



As formas da materialidade: quadro, escala e afeto no cinema de Ramsay¹

*The forms of materiality:
frame, scale and affect in
Ramsay's cinema*



Mariana Cunha²

¹Uma versão anterior deste artigo foi apresentada no simpósio temático “Por um cinema menor: a trajetória feminina entre o pessoal, o comum e o político”, coordenado por Alessandra Soares Brandão e Roberta Veiga, no âmbito do 13º Mundo de Mulheres e Fazendo Gênero 11 (UFSC, 2017).

²Pesquisadora do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD/Capes) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Brasil. E-mail: maccunha@gmail.com

Resumo: este artigo examina a relação entre as narrativas de causalidade mínima e a construção dos espaços e enquadramentos de corpos e paisagens nos dois primeiros longas-metragens de Lynne Ramsay, *Ratcatcher* (1999) e *Morvern Callar* (2002). Busca-se analisar como os filmes põem em cena os efeitos do trauma a partir de uma estética que privilegia o uso não convencional da escala e do movimento. Desse modo, a análise sugere que as escolhas estéticas de Ramsay, ao retratar narrativas minimalistas, criam paisagens afetivas a partir da experiência sensorial e corpórea dos filmes. Propõe-se que o cinema de Ramsay privilegia uma matriz estética do íntimo e do detalhe do cotidiano, que possibilita o surgimento do afeto e revela sua potência poética e política.

Palavras-chave: Lynne Ramsay; materialidade; afeto.

Abstract: this article examines the relationship between narratives of minimum causality and the construction of spaces and framing of bodies and landscapes in Lynne Ramsay's first two feature-length films, *Ratcatcher* (1999) and *Morvern Callar* (2002). It analyzes how the films portray the effects of trauma with aesthetic strategies that prioritizes the unconventional use of scale and movement. Hence, the analysis suggests that Ramsay's aesthetic choices in depicting minimalist narratives create affective landscapes from the sensorial and embodied experience of the films. It contends that these films favor an aesthetic dimension of everyday details and intimacy, thus allowing the materialization of affect and revealing its poetic and politic force.

Keywords: Lynne Ramsay; materiality; affect.

Introdução

De que forma a atenção ao mínimo e ao íntimo caracteriza um cinema menor? É sem dúvida por meio desses atributos que o cinema de Lynne Ramsay nos leva a problematizar essa definição, derivada no conceito de “literatura menor” de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977). Nascida na Escócia, Ramsay faz parte do grupo de cineastas que ficou conhecido por compor o New Scottish Cinema a partir dos anos 1990³. Segundo David Martin-Jones (2009, p. 8), com a descentralização do governo britânico em meados dos anos 1990 e, conseqüentemente, com a devolução da autonomia do financiamento de filmes ao governo da Escócia, um grupo de cineastas se destacou por uma produção doméstica alinhada ao estilo de cinema independente norte-americano, entre eles Lynne Ramsay, Peter Mullan, David MacKenzie e Andrea Arnold⁴.

Com uma população de cerca de 5,4 milhões de habitantes⁵, número pequeno se comparado à vizinha Inglaterra, com aproximadamente 65 milhões, a Escócia ainda conta com uma produção tímida de filmes – cerca de oito filmes de longa-metragem ao ano.⁶ Para Mette Hjort (2005, p. ix), um país pequeno tende a produzir um “cinema menor”, ou seja, um cinema que precisa de uma inventividade maior por estar situado em um mercado desfavoravelmente menor. Entretanto, como afirma David Rodowick ao discutir o conceito de cinema menor inspirado em Deleuze, “ser uma minoria” não significa necessariamente ser “uma minoria demográfica” (1997, p. 153)⁷. Para o autor, de acordo com Deleuze,

um discurso minoritário deve afirmar seu devir em imagens por meio de seu esforço para se definir através das forças de dominação e exclusão que o obstruem. A característica definidora de uma minoria é, de fato, filosófica: tornar-se outro como uma vontade de potência afirmativa. (p. 153)

³Martin-Jones afirma que é preciso fazer uma ressalva ao usar a expressão “New Scottish Cinema”, pois não abrange toda a produção recente feita na Escócia. Para o autor, o termo “novo” é muitas vezes utilizado para reposicionar a produção de um país menor no mercado internacional do cinema de arte (2009, p. 11).

⁴Segundo Martin-Jones (2009), para além dos realizadores de filmes de arte, com a descentralização do financiamento, o país produziu um notável conjunto de gêneros e estilos que coletivamente caracterizam o cinema escocês contemporâneo, enfatizado pelo autor como um cinema global, constituído de uma multiplicidade de identidades.

⁵Dados do National Records of Scotland (2017, p. 4).

