

**A “calma” em dois momentos de cinema: aristotélico, “Bombita”, 4º episódio de *Relatos salvajes* de D. Szifrón; e não ou para-aristotélico, *Céu sobre água* de J. Agrippino de Paula<sup>1</sup>**

***“Calm” in two moments of cinema: Aristotelian, “Bombita”, fourth episode of D. Szifrón’s Relatos salvajes; and not or para-Aristotelian, J. Agrippino de Paula’s Céu sobre água***

Teodoro Rennó Assunção  
Faculdade de Letras da UFMG  
teorenno@gmail.com

**Resumo:** Este artigo comenta brevemente o quarto episódio, “Bombita”, do filme *Relatos salvajes* de Damián Szifrón (2014), e o curta-metragem *Céu sobre água* de José Agrippino de Paula (1978), como exemplos possíveis tanto da “calma” (*praótes*) tal como definida – em contraste com a “cólera” (*orgé*) – por Aristóteles no livro II da *Retórica* (“Bombita”, do filme *Relatos salvajes* de D. Szifrón), quanto da “calma”, pensada positivamente e não mais apenas negativamente (*Céu sobre água* de

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no evento “I Seminário *Docere, Delectare et Mouere*: Emoções Aristotélicas no Cinema” (Centro de Convenções do Complexo Santuário do Caraça, na região da cidade de Santa Bárbara, Minas Gerais, de 10 a 13 de março de 2015, <[www.letras.ufmg.br/doceredelectareetmovere](http://www.letras.ufmg.br/doceredelectareetmovere)>) organizado por Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (Departamento de Filosofia da FAFICH-UFMG), como coordenadora geral, e por Helcira Maria Rodrigues de Lima, Sérgio Alcides Pereira do Amaral e Teodoro Rennó Assunção (todos três da FALE/UFMG), e promovido pelo Grupo de Pesquisa “Retórica e Argumentação”, do CNPq e UFMG (FAFICH-FALE), pelo “Núcleo de Estudos Antigos e Medievais” (NEAM) do CNPq e UFMG (FALE-FAFICH), com apoio da CAPES, da FAPEMIG, do PPG-FIL da FAFICH/UFMG, do PÓS-LIN e do PÓS-LIT da FALE/UFMG.

J. Agrippino de Paula), segundo um modelo bem diferente, portanto, daquele de Aristóteles para esta “emoção” no livro II da *Retórica*.

**Palavras-chave:** “calma”; Aristóteles; *Retórica*; “Bombita”; *Céu sobre água*.

**Abstract:** This article briefly comments on the fourth episode, “Bombita”, of Damián Szifrón’s film *Relatos salvajes* (2014), and on José Agrippino de Paula’s short film *Céu sobre água* (1978), as possible examples not only of “calm” (*praótes*) as defined – in opposition to “anger” (*orgé*) – by Aristotle in the Book II of *Rhetoric* (“Bombita”, of Damián Szifrón’s film *Relatos salvajes*), but also of “calm”, conceived in a positive way and no more only negatively (*Céu sobre água* de J. Agrippino de Paula), according to a model very different, therefore, from that one of Aristotle for this “emotion” in the Book II of *Rhetoric*.

**Keywords:** “calm”; Aristotle; *Rhetoric*; “Bombita”; *Céu sobre água*.

Recebido em 10 de julho de 2015

Aprovado em 5 de setembro de 2015

Gostaria de começar por um esclarecimento elementar quanto ao próprio título destes dois breves comentários (o primeiro, a um episódio de um longa-metragem, e o segundo, a um curta): fui eu quem, por comodidade, os qualifiquei como momentos de cinema “aristotélico” (o primeiro, “Bombita”) e “não ou para-aristotélico” (o segundo, *Céu sobre água*), com isso querendo apenas indicar que o primeiro (“Bombita”) poderia ser compreendido em seu conjunto narrativo a partir do conceito de “calma” (*praótes*) tal como definido no livro II (2-3) da *Retórica* de Aristóteles, enquanto o segundo – apesar de sugerir fortemente em seu conjunto não-discursivo algo como um sentimento de “calma” – não se deixaria de modo algum compreender a partir do conceito negativo de “calma” (em contraposição à “cólera”, *orgé*) tal como definido por Aristóteles na *Retórica*. O que obviamente não supõe nenhuma relação direta e intencional (positiva ou negativa) destes dois filmes com o livro II da *Retórica*.

