

ABERTURA, AFETOS E ENCONTROS: UMA REFLEXÃO SOBRE O MÉTODO DE FILMAGEM DOCUMENTAL DE PETER METTLER

Lyana Guimarães Martins¹

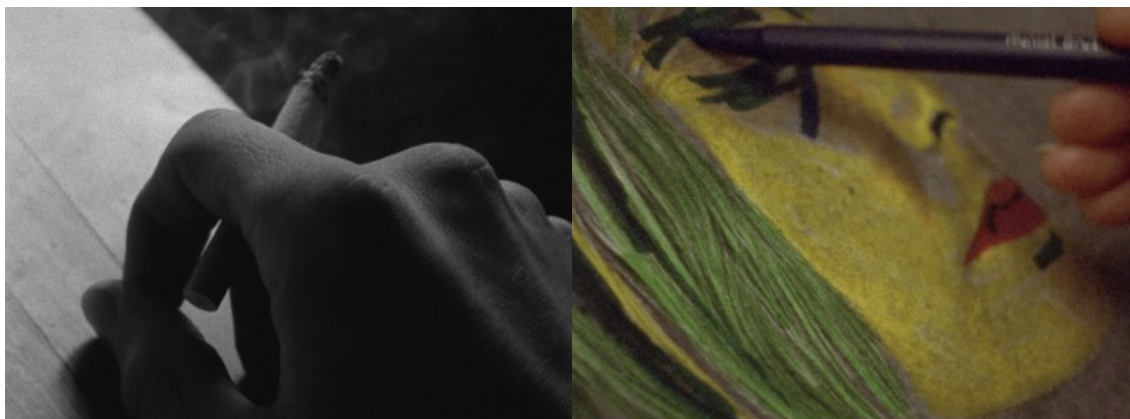
Resumo: Esse artigo é uma reflexão sobre o método de filmagem do cineasta canadense-suíço Peter Mettler, que tem como base uma postura de abertura e disponibilidade às pessoas e aos lugares, em um elogio à experiência, à intuição, ao acaso e ao improviso. Para tanto, parte-se da análise do documentário *Eastern Avenue* (1985), cuja realização é um reflexo dessa forma de se fazer cinema, que vai na contra-mão de uma certa teoria e prática tradicionais que ditam limites e regras que acabam por valorizar a palavra em oposição à imagem e ao som. Para a discussão sobre essa dicotomia entre intelecto e sensação, conta-se com os pensamentos de Anne Rutherford, Vivian Sobchack e Hans Ulrich Gumbrecht, que buscam superar essa dualidade ao propor um reequilíbrio entre o pensamento racional e o papel do corpo na percepção e na produção de conhecimento na nossa vida.

Palavras-chave: sensação, documentário, encontro, experiência

Tela preta e alguns rabiscos brancos, típicos de um filme realizado em película. Em *fade in* surge uma cartela com um texto escrito em letras cursivas, o qual fornece uma breve explicação sobre as imagens e sons que virão a seguir: rodado na Suíça, Berlin e Portugal durante a primavera de 1985 em Super 16, o filme é uma colagem de imagens que são, em sua maioria, reações impulsivas e intuitivas às pessoas e aos lugares que o diretor via durante a viagem. Ainda segundo o texto, a montagem também foi guiada por essa abordagem impulsiva, tanto em relação às imagens quanto ao som. A intuição, portanto, teve um papel fundamental no processo de realização do filme *Eastern Avenue* (1985), do cineasta canadense-suíço Peter Mettler. Mas em que consiste exatamente essa “intuição”? Que as imagens foram registradas ao acaso? Que nada foi pensado, tanto previamente quanto posteriormente? Que tudo não se passa de uma reação involuntária, como a escrita automática dos surrealistas no início do século XX? Talvez um leitor apressado, ou um espectador desconhecedor do trabalho de Mettler,

¹ Doutoranda em Comunicação e Cultura, linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas, no PPGCOM / UFRJ. Contato: lyanapecck@gmail.com

possa seguir nessa linha de questionamentos. Mas basta assistir os 56 minutos de duração de *Eastern Avenue* para levar a reflexão para outros lugares.



Figuras 1 e 2

Frames retirados do filme *Eastern Avenue* (1985), de Peter Mettler.