⁶Dados compilados pelo *Review of the film sector in Scotland*, da organização governamental Creative Scotland (2014, p. 31).

⁷Todas as traduções para o português são minhas.

Não se trata, portanto, de apreender uma identidade minoritária, mas, como propõe Rodowick, “abandonar o cinema da identidade [...] para criar novos valores, novas subjetividades e novas potências de pensamento” (1997, p. 143).

À luz dessa definição, o lugar do cinema de Lynne Ramsay – tanto em termos geográficos quanto em termos de gênero – rompe as amarras do cinema da identidade. Se por um lado seus filmes feitos na Escócia não reproduzem uma ideia de *scottishness*, característica de várias produções contemporâneas (desde aquelas que retratam mitos da cultura escocesa, como os clãs, até os espaços como os lagos e *highlands* que marcam a paisagem do país e os clãs associados à sua identidade), por outro, ao se distanciar do viés do realismo social que busca uma representação naturalista e tende a “psicologizar” os personagens, seus filmes buscam apreender o íntimo das relações entre pessoas, animais, objetos e lugares, enfatizando assim os aspectos sensoriais, materiais e afetivos do cinema. Lynne Ramsay faz uma escolha estética voltada para a construção de afetos, sensações e subjetividades, apresentando uma visualidade mais corpórea, que privilegia a dimensão da experiência e a ordem do sensível.

Este artigo examina a relação entre as narrativas de causalidade mínima e a construção dos espaços e enquadramentos de corpos e objetos, nos dois primeiros longas-metragens de Lynne Ramsay, *Ratcatcher* (1999) e *Morvern Callar* (2002). Também analisa como os filmes põem em cena os efeitos do trauma a partir de uma estética que privilegia o uso não convencional da escala – os pequenos detalhes em planos fechados contrastados aos planos abertos dos espaços – e do movimento – as intermitências da coreografia traçada pela câmera em movimento provocadas por momentos fixos que parecem examinar os mínimos detalhes do espaço. Desse modo, a análise sugere que as escolhas estéticas de Ramsay, ao retratar narrativas minimalistas, criam paisagens afetivas intensificadas pela experiência sensorial e corpórea das imagens. Conclui propondo que o cinema de Ramsay privilegia uma matriz estética do íntimo e do detalhe do cotidiano, que possibilita o surgimento do afeto, revelando assim sua potência poética e política.

Geografias íntimas: o detalhe e a escala cinematográfica

Ratcatcher retrata o cotidiano de uma família cercada pela pobreza em um conjunto habitacional nos subúrbios de Glasgow, durante a greve dos coletores de lixo no verão de 1973. Narra, da perspectiva de um menino de doze anos, James, as consequências de um trauma: em uma brincadeira à beira de um canal próximo

ao seu prédio, James e Ryan se empurram, e Ryan morre afogado ao cair no canal. O filme mostra as repercussões do acidente através de fragmentos da relação de James com sua família e vizinhos, assim como a relação dos personagens com seu entorno, privilegiando a qualidade sensorial dessas relações. A primeira cena já antecipa o tratamento estético que será dado. Para Tina Kendall, *Ratcatcher* apresenta “um forte investimento na captura das minúcias da existência física e nos objetos, sensações e pequenos detalhes da realidade cotidiana” durante a greve dos coletores de lixo (2010, p. 180). O filme começa com uma sequência em *close-up*. Vemos na tela o movimento de um tecido branco de renda quase transparente, que se move em câmera lenta e congela intermitentemente como uma sequência em *stop motion*. Percebemos, depois de alguns momentos, que uma criança brinca de se enrolar numa cortina, até que a mãe a surpreende com um tapa. Ryan surge na tela. Essa cena dá indícios da atenção dada à forma e à textura das imagens e não apenas à função do que é filmado para fins narrativos. De fato, não há pressa para mostrar ações e reações.

O que sucede é uma montagem elíptica da sequência da morte de Ryan. Ele sai do prédio e encontra James à beira do canal. Começa então uma interação que se alterna entre a brincadeira e a violência, até que James empurra Ryan no canal e corre para casa, deixando Ryan afundar. A constatação da morte de Ryan é revelada com uma série de planos quase estáticos e silenciosos: primeiro James sai correndo; o filme faz um corte e passa para um plano da água mexida do canal onde Ryan acaba de se afogar. Em seguida, há uma série de *close-ups* (Figura 1): o primeiro, do rosto de James voltado para o canal; o segundo, da mãe de James mirando o canal pela janela do apartamento; o terceiro, um *close-up* extremo dos seus olhos; o quarto, da sua mão segurando um saco de compras. Distante, da perspectiva da mãe de James, a câmera mostra Ryan caído à beira do canal, e então aparece outro *close-up* mostrando sua mão sem vida. Esses planos são interrompidos pelo movimento brusco da câmera seguindo James correndo pelas escadas até seu apartamento, mas logo segue outro *close-up* do seu rosto estático que suspende o movimento. Por fim, vemos o rosto pálido de Ryan.



