

**Atmosferas do passado:
o cinema de Salomão Santana¹**

André Antônio Barbosa²

¹ *Uma tentativa preliminar de discutir algumas reflexões presentes neste artigo foi esboçada na Revista Cesárea (n.3, jun/2014) em um texto que dialoga mais com o campo da crítica cinematográfica do que com o da pesquisa acadêmica; um ensaio menos maduro teoricamente em comparação com o presente artigo. Foi intitulado “Pelos arredores onde a luz não chegava”.*

² *André Antônio é doutorando em Comunicação e Cultura na UFRJ, onde pesquisa as potências de uma estética da frivolidade no cinema contemporâneo. Escreveu, pelo mestrado em Comunicação da UFPE, dissertação sobre as relações entre melancolia e nostalgia no cinema. Faz filmes com o coletivo Surto & Deslumbramento.*

e-mail: andrebarbosa3@gmail.com

Resumo

Através do uso de imagens de arquivo (registros caseiros em VHS), os curtas-metragens do realizador cearense Salomão Santana retiram o passado do seu invólucro confortável de mero “patrimônio” acumulado e estabelecem com ele uma relação de choque e estranhamento, trazendo para primeiro plano a influência melancólica e perturbadora de seus tons atmosféricos. Este artigo pretende enxergar melhor a maneira pela qual esse gesto se efetiva sobretudo a partir de duas operações: a montagem e a exploração dos aspectos pictóricos da imagem.

Palavras-chave: atmosfera; melancolia; memória.

Abstract

Through the use of found footage (homemade records in VHS), the short films of Brazilian director Solomão Santana withdraw the past of his comfortable shell of a mere accumulated “heritage” and establish with it a relationship of shock and strangeness, bringing to the forefront the melancholy and disturbing influence of their moods and atmospheric tones. This work aims to see more precisely the way this gesture is particularly effective in two operations: the montage and the exploration of aspects of the pictorial image.

Keywords: melancholy; memory; mood.

Alguns se desassossegam quando não conseguem recordar apesar de sua intensa aplicação mental, (...) sobretudo os melancólicos, já que as imagens os transtornam muito.

Aristóteles

1. Jarro de peixes

Velhas imagens de arquivo são tudo o que *Jarro de peixes* (2008)³, o curta-metragem com o qual o realizador cearense Salomão Santana começou a ficar mais conhecido nos festivais brasileiros de cinema, mostra. Nada nele foi filmado por Salomão. Sua operação consistiu apenas em selecionar, montar e levar o resultado à tela do cinema. O arquivo que constitui o filme é um registro em VHS – o tipo de imagem que sempre retorna nos filmes de Salomão – provavelmente da década de 80. Ele mostra os membros de um grupo de Testemunhas de Jeová do Ceará – o lugar constantemente visto no cinema de Salomão – recebendo uma outra fiel que precisou fazer uma viagem longa e cansativa apenas para aquela visita.

Salomão recusa qualquer caminho narrativo que produza um discurso claro e confortável a respeito daquelas imagens. Não há uma voz *off* que tenta narrar, contextualizar, costurar o arquivo. É como se para ele, pelo contrário, houvesse um segredo escondido ali; algo de que uma organização racional daquelas imagens nunca conseguiria dar conta. Esse misterioso “segredo” se esconde nas roupas e cabelos datados daquelas pessoas, tão mais estranhas e assustadoras porque iluminadas por aquela lâmpada forte e barata, que era normalmente usada em registros VHS de festas das classes média-baixas até meados dos anos 90 e deixava as coisas filmadas ao mesmo tempo “chapadas”, sem profundidade, e mergulhadas numa terrível escuridão, isto é, nos arredores onde a luz – na maior parte das vezes segurada pelo próprio cinegrafista – não chegava e que, portanto, a lente “não profissional” da câmera de vídeo não

³ vimeo.com/66244271

alcançava. Esses arredores, porém, eram perfeitamente iluminados para os que estavam lá, presentes.

O “segredo” que Salomão busca talvez também esteja escondido na involuntária paleta de cores – num espectro que vai do azul das paredes úmidas da casa pouco abastada na qual o registro foi feito ao roxo ou lilás tão ao gosto dos anos 80 das roupas um tanto brilhosas das mulheres ou da gravata do homem – gerada pela baixa qualidade e o envelhecimento da fita original. Talvez essa paleta não chamasse tanto a atenção do espectador se aquele registro não tivesse sido *transfigurado* pelo cinema de Salomão.

A cerimônia que o filme mostra também pode perturbar – talvez porque originalmente ela não foi registrada para espectadores de cinema. E essa perturbação vem, talvez, menos dos rituais de uma tendência religiosa que se conhece pouco e mais dos rituais de *uso* da câmera VHS: ao contrário, por exemplo, do modo desenvolto, confortável e familiar com que os personagens contemporâneos de *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) utilizam suas câmeras digitais e lançam mão de um vasto repertório de encenações clichês da cultura de massa, os personagens de *Jarro de peixes* parecem não saber bem como se comportar diante da câmera. Eles existem através de uma encenação “empolada” que parece limitar seus corpos e movimentos; eles falam com uma formalidade desnecessária; e, no entanto, parecem estar sinceramente tocados com a visita daquela que acaba de vir de longe e depositam todas as suas esperanças nos trechos da bíblia lidos na mesa.