Mas seria preciso fazer, ainda, um outro esclarecimento elementar: o próprio Aristóteles no livro II da *Retórica* não prevê em nenhum momento o uso das “emoções” (*páthe*) em uma construção

narrativa autônoma, sendo o seu objetivo o de usá-las para colocar o auditório de uma assembleia ou de um tribunal em um estado emotivo análogo ao do orador (assembleia) ou ao de quem está sendo julgado (tribunal). É apenas na *Poética* (ver capítulos 6 e 13) que Aristóteles pensa em duas emoções: a “compaixão” (*éleos*) e o “medo” (*phóbos*) como devendo ser despertadas no receptor de um certo tipo de construção narrativa ficcional, o da tragédia (ARISTOTE, 1980, p. 52-53, p. 76-77). Mas, mesmo aí, estas duas emoções (o medo e a compaixão) são, de algum modo, aquilo que o compositor da estória trágica visa despertar no público e não algo que necessariamente esteja, enquanto elemento, na própria composição da estória.

Isso, no entanto, não impede que se possa partir das definições de “emoções” no livro II da *Retórica* para compreender melhor alguns tipos de narrativa que são muito comuns no cinema, sobretudo se lembrarmos que aquela que é a maior exposição teórica de Aristóteles sobre as “emoções” (praticamente ausentes no *De anima*, por exemplo) está longe de ser uma exposição autônoma, sendo arroladas e definidas apenas aquelas “emoções” que pressupõem sempre um contexto básico de relações sociais (a *pólis*) e mais especificamente os contextos da assembleia (gênero deliberativo), do tribunal (gênero judicial) e de outras reuniões públicas (gênero epidíctico), ou seja: “emoções” que terão necessariamente uma marcada dimensão narrativa e que, por isso, poderão ser (consciente ou inconscientemente) utilizadas pelo *mainstream* do cinema narrativo que se tornou hegemônico já na segunda década do século XX (cf. os “Pré-cinemas” tais como descritos por Arlindo Machado em *Pré-cinemas & pós-cinemas*. MACHADO, 1997, p. 6-170). Esta relação (do cinema narrativo com as “emoções” aristotélicas) certamente poderia ser um dos elementos de uma percepção de Roland Barthes (ainda que ele tenha pensado de um modo mais genérico em seu opúsculo *A retórica antiga*), para quem “existe uma espécie de acordo obstinado entre Aristóteles (de quem nasceu a retórica) e a cultura assim dita de massa” (BARTHES, 1975, p. 220).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “Como fugir dessa evidência de que Aristóteles (poético, lógico, retórico) fornece a toda a linguagem, narrativa, discursiva, argumentativa, veiculada pelas ‘comunicações de massa’, uma grande analítica completa (a partir da noção de ‘verossímil’) (...)?” (BARTHES, 1975, p. 220).

Vejam, então, a primeira definição aristotélica de “calma” (*praótes*) e o modo como ela depende de uma definição anterior de “cólera” (*orgé*): “*Como estar calmo é o contrário de estar encolerizado, e a cólera se contrapõe à calma, deve-se examinar em que estado de ânimo as pessoas são calmas, com quem se comportam tranquilamente e por que meios se acalmam. Seja a calma, portanto, a inibição e o apaziguamento da cólera*” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 3, 1380a 6-9; ARISTÓTELES, 2000, p. 17, grifos meus).<sup>3</sup> A definição de “cólera” (*orgé*), portanto, como aquilo exatamente que a “calma” faz cessar (ou aquilo de cujo cessar resulta a “calma”) está pressuposta como o verdadeiro elemento positivo de que a “calma” é a negação, levando um comentador (John M. Cooper, no artigo “An Aristotelian Theory of the Emotions”) a dizer que: “Na realidade, não é perfeitamente claro se Aristóteles quer dizer que *praótes* (sentir-se calmo) é um estado de sentimento por si próprio, ou apenas a ausência de sentimentos coléricos quando estes seriam esperados ou justificados; (...)” (COOPER, 1996, p. 242, trad. minha).<sup>4</sup>

A primeira definição de “cólera” (*orgé*) – que está na seção imediatamente anterior à da “calma – é, por sua vez, a seguinte: “*Seja, então, a cólera o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito à determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido*” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1378a 30-32; ARISTÓTELES, 2000, p. 7, grifos meus). Para o que interessa mais ao nosso comentário do episódio fílmico “Bombita”, caberia ainda citar as seguintes precisões de Aristóteles: a primeira (que esclarece que a “cólera” é uma “emoção mista”)<sup>5</sup> diz que “(...) a toda cólera se segue certo prazer, proveniente da esperança de vingar-se; é agradável, com efeito, pensar que se obterá o que se deseja; (...)” e ainda que “(...) as pessoas passam o tempo vingando-se em pensamento; a imagem que então surge

<sup>3</sup> Usei também, para cotejar o texto grego e a tradução, a edição de ARISTOTLE, *Art of Rhetoric*. English Trans. John Henry Freese (ARISTOTLE, 2006).