Figura 1: Sequência de *close-ups* durante a morte de Ryan.
Fonte: *Ratcatcher* (1999)

Ratcatcher prioriza o plano em *close-up*, como se observa com essas imagens, revelando os menores detalhes das coisas, como também suas fisionomias. Mary Ann Doane discute os usos e efeitos do *close-up* no cinema a partir do conceito de fotogenia. Retomando Jean Epstein e a teoria dos impressionistas franceses da década de 1920, a autora afirma que a fotogenia tenta “dar conta daquilo que é inarticulável, daquilo que excede a linguagem” (DOANE, 2003, p. 89). Em sintonia com Deleuze, Doane discute o poder do *close-up* de “extrair” o plano da cena e da narrativa, gerando assim uma autonomia, um fragmento, um “espetáculo de escala” (p. 93). Além disso, o plano fechado evoca “o desejo de torná-lo uma experiência corpórea, uma questão de toque, sensação, gosto, assim como de olhar” (p. 110)⁸. Essa perspectiva nos leva a dois pontos cruciais e interdependentes para discutir as obras de Ramsay. O primeiro é a relação entre o *close-up* e o afeto; o segundo é sua relação com a dimensão corpórea da visualidade, ou como define Laura Marks (2000), a “visualidade háptica”, que será discutida mais adiante.

⁸Sobre a escala fotográfica, Andrew Fisher afirma que é “uma condição técnica, material e fenomenológica mais ampla de todos os encontros com fotografias, tátil e sinestético, assim como visual. Independente de encontrá-las impressas, penduradas ou projetadas nas paredes ou vê-las em telas, enfrentamos realizações variáveis de fotografias como leitores acostumados a escalas de interpretações variáveis que moldam como podem ser interpretadas e que nos lembram que a visão nunca é desmotivada” (2012, p. 313).

Deleuze define o *close-up* como “imagem-afecção”⁹, ou seja, é o plano que exprime afeto ao ampliar o rosto na tela e ao destacar o “objeto parcial” do cenário, fragmentando-o temporariamente, desterritorializando o rosto “de suas coordenadas espaço-temporais”, interrompendo assim a continuidade narrativa (DELEUZE, 1986, p. 95-96). A noção de afeto, do ponto de vista de Deleuze, tem como condição a intensidade movida por uma sensação. Como afirma Jill Bennett:

de Deleuze de que o afeto é produzido como intensidade por meios formais e não pela narrativa nos permite entender o afeto como algo diferente de uma resposta emocional ao personagem e, portanto, chamar a atenção para as limitações da organização narrativa que contém o afeto dentro de certos limites corporais e morais. (apud RUTHERFORD, 2013, p. 91)

Nesse sentido, Rutherford ressalta que, mesmo não podendo ser reduzido a uma representação simbólica, o afeto não é incompatível com a narrativa, mas faz parte de outra dimensão: a experiência afetiva do cinema leva o espectador a um “engajamento sensorial” (2013, p. 93).

O filme evoca essa dimensão sensorial através de alguns elementos formais, sendo o *close-up* o mais evidente. Porém, seu uso em *Ratcatcher* não se limita ao rosto humano. Objetos e animais também são revelados em planos fechados. Laura Marks, retomando as ideias de Béla Balázs, afirma que o *close-up* dá uma qualidade fisionômica a objetos estáticos (2000, p. 93). No mesmo sentido, para Glen Mazis, as coisas têm uma face, uma fisionomia que revela uma expressão “sentida e compreendida não-discursivamente” (2016, p. 76).

Nota-se, por exemplo, numa cena em que James chega em casa à noite depois de tentar entrar no canal – sinal talvez de seu remorso pela morte do amigo? – e encontra a mãe dormindo no sofá com o dedo do pé saindo da meia-calça rasgada. A câmera mostra o rosto de James e depois, em outro plano fechado, sua mão a puxar a meia rasgada da mãe, numa tentativa de cobrir o dedo. Em outro momento, o filme mostra