UMA CÂMERA, UM ENCONTRO

O primeiro plano do filme é um detalhe da asa de um avião visto a partir de uma janela, seguido de outros planos da mesma situação, como um passeio da câmera por nuvens cinzas escuras. O tema da viagem, do percurso, já fica evidente, portanto, desde o início. Em seguida, saímos do céu e vamos para o chão: vemos planos detalhes, com algumas variações de foco, de um emaranhado de árvores e seus galhos secos e carregados de neve. E eis que somos surpreendidos com um *zoom in* intenso, rápido, repetido duas vezes, como um mergulho dentro da imagem. Na passagem para o plano seguinte, vemos um homem a contemplar pela janela. Será que ele olha a mesma paisagem que víamos antes? O homem fala, mas não ouvimos a sua voz, apenas vemos o movimento dos seus lábios. E por um momento ele olha para a câmera, interage com ela ou, melhor dizendo, com aquele que está atrás dela, Mettler (figura 3). O plano é seguido por outro no qual vemos mais um homem a olhar diretamente para a lente, mas neste caso a câmera está mais próxima, colada ao seu rosto, ao ponto de gerar uma imagem desfocada em alguns momentos. Essa proximidade com os corpos, que resulta em *closes* de rostos e de partes do corpo humano, como mão (figura 1), boca, olhos, pele, é bastante recorrente ao longo de *Eastern Avenue*. Como na cena na qual vemos

uma pessoa pintando um quadro, com a câmera colada ao seus rosto e às vezes às suas mãos, acompanhando os traços do pincel, como se ela também estivesse a pintar (figura 2). O corpo do próprio diretor também fica à mostra nessa extrema proximidade da lente, com sua mão espalmada preenchendo o quadro em alguns momentos (figura 4).



Figuras 3 e 4

Frames retirados do filme *Eastern Avenue* (1985), de Peter Mettler.

Ao nos depararmos com esse tipo de imagem, o que parece é que há uma permissão do outro para o diretor chegar tão perto com a câmera, o que demonstra que existe um interesse, um entusiasmo nessa relação. Há, portanto, uma intimidade não forçada entre quem filma e o que é filmado. E pela reação das pessoas, seus sorrisos tenros, somos levados a crer que a presença da câmera não é vista como algo ameaçador, pelo contrário. Em entrevistas, Mettler já revelou que ele não conhecia previamente muitas das personagens que aparecem no filme e os lugares filmados também eram uma novidade para ele. Para o diretor, a câmera servia não apenas como uma ferramenta prática e objetiva para captar imagens, mas como um meio, um facilitador, ou ainda um catalizador, por conta da situação que ela criava com a sua presença naqueles espaços com aquela gente. É nesse sentido que a câmera pode ser entendida como um dispositivo de contato, que viabiliza encontros e afetos. A sequência na boate, logo no início do filme, é emblemática nesse sentido: em um espaço escuro e cheio de gente como aquele, onde a música é alta e, portanto, ninguém se escuta muito bem, é a câmera que parece facilitar a comunicação daquelas pessoas que dançam com

o cineasta que filma. Mas não se trata apenas do aparato técnico cinematográfico em questão aqui, mas de um conjunto de forças acontecendo em uma dinâmica.

Quando aponto a câmera de cinema como um “dispositivo de contato” em *Eastern Avenue*, estou em ressonância com a teoria de Michel Foucault, que apesar de nunca ter escrito propriamente sobre “dispositivo”, discorreu sobre o assunto em diversas entrevistas e palestras ao longo da sua vida². E é a partir delas e da leitura dos seus comentadores que podemos chegar a uma definição para o termo. Em uma entrevista publicada no seu livro *Microfísica do Poder* (1979), ele diz que o dispositivo é

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos [...] um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante (FOUCAULT, 1979, p. 244).

Talvez Giorgio Agamben seja quem melhor conseguiu sintetizar essas ideias de Foucault, definindo o dispositivo como uma série de práticas e de mecanismos, linguísticos e não-linguísticos, conectados entre si como uma rede, em busca de obter um efeito (2009, p. 11). Na verdade, ele chega a ampliar a definição de dispositivo de Foucault, considerando-o “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, p. 13). Assim, para ele o dispositivo poderia ser desde o panóptico, as escolas, os manicômios e as prisões, quanto a literatura, a agricultura, os computadores e celulares, de forma que somos sempre modelados, contaminados ou controlados por algum dispositivo. Nesse sentido, me parece pertinente incluir a câmera de cinema documentário neste grupo, afinal ela também atua nos comportamentos daqueles que são filmados - e também daquele que