<sup>4</sup> Em uma nota, John M. Cooper lembra que: “Por contraste, em seus tratamentos de outros dois sentimentos de ‘negação’, o ódio e a confiança, parece bem claro que ele os considera como estados positivos de sentimento por si próprios, e não meramente a ausência dos sentimentos com os quais eles são contrastados – sentimentos amicais e medo, respectivamente” (COOPER, 1996, p. 253, nota 4, trad. minha).

<sup>5</sup> Ver para a importante questão das “emoções mistas” na *Retórica* o esclarecedor artigo “Mixed Feelings in Aristotle’s *Rhetoric*” de Dorothea Frede (FREDE, 1996, p. 258-285).

causa prazer como a dos sonhos” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1378b 1-2 e 8-10; ARISTÓTELES, 2000, p. 7); a segunda perspicazmente diz que “(...) sentimos ainda cólera, quando acontece o contrário do que esperávamos, porquanto causa maior pesar o que é de todo inesperado, assim como provoca deleite o que é de todo imprevisto, quando se realiza o que desejamos” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1379a 25-27; ARISTÓTELES, 2000, p. 11).

Se voltarmos, agora, à “calma” (ou “brandura”), veremos que, na exposição que se segue à sua primeira definição negativa (ou contrastiva) em relação à “cólera”, este padrão será mantido, com a única exceção de uma breve passagem em que apenas vislumbramos o que poderia ser uma definição positiva da “calma” a partir da mera menção de algumas situações ou ocasiões que, apesar de existirem por si mesmas e não apenas como negações da cólera, não serão descritas e nem mais mencionadas na sequência: “Quando se acham em estado de ânimo contrário ao da cólera, é evidente que as pessoas são calmas, como, por exemplo, *no jogo, no riso, na festa, num dia feliz, num momento de sucesso, na realização dos desejos e, em geral, na ausência da dor, no prazer inofensivo e na esperança justa*” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 3, 1380b 2-5; ARISTÓTELES, 2000, p. 19, grifos meus).

Como exemplos da definição aristotélica negativa de “calma”, poderíamos citar, no trecho inicial que se segue a esta, as seguintes passagens: “Se sentimos cólera contra os que desdenham, e o desdém é voluntário, é evidente que com aqueles que nada disso fazem, ou agem involuntariamente, ou parecem agir assim, somos calmos. Igualmente, com os que queriam o contrário do que fizeram. (...) E com os que reconhecem seus erros e se arrependem, porque, considerando como uma punição o pesar pelos atos praticados, eles fazem cessar a nossa cólera. (...) Também somos calmos com os que se humilham diante de nós e não contestam, pois parecem reconhecer que são inferiores; ora, os inferiores temem, e ninguém desdenha quando sente temor. (...) Igualmente, com respeito aos que nos fizeram grandes favores. E com os que solicitam e suplicam, pois mostram maior humildade. Igualmente, com os que não são insolentes, nem trocistas, nem desdenhosos com pessoa alguma (...)” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 3, 1380a9-16, 22-24 e 27-30; ARISTÓTELES, 2000, p. 17 e 19).

Curiosamente, no entanto, Aristóteles não menciona diretamente aquele tipo presumivelmente mais comum de “calma”, que viria não da

ausência de algo essencial à produção da “cólera”, mas simplesmente da realização efetiva e manifesta do desejo de vingança contra um desprezo manifesto e não merecido. No entanto, este tipo mais comum de “calma” está, de algum modo, pressuposto em uma exigência que, segundo Aristóteles, acrescenta-se à da mera realização da vingança: “Além disso, *não nos encolerizamos se pensamos que os punidos não saberão que sofreram por nossa causa e por quais motivos*, pois a cólera tem a ver com o indivíduo; ora, isso é evidente pela definição. *Por essa razão, com justiça assim se expressou Homero (“Od”. IX, 504): ‘Diz-lhe que foi Ulisses, o devastador de cidades’, como se Ulisses não se sentisse vingado se o Ciclope não soubesse por quem nem por que motivo ficara cego*” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 3, 1380b 20-25; ARISTÓTELES, 2000, p. 21, grifos meus). Pois, como bem o sabemos, Odisseu não somente cegou o Ciclope e roubou algumas de suas ovelhas, como fez questão de explicitar para este por que o tinha feito (ou seja: em razão da transgressão horrenda de uma regra básica de hospitalidade, ao devorar seis de seus hóspedes, cf. *Odisseia* IX, 475-479) e também quem o tinha feito (isto é, o líder, agora nomeado, destes companheiros devorados, cf. *Odisseia* IX, 502-505), em uma expressão aberta de uma superioridade final (como a dos discursos de triunfo na guerra após a vitória em um combate individual) que, porém, como bem o mostra a *Odisseia*, quase lhe foi fatal, abrindo também perigosamente para Odisseu o longo período da cólera de Poseidon, a partir do pedido de retaliação do Ciclope (cf. *Odisseia* IX, 528-535).