⁹Gilles Deleuze desenvolve o conceito de “imagem-afecção” no livro *Cinema 1: a imagem-movimento* fundamentado na noção bergsoniana de afecção. Segundo Machado, Bergson concebia a afecção como “uma tendência motora sobre um nervo sensível, ou uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada” (2009, p. 262). As afecções seriam, portanto, “os estados dos corpos provenientes da ação de outros corpos sobre eles”; já “os afetos são as variações contínuas desses estados em termos de aumento e diminuição da potência de ser e agir” (p. 262). Fatorelli explica que “a afecção mede [o] poder absorvente, aponta para o interior do corpo, para o que esse corpo acrescenta aos corpos exteriores. Portanto, mais do que prolongar estímulos externos em ações consecutivas, além de reagir de modo previsível em concordância com o hábito e com as demandas imediatas, o centro de indeterminação pode produzir uma experiência singular, criar novos hábitos, despertar novas disposições” (2012, p. 49). A imagem-afecção estaria, assim, entre a percepção e a ação, fora dos domínios da linguagem. Como indica Fatorelli, “a imagem-afecção mobiliza a memória pura na criação de uma nova entidade, alterada ou mesmo produzida, de modo mais ou menos autônomo” (2012, p. 49-50).

apenas a mão de James brincando com o açúcar derramado na mesa da cozinha; mais adiante, James sai do apartamento e, em meio aos sacos de lixo espalhados, a câmera se aproxima de um rato morto e ensanguentado, que James cobre com um pedaço de papelão. Para Kendall, *Ratcatcher* não hierarquiza as imagens nem distingue entre o belo e o abjeto, mas “induz a um olhar aproximado, tátil, que produz um senso de intimidade com a imagem” (KENDALL, 2010, p. 183).

Segundo Marks, filmes podem intercalar imagens óticas e hápticas¹⁰, ou seja, podem alternar uma visão distanciada – que separa, de forma mais evidente, o espectador do objeto – e uma visão mais próxima – que se move sobre a superfície do objeto em vez de mergulhar numa profundidade ilusória (2000, p. 162). A autora também afirma que algumas imagens exigem um tipo de “visualidade tátil ou háptica”, ou seja, demandam uma resposta sensorial e corpórea (p. 2). Além disso, “a imagem háptica força o espectador a contemplar a imagem ao invés de ser sugado para dentro da narrativa” (p. 163). Ademais, ela aproxima os conceitos de “imagem-afecção” e de “espaço-qualquer” de Deleuze e argumenta que esses dois tipos de imagem provocam “uma resposta emocional e visceral”. É como se essas imagens se desconectassem da narrativa e da necessidade de continuidade entre ação ou reação, adquirindo uma certa autonomia.

No seu segundo longa-metragem, Ramsay parece intensificar esse tipo de visualidade háptica. O enredo apresenta a trajetória de Morvern Callar após o suicídio do namorado numa véspera de Natal. Ela encontra o namorado morto no chão da sala e a tela do computador ligado, com um pedido de desculpas. No recado, há instruções para que Morvern envie a uma editora o manuscrito do livro que acabara de escrever. Em vez de atender ao pedido, Morvern envia o livro fingindo ser de sua autoria e usa o dinheiro que ele deixou para viajar para a Espanha com sua melhor amiga, Lanna.

De forma semelhante a *Ratcatcher*, Ramsay aborda em *Movern Callar* os efeitos do trauma e o encontro com uma ética do afeto – divergente de uma ética

¹⁰Em *The skin of film*, Laura Marks examina a qualidade tátil de algumas imagens do cinema e o conceito de “visualidade háptica”. A partir de uma abordagem fenomenológica, Marks discute a corporalidade da visão e dos demais sentidos para propor uma teoria da representação mimética e corpórea, fazendo assim uma crítica ao “ocularcentrismo” e apontando os limites da visão. Para a autora, certas imagens privilegiam uma visualidade háptica, ou seja, uma visão corpórea em que a presença do corpo se faz a partir dos sentidos que, a princípio, não poderiam ser representados nas imagens (o toque, o olfato). As imagens hápticas “convidam o espectador a responder à imagem de forma íntima, corpórea, e facilitam, portanto, a experiência de outras impressões sensoriais” (MARKS, 2000, p. 2). A autora diferencia imagens hápticas e óticas com base na distinção proposta pelo historiador da arte Alois Riegl. Diferentemente das imagens óticas, percebidas a partir de uma visão distanciada e “privilegia[m] o poder representacional da imagem, a percepção háptica privilegia a presença material da imagem” (p. 162).

ligada a alguma moralidade.¹¹ As imagens iniciais aproximam o espectador da experiência visceral da tragédia (Figura 2).