² Como aponta Giorgio Agamben no texto “*O que é um dispositivo?*” (2009), Foucault nunca gostou de tecer termos definitivos e universais. Por isso usou como estratégia para falar do dispositivo as entrevistas e palestras, que por essência possuem um caráter mais efêmero e maleável do que um texto escrito, por exemplo.

filma. Há, de certo, um jogo de poder nessa relação, afinal é o cineasta que invade os espaços, ele que escolhe quem, onde e quando apontar a sua câmera, afetando as atitudes das pessoas que são filmadas. Mas, ao que parece, em *Eastern Avenue* essa mesma câmera que interfere nos modos de ser e agir dos outros é também influenciada por essa interação, seja ela com pessoas, lugares ou objetos. Isto é, a câmera/diretor afeta e é afetada simultaneamente, e isso fica evidente no filme.



Figuras 5 e 6

Frames retirados do filme *Eastern Avenue* (1985), de Peter Mettler.

Em sequências como a da viagem de trem (figura 5) ou a do passeio no interior de uma igreja (figura 6), realizadas com uma câmera errante e trêmula, fica evidente que o diretor é também personagem do filme, e talvez possamos até dizer que é o seu protagonista. Portanto, não se trata apenas de uma imagem que transparece o ponto de vista do cineasta: nessas imagens ele de fato se coloca como parte do filme, é a sua jornada que estamos acompanhando. O filme não é sobre a viagem de uma outra pessoa registrada sob o olhar de Mettler, trata-se da viagem dele mesmo sendo registrada. Trata-se de um formato de trabalho que desvia do que tradicionalmente se considera como sendo próprio de um cinema documentário, uma crença que vê a experiência pessoal de quem filma como algo que deveria ser evitado. No entanto, Mettler não parece se importar com esse tipo de regra e limitação, afinal, como ele diz no texto de apresentação na cartela inicial, o filme tem como base as reações às suas experiências nas locações, em um elogio à intuição e à impulsividade nesse processo de encontro com pessoas e lugares.