Este artigo parte da hipótese de que, em seus curtas-metragens, Salomão resgata o passado, através de imagens de arquivo, não para conhecê-lo racionalmente, não para retirar dele informações úteis, mas, pelo contrário, para sondar seus mistérios e segredos, para mergulhar em suas *atmosferas*. A sinopse de *Jarro de peixes*, a qual não faz nenhuma menção direta às imagens de arquivo nele utilizadas, ajudava a expressar o que está em jogo no cinema de Salomão. Ela: “Estou indo embora para sempre. Quero que guardem de mim algumas lembranças. Espero não ter passado em suas vidas sem ter deixado qualquer tipo de recordação”.

O sentimento de melancolia que perpassa os filmes de Salomão é o

correlato natural de uma relação com a imagem para a qual a racionalidade linear não basta. Este artigo pretende se debruçar mais detidamente sobre as operações cinematográficas de Salomão a partir da noção de *atmosfera* e, assim, deixar mais claro quão relevante é seu trabalho audiovisual com a memória.

2. Atmosfera, *Stimmung*, mood

O passado, nos filmes de Salomão Santana, não está nunca apenas “atrás” do presente, como o que linearmente já passou, mas, pelo contrário, é sempre aquilo que continua a perturbar o próprio presente com estranhas *atmosferas* e ambiências advindas sobretudo das imagens e sons dos “arquivos” que parecem, tal qual fantasmas, não se deixar esquecer.

Mas de que se trata quando, em discussões estéticas, a palavra *atmosfera* é convocada – ela ou uma de suas correlatas: tom, clima, aura, ambiência, *mood*, *humeur*? Nas discussões acadêmicas sobre a noção de atmosfera, a palavra alemã que dá conta dela, *Stimmung*, está sempre presente. Provavelmente por causa do interesse particular que a tradição do pensamento alemão mostrou por ela a partir do Romantismo. Segundo Jonathan Flatley (2008), o nome de Martin Heidegger é incontornável quando se recorre a uma definição mais consistente de “atmosfera”. Heidegger situa o *Stimmung* como um aspecto importante do seu projeto filosófico mais amplo. Para ele o Ser é *Dasein*, isto é, um sempre e necessário “ser-aí”. Nunca é possível “ser” fora de um “aí”, fora do *fluxo da existência*. Mas o “aí” é menos uma posição ou localização “espacial” e mais uma *situação* ou algo como a imersão inevitável num *contexto* que tem toda uma história atrás de si, um *fluir* que possui um *já-fluído* que não pode ser ignorado. O “Ser” do “ser-aí” está inevitavelmente conectado ao fluxo e de alguma forma “restringido” pelo modo como as configurações *já* fluíram. Se por um lado o *Dasein* é “determinado” pelo passado inescapável do *fluir já-lançado*, por outro lado ele tem, diante de si, toda a *abertura* sem qualquer restrição possível do *futuro*. O *Stimmung* – o *mood* (palavra em inglês da qual a tradução habitual para o português, “humor”, não consegue dar conta) ou a atmosfera – é vislumbrado

justamente nessa “encruzilhada” do “ser-aí”. O tom inefável e difícil de determinar da atmosfera é aquilo que, ancorado no passado, determina uma *inclinação específica* ou *singular* para o seguir adiante, para o futuro, para a continuidade do fluir. O *Dasein*, então, possui, ao mesmo tempo que direcionamentos limitadores daquilo que já vem no fluir, uma abertura infinita do fluxo que vai incessantemente para o futuro. A atmosfera seria, portanto, *Befindlichkeit*, isto é, um *estado de espírito*, um *senso da situação*, uma “*situacionidade*” (Cf. FLATLEY, 2008, p. 20). Com o risco de cair no simplismo, ela poderia ser considerada como uma espécie de “ponto de vista” que forja um modo singular de ancoramento no passado ao mesmo tempo que de direcionamento ao Aberto. De acordo com Flatley, assim, o *mood* é

um tipo de atmosfera afetiva (...) na qual intenções são formadas, projetos perseguidos e afetos particulares vinculam-se a objetos particulares (...) Se eu estiver entusiasmado, ansioso, confiante, irritável, desesperado, radiante, indiferente, excitado, ou nervoso – em qualquer um desses *moods*, objetos diferentes virão à minha visão emotiva, memórias diferentes virão à mente e algumas tarefas parecerão possíveis ou atraentes enquanto outras sequer se apresentarão. Realmente, nosso *mood* cria o mundo em que existimos em qualquer momento dado (FLATLEY, 2008 p. 19)⁴.

O poder da atmosfera de forjar ancoramentos específicos, a partir de um dado sujeito no fluxo do existir, entre o já-fluído e o infinitamente aberto adiante, isto é, de, em cada *mood*, encontrar caminhos particulares tanto em direção ao passado quanto, por isso mesmo, ao futuro, é o que torna o *Stimmung* uma noção privilegiada numa discussão sobre formas de temporalidade e de recuperação estética do passado. Como aponta Hans Ulrich Gumbrecht, Heidegger fala sobre

o fluxo da existência humana – isto é, a posição entre dimensões “estáticas” do tempo: um futuro que não tem nada a oferecer exceto “nada” e o passado, que, como “tradição”, sempre já limitou e determinou o que podemos fazer no presente. Respondendo à questão – “O que os vários *Stimmungen* têm a ver com ‘tempo’?” – Heidegger procura mostrar como, de maneiras diferentes, eles são todos formados

⁴ Obs: todas as citações de referências em língua estrangeira são de tradução minha.

por algo pertencendo à *dimensão existencial do passado* (GUMBRECHT, 2012, p. 92, grifo meu).