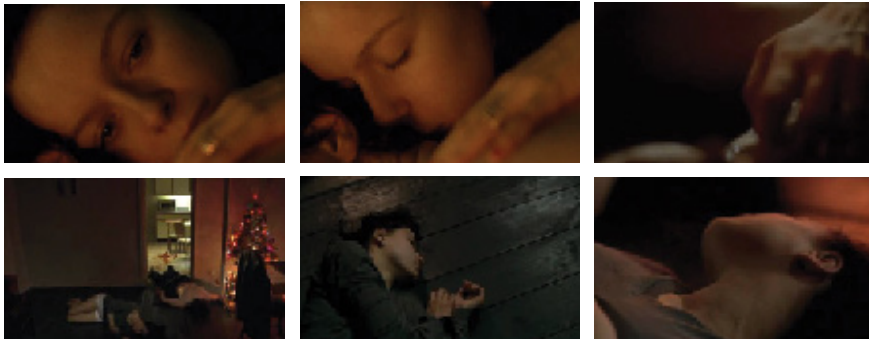


Figura 2: *Close-ups* de Morvern e do namorado morto.
Fonte: *Morvern Callar* (2002)

Escutamos apenas o sutil piscar das luzes da árvore de Natal, enquanto o rosto de Morvern aparece e desaparece em *close-up*: sem lágrimas ou expressão de sofrimento, apenas um rosto mirando fixamente um ponto no infinito. Percebe-se que seu rosto está encostado nos cabelos do namorado. Ela fecha os olhos, volta lentamente o rosto, como se para sentir seu cheiro que ainda perdura. Vemos outro *close-up* da mão de Morvern acariciando a mão do morto com o pulso ensanguentado. Aos poucos, a situação é revelada: a câmera na mão mostra os dois corpos deitados no chão. Em seguida, a câmera se aproxima novamente do rosto da protagonista e, num lento movimento, acompanha sua mão tocando as costas do morto. Nesse movimento, o enquadramento alterna entre a imagem dos personagens e a fragmentação de seus corpos. A duração da sequência e a fragmentação do que é mostrado levam o espectador a experimentar duas dimensões do filme: a dimensão narrativa, que constrói os significados da representação, e a dimensão afetiva, que exige um engajamento sensorial com as imagens¹². Esta última ocupa um lugar central.

¹¹Alasdair King discute a relação do cinema e da ética a partir de uma leitura de Deleuze, apoiando-se na ideia de Spinoza de uma ética do afeto, ou seja, uma ideia de ética capaz de restabelecer uma crença na imanência e no mundo a partir das imagens (2014, p. 60).

¹²É importante destacar que o tratamento narrativo e estético dos filmes de Ramsay possibilita uma oscilação entre a representação simbólica de emoções e a materialização do afeto, esta última com mais intensidade. Para Brian Massumi, há uma distinção radical entre emoção e afeto, pois pertencem a lógicas distintas. A emoção “é um conteúdo subjetivo, a fixação sociolinguística da qualidade de uma experiência que é, desse ponto em diante, definida como pessoal” (MASSUMI, 2002, p. 28). Complementando essa definição, Bennett afirma que “o afeto na arte não opera no sentido de suscitar compaixão por personagens predefinidos; tem uma força própria [...] Vai além de reforçar emoções morais que moldam respostas para um determinado cenário narrativo” (apud RUTHERFORD, 2013, p. 91).

Aqui, o enquadramento intensifica a ideia, discutida anteriormente, do rosto em *close-up* e a construção do afeto. Jacques Aumont estabelece uma distinção entre o plano do rosto que fala e o do rosto silencioso. Para ele, enquanto o rosto que fala pede para ser ouvido e compreendido,

a forma do rosto silencioso, seu reino, é o *close-up*. Mas essa forma esconde, ou talvez deixe perceber, outra forma, se considerarmos novamente que o *close-up* não é uma questão de distância, mas de expansão [...] O rosto silencioso é um rosto aumentado, mas também, mais profundamente e mais imediatamente, um rosto do tempo, um rosto-tempo. (1992, p. 100)

Essa definição remete ao conceito de Deleuze de “imagem-tempo”, em que os planos evocam uma passagem de tempo. Portanto, o *close-up* não está necessariamente relacionado a uma ação, mas é vetor de um olhar para o espaço e o tempo. O *close-up* também diz respeito à temporalidade do filme, ou seja, a uma certa “resistência à linearidade narrativa” (DOANE, 2003, p. 97). Para Doane, há nele uma mudança na forma de olhar: do tempo da narrativa para o tempo da contemplação. No entanto, essa contemplação não está puramente relacionada a uma contemplação estética, mas a uma atenção à corporeidade das imagens, à materialidade do cinema, apreendida a partir da conjugação entre a duração e o enquadramento.

