

## Eduardo Nunes: o cineasta que filma o vento

Rodrigo Guéron, Rodrigo Modenesi e Eduardo Nunes

Num sábado de inverno, deste ano de 2012, nós (Rodrigo Guéron e Rodrigo Modenesi) nos encontramos para uma conversa com o cineasta Eduardo Nunes que acaba de lançar seu primeiro longa-metragem, *Sudoeste*. Na verdade o que tivemos foi um encontro onde três pessoas pensaram a partir do cinema e, mais particularmente, das belas e fortes imagens deste último filme de Eduardo Nunes.

De nossa parte, mesmo tendo estudado e até mesmo trabalhado com cinema em boa parte de nossas vidas, não nos tornamos por isso defensores da “pureza” ou da ‘autonomia’ dessa forma de expressão artística, como também de nenhuma outra e, portanto, não acreditamos em ‘pureza’ ou ‘autonomia’ da arte, ou da ‘obra de arte’. Por isso nosso encanto por *Sudoeste* e também por alguns curtas de Eduardo poderia parecer quase contradição, dada a maneira como o diretor se devota ao cinema.

Esse ‘quase’, porém, indica o que não é, quer dizer, nesta breve introdução à entrevista que se segue, veremos, entre muitas outras coisas, por que não é contraditório gostar de um filme sobre o qual o próprio diretor diz que é essencial que o possamos ver não apenas numa boa sala de cinema, mas também com a devida qualidade de som e a janela rara que Eduardo deu ao filme, ainda mais larga e mais baixa que *CinemaScope*, e ao mesmo tempo não ter algum tipo de sentimento nostálgico da suposta pureza do cinema. A propósito, na exibição de estreia de *Sudoeste* no cinema Odeon, no Centro do Rio, o diretor chegou a dar um jeito de diminuir as luzes que indicavam a “saída de emergência” da sala para que elas não atrapalhassem a qualidade das imagens na tela.

Na verdade, a radicalidade do cinema do Eduardo Nunes não espelha, também por parte do autor, nenhuma crença no cinema por ele mesmo, nem muito menos algum formalismo; ao contrário, basta começar uma conversa com ele para ver que o que o atrai no cinema é a oportunidade de olhar para o mundo, de recortar e destacar coisas, de mostrar a vida, de “tornar visíveis forças invisíveis” de uma maneira que só essa forma de expressão artística pode fazê-lo.

Nesse sentido o esmero e o rigor técnico dos filmes de Eduardo, e de *Sudoeste* em particular, aparecem como investigação sobre a vida, colocada sob atenção especial que só o cinema pode dar, descobrindo, em meio a um mundo inflacionado de estímulos sensíveis e percepções, algumas coisas em que devemos prestar a atenção e não prestamos. Em geral isso pode ser um detalhe simples que guarda a surpresa e o extraordinário da vida que muitas vezes deixamos passar ou, então, algo de fato arrebatador e poderoso, para o qual vivemos semianestesiados, e que nos filmes de Eduardo se constrói como identificação entre natureza incontrolável e imprevisível, desejo e subjetividade.

Revendo a entrevista, pensamos então que o cinema guarda uma densidade da imagem, mesmo que de maneira minoritária, e até em relação a ele mesmo. Historicamente foi assim quando ele era 'a arte' produtora de imagem em movimento (ou de imagem-movimento) e, depois, quando surgiu a televisão e ele se manteve como espaço de produção de imagens distinto da máquina de clichês que a televisão, com algumas exceções, fatalmente estava destinada a ser. É verdade que, do ponto de vista da arte contemporânea, a televisão pôde ser distorcida, reinventada e desmontada desde dentro, por boa parte da videoarte, mas isso é mais ou menos outro assunto...

Fato é, porém, que o próprio Eduardo acaba de vir de Londres, onde participou do projeto *Rio Occupation London*, em que ele e outros artistas montaram cada um a sua videoinstalação. Os detalhes desse seu trabalho, *Portrait of London*, veremos na entrevista a seguir, mas é interessante adiantar que ele o acaba classificando como uma espécie de "cinema numa dimensão maior", quer dizer, uma exploração das possibilidades do cinema que não deixa de ser cinema. Nos sentamos, então, com Eduardo e passamos a pensar a vida através de seus filmes: o tempo, essa sua interessante concepção de natureza-desejo, a relação entre o que é visível e o que não é, e assim por diante. Chegamos até a literatura, para fazer semelhantes movimentos a partir dela, para pensar sua afinidade e seu abismo em relação ao cinema, tomando-a também, entre outras coisas, como arte produtora de imagens.

Fiquemos, então, com esse encontro para pensar o cinema que tivemos com Eduardo Nunes que, afinal, foi quem mais pensou a partir de suas próprias imagens.