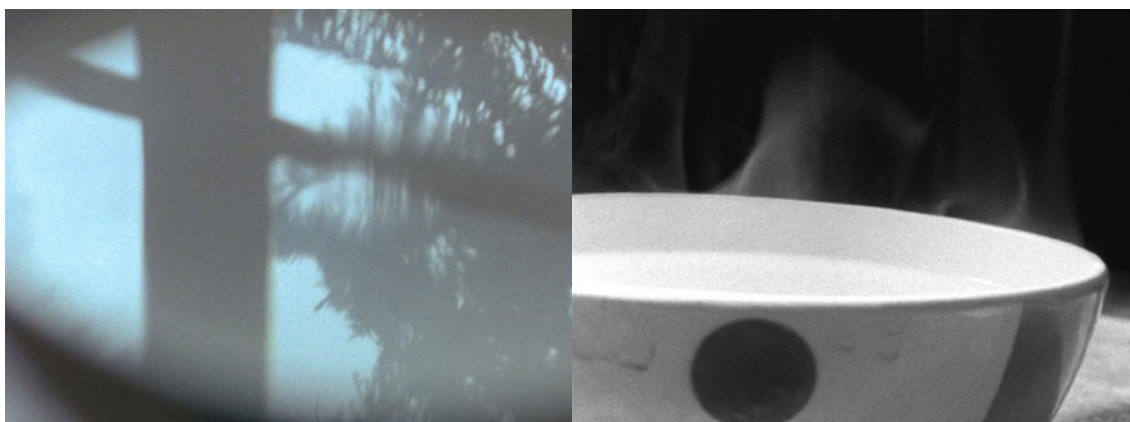
DICOTOMIAS E MISTURAS

Em 1976, o crítico e teórico norte-americano Bill Nichols publicou a antologia *Movies and Methods*, considerada uma referência nos estudos cinematográficos. Ali ele já deu seus primeiros passos na teorização acerca do documentário, o que renderia alguns textos mais tarde, como o famoso *Introduction to documentary* (2001). Logo nas primeiras páginas desse livro o autor diz que esse tipo de cinema “aborda o mundo em que vivemos e não *um* mundo imaginado pelo cineasta”, de forma que o filme documentário nos oferece “um retrato ou uma representação reconhecível do mundo”, transmitindo uma impressão de realidade (NICHOLS, 2001, p. 17 - 20). Segundo essa linha de pensamento, o material do documentarista seria o real³: situações reais, pessoas reais, tudo embalado em uma suposta espontaneidade e naturalidade, sem intervenção direta do diretor. Por isso Nichols chega a defender a importância do cineasta se inserir no local onde pretende filmar para ganhar a confiança das pessoas e, assim, ser o mais “verdadeiro” possível. É nesse sentido que para ele a potência do documentário reside na palavra, no que é dito, e não nas imagens e sons, em uma crença de que a fala, que seria da ordem da razão, teria mais credibilidade do que tudo aquilo que seria da ordem da sensação, como a estética e o afeto - no caso de *Eastern Avenue*, poderíamos apontar os muitos planos desfocados, os reflexos, borrões, texturas e closes (figuras 7 e 8).

Essa é uma tradição ainda muito forte na teoria documental que assume uma dicotomia entre o intelecto e o sentimento, sendo o primeiro privilegiado em relação ao segundo. Como aponta a ensaísta australiana Anne Rutherford, há uma suspeita em relação à imagem e um medo da abertura do afeto, e a palavra seria o que colocaria tudo sob controle (2003, p. 127 - 128). Isso se reflete, por exemplo, em uma regra dessa mesma tradição que delimita o objeto do documentário como sendo sempre algo

³ Mas que é o “real” para Nichols? Ao longo do livro ele trata o “real” muito próximo do sentido de “mundo verdadeiro” ou “mundo autêntico”, como se houvesse uma realidade fixa e preexistente cuja essência poderia ser captada pelo documentarista, o que é bastante questionável. Mas curiosamente o próprio Nichols faz algumas ressalvas, dizendo que “não podemos garantir que o que vemos seja exatamente o que teríamos visto se estivéssemos presentes ao lado da câmera”, afinal os documentários “colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação” (NICHOLS, 2001, p. 19 e 30). Então ele mesmo já nos aponta que esse “real” presente no documentário não é único, constante e universal.

exterior ao cineasta. Mesmo que o filme tenha bem marcado o ponto de vista do realizador, o documentário ainda seria sobre algo ou alguém que não é ele, que não faz parte do seu próprio mundo, seja real ou imaginário. Trata-se do pressuposto clássico da alteridade no cinema documentário: o diretor trabalha a partir da história dos outros, das experiências e vivências dos outros. Não por acaso ainda encontramos uma valorização de filmes construídos a partir do depoimento/entrevista de um ou vários personagens em detrimento àqueles que ressaltam suas propriedades cinemáticas experienciais. Para uma certa crítica cinematográfica, o primeiro grupo seria de documentários legítimos, enquanto o segundo seria de documentários performativos ou filmes ensaios, mais próximos do mundo da arte do que do mundo do cinema propriamente dito, como *Eastern Avenue*. Basta conferir a programação de festivais: dificilmente encontraremos filmes como os de Mettler na competição principal de documentário, mas sim nas categorias “filmes de arte”, “filmes de autor” ou “filmes experimentais”⁴.



Figuras 7 e 8

Frames retirados do filme *Eastern Avenue* (1985), de Peter Mettler.

Essa separação e hierarquização na verdade reflete um problema anterior às formas de produção e exibição cinematográficas: trata-se da nossa maneira de entender

⁴ É interessante que o próprio Bill Nichols vai dizer que encontrar uma definição para documentário é uma tarefa complicada, pois ela seria sempre relativa ou comparativa a outros modos de fazer cinema. Para ele, mesmo chegando a algumas definições possíveis, elas não seriam constantes, mas mudariam com o tempo. Além disso, uma definição não seria capaz de englobar todos os filmes que poderiam ser considerados como documentários (2005, p. 47 - 48). Então ele mesmo considera o documentário como um formato aberto, múltiplo e variável. Sendo assim, por que ainda tentar classificá-lo e separá-lo de outras formas de se filmar?

como se dá a percepção e a produção de conhecimento na nossa vida em geral. O teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht trata dessa questão no seu livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), afirmando que na sociedade ocidental vivemos a predominância de uma cultura da interpretação, da busca do sentido, o que "anula a nossa capacidade de lidar com o que está à nossa frente, diante dos olhos e no contato com o corpo" (2010, p. 10). Assim, temos o costume de valorizar o que vem do pensamento, marginalizando o que vem do corpo, por isso o interesse em extrair ou atribuir um sentido aos fenômenos: buscamos aprofundar através da palavra, enquanto a primeira impressão das nossas experiências, via sensações, seria apenas algo superficial. É a ideia de que o mundo seria uma superfície material a ser interpretada, o que demandaria ao ser humano estar sempre externo, ter uma certa distância para observar e, assim, aprofundar (2010, p. 48).