Morvern Callar busca a dimensão afetiva a partir do foco na corporeidade, ou seja, a experiência do trauma é construída a partir da relação do corpo no espaço do filme e de suas sensações. Um exemplo dessa relação acontece ainda no apartamento onde o corpo do namorado continua estendido. Morvern lê seu recado, abre os presentes de Natal que ele deixou para ela e depois vai tomar banho. Deitada na banheira, apesar dos sinais de choro, sua expressão é quase imóvel, apática, lânguida. A estratégia é recorrente: a câmera na mão se fixa no rosto e em seguida há um movimento brusco; ela se vira e mergulha na água da banheira, prendendo a respiração. A câmera, muito próxima, fragmenta seu corpo nu. O espectador é confrontado novamente com o caráter háptico da imagem que, ao chegar extremamente próxima do corpo, o convida a contemplar a superfície da tela. O corpo, aqui, ao contrário de ser um agente para o desenvolvimento de ações, dá expressão à experiência do trauma sem necessariamente usar artifícios de identificação narrativa.

Paisagens afetivas: corpos e espaços

Os dois filmes de Ramsay exaltam o contraste entre o próximo (o plano fechado, a casa, os detalhes, o lado de dentro) e o distante (o plano aberto, a paisagem

distante, o lado de fora). Em termos formais, esse embate se revela na construção dos planos em *close-up* contrastados com os planos abertos. Já no nível narrativo, os personagens buscam um lugar para além dos limites do lar, uma nova paisagem, como forma de libertação. Em outras palavras, é num lugar outro, fora da casa, que os protagonistas encontram uma superação para o trauma.

Em *Morvern Callar*, essa estratégia é mais contundente do que em *Ratcatcher*. Em longas sequências, o filme mostra Morvern em espaços fechados, no seu apartamento, na casa da avó de Lanna, no supermercado onde trabalha. Em todos esses ambientes, vemos primeiro seu rosto ou suas mãos. As ações apresentam uma causalidade mínima, e lentamente as imagens fornecem pistas das intenções da protagonista. Isso ocorre nas longas sequências que antecedem a cena em que Morvern corta o corpo do namorado em pedaços e o enterra no topo de uma colina. As cenas anteriores não antecipam o momento de horror dessa cena; ao contrário, a banalidade das suas ações e gestos, como colocar uma pizza no forno ou escutar a compilação de músicas que o namorado deixou gravada para ela, contribuem para uma sensação de inadequação diante das ações da protagonista.

A isso soma-se também a sensação de alteração dos sentidos, que nos leva a interrogar como é possível representar o trauma. Rutherford aponta para uma possibilidade de representação da “indizibilidade” do trauma ou de uma impossibilidade de compreensão. Portanto, o cinema muitas vezes não consegue articular os efeitos do trauma no âmbito puramente narrativo (RUTHERFORD, 2013, p. 81-82). Nesse sentido, mais do que descrever ações que possam traduzir o sentimento do trauma, *Morvern Callar* se apega aos afetos que irrompem das imagens, desvelando uma ética da representação do trauma – entre o mostrar e o não mostrar, o contar e o não contar (RUTHERFORD, 2013, p. 87).

A primeira imagem da paisagem fria da Escócia em plano aberto surge na sequência em que a protagonista enterra o namorado (Figura 3). Ao chegar no topo de uma colina, vemos um plano fechado da mão de Morvern segurando uma pá. Depois, o foco volta à protagonista; seu olhar, seu corpo rodopiando, depois cavando o buraco à distância, escondida por um arbusto. A câmera não mostra, apenas sugere. No final, Morvern corre colina abaixo. Agora, a câmera enquadra seu rosto, cansada da corrida e, depois, sua mão, que acaricia galhos secos do inverno escocês (Figura 4). A sensação de proximidade se acentua no plano seguinte, que mostra, simulando uma lupa, pequenas lagartas se mexendo na lama. O movimento do pequeno detalhe à amplitude do espaço ressignifica a paisagem.



Figura 3: Morvern enterrando o namorado.
Fonte: *Morvern Callar* (2002)



Figura 4: Morvern acariciando galhos secos.
Fonte: *Morvern Callar* (2002)

Martin Lefebvre (2006) define paisagem cinematográfica como uma representação do espaço exterior com certo grau de autonomia da narrativa. Assim, o surgimento de imagens de paisagem no cinema pertenceria a uma dimensão espetacular – de contemplação – que interromperia a dimensão narrativa. Dessa forma, o espaço se transformaria de um cenário (palco para as ações) a uma paisagem

autônoma. Em outras palavras, Lefebvre afirma que a paisagem contemplada é temporariamente isolada do filme, pois depende de um “olhar autonomizante” (2006, p. 29). É possível afirmar que essa definição se aproxima das características do “espaço-qualquer” deleuziano, que descreve espaços dos quais surgem “situações óticas e sonoras puras”, onde os objetos perdem sua realidade funcional e adquirem autonomia e importância em si mesmos. Esses espaços podem ser desertos, inabitados, terrenos baldios, espaços vazios (DELEUZE, 1989).