**Rodrigo Modenesi:** Hoje a gente assistiu aos primeiros trabalhos do Eduardo. O primeiro que a gente viu foi o *Sopro*, depois o *Tropel* e por último o *Reminiscência*.

**Rodrigo Guéron:** Ontem à noite tínhamos assistido, eu pela segunda vez, Modenesi pela primeira vez, *Sudoeste*, que não é o primeiro longa que o Eduardo filmou, mas é o primeiro longa que o Eduardo lançou, que ficou pronto. O outro é *Duas da manhã*, que já foi visto por algumas pessoas, já passou num festival de cinema em Portugal, mas oficialmente não está pronto.

**Rodrigo Modenesi:** E a conversa hoje é mais sobre *Sudoeste*.

**Eduardo Nunes:** É, acho que a gente pode começar com esse e depois puxar outros...

**Rodrigo Modenesi:** *Sudoeste* tem a coisa do tempo: a personagem que aparentemente passa a vida inteira em um dia. Isso é o que a gente vê primeiro, como espectador. Mas depois, eu comecei a achar que além dessa linha, que é uma linha bem importante dentro do filme, tem uma outra que é a questão da luz, do visível, do que a gente vê e do que a gente não vê, do que a gente enxerga e do que a gente não enxerga, e daí deriva para o que é verdade e o que não é verdade. Verdade é o que a gente vê? Verdade é o que a gente imagina? O que é a verdade? Acho que o filme coloca essa questão de maneira própria. Inclusive tem exemplos concretos, por exemplo, quando a personagem Clarice (Simone Spoladore) pergunta pro João, ele diz “minha irmã morreu”, o personagem da Simone pergunta: “mas você viu ela morta?”, o João diz que “não”, o que a Simone retruca: “então ela pode estar viva. Vamos lá ver se a gente encontra ela lá no areal, onde você viu ela pela última vez.” Eu me lembro também que na cena que a gente vê a Clarice sendo enterrada, a gente não vê o rosto dela, ela está coberta por uma mortalha, a gente vê um braço, a gente vê que é uma mulher branca; e ela é jogada pra dentro da cova, e nós, como espectadores, a gente também não viu ela sendo enterrada...

**Eduardo Nunes:** Eu acho que você pegou numa questão-chave.

**Rodrigo Modenesi:** E aí, vendo seus outros trabalhos, tem muito a questão do ver, não ver, o claro e escuro, verdade e falsidade, imaginação e verdade.

**Eduardo Nunes:** Acho que tem uma questão, a construção do roteiro é bem complexa, porque é um projeto que partiu de um argumento meu, e o Guilherme Sarmiento é corroteirista do filme, então a gente trabalhou junto; e foi o projeto que durante 10 anos a gente tentou captar recursos para realizar o filme. Então, toda vez que a gente mandava o

projeto para um concurso, e o concurso não aceitava o projeto, a gente refazia o roteiro. Eu não quero dizer que tenha sido bom isso, mas foi um exercício que fui obrigado a fazer. Então essa questão que você levantou, que para mim é nova e interessante... Toda vez que eu vejo o filme, eu acho que o filme pronto já devo ter visto mais de 60 vezes com platéia, e toda vez eu descubro alguma coisa que eu não tinha visto... e aí acho que é mérito da construção desse roteiro. Mas tentando enxergar o filme no que acontece, no que é verdade, no que é mentira, acho que ele tem um jogo de cena que procura enganar o espectador, porque na teoria você tem o filme seguindo uma personagem, que é a Clarice, do nascimento à morte. Então, a princípio ela está presente em todo o filme e em quase todos os enquadramentos, ou seja, na barriga, um bebê, uma criança, uma mulher mais velha, ela tá presente sempre. Então, o filme usa isso como uma forma de dizer ao espectador: “Estamos seguindo a história dessa personagem do início ao fim”, e o espectador acredita nisso. Só que, nesse ponto, o filme cria uma série de elipses, uma série de lacunas que engana o espectador numa primeira leitura. Aí, quando você diz com propriedade que você não vê tudo o que acontece, é verdade; porque, assim, você tem uma barriga, mas você não tem um bebê... Então ali parece que é contínuo, mas você tem uma ausência de tempo. Aí você tem a senhora carregando um bebê para casa, pode ser um bebê recém-nascido, pode ser um bebê de oito meses... Aí logo depois você tem os garotos chegando na casa, e aí já é uma menina... Nesse momento que você abre lacunas dentro de um filme que pretende ser contínuo, você coloca em questão toda a discussão sobre a verdade, sobre o que está acontecendo, sobre o que você está vendo, sobre o que você não está vendo... Porque o garoto num primeiro momento, só mais um exemplo, ele escuta um ruído dentro da casa e ele acha que viu uma menina dentro da casa. E o Malaquias, que busca o garoto, pergunta “mas o que tem ali dentro?” “É uma menina”, “Mas você viu?” Aí ele fala: “Não, eu acho que eu vi”, e ele não tem certeza; e aí, no momento em que eles estão indo embora no barco, a menina surge na janela, como uma aparição. E a questão é esta, naquele momento a menina existe, mas ainda assim você fica na dúvida; aquela menina era o bebê? ou existem na casa um bebê e uma menina? Quando a menina sai e encontra com a personagem da Conceição, junto com o personagem do Sebastião, e ela chega na casa aí ela fala “Ah, você não sabe o que aconteceu ontem à noite”. Aí o filme cria o primeiro laço de tempo, e você começa a entrar num conflito, porque você pensa: se aquela menina era o bebê, como ela pode estar mais velha, se o bebê era um bebê ontem à noite? Então, acho que a primeira discussão é essa. Eu acho que tem uma ausência do espaço, da coisa do físico mesmo, da questão do enquadramento, da montagem, que o espectador fica ausente em determinados momentos-chave, por exemplo, você não vê o