As implicações narrativas de um tal modelo de “calma”, resultante da realização de um desejo de vingança contra um desprezo não merecido, são, de algum modo, já evidentes no próprio texto do livro II (2-3) da *Retórica*, que cita não só este verso do episódio da vingança de Odisseu contra o Ciclope, mas também, quando trata diretamente da “cólera” (*orgê*), dois pedaços de versos da *Iliada* que exprimem bem a “cólera” de Aquiles contra Agamêmnon: “Desonrou-me, pois ele mesmo pegou e retém meu prêmio” (*Iliada* I, 356) e “como se (eu fosse) um desterrado digno de desonra” (*Iliada* IX, 648; ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1378b 32-34; ARISTÓTELES, 2000, p. 9).<sup>6</sup> Ora, ainda que a *mênis* (“ira”) de

<sup>6</sup> Um pouco antes, Aristóteles, ao propor pela primeira vez que “um certo prazer acompanha a cólera (aqui traduzindo o termo grego *thumós*)”, já havia citado dois versos da *Iliada* que a descrevem admiravelmente: “A qual, muito mais doce do que

Aquiles não seja uma “cólera” qualquer (nem *orgé* e nem mesmo *khólos*, termo mais frequente na *Iliada*), ela designa, enquanto primeiríssima palavra do poema, o seu tema, que, porém, no seu desenrolar complexo e trágico, não resulta em uma simples satisfação do desejo de vingança contra Agamêmnon, já que este desejo é inteiramente esvaziado após a morte de Pátroclo.<sup>7</sup> É na estória maior da *Odisseia* que poderíamos pensar em um modelo mais comum de “calma” resultante de uma vingança final contra os pretendentes, que é longamente preparada pelo acúmulo de insultos e maus tratos contra Odisseu e sua família.

### **1 A “calma” aristotélica: “Bombita”, 4º episódio de *Relatos salvajes* de Damián Szifrón**

Sabemos bem que não só a literatura apresenta vários exemplos possíveis de uma trama de vingança realizada como desfecho, mas também que o cinema narrativo já explorou este modelo quase à exaustão (sobretudo em *westerns* e policiais esquemáticos e de apelo fácil, como, por exemplo, vários dos estrelados por Charles Bronson). Não será, pois, uma grande surpresa encontrar variações deste modelo nas seis estórias (ou episódios) independentes que compõem o filme *Relatos salvajes* de Damián Szifrón. A questão mais importante, no entanto, é o modo como estas tramas de vingança estão construídas, pois embora seja possível uma identificação básica com a personagem que se vinga, há sempre um desconcerto que introduz um elemento cômico.

Vejamos, então, a intriga de “Bombita”, o quarto episódio de *Relatos salvajes* (D. Szifrón, Argentina, 2014). O começo nos mostra um engenheiro (Ricardo Darín no filme), especializado em bombas para demolição (donde o apelido “Bombita”, que dá título ao episódio), programando e realizando com sucesso a demolição de uma espécie

---

o mel que cai gota a gota,/ cresce nos peitos dos homens (...)” (*Iliada* XVIII, 109-110; ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1378b 6-7; ARISTÓTELES, 2000, p. 7).