E Gumbrecht explica a origem disso: o paradigma da autorreferência humana via lógica binária sujeito/objeto iniciado no Renascimento e consolidado na Modernidade no século XIX. Segundo ele, diferente do que era até a Idade Média, quando o ser humano se via como parte do mundo, foi a partir desse momento que ele passa a se entender como excêntrico ao mundo. Dessa forma, essa figura humana seria uma entidade incorpórea e "puramente intelectual, pois a única função explícita que se lhe atribui é observar o mundo, e para tal parecem ser suficientes faculdades exclusivamente cognitivas" (GUMBRECHT, 2010, p. 46). E é assim que tudo que pertencia à materialidade teria tornado-se secundário, afastado⁵. Para ilustrar essa mudança de paradigma, Gumbrecht dá alguns exemplos, como a invenção moderna da cortina no palco de teatro: com ela afastava-se os corpos dos atores dos espectadores, dando ênfase à narrativa, aos personagens, diferente dos espetáculos medievais, que eram "uma performance fundada no corpo", com atores e público compartilhando o mesmo espaço, havendo até contato físico entre eles (2010, p. 53 - 54).

⁵ Seria essa a tal "linguagem desencarnada" de que fala Anne Rutherford? Parece que sim. Para ela, a teoria recorrente do documentário ainda prevê esse tipo de linguagem apartada do corpo, como se por trás dela houvesse um medo do espectador e da sua própria produção de conteúdos. Por isso ela propõe prestarmos atenção no processo de recepção que, para ela, é onde de fato o filme acontece, que é a experiência do espectador (2003, p. 128).

Mas, segundo Gumbrecht, há algumas décadas essa hegemonia do sentido vem sendo criticada por diferentes pensadores das Humanidades, como Martin Heidegger, Jean-Luc Nancy⁶ e George Steiner, que defenderam de diferentes formas a importância do contato físico com o mundo. E podemos acrescentar nesse grupo a teórica norte-americana Vivian Sobchack, afinal para ela há uma implicação essencial dos sentidos do corpo humano vivido na construção de sentidos conscientes, de forma que esse corpo é um sujeito objetivo e um objeto subjetivo ao mesmo tempo (2004, p. 1 - 2). Mas apesar do corpo fornecer o material que nos permite dar sentido e responder ao mundo e aos outros, e de estar muito presente em estudos contemporâneos de cultura e humanidades, ele ainda é visto principalmente como um objeto dentre outros tantos objetos (2004, p. 3). Assim, Sobchack reivindica o papel do corpo na percepção e na produção de conhecimento na nossa vida, em um alinhamento com um método e prática crítica guiados pela fenomenologia existencial. Ela explica:

De fato, a fenomenologia existencial é filosoficamente fundamentada nos fundamentos carnaís e objetivos da consciência subjetiva, à medida que ela envolve e é transformada por e no mundo. Assim, a investigação fenomenológica enfoca os fenômenos da experiência e seu significado como corporificado espacial e temporalmente, vivido e valorizado por um sujeito objetivo [...] Em vez de buscar essências, uma abordagem fenomenológica busca, em um determinado caso, o significado da experiência tal como é incorporada e vivida no contexto - significado e valor emergindo na síntese dos aspectos subjetivos e objetivos da experiência (SOBCHACK, 2004, p. 2, tradução minha).

Portanto, a fenomenologia existencial é um estilo filosófico que enfatiza uma certa interpretação da experiência humana e que se interessa pela percepção e atividade corporal nesse processo. E é interessante como Sobchack ressalta que essa experiência, corporificada e vivida em um contexto, é uma síntese de aspectos objetivos e subjetivos, isto é, não é apenas da ordem do sensorial, mas também do significado (2004, p. 4). Nesse sentido, não existiria uma consciência pura prévia, sem interferência da

⁶ Gumbrecht diz que sente forte afinidade com o pensamento de Nancy no seu livro *The Birth to Presence* (1993). Uma das citações que ele faz do filósofo francês, na qual fica clara a aproximação entre eles, é quando Nancy evidencia sua frustração com uma certa filosofia contemporânea: "Chega um momento em que só se pode sentir raiva, uma raiva absoluta, contra tantos discursos, tantos textos que não têm outro objetivo senão fazer um pouco mais de sentido, ou refazer ou aperfeiçoar delicadas obras de significação" (NANCY, 1993, p. 6 *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 81).