rosto da menina que é enterrada, você não vê o bebê saindo da barriga, você não vê a criança crescer, você fica ausente em momentos temporais, você tem umas ausências de tempo, de narrativas de tempo.

**Rodrigo Modenesi:** E isso força o espectador a completar, a trabalhar a imaginação dele, para dar sentido a esse conjunto de imagens lançadas.

**Rodrigo Guéron:** O que é uma outra discussão que a gente pode colocar mais adiante, que é a atividade e passividade do espectador... E essa atitude do Eduardo perante o cinema, que é uma atitude de alguma maneira resistente e insistente...

**Rodrigo Modenesi:** Que é moderna e não é clássica.

**Rodrigo Guéron:** Não, não é clássica... Mas em Eisenstein ela já existia... No entanto, eu não queria colocar essa posição ainda, é porque ela apareceu rapidamente...

**Rodrigo Modenesi:** Mas o espectador fica perdido, quando ele fica perdido, ele precisa interpretar de alguma maneira; então, ele vai dando sentido a algo que o filme não traz como fechado, que está aberto ali.

**Rodrigo Guéron:** Mas o filme se fecha, de alguma maneira. Ele é um filme que, no final das contas, o tempo se fecha. O filme tem um tempo cíclico.

**Eduardo Nunes:** Uma das discussões que sempre voltam ao filme é a questão da construção narrativa dele, que é uma discussão que, se a gente começar aqui, não vai acabar nunca; mas muitas pessoas falam que ele é construído de uma forma clássica, na narrativa; e eles colocam – e isso não é minha posição, é a posição de quem eu ouvi – a questão do clássico como uma opção de enquadramentos, como uma opção de *travellings*, uma opção de fusões, de planos e contraplanos, e isso em contraposição ao que eles consideram contemporâneo hoje, que é uma câmera na mão, um corte dentro da mesma cena, uma narrativa mais ágil... e, sinceramente, eu tenho que questionar isso porque, se você cria um filme como esse, que a princípio tem uma linguagem clássica, no sentido de que não tem nenhuma câmera na mão, ele é composto por *travellings*, é composto por enquadramentos harmônicos e usa isso de uma outra forma, não tem nada de clássico aí.

**Rodrigo Modenesi:** São notáveis as elipses do filme. A gente tem que criar alguma coisa que vai além daquilo que está sendo dado. Quando o personagem do filme fala “imagina

então a chuva, se você fechar os olhos isso vai acontecer”. Assim, como espectador, você tem que imaginar algo que não viu, para completar.

**Eduardo Nunes:** Meu filme foi convidado para passar em um festival na Suíça, um festival bacana, mas eu achava que não ia poder ir. Aí menina que fez o convite insistiu: ela escreveu um terceiro e-mail dizendo “olha, só tenho a dizer uma coisa, o personagem no final do filme, quando fala ‘fecha seus olhos, imaginava a chuva’, eu fechei meus olhos”. Ela só falou isso... Isso é tão bonito, a menina que fez a seleção dos filmes, botou no festival, queria que eu fosse, ela falou isso pra mostrar que, de alguma forma, ela estava compartilhando esse sentimento... Acho que a gente tem uma opção hoje, para uma linguagem de cinema, que é colocada como contemporânea, que a gente conhece muito bem, que já está gasta, já não é novidade.

**Rodrigo Guéron:** Eu acho que o *Sudoeste* tem uma dimensão clássica/moderna. Ele é um filme quase que, modernamente clássico ou classicamente moderno. É impressionante porque o trabalho do Eduardo quase cai no formalismo, mas não cai. Acho que isso, na arte, é decisivo. Eu acho que o bom trabalho de arte flerta com um clichê, para o destruir. Em “Tropel” eu só descobri toda a força do filme na segunda vez que vi.