<sup>7</sup> Da complexidade maior da intriga da *Iliada* dá, de algum modo, testemunho o próprio Aristóteles, quando, ao dizer que não haveria sentido em se encolerizar contra os mortos (pois estes não poderiam perceber a vingança), ele cita um verso em que Apolo expõe o absurdo do ultraje reiterado do cadáver de Heitor por Aquiles: “Pois a uma terra insensível ele ultraja enfurecido” (*Iliada* XXIV, 54; ARISTÓTELES, *Retórica* II, 3, 1380b 29; ARISTÓTELES, 2000, p. 21).

de usina localizada na cidade de Buenos Aires. Na sequência, ao sair do trabalho, ele liga para sua mulher, dizendo que pegará um bolo encomendado para a festa de aniversário de sua filha. A tragicomédia começa quando, após estacionar seu carro junto à confeitaria e pagar um preço caro pelo bolo esperado para esta festa, ele descobre, ao sair, que o seu carro (não mais presente) havia sido rebocado, sem que, no entanto, ele tivesse podido ver – devido à ausência de uma sinalização – que aquele era um lugar em que era proibido estacionar [Caberia aqui lembrar com Aristóteles que “sentimos ainda cólera, quando acontece o contrário do que esperávamos, porquanto causa maior pesar o que é de todo inesperado (...)”. (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1379a 25-27; ARISTÓTELES, 2000, p. 11)]. Pegando a notificação da multa afixada no meio-fio, ele se dirige a um estacionamento central, onde, apesar de reclamar do absurdo de ter de pagar um reboque injustificado, ele é tratado com indiferença pelo funcionário que o atende, e é obrigado a pagar o reboque para reaver o carro.

Mas esta demora será fatal, pois o trânsito engarrafado de Buenos Aires (algo sobre o que ele também não tem controle) o atrasa ainda mais, fazendo com que ele perca quase toda a festa da filha e desperte, assim, não só a decepção da filha, mas também a fúria de sua mulher. Apesar de tentar explicar para sua mulher o justificado de sua indignação (que, como já vimos na primeira cena da central do reboque, é também comum a outros cidadãos de Buenos Aires), a mulher, cansada de suas “desculpas” (e dizendo que ele poderia ter pegado um táxi para chegar em tempo à festa, deixando para pegar o carro depois) o ameaça, então, com uma separação definitiva.

E quando, tendo já pago o reboque, ele vai a um escritório (agora ligado ao Departamento de Trânsito da cidade) pagar a multa por estacionar em local proibido, ele volta a tentar argumentar, expondo o absurdo de pagar por uma infração da qual, devido à ausência de sinalização, ele não poderia ter consciência. Novamente ele é tratado com um burocrático desprezo (como se fosse sua obrigação, como cidadão sujeito à lei, conhecer todos os locais proibidos para estacionar em Buenos Aires), e, como não consegue falar com um superior deste funcionário que o atende no guichê (pois, segundo ele, não há ali superiores), ele se enfurece, pega um extintor de incêndio e quebra o vidro deste guichê, sendo levado pela segurança para uma delegacia de polícia, onde tem de

ficar na prisão por algumas horas (o advogado que o libera perguntando, então, se ele tinha sido estuprado...).

O problema maior vem do fato de que ele foi fotografado quando da agressão e de que seu caso, assim, é estampado nos grandes jornais, o que leva a empresa em que ele trabalhava (e que tinha vários contratos com a municipalidade de Buenos Aires) a demiti-lo sumariamente. Sua nova situação de desempregado será, por sua vez, fatal na tentativa de um acordo de separação com sua mulher, pois ela agora, estando empregada (numa inversão da situação mais habitual em toda a história do casamento), quer não apenas a guarda da filha, mas até mesmo impedi-lo de vê-la nos fins de semana.

E quando ele vai levar seu currículo a uma outra empresa para tentar um novo emprego – não conseguindo falar com o engenheiro-chefe, que ele conhecia e a quem ele preferia entregar pessoalmente o currículo, e nem com a sua secretária, que teria saído para almoçar, não tendo ainda voltado, quando já são quatro horas da tarde –, ele de novo “explode”, mandando todos “à merda”, e, ao voltar para a rua onde tinha deixado o carro em frente a uma banca de revistas, ele mais uma vez descobre, estarrecido, que o carro tinha sido rebocado, pois tinha sido estacionado em um local proibido, sem que novamente houvesse uma sinalização visível.

Desta vez, no entanto, ele paga o reboque (para reaver o carro), sem nenhuma reclamação, o que parece estranhamente sinalizar um começo de apaziguamento, que retrospectivamente compreenderemos como signo de um plano de vingança sendo armado. Ele irá, então, colocar uma bomba no próprio carro (que seria acionada quando o reboque desprendesse o carro no estacionamento), estacionando-o depois deliberadamente em um local proibido, de maneira a ser mais uma vez rebocado. Que a bomba explodisse o carro sem matar ou ferir ninguém que estivesse por perto no estacionamento é algo dado depois (não tão verossimilmente) como um cálculo bem feito por alguém que é especialista em explosivos. Alguns críticos argentinos (como Roger Koza e Jerónimo Atehortúa)<sup>8</sup> não deixaram de perceber aí também o velho esquema da “vingança com as próprias mãos”, que desperta fácil