Partindo dessa – grosseiramente resumida – “localização” da atmosfera no pensamento heideggeriano, podemos estabelecer para ela quatro características principais: 1) *Singularidade*: como vimos, cada atmosfera é um tipo *diferente* de “estado de espírito” ou de *inclinação* do sujeito no fluxo do existir, como uma espécie de “ponto de vista sobre o Todo” estabelecido por uma mônada leibniziana que determina uma *forma* de ser no fluxo, uma forma *particular* que, portanto, limita o sujeito mas também possibilita que ele se dirija ao futuro aberto e não simplesmente se “dilua”. Todo *Stimmung* é irredutivelmente diferente dos demais, mas isto não significa que as singularidades atmosféricas se restrinjam a pessoas individuais. Pelo contrário: os *moods* singulares podem ser *compartilhados*. A singularidade da atmosfera diz respeito não à individualidade de um sujeito, mas à diferença radical de uma *forma de subjetividade* que pode ser – e é – compartilhada por muitos sujeitos sempre em busca de um *modo de vida* no incessante fluir. Poderíamos, assim, dizer que artistas como Salomão Santana seguem “configurações de atmosfera e *mood* buscando encontrar alteridade de maneiras íntimas e intensas” (GUMBRECHT, 2012, p. 13). Que os espectadores compartilhem a experiência dessa alteridade (que sejam “capturados” em sua atmosfera) – tal é a esperança que move o trabalho estético realizado em cada um dos seus filmes.

2) *Pré-existência*: as atmosferas, porém, não são “criadas” pelos sujeitos. Estes é que, pelo contrário, já se encontram “capturados” nelas, “dentro” delas como em dispositivos de subjetividade ou modos de vida. Uma inclinação ou um *mood* pertence mais à ordem do *pathos* ou a uma configuração *inconsciente* e *involuntária* do que de uma escolha realmente racional. As atmosferas já existem e já estão “aí” antes mesmo dos sujeitos que serão “adotados” por elas sequer nascerem. Podemos, assim, compartilhar atmosferas não apenas com contemporâneos nossos mas com sujeitos de épocas passadas. “Encontramo-nos em *moods* que já foram habitados por outros, que já foram formados ou postos em circulação, e que estão já lá ao nosso redor” (FLATLEY, 2008, p. 5). Isso não significa que sentimos exatamente as mesmas coisas que tais sujeitos do passado:

se, por um lado, compartilhamos com eles a singularidade de uma atmosfera específica, por outro, essa atmosfera já atingiu – sem ter por isso renunciado à sua singularidade irreduzível e à sua diferença radical – um outro ou um novo desenvolvimento histórico-contextual pois o fluxo é incessante, é *história aberta*. Como uma semente que só pode se transformar numa árvore – em algo que ao mesmo tempo é muito diferente, mas guarda semelhanças incontornáveis com o estado anterior – porque a árvore já estava implicada virtualmente nos próprios elementos imanentes à semente (faço empréstimo da metáfora a Deleuze em suas discussões sobre o cinema em *A imagem-tempo*). Tal é o processo de compartilhamento atmosférico que nos revela afinidades apaixonadas com sujeitos do presente, mas também do passado.

O que leva naturalmente a uma terceira característica da atmosfera: 3) a *inescapabilidade*. Como o ser é sempre um “ser-aí” e está sempre *no fluxo*, é impossível que não estejamos imersos em *alguma* atmosfera qualquer que seja (Cf. FLATLEY, 2008, p. 21-22). Estamos, assim, sempre em algum “tom”, a não ser que abdicamos de nossa capacidade subjetiva e soframos uma diluição completa no caos unívoco de uma materialidade anódina.

Por fim, 4) *totalidade*: se dissemos que a atmosfera é como um “ponto de vista”, isso não significa que ela seja algo como uma “interpretação” completamente arbitrária que existe apenas na “mente” de determinados sujeitos. Se sujeitos compartilham uma atmosfera singular, isso não quer dizer que ela esteja no “interior” deles mas que, pelo contrário, as próprias possibilidades imanentes do fluxo da existência garantiram a concretude “externa”, nas coisas mesmas, de tal atmosfera. O sujeitos é que se encontram “capturados”, imersos nela. É nesse sentido de existência material concreta que o *Stimmung* pode ser comparado à atmosfera “climática” no sentido “científico”, como em “camadas atmosféricas da Terra”, sem as quais (em seus vapores, gases e partículas que só são invisíveis a “olho nu”) não conseguiríamos respirar. Se, diferentemente de um sujeito X que está entregue a outro tipo de atmosfera que nós, não conseguimos “enxergar”, ao contrário dele, a “aura” de determinadas coisas, isso não significa que essa aura não esteja concretamente *lá* e apenas “nos olhos de quem vê”. A divisão simplista entre “interior” e “exterior”, aliás, não dá conta da descrição da

atmosfera como uma mônada que lança um olhar – ao mesmo tempo possibilitado materialmente pelas próprias coisas, mas apenas compartilhado pelos sujeitos entregues à sua configuração – sobre o *Todo*. As atmosferas não estão nem dentro nem fora; elas (nos) *atravessam* (Cf. FLATLEY, 2008, p. 22).

A atmosfera, assim, tende a algo como uma “totalização”, que desafia as fronteiras entre o que se considera “interior” e “exterior”; funciona como um *contínuo*: “Como a afinação de um instrumento sugere, *moods* e atmosferas específicas são experienciadas num *continuum*, como escalas musicais” (GUMBRECHT, 2012, p. 4).