**Eduardo Nunes:** Deixa eu dar um exemplo: o filme foi todo desenhado em *storyboard*, inteiro, são quase 50 páginas de *storyboard*.

**Rodrigo Modenesei:** Você desenhou?

**Eduardo Nunes:** Eu desenhei bem mais ou menos, mas sei lá. O André Weller, que é o diretor de arte, falou “olha, tem uma coisa muito interessante no teu desenho, que ele tem limitações”. Então, por exemplo, eu desenho ou de frente, uma bolinha, nariz, olhos, ou de lado, não tem um três quartos. E ele fala: “o engraçado é que a limitação no seu desenho, ela vira linguagem. Ela vira uma qualidade, ela vira uma característica do filme”. Então, quando vocês falam de uma linguagem mais clássica, quer dizer, não vocês, mas as pessoas, o que eu faço? Eu procuro trabalhar com o mínimo, do tipo, eu fiz um desenho de uma vela num canto do quadro; o que eu preciso pra contar a história naquele momento é uma vela. Alguém vira o rosto e vê uma vela. Então, eu não preciso que essa vela seja com uma câmera mexendo, não preciso que essa vela esteja focando e desfocando, eu só preciso de uma vela. Nesse sentido é mínimo, é econômico.

**Rodrigo Modenesi:** Isso está muito claro nos diálogos também. Os diálogos são frases que não têm caco, as palavras são ditas, é tudo muito enxuto. E isso é bastante impressionante.

**Rodrigo Guéron:** Mas é essa economia de imagens, que ao mesmo tempo consegue uma potência das imagens, que faz você namorar com certa pintura... É uma economia de informações na imagem, mas por outro lado não é econômico. O pouco que tem é muito, ou seja, é de uma força enorme. Dizer que é pouca imagem seria equivocado, porque na verdade, aquela lagoa e aquela paisagem... Tem muita coisa ali, mas por outro lado não tem sujeira, não tem poluição visual.

**Eduardo Nunes:** Eu acho que o excesso banaliza.

**Rodrigo Guéron:** É, mas alguns cineastas até souberam trabalhar o excesso...

**Eduardo Nunes:** Se você tem um excesso de informações, você não tem a informação: você olha pra 40 pontos na tela ao mesmo tempo. Agora se você tem uma menina sentada, um homem em pé, um lago no fundo, você só tem a menina, o homem e o lago; você só olha aquilo. Então, é uma questão de ir tirando do filme o que é excesso.

**Rodrigo Guéron:** E isso te aproxima de alguns pintores modernos... Mas você tem uma aposta alta no filme, que você quase sempre ganha ou ganha sempre. Há uma equação no seu filme que é: o filme é igual à vida. O ciclo do filme é o ciclo da vida, de alguma maneira. Isso é raríssimo; isso coloca você próximo de Wim Wenders em alguns momentos, como no *Decorrer do tempo*, por exemplo, e eventualmente de Werner Herzog também. Seu filme tem um primitivismo que namora com Herzog, embora seja muito diferente dele em outros pontos. Ele também namora com *Limite* em algum momento.

**Eduardo Nunes:** É quase um casamento com o *Limite* (risos). Tinha um plano da menina no barco, na hora em que ela está sozinha no barco no meio do lago, aí começava na água, aí vinha pelo cabelo dela que tava balançando no vento, aí só ficava água com cabelo balançando, aí ia pro rosto. Aí eu olhei aquilo, a gente montou isso, é lindo: é um plano lindo. Aí, eu falei “Flávio (Flávio Zettel, montador), chega né? Sem “Limite” cara, tem que tirar”, mas era uma homenagem, claro. Mas assim, o que você falou da questão da aposta do filme, porque no fundo é a história da vida de uma personagem, do início ao fim. E eu lembro do início, conversando com o Flávio e com Mauro (Mauro Pinheiro, fotógrafo), que são meus amigos mais próximos, eu falava “cara, o maior risco a gente tem com esse filme, é cair no completo ridículo”. Sabe, um ridículo do tipo, uma personagem que vive um dia

só a vida inteira, então ela vai se transformar na frente do espectador sabe... Ninguém acredita, isso não acontece hoje com todo mundo, as pessoas não vivem, não é um filme realista nesse sentido, é uma fábula. Eu falei: “a única forma da gente tornar isso aceitável, é criar uma narrativa forte, uma narrativa que tenha personalidade, uma narrativa em que as pessoas estejam mais preocupadas em entrar naquele mundo, que é um mundo único, sabe, do que olhar aquilo e se preocupar com a veracidade daquela história”.

