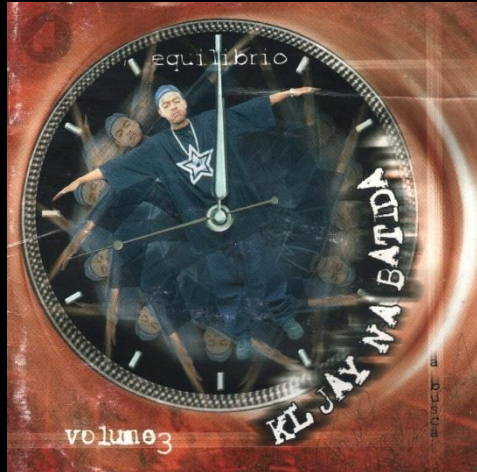
ÁLBUM: ÍNDIA
(1973)

ARTISTA: GAL COSTA

PAÍS: BRASIL

GRAVADORA:

PHILLIPS



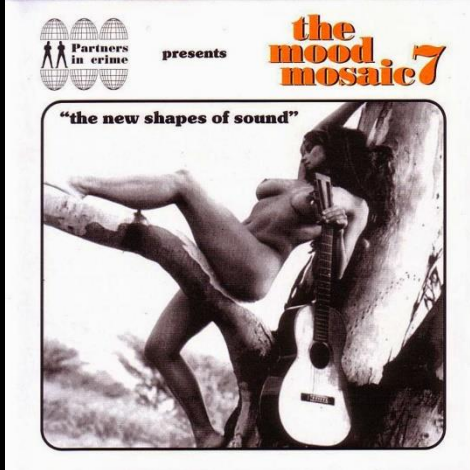
ÁLBUM: KL JAY NA BATIDA
(2001)

ARTISTA: KL JAY

PAÍS: BRASIL

GRAVADORA:

COSA MOSTRA FONOGRÁFICA



ÁLBUM: THE MOOD MOSAIC 7
"THE NEW SHAPES OF SOUND"

(1985)

ARTISTA: VÁRIOS

PAÍS: ITÁLIA

GRAVADORA:

FUTURE RECORDS



ÁLBUM: CONVERSAS COM TOSHIRO

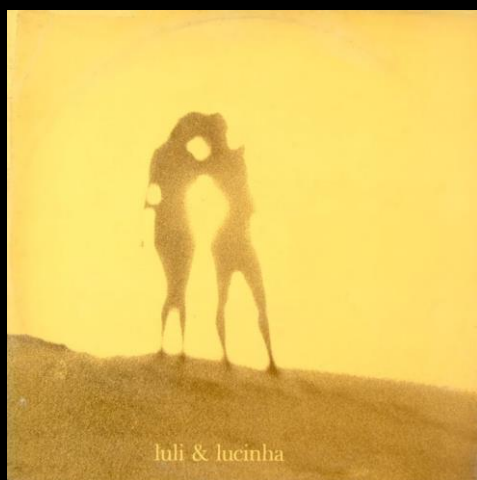
(1985)

ARTISTA: RODRIGO CAMPOS

PAÍS: BRASIL

GRAVADORA:

YB MUSIC



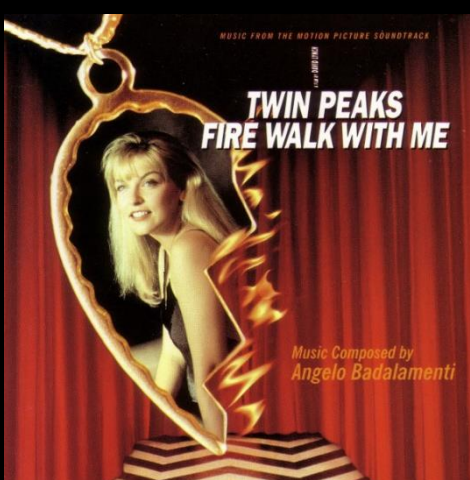
ÁLBUM: LUCI E LUCINA
(1979)

ARTISTA: LUCI E LUCINA

PAÍS: BRASIL

GRAVADORA:

NÓS LÁ EM CASA



ÁLBUM: TWIN PEAKS
FIRE WALK WITH ME

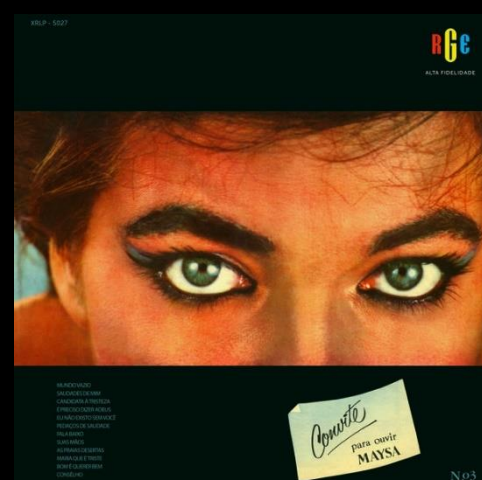
(1993)

ARTISTA: ANGELO
BADALAMENTI

PAÍS: EUA

GRAVADORA:

WARNER BROS. RECORDS



ÁLBUM: CONVITE PARA OUVIR
MAYSA Nº 1

(1958)

ARTISTA: MAYSA

PAÍS: BRASIL

GRAVADORA:

RGE

LISTA CINECLUBE



O COWBOY E O FRÂNCS
(THE COWBOY AND THE
FRENCHMAN)
1988; COMÉDIA/DRAMA
26MIN; EUA
DIREÇÃO: DAVID LYNCH
EXIBIDO DIA 21/09/17



ESTRADA PERDIDA
(LOST HIGHWAY)
1997;
MISTÉRIO/THRILLER
134MIN; EUA
DIREÇÃO: DAVID LYNCH
EXIBIDO DIA 21/09/17



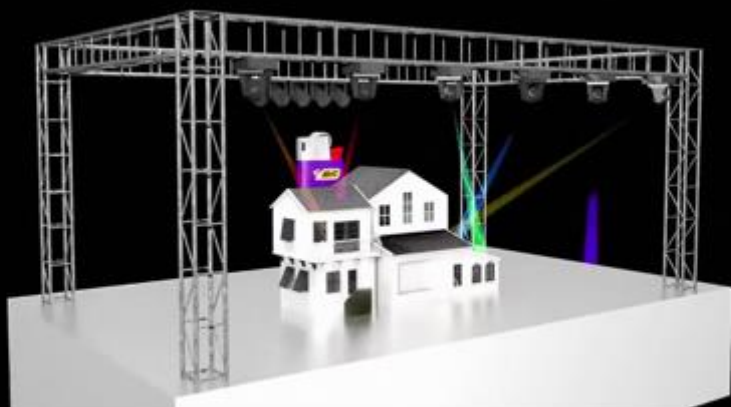
REI MORTO (REY MUERTO)
1995; DRAMA
14MIN; ARGENTINA
DIREÇÃO: LUCRECIA MARTEL
EXIBIDO DIA 26/09/17



AS VIRGENS SUICIDAS
(THE VIRGIN SUICIDES)
1999; DRAMA
104MIN; EUA
DIREÇÃO: SOFIA COPPOLA
EXIBIDO DIA 26/09/17



KOYANISQATSI
1982; LOMBRA
87MIN; EUA
DIREÇÃO: GODFREY REGGIO
EXIBIDO DIA 27/09/17



DEATH GRIPS,
GOVERNMENT PLATES
[VIDEO ALBUM]
2015; 36MIN; EUA
EXIBIDO DIA 27/09/17



CELESTE
2005; EXPERIMENTAL
5MIN; BRASIL
DIREÇÃO: ALOYSIO RAULINO
EXIBIDO DIA 02/10/17



TRAMAS DO ENTARDECER
(MESHES OF THE AFTERNOON)
1943; EXPERIMENTAL
14MIN; EUA
DIREÇÃO: MAYA DEREN &
ALEXANDER HACKENSCHMIED
EXIBIDO DIA 09/10/17



A DUPLA VIDA DE VÉRONIQUE
(LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE)
1991 DRAMA/FANTASIA; 98MIN
FRANÇA/POLÔNIA
DIREÇÃO:
KRZYSZTOF KIESLOWSKI
EXIBIDO DIA 09/10/17



A FALTA QUE ME FAZ
2009; DRAMA/DOCUMENTÁRIO
85MIN; BRASIL
DIREÇÃO: MARÍLIA ROCHA
EXIBIDA DIA 19/10/17



POR UNS DÓLARES A MAIS
(PER QUALCHE DOLLARO IN PIÙ)
1965; FAROESTE
132MIN; ITÁLIA/EUA
DIREÇÃO: SÉRGIO LEONE
EXIBIDO DIA 30/10/17

Starring

Kyle MacLachlan