No entanto, a paisagem é sobretudo um espaço isento de ações, sobre o qual os personagens lançam o seu olhar. Segundo Ronald Bogue, assim como o *close-up*, a paisagem como espaço-qualquer também evoca afeto:

Se o *close-up* extrai afetos descontextualizando o rosto, o espaço-qualquer extrai afetos descontextualizando o próprio espaço. O espaço se torna tátil, como se o olhar fora uma mão alisando uma superfície atrás da outra, sem qualquer sentido da configuração geral ou das relações múltiplas dessas superfícies. (2003, p. 80)

Em *Morvern Callar*, as sequências ambientadas na Espanha a partir da segunda metade do filme evidenciam o valor afetivo das paisagens. Morvern e Lanna chegam a um *resort*, onde todos são turistas norte-europeus em busca de sol, sexo e drogas. Depois da primeira noite, Morvern decide ir embora e força Lanna a juntar-se a ela. As duas pegam carona com um desconhecido em direção ao interior, onde se deparam com a festa tradicional de um vilarejo. Lá, se perdem e dormem à beira de uma estrada de terra.

As paisagens são áridas e contrastam radicalmente com a paisagem da Escócia, tanto na saturação da imagem quanto nas características geológicas. São espaços desconexos, porém atravessadas por uma visualidade háptica. É como se os corpos e os espaços estivessem ligados por sua qualidade tátil, como uma cena que mostra Morvern sentada no canto de um quarto, ao lado de uma janela com vistas para o mar, pintando as unhas (Figura 5). Ela olha a mão pintada e estica o braço, colocando a mão para fora da janela, em direção ao mar. A câmera segue a mão aberta, e a sensação é de que ela toca a superfície do mar – ecoando a definição de Bogue.



Figura 5: Diferenças paisagísticas na segunda metade do filme.
Fonte: *Morvern Callar* (2002)

Em *Ratcatcher*, algo semelhante ocorre. Em um dado momento, James entra num ônibus, sem saber dizer ao motorista para onde quer ir. Na última parada, o motorista pede para ele descer e James chega a uma obra que parece um novo conjunto habitacional situado à margem de um vasto campo de centeio. Ele passeia pelo conjunto, brinca com o material de construção, entra numa das casas ainda inacabadas, explora o espaço vazio. Chega à cozinha, na qual há uma janela aberta emoldurando o espaço externo (Figura 6). James se aproxima da janela, e a câmera o acompanha num *zoom*. Ele se senta no beiral e salta para o campo, invadindo a paisagem. Corre, dá saltos e cambalhotas, e se deita na vegetação.



Figura 6: Semelhanças paisagísticas entre *Ratcatcher* e *Morvern Callar*.
Fonte: *Ratcatcher* (1999)

O final de *Ratcatcher* volta a essa mesma paisagem e sugere que a família de James finalmente conseguiu ser relocada para o novo conjunto habitacional. A família atravessa o campo, e a sequência é intercalada por imagens de James indo até o canal e afundando na água. O filme termina com a imagem em *close-up* de James sorrindo e olhando para a câmera, justaposta à imagem do seu corpo se afogando na água escura do canal. De forma semelhante à cena da mão de Morvern penetrando na paisagem do mar, a entrada de James no campo de centeio torna visível a materialidade do espaço. Em outras palavras, a paisagem não se limita a um cenário para o desenrolar da narrativa, nem apenas a um elemento estético a ser contemplado, mas é uma superfície material que, como o rosto em *close-up*, convida o espectador a explorar sua textura.

Com base em Deleuze, Giuliana Bruno compara a superfície do rosto com a de uma paisagem, afirmando que o afeto pode surgir a partir de imagens de paisagens que exibem uma “natureza tátil” (2014, p. 15). A autora propõe que “o ‘espaço-qualquer’ pode se tornar o elemento genético da ‘imagem-afecção’ na medida em que envolve um sentido de espaço tangível: um sentir material de texturas que pode se tornar visível na superfície” (p. 15). Desse modo, as paisagens carregam tanto uma dimensão simbólica, visto que representam um lugar de fuga ou de libertação do trauma e uma redenção, como também uma dimensão afetiva, uma conexão com os sentidos e com a materialidade do filme e do mundo.

Conclusão

Os dois primeiros longas-metragens de Lynne Ramsay se destacam dentro da cinematografia britânica do início do novo milênio tanto pela inventividade estética quanto pela construção de uma alternativa a um cinema voltado para as questões da identidade nacional escocesa. Apesar de seus enredos girarem em torno de questões sociais e econômicas (por exemplo, a greve dos coletores de lixo nos anos 1970), eles se distanciam de certas formas e convenções do realismo social britânico, cujas obras tendem a explorar questões sociais através de enredos individuais emocionais.