**Rodrigo Modenesi:** Eu acho que a gravidade que puxa o espectador pra dentro do filme, é a gravidade da imagem. As imagens são como o Guéron falou, não tem nada em excesso. Então, por essa economia que existe, limpeza ou economia, puxa o espectador: não dá tempo de se questionar. Eu acho que esse discurso do tempo é só um pretexto pra falar do que é real, do que é verdade, do que é claro, do que é escuro... O filme, na verdade, começa no escuro, vai pra o claro e depois volta pro escuro. Ele começa à noite, aí vem o dia, e a luz serve pra marcar o tempo. Eu acho que o tempo é só a primeira camada.

**Rodrigo Guéron:** Se eu fosse jornalista descreveria o Eduardo assim: “O cineasta que filma o vento”. Porque o vento, que já dá uma materialidade pro tempo, traz algo que é uma presença em quase todos os seus filmes, senão em todos: um lugar-limite entre tempo, natureza, mas onde natureza não está em oposição às subjetividades, aos personagens. Então, de alguma maneira, há uma força natural que você vê em todos eles, que também é luz e sombra, luz e escuridão; também se manifesta dessa maneira. A natureza atravessa o personagem de tal maneira, que a ação do personagem parece vir daí. Seja o estupro do *Terral*, e o *Terral* é citado no *Sudoeste*, no moinho, e o claro e o escuro do farol do *Terral*. E farol é uma das invenções tecnológicas humanas mais lugar-limite com a natureza. E o moinho é outro exemplo disso...

**Eduardo Nunes:** Tentando conseguir entender o que vocês estão falando, por exemplo, eu acho que a luz tem uma potência; primeiro, de ser cíclica, um dia sempre segue o outro; a segunda é ela nunca ser única. Então, uma das ideias que surgiram é que se você tem esse copo aqui às 11:32h, a sombra vai estar aqui, e essa sombra de 11:32h nunca mais se repete dentro do mesmo dia. Então, a luz marca cada momento como único dentro de um dia. Isso era uma coisa que gostaríamos de passar para a personagem, por isso a opção daquela janela mais estreita, que mostra imagens banais, como aquela florzinha no meio do caminho que o Sebastião tira. Mas elas têm significado especial, porque estão dentro de um contexto de uma menina que está vendo uma florzinha pela primeira vez. O ineditismo que a luz proporciona no dia de uma pessoa, de cada momento ser diferente do outro

nesse aspecto, é interessante porque ele justamente cria uma novidade, uma vida que dura um único dia. Agora, a questão do vento, o primeiro argumento do filme era um lugar em que ventava continuamente, e tudo se modificava em relação ao vento. Mas é diferente, acho que é uma ação constante, que nunca volta, mas, ao som da luz, ela é cíclica e dá esse ineditismo. Acho que são duas ideias paralelas, que se complementam um pouco.

**Rodrigo Guéron:** Mas tem uma dimensão existencial da natureza.

**Eduardo Nunes:** Ah, totalmente.

**Rodrigo Guéron:** A luz no sentido bergsoniano, porque a tradição filosófica e científica colocou a luz como algo fora dos objetos, que ilumina os objetos. Inclusive, na relação pensamento/matéria, parece que o pensamento ilumina a matéria. Mas Bergson levanta uma questão que se aproximando da física e vice-versa, que não há nenhum terceiro elemento como luz, e a luz surge da diferença de energia entre os corpos. Então, a luz não ilumina os objetos, mas a luz nasce da diferença de energia dos objetos, que se iluminam por isso uns aos outros. E a própria visão humana é isso, uma radical diferença de energia e de intensidade corporal do homem em relação aos objetos em volta...

**Eduardo Nunes:** Mais ainda, eu acho que isso tem que ser aplicado à própria experiência do espectador, não só do personagem. Então, por exemplo, esse filme foi pensado para uma sala de cinema, pelo formato da tela, pela questão do som mesmo, que é 5.1. Então, quando você tem, por exemplo, o momento em que o personagem fala “fecha os olhos”, e a tela fica escura, não é a tela que fica escura, é todo o cinema que fica escuro. E o som da chuva, quando ele vem, vem pelas caixas de trás, então, assim, imagina o som da chuva, a pessoa fecha o olho, e o som da chuva começa por trás, vai para as laterais, e depois vai para a frente. E no momento em que chega na frente, toda a sala está ocupada com o som da chuva, como se estivesse chovendo sobre a sala. Então, assim, é você usar o espaço da sala como espaço de ação do filme. *O Reminiscência*, que vocês viram, tem um momento em que a tela fica escura e a personagem começa a falar “Como foi? Como foi ficar escuro?” e a imagem anterior é a cama com as roupas arrumadas sobre ela, que é uma imagem totalmente banal, mas que foi a última imagem que você teve. Quando você falou por exemplo, dela (a protagonista de *Sudoeste*) deitada na cama vendo as sombras... Primeiro tem uma referência óbvia à questão do cinema: ela está ali, deitada na cama, e você tem a projeção de sombras, como se fosse filme; sombra sobre uma tela. Segundo, na época eu estava lendo *O Idiota*, do Dostoiévski, que tem uma cena maravilhosa, logo no início do