---

<sup>8</sup> Ver o artigo “Cannes 2014 (04): historias ordinarias” (no blog “Con los ojos abiertos”) de Roger Koza (KOZA, 2014), e o artigo “Relatos salvajes” (in *El Mundo.com*, 23 de Octubre de 2014) de Jerónimo Atehortúa (ATEHORTÚA, 2014).

e prazerosamente a empatia do público pelo injustiçado protagonista “Bombita”, mas deixa politicamente intactas – por não problematizá-las mais a fundo – a extorsão de cidadãos, a corrupção da prefeitura e a distorção dos procedimentos de justiça.

Na cena final (que de algum modo inverte a da festa de aniversário da filha), são a mulher e a filha que levam para ele (já totalmente acalmado e feliz) na prisão um bolo de aniversário que será comemorado com efusão também por outros presos. Obtemos, além disso, antes desta finalização, informações de que o ato explosivo de Bombita estava sendo saudado nas redes sociais como uma manifestação necessária à denúncia do acordo criminoso entre a Prefeitura e a empresa dos reboques para extorquir de maneira pretensamente legal os usuários de carros que necessitam estacioná-los na rua, não percebendo (por falta de sinalização clara) que o local é proibido, o que dá um possível sentido político ao ato de vingança.

Se o modelo aristotélico de uma “calma” resultando da realização manifesta de uma vingança contra um desprezo imerecido é facilmente reconhecível, inclusive atendendo à exigência de que aquele que despreza (ou ofende) injustamente saiba por que e por quem a vingança contra ele foi cometida (donde a importância da publicidade contemporânea das redes sociais), o que é mais difícil ou impossível de encontrar – neste contexto pós-moderno de uma sociedade burocraticamente administrada – é o “indivíduo” contra o qual a vingança é realizada, pois ele não tem carne e osso e nem propriamente uma identidade, sendo sintomático o fato de que Bombita não consiga encontrar nunca um superior responsável pelas ofensas contra ele. Mas, além disso, a trama parte de algo acidental e imprevisível (o primeiro reboque injusto do carro), que, como num pesadelo irônico, leva (com a ajuda do trânsito infernal) a uma segunda e inesperada desgraça (a perda da festa de aniversário da filha e a fúria da mulher que decide se separar dele), assim como a “explosão” no birô da Prefeitura leva à também inesperada desgraça da perda de seu emprego na empresa, sem que aí também seja localizável quem – fora a lógica da rentabilidade – decidiu e é responsável por isso. O desfecho enfim positivo (depois deste *crescendo* tragicômico de desgraças imprevisíveis) não consegue, contudo, eliminar de todo a sensação de mal-estar e fragilidade tão comum e compreensível para um habitante de uma grande cidade hoje.

## 2 A “calma” não ou para-aristotélica: *Céu sobre água* de José Agrippino de Paula

A ideia da escolha deste curta-metragem (vinte minutos) em Super-8 vem do desejo de tentar pensar um possível exemplo cinematográfico (imagem-som em movimento) de uma “calma” figurada positivamente e por si mesma (o que me pareceu um desafio difícil, se considerado o *mainstream* narrativo do cinema que chega à grande maioria das salas de cinema e à televisão) e que não poderia, de modo algum, se definir negativamente como “a inibição e o apaziguamento da cólera” (já que “estar calmo é o contrário de estar encolerizado, e a cólera se contrapõe à calma”), se a “cólera” é considerada, também segundo Aristóteles, como “o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo (...), quando esse (...) não é merecido” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 2, 1378a 30-32; ARISTÓTELES, 2000, p. 7). Este exercício poderia, então, permitir ver o quanto o modelo narrativo, relativamente comum no cinema, da “efetivação da vingança contra quem desprezou manifesta e imerecidamente” (donde, no desfecho, a “calma”) é apenas um dos exemplos de um dos conceitos possíveis de “calma”, não sendo necessariamente universal nem a definição aristotélica no livro II da *Retórica* e nem mesmo (mais amplamente) uma civilização agonística e competitiva (onde alguém só se reconhece pelo olhar dos outros) tal como a grega antiga.