3. Melancolia

Antes de vermos de maneira mais detida *como* Salomão Santana trabalha com atmosferas do passado em seus filmes, , seria revelador tentar entender *por que*, em primeiro lugar, haveria, no contemporâneo, uma *busca* por tais atmosferas. Por que alguns sujeitos – como Salomão – estão *em busca* de atmosferas específicas, tentando “capturá-las” na esperança de que outros sujeitos (os espectadores) sejam “capturados” por elas?

Ora, existe um *mood* específico que consiste justamente na *busca* por um *vínculo perdido* entre distantes elementos do passado e possibilidades de futuro; possibilidades guiadas concretamente pela configuração mesma daqueles elementos longínquos; em suma, um *mood* que enseja uma busca por outros *moods*. Trata-se da *melancolia*⁵, esta amarga disposição a uma busca cujos resultados já se sabem impossíveis desde o início.

No último capítulo de *O homem sem conteúdo*, Giorgio Agamben (2012) enxerga a melancolia como um dos aspectos definidores das sociedades modernas, que ele opõe às sociedades mítico-tradicionais. Nestas, a *tradição* é *transmitida* pelos próprios objetos e laços da cultura que, no meio social, conectam, para os sujeitos desse tipo de comunidade, o presente, o passado e o

⁵ Foi Flatley (2008) quem enxergou a melancolia como um *mood*.

futuro coletivos, num todo repleto de sentido *vital* para os que vivem *dentro da tradição*. Os elementos culturais das sociedades modernas, porém, teriam perdido o poder de transmitir a tradição. Um sujeito moderno olha, num museu, pra um objeto do seu próprio passado cultural e não enxerga nele sentido ou vínculo algum com o presente. O que ele vê é, no máximo, um “patrimônio” que está para sempre “atrás”, no passado de um tempo vazio, homogêneo e linear; patrimônio que por isso mesmo só pode ser “acumulado” como uma herança cujo valor se desconhece (Cf. AGAMBEN, 2012, p. 174). O tédio e a melancolia são, por isso, traços próprios dos sujeitos modernos que perderam seu *Befindlichkeit*, isto é, o sentido da sua situação singular no fluxo do existir – o vínculo entre um ponto de vista que os permita olhar para o passado e um direcionamento que, a partir desse ponto de vista, possibilite seus passos nos abismos futuros do Aberto.

Agamben vê a noção de “beleza estética” surgir não por acaso nesse contexto de consolidação das sociedades modernas e ruína das tradicionais. A arte, ao perder a autoridade e as garantias derivadas da sua inserção numa tradição, adquire agora, precisamente, uma espécie de “configuração melancólica”. Segundo o autor, se Walter Benjamin elegeu o *Angelus Novus* de Paul Klee como o anjo da História na modernidade, a figura alada em *Melencolia I* de Albrecht Dürer deveria ser considerada como o anjo da Arte. Este anjo não é possível sem aquele: se o primeiro é jogado para o futuro pelo vento do progresso enquanto olha aterrorizado para a pilha de escombros acumulados do passado cultural, o segundo se permite uma *contemplação*, uma pausa ou uma suspensão para olhar melhor todos aqueles despojos espalhados no chão que perderam o sentido vital que outrora tiveram. Sua esperança irrealizável – que guia a prática da arte – é reencontrar o vínculo perdido como quem tem a sorte de perceber o frágil *cintilar* de uma estrela cadente num céu sombrio, como no plano de fundo que recorta o anjo sentado imóvel com a mão apoiando a cabeça pesada.

Este *cintilar*, porém, não é o antigo vínculo mítico-tradicional que então poderia ser restaurado na sociedade moderna. Se o artista moderno emblemático é Baudelaire, claro está que seu objetivo não é restituir a estabilidade da tradição na nova ordem social. Melancólico, ele não possui tal esperança. Com efeito, a experiência estética obtém do passado não a possibilidade de um retorno aos

valores de completude cultural de antes, mas algo bem diferente: “o mais inefável dos mistérios: a epifania da beleza estética” (AGAMBEN, 2012, p. 172). A arte, então, recuperaria o passado não para reconstruir a transmissão da tradição, mas, pelo contrário, para levar a um novo patamar exatamente sua impossibilidade. Trata-se de uma operação *negativa* (e melancólica): ao explorar o *estranhamento radical* que o sujeito moderno tem diante do seu próprio passado cultural, a epifania da experiência estética não reincorpora de maneira orgânica esse passado ao presente (como nas sociedades tradicionais) mas também não o coloca numa confortável linearidade de “patrimônio” típica da homogeneidade vazia do progresso. A arte estabelece com o passado uma relação de estranhamento e *choque* e por isso possibilita a formação de um *novo vínculo*, uma *nova* “autenticidade” muito diferente daquela que derivava da transmissibilidade tradicional, mas também longe do consenso catastrófico do progresso:

Através da destruição da sua transmissibilidade, ela [a arte] recupera negativamente o passado, fazendo da intransmissibilidade um valor em si na imagem da beleza estética e abrindo, assim, para o homem um espaço entre passado e futuro no qual ele pode fundar sua ação e o seu conhecimento (AGAMBEN, 2012, p. 178).