livro, em que o príncipe Michigan – que tinha sugerido para uma das irmãs, que era pintora, pintar o rosto de alguém morrendo em vez de pintar paisagens banais – descreve um homem que vai ser guilhotinado. E depois de descrever todo o percurso do homem até a guilhotina, ele descreve o sujeito que já está ali com a cabeça para ser cortada; ele sabe que vai morrer em alguns instantes e quer ter pensamentos nobres, porque são os últimos pensamentos da vida dele. Então, ele fica pensando em coisas grandiosas, coisas que, de alguma forma, justifiquem toda a vida que ele teve; e daí ele vê o carrasco, que fica diante dele, pra puxar a guilhotina, e ele olha a roupa, a blusa do carrasco, que tem vários botões dourados, e o último botão não está dourado, está mais enferrujadinho; ele fica olhando aquele último botão e não consegue pensar em outra coisa, só porque aquele botão está enferrujado e os outros não, e aquela é a última imagem da vida dele: uma imagem totalmente banal. Então, você tem uma questão, pra mim, naquele momento, que é o momento da morte da personagem, e o que fica como lembrança da vida? O que vai ser aquela última imagem antes de fechar os olhos? É um pouco aquilo que vocês estavam falando do existir e não existir, da verdade... que é a grande questão se a gente for tentar entender a morte com a questão da verdade e da mentira.

**Rodrigo Modenesi:** Mas depois disso, eu posso estar enganado, mas a gente não vai para uma cena que é uma janela?

**Eduardo Nunes:** É, é a última cena.

**Rodrigo Modenesi:** E aí um *travelling* se aproxima, e a gente vê as crianças brincando na chuva, e aí já vai *pro fade* no branco; então a tela termina totalmente branca, que no cinema é ausência de informação total... É a morte mesmo, e isso é interessante porque o filme começa preto e termina branco.

**Rodrigo Guéron:** Pode ser, mas, por outro lado, no cinema, pode ser um momento de hiperintensificação.

**Rodrigo Modenesi:** Da luz também.

**Rodrigo Guéron:** E do pensamento do espectador, da imaginação dele. Esse silêncio... A escuridão no cinema é, de alguma maneira, como o silêncio na canção, na música. O Pasolini dizia uma coisa muito legal: “A morte edita os nossos filmes”. Mas é mais do que isso, porque na verdade tem uma coisa muito importante que eu queria insistir aqui... Queria que você falasse mais sobre esse lugar-limite, no qual natureza não é a natureza no

sentido que a gente normalmente compreende como natureza, como oposição à subjetividade, como oposição ao sujeito... mas como uma natureza que parece acionar alguma coisa no sujeito. De algum modo parece que o vento vira o crime, parece que a trovoada vira o estupro.

Você tem uma atenção com a natureza, um interesse. Tem o pescador do *Terral*, que eu já citei, e de novo o vento. E mesmo no *Tropel*, é um açougue, mas o açougue tem um elemento que é o boi que morreu há pouco tempo, quer dizer, toda aquela carne está ali numa situação (a estética daquela carne) que não é igual à do bife que a gente fritou em casa. O assassinato do boi está quase presente, e, ao mesmo tempo, essas imagens parecem fazer latejar o desejo do açougueiro, e o próprio desejo da menina. Se é que existe um ato sexual ali, a menina não é uma vítima.

**Eduardo Nunes:** Sim, estou entendendo. Em primeiro lugar, eu acho que a natureza em si tem um mistério que é fascinante. Eu acho que a gente está muito distante de compreender o que é a natureza num aspecto mais amplo. Então, um filme que procura falar sobre a vida tem que compartilhar esses elementos da natureza. Em segundo, o ser humano tem a pretensão de achar que todo mundo está em função do ser humano, que a gente é o centro. Então, quando você põe um homem andando no meio das árvores, e aquelas árvores têm uma potência maior do que a daquele homem, é um pouco desviar a atenção daquele homem e falar: “olha, você está rodeado por alguma coisa que não compreende”. Eu revi há pouco tempo o *2001* do Kubrick, e acho que é por isso que é um filme que até hoje tem uma força tão grande porque ele joga com a ideia de colocar a natureza, e nesse caso a natureza elevada a milésima potência, ou seja, a natureza como o espaço sideral, a natureza como o infinito, como algo incompreensível. Eu acho que, no caso do *Sudoeste*, a natureza tem essa função de colocar alguma coisa que está ao redor das pessoas, e, se você assistir ao filme numa sala de cinema, isso é ainda mais forte, porque você “vê” o som.