Como já vimos, é certo que temos no livro II da *Retórica* um breve lampejo do que poderia ser uma definição positiva de “calma”, quando Aristóteles diz “(...) que as pessoas são calmas (...) no jogo, no riso, na festa, num dia feliz, num momento de sucesso, na realização dos desejos e, em geral, (...) no prazer inofensivo e na esperança justa.” (ARISTÓTELES, *Retórica* II, 3, 1380b 2-5; ARISTÓTELES, 2000, p. 19), naquela que é a única passagem do bloco maior (capítulo 3 do livro II) dedicado à “calma” em que poderíamos localizar algo de algum modo presente em *Céu sobre água*. Mas os exemplos positivos de uma situação de “calma” são apenas enunciados e deixados, por sua vez, sem uma definição ou descrição qualquer, como se seu rendimento narrativo, na ausência de um conflito básico que dá início à estória, fosse muito baixo, justificando a suspeita de que estritas descrições narrativas da “calma” são muito raras e improváveis. Tal constatação tem, no entanto, como pressuposto o hegemônico formato narrativo do cinema,

que se tornou realidade histórica já na década de 20 do século XX (a partir da transposição para o cinema de histórias tais como as contadas por romances realistas do século XIX, cf. o já citado “Pré-cinemas” de Arlindo Machado. MACHADO, 1997, p. 6-170), mas que não é em si uma necessidade, como bem o demonstram vários experimentos (geralmente, de “vanguarda”) com imagem e som em movimento, mas sem propriamente uma história e também diálogos (ou seja: o elemento discursivo, tão óbvio e necessário em tramas de conflitos humanos).

Um tal cinema experimental não-narrativo, em que as imagens e os sons valem pelo que esteticamente eles são, foi quase sempre aproximado (e como que circunscrito) às artes plásticas, como alguns de seus primeiros exemplos emblemáticos (realizados por “artistas”) bem o sugerem: *Le retour à la maison* de Man Ray, *Ballet mécanique* de Fernand Léger, *Marseille vieux port* de Moholy-Nagy, *Entr’acte* de Franz Picabia (e René Clair), mas também um filme de um cineasta como *O homem com a câmera* de Dziga-Vertov. No contexto brasileiro, um exemplo possível, mas único e extraordinário, é – em várias de suas sequências contemplativas jogando com luz, sombra e forma da paisagem – *Limite* de Mário Peixoto.

Mas nos anos 60 e 70, em consonância com experimentos *underground* de artistas como Andy Warhol (ver, por exemplo, *Sleep*) ou Yoko Ono [ver, por exemplo, *Nº 4 (Bottoms)*], artistas plásticos brasileiros como Hélio Oiticica e Lygia Pape (entre outros) farão filmes experimentais deliberadamente não narrativos (por exemplo, *Agrippina é Roma-Manhattan* de Hélio Oiticica e *Eat me* de Lygia Pape), construídos segundo proposições que eles mesmos formularam assim: 1) Hélio Oiticica: “NÃO NARRAÇÃO porque não é estorinha ou imagens de fotografia pura (...), porque NARRAÇÃO seria o que já foi e já não é mais há tempos: tudo o que de esteticamente retrógrado existe tende a reaver a representação narrativa (como pintores que querem ‘salvar a pintura’ ou cineastas que pensam que cinema é ficção narrativo-literária)” (OITICICA, 1981, p. 22); e 2) Lygia Pape: “Eu vinha de grupos radicais, como o Neoconcreto, propondo uma linguagem despojada, não discursiva – ‘menos é mais’ (...). Esta postura estética tão clara marcava uma posição o mais longe possível dos filmes com roteiros predeterminados, apoiados quase sempre em historinhas com começo, meio e fim, um conceito aristotélico. Interpretar um roteiro era tudo o que eu não queria” (PAPE, 2004, p. 133).

Ainda que *Céu sobre água* (e outros curtas em Super-8) de José Agrippino de Paula seja muito distinto dos experimentos filmicos de Hélio Oiticica e Lygia Pape – e José Agrippino não seja propriamente um artista plástico, tendo antes começado pelo romance (*Pan América*, de 1967, é o melhor exemplo, cf. de PAULA, 1967) – esta aproximação é, dentro do grande e múltiplo caldeirão denominado de “Cinema marginal”, a mais apropriada, sendo este enquadramento conceitual básico de Hélio Oiticica e Lygia Pape o que melhor permite compreender, enquanto proposição, um curta como *Céu sobre água* (mas que talvez já não valesse de todo para o longa *Hitler 3º Mundo*). Mas caberia ainda lembrar que, do ponto de vista técnico, o Super-8, com sua limitação de filme mudo, ao qual o som só era acrescentado depois, coincidia bem com a proposição da autonomia estética da imagem e da absoluta ausência de diálogos (o som de uma música instrumental – uma cítara e uma percussão indianas – apenas co-ritmando o movimento das imagens). E também que o Super-8, por seu baixo custo e facilidade de operação, assim como por ser uma bitola simplesmente não considerada então pela onipresente censura, abria a possibilidade de experimentações em uma época em que – por razões materiais e políticas – estas se tornaram cada vez mais difíceis (ver a entrevista com Jorge Bodansky nos suplementos do CD-ROM *Hitler 3º Mundo, Maria Esther: danças na África, Céu sobre água*; BODANSKY, sem data).