Agamben considera que, fundada no estranhamento e no choque estéticos, essa nova autenticidade ou *novo vínculo*, essa “epifania instantânea e inapreensível (*un éclair... puis la nuit!*)” (AGAMBEN, 2012, p. 173) que Baudelaire conseguiu plasmar de maneira tão notável, é uma espécie de *nova aura* através da qual o sujeito moderno pode experimentar um tipo muito próprio de saber e trilhar um caminho em direção ao futuro que não seja aquele pautado pelo vento do progresso que fustiga as asas do anjo de Klee:

É curioso observar que Benjamin, ainda que tivesse percebido o fenômeno através do qual a autoridade e o valor tradicional da obra de arte começavam a vacilar, não se tenha dado conta de que “a decadência da aura”, na qual ele sintetiza esse processo, não tenha de modo algum como consequência a “libertação do objeto de seu invólucro cultural” e o seu fundar-se, a partir daquele momento, na práxis política, mas, ao contrário, a reconstituição de uma nova “aura” – através da qual o objeto, recriando e exaltando, antes, ao máximo, em um outro plano, a sua autenticidade – ganhava um novo valor (AGAMBEN, 2012, p. 172).

Em seu ensaio “Luto e melancolia”, Freud definiu a melancolia como a impossibilidade, por parte de alguns sujeitos, de elaborar o luto (ou seja, uma *separação libidinal*) relativamente a um *objeto perdido*. Ao invés disso, o melancólico, *completamente consciente da impossibilidade de o objeto perdido ser recuperado*, internaliza algo de tal objeto em sua própria subjetividade, adiando o fim da perda dolorosa e amarga. O melancólico é capaz, assim, de modificar sua própria subjetividade e, portanto, mesmo de maneira tortuosa, encontrar um novo caminho mais corajoso do que a “cura” com a qual ele se contentaria através do processo de luto. É assim com os artistas nas sociedades não tradicionais: recusando o luto paliativo que o progresso oferece contra a perda da tradição, eles não se contentam com a distância intransponível que os separa do seu próprio passado, *mesmo sabendo que eles nunca poderão eliminar essa distância*. No entanto, num processo de choque e estranhamento, eles estabelecem com aquele passado um novo tipo de relação capaz de transfigurar suas próprias subjetividades e de fundar um tipo específico de ação e conhecimento que não consiste mais na transmissão da tradição, mas no “átimo imponderável em que se realiza a epifania estética” (AGAMBEN, 2012, p. 173).

Nas sociedades de controle contemporâneas, o luto imposto pelo progresso àqueles que nem sequer sabem que existe uma alternativa ao contentamento inerte com a perda da transmissibilidade da tradição chegou ao paroxismo de criar o que Agamben (2009) chamou, no texto “O que é um dispositivo?”, um *sujeito espectral: o bloom*. Nesse contexto, “assiste-se, com efeito, ao incessante girar em vão da máquina, que (...) assumiu sobre si a herança de um governo providencial do mundo que, ao invés de salvá-lo, o conduz (...) à catástrofe” (AGAMBEN, 2009, p. 50). Daí a importância dos melancólicos contemporâneos que, como Salomão Santana, não se contentam com um passado que é mero patrimônio acumulado; que conseguem se perturbar e desassossegarem com as imagens desse passado e, através de um choque ou um estranhamento estéticos, investem-nas com uma *nova aura*; que lançam mão das intrigantes atmosferas dessas imagens para encontrar um caminho tortuoso – mas messiânico – em meio a esse catastrófico “girar em vão da máquina”.

Salomão lançou, em 2013, dois curtas-metragens. Um deles, *Alguém no*

*futuro*⁶, compartilha com seu curta anterior *Matryoshka* (2009)⁷ o fato de ambos terem sido experimentos do cineasta fora do reino das imagens de arquivo, isto é, filmes produzidos com imagens concebidas pelo próprio Salomão, fazendo uso de atores. Não é por um simples acaso que, nesses filmes, a atmosfera melancólica que já pairava nas texturas do VHS presentes nos demais curtas é de algum modo plasmada em personagens que são verdadeiras encarnações da figura do melancólico. A protagonista de *Matryoshka* revela sua condição desde a própria sinopse do filme: “Sou uma estrangeira na minha própria cidade”. Em *Alguém no futuro*, um dos personagens, Antônio (significativamente interpretado pelo próprio Salomão), na Fortaleza dos dias atuais, estabelece um misterioso mas frequente contato com uma garota da década de 20. Nos diálogos do final, ele expressa toda a angústia de quem, não se contentando em ser apenas mais um *bloom* do presente, buscou sem sucesso um significado mais profundo para suas ações no fluxo do existir: “eu queria sonhar menos”. Apesar de tragicamente frustrada, tal busca pelo menos o levou até a relação que estabeleceu com aquela garota de uma época longínqua do passado. Ela não tem a solução para a angústia de Antônio. Pelo contrário, aliás, a garota parece sofrer precisamente de um mal parecido em sua própria época: para suprir uma falta ou um vazio que chegam a ser perigosos, ela imagina “alguém no futuro” – um homem chamado Antônio. Este, assim, passa de “ser que imagina” a “ser imaginado”. Na verdade, todo o filme é permeado por uma ambiguidade que não permite o traçado de uma fronteira que distinga claramente essas duas condições. Surpreendentemente, Salomão, ao filmar as ruas estranhamente desertas da cidade de Fortaleza dos dias de hoje, transforma-as, sem qualquer direção de arte e apenas recorrendo à beleza do preto-e-branco, numa paisagem sonhada por uma garota da década de 20. Prontamente, o espectador tem um choque ao perceber, naquelas imagens de outro modo tão banais, a aura intrigante de um “agora” cheio de possibilidades; a atmosfera rica em segredos de uma cidade fantástica pertencente a uma espécie

⁶ vimeo.com/58703979

⁷ vimeo.com/61248237

de universo paralelo tão palpável quanto a própria realidade habitual.