experiência, assim como não existiria uma experiência direta com o mundo sem interferência da consciência. Gumbrecht também faz afirmação semelhante ao alertar que reivindicar o papel do corpo não significa uma recusa à linguagem ou ao pensamento racional, como alguns críticos ao seu trabalho querem nos fazer crer. Ele, aliás, chega até a brincar com isso:

Parece que estou sugerindo que Descartes foi responsável por todo o mal que então surgiu, numa fantasia histórica sobre a moderna cultura ocidental, entendida como perseguição ao corpo e repressão a todos os efeitos de presença a ele relacionados (GUMBRECHT, 2010, p. 56)

O que Gumbrecht condena - assim como Sobchack e Rutherford parecem fazer - é a entronização da interpretação como prática central única das humanidades em detrimento do que apreendemos via sensação. Assim, o que ele propõe é um reequilíbrio, pois acredita que os efeitos de sentido e os efeitos de presença⁷ não se anulam, mas se complementam (2010, p. 28). Portanto, não se trata de um ou de outro, mas dos dois juntos⁸. É o que defende Anne Rutherford quando ela diz que deveríamos repensar a tradicional hierarquia existente entre som, imagem e palavra no documentário. Para ela, afeto e significação não deveriam ser separados, pois um potencializa o outro, formando juntos um contínuo cheio de possibilidades expressivas (2003, p. 129). Mas além de questionar essa recorrente dicotomia, Rutherford vai mais longe e pergunta porque ainda vemos momentos afetivos em um filme documentário como corporificados e os demais momentos como desencarnados, cognitivos, intelectuais. O afeto sempre só tem a ver com o corpo? E a palavra sempre só está ligada ao pensamento? Para ela, às vezes cenas com entrevistas formais, com pessoas sentadas de frente para a câmera em plano fixo, um material que não costumamos ver como afetivo, podem no final engajar afetivamente o espectador. Gumbrecht também faz um comentário sobre essa questão, dizendo que não apenas há muitos fenômenos

⁷ Sobre “presença” nesse caso ele diz que se trata “em primeiro lugar, às coisas [*res extensae*], que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 9).

⁸ Uma defesa, aliás, que encontra ressonância em outros autores, como Georges Didi-Huberman: “Seria presunçoso afirmar o caráter estritamente *racional* das imagens, como seria incompleto afirmar seu simples caráter *empírico* [...] o “mundo” das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas *joga com ele*” (2013, p. 188).

distintos entre que si que podemos experimentar fora da linguagem, como a própria linguagem também pode ser produtora de presença. É por isso que Gumbrecht diz que uma pessoa pode ser afetada, por exemplo, por uma declamação de um texto lírico mesmo sem entender a língua pronunciada (2014, p. 14). E Peter Mettler parece estar alinhado a esse pensamento na forma como realiza e constrói os seus filmes.

ABERTURA E ENCONTRO

Isso que acontece aos nossos corpos, envolvendo-os, mas que não conseguimos explicar a causalidade, e que escapa à linguagem enquanto produtora de sentidos, é o que Gumbrecht vai identificar como *Stimmung*⁹. Partindo de Heidegger como base, ele entende que esse termo está relacionado aos afetos e às sensações, passando pela presença, em uma clara aproximação das palavras atmosfera e ambiência. Assim, na experiência estética, o *Stimmung* está mais relacionado a efeitos de presença do que efeitos de sentido, sendo algo que consegue “catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas” (2014, p. 14). Mas para o teórico alemão o *Stimmung* não é apenas um estado de espírito, ou algo que afeta o corpo na sua materialidade, ele reconhece que também afeta nossas mentes, mas não conseguimos explicar, nem controlar seus resultados (2014, p. 13-14). E ao que parece, em *Eastern Avenue* há diversos momentos de *Stimmung* ao vemos imagens de um percurso, um caminho meio sem rumo, imagens que são resultado de uma descoberta, de uma curiosidade desse personagem viajante que é o próprio diretor. Na já mencionada sequência dentro da igreja, a câmera gira ao apontar para cima, como um olhar de quem está desbravando, conhecendo um lugar novo, resultando em imagens que me fizeram sentir também entrando e percorrendo aquele espaço cheio de afrescos nas paredes e tetos.