**Rodrigo Guéron:** A natureza tem uma dimensão que joga no acaso; sua força nos joga no acaso, e você não sabe o que vai vir. O que é totalmente diferente dessa noção de natureza que vive dizendo que uma coisa é natural e outra coisa não. O que é natural, na verdade, é um processo produtivo em que você não sabe o que vai ser produzido. O que há na sua natureza, a meu ver, é uma força não mensurável, não controlável.

**Eduardo Nunes:** Eu acho que no *Sudoeste*, tentando uma leitura já mais madura do filme, tem alguns momentos em que essa natureza tem sincronia com os personagens, por exemplo, pra mim é claro – numa cena que quase saiu do filme – quando ela anda pelo mar, e a barriga vai crescendo, e o vento vai ficando cada vez mais forte, a música vai ficando mais alta... Naquele momento você tem uma harmonia dela com o entorno. Naquele momento ela é a natureza, uma entende a outra. Eu acho que o filme flerta o tempo todo na relação homem/natureza: às vezes aproxima, às vezes afasta, mas ela é presente. E eu acho que a natureza está com alguma coisa incompreensível: na verdade, a própria morte está nesse ponto extremo.

**Rodrigo Guéron:** O cinema se manteve potente no século XX em dois momentos. Em primeiro lugar, como ‘a arte’ de produção de imagem-movimento, e se você quiser também imagem-tempo; num segundo momento, como uma arte que se manteve com possibilidade de produzir uma imagem muito mais densa, que vai muito mais longe do que os limites que a televisão colocava. O cinema, então, se manteve potente até ali os meados ou o final dos anos 80, e não é que ele tenha se tornado impotente, mas ele teve que encarar uma realidade, que é a proliferação e a relativa “democratização”, vamos colocar assim entre aspas, das formas de produzir imagens; o que, paradoxalmente, era um projeto de certo cinema. Então a pergunta que eu faço é a seguinte: qual o lugar contemporâneo da imagem cinematográfica na sua opinião, articulando isso com o fato de você ter acabado de fazer, pela primeira vez, uma videoinstalação em Londres.

**Eduardo Nunes:** Ah, sim...

**Rodrigo Guéron:** Na verdade eu acho que você não projetou uma videoinstalação; acho que você foi convidado a fazê-la e teve que projetar...

**Eduardo Nunes:** É (todos riem). Não era para ser uma videoinstalação, foi um acidente. Eu gosto muito do espaço da sala de cinema. O *Sudoeste* na televisão fica ridículo, fica meio pequeno, nos planos gerais você não identifica os personagens...

**Rodrigo Guéron:** O cinema tem uma densidade da imagem, uma alternativa de produção de imagem, que a imagem da televisão não poderia nunca produzir, embora a videoarte, a partir do final dos anos 50, também tente trabalhar a forma TV de outra maneira.

**Eduardo Nunes:** Pois é... Então vamos falar um pouco da experiência lá de Londres: chama-se *Portrait of London*. São quatro personagens que contam a mesma história, cada

um em uma tela, e que no decorrer do filme – é um filme de meia hora – você percebe a conexão desses personagens. A primeira idéia era contar tudo numa única tela, e aí surgiu a provocação, vamos dizer assim, de criar uma instalação porque todos os outros artistas estavam criando instalações. Eu pensei, bom, o que eu posso fazer é criar isso em quatro telas diferentes e cada personagem teria uma tela, em que uma tela complementa a outra ou comenta a outra. Então você tem a experiência muito engraçada de ver a sessão do filme, porque a gente colocou almofadas no meio, e algumas pessoas de mais idade sentam ali e não conseguem mais se mexer. Você tem quatro telas, mas elas escolhem uma tela e ficam naquela tela. Você tem de fato o controle de todo o espaço: quatro telas onde você escolhe o que vai estar em cada tela e mais o som que vai ter nas outras telas. Pode ser que você tenha uma pessoa falando na tela 2, e as telas 1, 3 e 4 vão estar com o som de ambiente, uma tem um pássaro, a outra tem um vento, então você cria uma atmosfera completa dentro daquele quadrado. Isso para mim assim não é que seja uma instalação, mas é como se fosse um cinema numa potência maior: você tem a possibilidade de usar as quatro paredes que compõem a sala de cinema ao mesmo tempo. Então é uma narrativa: o filme tem começo meio e fim. Eu nem mexi tanto na dramaturgia.

**Rodrigo Modenesi:** Tem uma coisa que é bacana nesse projeto, que é botar o espectador dentro da imagem.

**Eduardo Nunes:** Exato.

**Rodrigo Modenesi:** O que parece que já é uma ambição no *Sudoeste*: tentar jogar a gente dentro da imagem. E nesse projeto você fisicamente realiza isso.