4. Montagem, pictorialidade e transfiguração

Se nos debruçarmos mais detidamente sobre duas operações estéticas fundamentais ao cinema de Salomão Santana – a *montagem* e a exploração dos *aspectos pictóricos* da imagem – enxergaremos melhor a maneira pela qual ele, através do uso de imagens de arquivo (registros caseiros do começo da utilização do VHS), retira o passado do seu invólucro confortável e estabelece com ele uma relação de estranhamento, trazendo para primeiro plano a influência misteriosa de seus tons atmosféricos. Essas duas operações, nunca de maneira autônoma, mas sempre determinando-se e influenciando-se mutuamente, são aquilo que possibilita o efeito mais poderoso dos filmes de Salomão: a *transfiguração* das imagens habituais, isto é, sua transformação em *outra coisa* que não a paisagem familiar com a qual estaríamos acostumados – o desvelamento da *aura* dessas imagens.

Já em *A curva* (2007)⁸, primeiro curta-metragem de Salomão, é possível ver como tais operações *funcionam mutuamente*. Nele, trechos da gravação em VHS de uma festa (provavelmente dos anos 80) em Juazeiro do Norte, Ceará, são selecionados e exibidos em sequência. Os convidados sentam em mesas espalhadas por um espaço aberto cujos limites parecem ser grades, através das quais não cessam de piscar brilhos fugazes na escuridão da noite (quem sabe as luzes de postes elétricos, de janelas de casas e edifícios ou de carros que passam na curva próxima que dá título ao filme). Discernimos dificilmente a profundidade da paisagem por causa da baixa resolução própria ao suporte tecnológico da imagem. As pessoas bebem cerveja ou refrigerante e na maior parte dos planos estão caladas e sem saber muito bem como agir diante daquele objeto novo que é a câmera VHS. Antes que nós, espectadores, consigamos conhecer melhor cada uma daquelas pessoas, desejando que elas durem um pouco mais na tela e

⁸ vimeo.com/59674764

comecem a falar algo que revele um pouco sobre si mesmas para além da timidez, Salomão pratica um corte abrupto, seco e violento que nos leva a outra pessoa numa mesa diferente que, por sua vez, não é poupada pelo corte implacável do cineasta que rapidamente passa a outra figura, e assim por diante, criando uma descontinuidade sonora áspera, pois, entre um personagem e outro, na festa uma música já inteiramente diferente domina o ambiente. Essa montagem que nos conduz, à nossa revelia, a ir abandonando rapidamente cada um daqueles rostos que acabamos de conhecer (e que agora só podem ser explorados em nossa memória ou imaginação), tem algo da inevitabilidade trágica da própria morte. É uma espécie de “montagem da perda”, tão violenta e arbitrária quanto o próprio fluxo material irrefreável da vida, que instaura nas imagens daquela festa uma *atmosfera melancólica* e quase lúgubre e oferece ao espectador a lógica paradoxal e amarga do melancólico: “sabemos que é impossível (dar mais sentido a todos aqueles rostos, preservar e transmitir algo da sua memória) mas queremos mesmo assim”. Segundo Inês Gil, precisamente, o trabalho com as “forças invisíveis” das potencialidades do fora-de-campo estabelecidas pelos intervalos e elipses da *montagem* é uma das maneiras mais frequentes com que o cinema consegue criar atmosferas densas. E o fora-de-campo em *A curva* não é nada mais que o vazio sem sentido da própria materialidade. Ele oferece àquelas imagens apenas a iminência da morte. “A noção de *iminência* está outra vez presente, porque é uma característica da atmosfera” (GIL, 2005, p. 130).

Mas, seria realmente *apenas* a montagem a responsável por esse mergulhar dos planos em uma atmosfera melancólica? Já não havia, na realidade, algo de profundamente triste ali, latente, naquelas próprias imagens enquanto material bruto? No gosto daquelas pessoas pela melancolia unívoca da música brega – percebemos tal melancolia mesmo nas melodias rapidamente entrecortadas pela montagem-algoz e em pequenos fragmentos das letras (uma fala de saudade). Em sua frustrada tentativa de se vestirem um pouco melhor para uma ocasião especial com roupas que parecem, à nossa sensibilidade, incontornavelmente ultrapassadas e fora de moda. No esforço que fazem para tentar ser felizes. Em sua variada faixa etária que não pode, no entanto, modificar o destino final comum a todos – tanto à criança que sorri tímida quanto à idosa de

cabelos brancos e curtos. Por fim, na iluminação barata da filmagem e da textura pobre do VHS que, ao mesmo tempo que emprestam a todos uma espécie de “bidimensionalidade”, revelam algo como uma certa “macilência” tétrica de suas carnes, que naquela fita magnética perdem seu viço e sua saúde ativa. É assim que Gil também menciona a própria *pictorialidade* da imagem cinematográfica como uma instância fundamental na configuração estética das atmosferas:

O trabalho da luz e a qualidade da imagem são factores importantes a ter em conta quando a atmosfera fílmica é estudada. Quando se fala em qualidade da imagem, não se procura dar critérios de valor ao aspecto estético da imagem fílmica, mas antes distingue-se as diferentes superfícies sensíveis à luz, que têm um poder de resolução diferente de acordo com o tipo de película (se é do cinema), de banda magnética ou digital (se é do vídeo) (...). É por esta razão que se utiliza o “grão” com um objetivo preciso, por exemplo, o filme de família apresentado em *Paris, Texas* faz parte da intriga narrativa, informa o espectador e cria uma atmosfera nostálgica (ligada ao passado, à recordação) (...). A imagem vídeo (digital) está prestes a atingir a definição da imagem cinematográfica. No entanto, há alguns anos, ela apresentava “imperfeições” ao ser ampliada no ecrã. Na altura, a imagem vídeo analógica era utilizada com a intenção de ser expressiva, para revelar um clima, um ambiente ou uma atmosfera (GIL, 2005, p. 138-139).