E um ponto interessante: Gumbrecht ressalta que o *Stimmung* pode nos atingir de modo direto e sem mediação desde que estejamos abertos a isso. Assim, seu

⁹ Essa palavra alemã de difícil tradução já contou com diferentes semânticas desenvolvidas ao longo da história, principalmente nas áreas da filosofia e estética, por nomes como Emmanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Alois Riegel, Friedrich Hölderlin e Martin Heidegger (2014, p. 17-20). Este último foi quem mais influenciou Gumbrecht.

acontecimento implica uma abertura, um se permitir atravessar, se deixar levar. Exatamente a postura que Peter Mettler busca ter durante a filmagem dos seus trabalhos. Em novembro de 2019, tive a oportunidade de participar de uma oficina com ele na Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, em Cuba, e nessa ocasião pude não apenas ter contato com seu método de filmagem como também pude colocá-lo em prática durante a realização de um curta documentário. Durante as aulas Mettler falou da importância de irmos para a locação com uma percepção aberta ao inesperado, atenta às potências dos outros e dos lugares, nos deixando ser atravessados por eles, sem julgamentos. Para ele só assim poderíamos estar prontos para possíveis encontros que depois poderiam constituir um filme. Nesse sentido, a câmera seria como uma extensão do corpo do realizador, respondendo e reagindo ao mundo à sua volta, fazendo parte dos contatos. Por isso é natural que o diretor acabe fazendo parte do filme, afinal o seu processo é totalmente baseado nesse envolvimento próximo.



Figuras 9 e 10

Frames retirados do filme *Eastern Avenue* (1985), de Peter Mettler.

Em *Eastern Avenue*, Mettler se coloca no filme não apenas por conta do seu método de filmagem, que tem a abertura e encontro como premissas, ou através da estética dos seus planos, que reflete suas experiências nas viagens, mas por meio do seu próprio corpo em cena: há um momento na qual ele se dispõe em frente à lente, olhando para ela, ou melhor, para nós que estamos assistindo (figura 10). Depois de tantas pessoas nessa mesma posição (figura 9), agora é ele que nos encara. O plano é fixo e

dura cerca de dois minutos, e nesse tempo Mettler vai variando sua expressão facial, de sério até um largo sorriso. Até que seus olhos percorrem o espaço, estão vendo algo fora do quadro, algo que não vemos mas que está lá. Diante da câmera, Mettler se coloca como esse sujeito objetivo e objeto subjetivo de que Sobchack fala, evidenciando esse corpo que está implicado na construção de sentidos conscientes em resposta ao mundo e aos outros. Não por acaso, em um texto de sua autoria sobre o seu processo, ele diz que em *Eastern Avenue* suas decisões foram baseadas em sentimentos, não em racionalização: “eu estava cansado de intelectualização e queria trabalhar como um músico faria, improvisando no instrumento, mas usando a câmera como veículo” (METTLER, 1992, p. 37, tradução minha). Assim, ele filmava qualquer coisa que atraía a sua atenção ou que lhe falava, pessoas e lugares que influenciavam de alguma maneira sua sensibilidade de forma profunda. E esse fascínio pela experiência é o que ele tenta oferecer ao público, convidando-o a também se envolver nessa jornada de descobertas: nesse filme a imagem não apenas retrata a experiência, mas é a experiência¹⁰. Assim, com seu método, Mettler nos mostra que um documentário pode sim se construir através de sensações, encontros e afetos, não apenas através de palavras, como uma tradição teórica ainda insiste em defender.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Revista Outra Travessia**, Florianópolis, n.5, p. 09-16, segundo semestre de 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2014.

¹⁰ Anne Rutherford também fala sobre essa imagem que é ela mesma a experiência, mas a partir de outro filme: *A Season Outside* (1998), do diretor indiano Amar Kanwar. Cf. RUTHERFORD, 2003, p. 126.

METTLER, Peter. **Eastern Avenue**. 56 minutos. Canadá/Suíça, 1985.

METTLER, Peter. Music in film: Film as music. **Cinemás**, vol. 3, n.1, p. 34-42, final de 1992.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal Thoughts – embodiment and moving image culture**. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2004.

RUTHERFORD, Anne. The poetics of a potato: Documentary that gets under the skin. **Metro Magazine: Media & Education Magazine**, n.137, p. 126-131, final de 2003.