Ratcatcher e *Morvern Callar* apresentam as consequências do trauma dos respectivos protagonistas por meio de uma narrativa de causalidade mínima. De forma semelhante nos dois filmes, Ramsay opta por não explorar as consequências psicológicas e emocionais nos personagens, preferindo uma cinematografia que examina minuciosamente os espaços, objetos, animais e pessoas, priorizando enquadramentos e escalas que potencializam a dimensão afetiva das imagens. De

tal modo, os filmes não procuram apenas representar uma identidade nacional, social ou econômica dos personagens, através de ações e diálogos que pudessem dar visibilidade a suas intenções ou aos efeitos psicológicos do seu contexto. Antes, buscam, nas possibilidades oferecidas pelo profílmico, provocar uma resposta sensorial da materialidade do cinema.

O uso extremo da escala entre os planos abertos e fechados enfatiza a ligação material entre os detalhes dos espaços interiores e as paisagens externas, entre a casa e o mundo. É possível afirmar que Ramsay desafia a “supremacia da visualidade ótica” (MARKS, 2000, p. xiii), preferindo dar lugar às experiências sensoriais e afetivas das imagens. Esses enquadramentos (que chamam a atenção para a escala cinematográfica) e a coreografia da câmera (que passa do estático ao movimento brusco) contribuem para desestabilizar a posição do observador distanciado, convidando-o a uma outra dimensão. O recurso à visualidade háptica aparece como forma de potencializar os afetos. Em grande medida, nota-se que as escolhas estéticas de Lynne Ramsay, ao priorizar os planos dos detalhes do cotidiano e a observação das relações entre os personagens sem uma preocupação com a causalidade narrativa – dentro dos padrões de um cinema clássico –, dão espaço para o surgimento de imagens afetivas, que revelam a política e a poética dos filmes.

Referências

- AUMONT, J. *Du visage au cinéma*. Paris: Edition de L'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1992.
- BOGUE, R. *Deleuze on cinema*. New York; London: Routledge, 2003.
- BRUNO, G. *Surface: matters of aesthetics, materiality and media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- CREATIVE Scotland. *Review of the film sector in Scotland*. 2014. Disponível em: <bit.ly/2FTcIgQ>. Acesso em: 29 jun. 2017.
- DELEUZE, G. *Cinema 1: the movement-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- _____. *Cinema 2: the time-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DOANE, M. A. The close-up: scale and detail in the cinema. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Durham, v. 14, n. 3, p. 89-111, 2003.
- FATORELLI, A. Imagem e afecção. *Galáxia*, São Paulo, n. 23, p. 48-58, 2012.

FISHER, A. Photographic scale. *Philosophy of Photography*, [S.l.], v. 3, n. 2, p. 310-329, 2012.

HJORT, M. *Small nation, global cinema: the new Danish cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

KENDALL, T. “The in-between of things”: intermediality in *Ratcatcher*. *New Review of Film and Television Studies*, Abingdon, v. 8, n. 2, p. 179-197, 2010.

KING, A. Fault lines: Deleuze, cinema, and the ethical landscape. In: CHOI, J.; FREY, M. (Org.) *Cine-ethics: ethical dimensions of film theory, practice, and spectatorship*. London; New York: Routledge, 2014. p. 57-75.

LEFEBVRE, M. Between setting and landscape in the cinema. In: _____. (Ed.) *Landscape and film*. London; New York: Routledge, 2006. p. 19-59.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARKS, L. *The skin of film: intercultural cinema, embodiment and the senses*. Durham; London: Duke University Press, 2000.

MARTIN-JONES, D. *Scotland: global cinema: genres, modes and identities*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

MASSUMI, B. *Parables of the virtual: movement, affect, sensation*. Durham; London: Duke University Press, 2002.

MAZIS, G. *Merleau-Ponty and the face of the world: silence, ethics, imagination and poetic ontology*. New York: Suny Press, 2016.

NATIONAL RECORDS OF SCOTLAND. *Scotland's population: the Registrar General's Annual Review of Demographic Trends 2016*. 2017. 123 p. Disponível em: <bit.ly/2Hy94Gu>. Acesso em: 22 nov. 2017.

RODOWICK, D. N. *Gille Deleuze's time machine*. Durham; London: Duke University Press, 1997.

RUTHERFORD, A. Film, trauma and the enunciative present. In: ATKINSON, M.; RICHARDSON, M. (Ed.) *Traumatic affect*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. p. 80-128.

Referências audiovisuais

MORVERN Callar. Lynne Ramsay, Reino Unido; Canadá, 2002.

RATCATCHER. Lynne Ramsay, Reino Unido; França, 1999.

submetido em: 27 ago. 2017 | aprovado em: 16 fev. 2018