Para Gil, apenas o tipo de roupa que as pessoas vestem nos planos de um filme seria o suficiente para estabelecer um tipo específico de atmosfera (quando esse “figurino” não é usado de maneira linear apenas para “localizar” a época – isto é, para reforçar o passado como um simples património acumulado):

A primeira atmosfera temporal que é talvez a mais concreta, corresponde à atmosfera de um período da história. Através do guarda-roupa, dos cenários, dos acessórios, da música ou dos diálogos, o espectador mergulha numa atmosfera de “época”. A concepção desta atmosfera está, em geral, normalizada e não apresentada verdadeiro interesse, excepto se tem um sentido para além de uma simples posição no tempo” (GIL, 2005, p. 144).

Podemos, assim, nos perguntar: em *A curva*, é aquela montagem particular que faz com que nós, espectadores, percebamos de maneira especial esses *aspectos pictóricos* (e sonoros, no caso das músicas) das imagens, colocando-os em primeiro plano diferentemente do que fariam aqueles que, na época em que as imagens foram gravadas, assistissem em casa àquele registro, ou são esses próprios aspectos ópticos-sonoros que, pertencendo *materialmente* à

imagem como o clima pertence à atmosfera terrestre, “demandam” esse tipo de *montagem trágica*? Talvez nem uma coisa nem outra e talvez as duas coisas ao mesmo tempo, numa espécie de influência mútua cujo “tom” – *Stimmung* – Salomão conseguiu plasmar no resultado final.

Em *Jarro de peixes*, o cineasta, porém, adotará outro tipo de montagem que não a trágica: a *montagem por relação*. Trata-se não apenas de operar seleções no material bruto de arquivo mas também de colocá-lo para dialogar *com outra coisa*, numa espécie de filme “dividido” em duas partes muito distintas mas que, como num díptico, possuem uma continuidade misteriosa que cabe ao espectador imaginar. O fora-de-campo desse tipo de montagem, assim, deixa de ser o vazio inevitável da morte (como em *A curva*) para tornar-se justamente essa continuidade “invisível”, cujas forças porém – configurando uma atmosfera densa – dominam o que é mostrado na tela. Pode-se dizer que a primeira “parte” de *Jarro de peixes*, nesse sentido, é a estranha fala cuja origem desconhecemos e que podemos ouvir em *off* durante a cartela do título, isto é, antes que as imagens de arquivo, propriamente, comecem. A fala – que parece narrar o envio de peixes de um lugar até outro – ocorre talvez rápido demais para que o espectador consiga fixá-la, mas seu efeito reside justamente aí (e Salomão sublinha a importância dela ao trazer seus “peixes” para o próprio título do filme). Eis então que a atmosfera que surge no intervalo imponderável entre uma parte e outra opera uma estranha *transfiguração* na imagem e o espectador se pergunta se a recém-chegada, que está sendo recebida pelo grupo de Testemunhas de Jeová, não é exatamente o peixe que a voz mencionara antes e que precisava ir de um lugar para o outro. Assim, aquelas imagens de outra forma tão banais – simples patrimônio acumulado e sem sentido – ganham uma espécie de “dimensão mítica” que perturba o presente do espectador, como certamente ocorreu comigo em 2008. Já em *Jarro de peixes*, de qualquer forma, podemos ver os resultados concretos dessa nova *montagem por relação*, que Salomão não abandonará mais no restante de seus filmes: em primeiro lugar, ela ajuda a operar uma *transfiguração* que – esperança obstinadamente perseguida pelo melancólico – prova que as coisas mais banais podem configurar vínculos “mágicos” e vitais no fluxo do existir; em segundo lugar, justamente por isso, essa montagem permite que a atmosfera

melancólica do próprio cineasta, que inevitavelmente se encontrará plasmada nos filmes, ceda lugar às *atmosferas que vêm do passado* e que podem abrir para ele um novo caminho e um novo saber no presente.

É importante perceber, também, que os aspectos pictóricos da imagem continuam agindo junto com a montagem: em *Jarro de peixes* a maioria dos elementos visuais de *A curva* voltam com força, mas há também a intrigante paleta de cores que mencionei no início e, sobretudo, um efeito tão impressionante que Salomão irá reproduzi-lo voluntariamente na *mise-en-scène* de *Alguém no futuro*: no meio da leitura comentada que as pessoas fazem de trechos da bíblia, a iluminação da filmagem em VHS falha (um problema comum, pelo que me lembro) e seu engasgo produz dois mergulhos na completa escuridão. As pessoas filmadas ignoram o ocorrido mas para o espectador a sensação é de interrupção no fluxo de uma espécie de “transmissão espiritual” ou “mediúnica” vinda diretamente do passado ou de um mundo fantástico paralelo que contivesse uma frágil possibilidade de salvação: *un éclair... puis la nuit!* Em *Alguém no futuro*, a personagem da década de 20 está dormindo precisamente em uma mesa, quando a luz falha, deixando o espectador, por rápidos segundos, apenas com o preto abissal. Além disso, Salomão encontra no reflexo de um brilho no brinco de Ingrid Bergman o mesmo reflexo que havia habitado fugazmente o brinco de uma das convidadas da festa de *A curva*, como se o acaso houvesse dotado aquelas imagens tão pouco “profissionais” de sofisticadas estratégias cinematográficas.