**Eduardo Nunes:** É, eu não tive muito tempo: 30 dias só, e na verdade foi uma surpresa. Eu editei, de fato, quatro filmes simultâneos. Você, no *final cut*, tem o *time line*; nesse caso você tinha quatro ao mesmo tempo, e tinha pontos de *sinc* em que eu falava: esta imagem está aqui, e nas outras três telas vão estar isso, isso e isso. E eu só pude ver como o filme funciona no dia em que ele foi exibido, e me surpreendi, porque, por exemplo, a potência da imagem era muito maior do que eu podia imaginar. Se você tem o parque, que é a primeira cena, num banco, aqui à esquerda é a imagem do parque, à direita também é a imagem do parque e também aqui atrás, e você tem quatro telas, então todo o ambiente fica verde, e o som do parque invade tudo. Então você está num parque, e aquilo faz uma fusão para um bar, que é azul, aí todo o ambiente fica azul. Então você tem um controle ali

que é absurdo, e não acho que na verdade seja ‘menos cinema’. Eu acho que é um filme, só que editado de uma outra forma.

**Rodrigo Modenesi:** Uma outra coisa bacana, nesse caso, agora que você narrou essa diferença, é que a imagem substitui o real, e parece que este é um de seus projetos, como diretor: a imagem substituir o real, o que volta à discussão do que é verdade e do que não é. A princípio, até na história da filosofia, a imagem não é a verdade; a imagem seria uma reprodução, um simulacro, e eu acho que você está sempre colocando isto: será que o real é simulacro?

**Eduardo Nunes:** Isso que você fala eu escrevi quando a gente estava gravando, no final do *Sudoeste*; a passagem em que a menina fala “fecha os olhos”; em toda a sessão que eu passei do filme tem alguém que fala “quando ela fala fecha os olhos eu fecho os olhos”. Então você cria ali isto: o que a tela passa para você. É você confiar totalmente no filme e dizer: “se ela falou para fechar os olhos, eu tenho que fechar os olhos, como se não tivesse nada na tela que eu não pudesse viver com os olhos fechados”. Então o real a que você se refere realmente vem à tona, porque se você abre mão de assistir a um filme e você acreditou naquela menina que fala para fechar os olhos, e você fechou, é você desistir do filme e acreditar em alguma coisa que seja maior do que o filme. Quando alguém fala: “Olha, eu realmente fechei os olhos”, eu penso: “nossa, é lindo porque eu não preciso mais do filme, agora é o suficiente... Eu nunca tinha pensado nisso”. Ô, Guéron, a gente está indo a lugares que eu nunca tinha ido...

**Rodrigo Guéron:** Que ótimo! Existe essa oposição, que é simplória na verdade, entre um cinema de imagem e um cinema narrativo. Ela é simplória porque eu sei que você é um amante da boa narração, você tem uma ligação com a literatura, você gosta de literatura. Você tem um filme que é um capítulo de *O jogo da amarelinha*, do Julio Cortazar. Mas você faz um cinema de imagens também, não? um cinema em que as imagens falam por si...

**Eduardo Nunes:** Por exemplo, eu dou uma oficina em Salzburgo, na Áustria, que é uma oficina para estudantes de literatura que estudam português; eles têm que fazer um filme, um curtinha, e, é claro, eles não sabem nada de cinema. A única forma que eu tenho de me aproximar deles, do que eles entendem como uma narrativa, é usar como base a literatura. Então o que eu faço? Eu pego um texto que é muito descritivo e tento traduzir aquilo por imagens. Agora, se você pega um texto um pouco mais complexo, Hilda Hilst, por exemplo, que começa a falar de questões que são sensações, que são percepções quase abstratas,

qual é o equivalente disso na imagem? Por exemplo: “ela se sentiu como se fosse a filha dela há 40 anos quando encontrou aquele homem pela primeira vez”. Não existe traduzir isso em imagens. O que me fascina na literatura é que, na minha opinião, ela tem uma potência muito maior do que o cinema para transmitir sensações. O próprio ato da leitura é uma covardia em relação ao cinema. É você e o cara que escreveu: mais ninguém!

**Rodrigo Guéron:** É claro que a literatura sempre foi uma arte produtora de imagens.

**Eduardo Nunes:** Sempre!



Imagem 1: “do que a gente vê e do que a gente não vê, do que a gente enxerga e do que a gente não enxerga (...) Verdade é o que a gente vê? Verdade é o que a gente imagina? O que é a verdade?”



Imagem 2: “A parteira, a que ajuda a vir à vida, é tida como bruxa.”



Imagem 3: Portrait of London. Instalação feita pelo cineasta Eduardo Nunes, em Londres.