Em *Roberto cabeção* (2011)⁹, a montagem por relação volta: por um lado, há o registro cotidiano em VHS do trabalho em uma rádio de Juazeiro do Norte e, por outro, filmagens caseiras no que parece ser a família do próprio Salomão (que se “expõe” neste filme, portanto, tanto quanto em *Alguém no futuro*). A música aqui adquire uma importância mesmo maior do que em *A curva*, dando um tom nostálgico de “época”. O modo como os radialistas se dirigem, com suas vinhetas datadas e propagandas, a uma audiência ou público muito amplo (que permanece visualmente desconhecido nos abismos do fora-de-campo) dá uma atmosfera de projeto “coletivo” às ações tão banais e cotidianas registradas por

⁹ vimeo.com/59013154

Roberto, o tio de Salomão. Roberto, aliás, tem tanta intimidade com sua câmera VHS – quase como um tagarela personagem de *Pacific* munido de uma câmera digital – que o estranhamento desconfortável dos personagens de *A curva* e *Jarro de peixes* está totalmente ausente aqui. Mas a escolha de Salomão por encerrar o filme com um momento completamente sem sentido, sublinhando-o com uma supressão sutil do som, causa no espectador uma espécie de choque ou estranhamento que o faz ressignificar totalmente o que tinha visto antes.

Primas (2012)¹⁰ é um curto experimento de Salomão mais direcionado e concentrado na *transfiguração do banal*: uma antiga gravação sonora de tom místico e imagens como dois garotos em um barco ou uma flor balançando ao vento são postos em relação. O efeito é que o brilho da água onde as crianças navegam e o cor-de-rosa daquela flor tropical, habitando a textura do VHS, cintilam misteriosamente para o espectador, mas talvez Salomão tenha levado a cabo tal transfiguração com mais fôlego em outros de seus curtas. Por exemplo, no anterior *Matryoshka*, que transfigura a Fortaleza contemporânea por três métodos, deixando exposto o embate entre uma atmosfera melancólica e aquela destrinchada de uma espécie de “cidade fantasma”: 1) pondo-a em *relação*, no início, com uma paisagem “europeia” melancólica repleta de neve; 2) utilizando a narração em *off* na língua russa para sublinhar o sentimento de “ser estrangeira” da protagonista e 3) explorando aspectos pictóricos como o preto-e-branco e a própria figura física da atriz escolhida. Nesse sentido, é impossível, depois de assistir à filmografia de Salomão, voltar a *A curva* e não enxergar as luzes que brilham à noite, na pista próxima à festa registrada, como uma *transfigurada* paisagem fantástica de ficção científica que permite viagens no tempo. O figurino brilhante da senhora de cabelos brancos e curtos que nos causa tanto estranhamento a situam menos no passado do que num futuro desconhecido.

Talvez o melhor filme com “imagens de arquivo” de Salomão, junto com *Jarro de peixes*, seja seu segundo curta mais recente: *O amor só é possível no*

¹⁰ vimeo.com/40895146

estrangeiro (2013)¹¹. Se, por um lado, nele o cineasta continua explorando operações que lhe são caras, como a montagem por relação (a primeira parte do filme é uma rápida, estranha e descontextualizada cena de luta de boxe com textura de VHS, enquanto a segunda é o registro privado das férias de turistas argentinos – além disso, há a leitura em *off* de um texto no início e no fim), por outro, ele começa a tatear, talvez, outras direções: em primeiro lugar ele saiu do Ceará – os protagonistas são estrangeiros e estão em outro país – e, em segundo, saiu do reino exclusivo dos arquivos do passado. Claro, o passado continua forte na cena inicial em VHS, mas as imagens dos turistas são captações contemporâneas em digital; são “arquivos do hoje”. Tais imagens parecem ter saído do material bruto de um filme como *Pacific* e, do mesmo modo que os passageiros do longa de Marcelo Pedroso, esses turistas lutam exasperadamente e sem sucesso contra o tédio do turismo comprado. Com efeito, bem diferentes dos personagens tragicamente angustiados de *Matryoshka* e *Alguém no futuro*, estes protagonistas estão mais para o *bloom* das sociedades de controle descrito por Agamben. Mas Salomão se mostra um dos experimentadores mais interessantes do cinema brasileiro ao *transfigurar*, mais uma vez, o próprio “girar em vão da máquina” e mostrar nele próprio, uma *atmosfera* outra. Com efeito, através de um jogo de ecos entre a imagem inicial em VHS e a gravação dos turistas (o gesto que se repete de uma época para outra ou o espelho infinito dentro do elevador do hotel), Salomão instaura um mistério messiânico na doçura entediada da futilidade e do “*bon vivantismo*” daqueles estranhos à deriva no tempo.

¹¹ vimeo.com/67177149

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. O homem sem conteúdo. São Paulo: Autêntica, 2012.

_____. O que é o contemporâneo? Chapecó: Argos, 2009.

FLATLEY, J. Affective mapping: melancholia and the politics of modernism. Cambridge: Harvard, 2008.

GIL, I. A atmosfera no cinema. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.

GUMBRECHT, H. U. Atmosphere, Mood, Stimmung. California: Stanford, 2012.