Tentemos, enfim, falar um pouco mais diretamente sobre o que é (e como está composto) *Céu sobre água* de José Agrippino de Paula (Arembepe/Salvador, 1978). Ainda que se justifique (em última instância) apenas por suas formas, posturas e movimentos, em um fio coreográfico que inclui também a presença da sua filha Manhã (anunciada pela gravidez da mãe) e de alguns outros esparsos figurantes, sabe-se que a protagonista do filme é a então mulher de José Agrippino, a dançarina Maria Esther Stockler, que se integra harmônica e não enfaticamente (o mais das vezes dentro da água) à paisagem luminosa da lagoa de Arembepe, perto de Salvador.

Em *Verdade Tropical*, uma primeira descrição (mais genérica) dela por Caetano Veloso, que tinha uma verdadeira reverência pela força e inteligência de José Agrippino, serve de algum modo para caracterizar sua tranquila e intensa participação em *Céu sobre água* (e que valeria também para um curta de dança experimental como *Maria Esther: danças na África*): “Ela (...) exalava uma atmosfera aristocrática que era uma permanente lição sobre a verdadeira elegância, sempre provando como e

por que algo vulgarmente considerado vulgar – um comprimento de saia, um gesto, uma cor – podia ser, afinal, o melhor exemplo de refinamento. (...) Na praia, ela era olhada com assombro pelas carioquinhas depiladas, porque seus pelos pubianos escorriam com a água por sob o biquíni pelas coxas abaixo, e suas axilas tampouco eram raspadas. No entanto, sua imponência era a de uma rainha, enquanto as outras pareciam coristas” (VELOSO, 1997, p. 109-110).

Em *Céu sobre água*, sua nudez não avergonhada e a espontaneidade de seus movimentos – que, em um tal ambiente aquático, carregam algo do mero deleite do corpo consigo mesmo (lembrando sua formação com Martha Graham) – não deixam de revelar que, no modo indicial da fotografia filmica como sucessão de fotogramas, trata-se também de uma experiência (ou experimento) existencial em que todo o seu ser (assim como o de José Agrippino que a filma) está implicado. Como bem lembra Jorge Bodansky, em uma entrevista já citada, José Agrippino era um “artista total” (“24 horas por dia”) para o qual a separação tradicional entre vida e obra não fazia nenhum sentido (cf. entrevista com Jorge Bodansky nos suplementos do CD-ROM *Hitler 3º Mundo, Maria Esther: danças na África, Céu sobre água*. BODANSKY, sem data).

Se é certo que a história mínima de uma gestação (momento de plenitude para a mulher) e de nascimento e primeiríssima infância de uma filha é claramente apreendida do conjunto do filme, não há propriamente uma temporalidade evolutiva, pois fases temporais distintas parecem se misturar sem atenção a uma série cronologicamente sucessiva, e todos os momentos parecem igualmente inteiros em si mesmos em uma espécie de celebração (nietzschiana) da vida, cuja mais adequada e lúdica expressão seria a dança.<sup>9</sup> Se, de um ponto de vista pragmático-narrativo, se perguntasse quanto aos “personagens” (que não representam, mas são antes eles mesmos como seres vivos) “O que eles fazem?”, a resposta seria: “Nada!”. Não há nenhuma insatisfação de base, nem nenhuma busca (de algo que falte), nem nenhum conflito de interesses entre os “personagens”, mas apenas o prazer de corpos desfrutando, sem nenhuma culpa, da água e da luz solar em uma paisagem paradisíaca.

<sup>9</sup> Se a cena inicial pode de fato lembrar o conhecido quadro “L’origine du monde” de Courbet, é difícil – a partir desta mera associação – inferir, como o faz Luciana Corrêa de Araújo (na apresentação do filme “*Céu sobre água*” no encarte da Lume), uma dimensão cosmogônica no conjunto do filme (de ARAÚJO, sem data e sem numeração de páginas).

Talvez isso possa explicar um possível tédio do espectador habituado ao cinema narrativo, algo que poderia evocar (em modo hiperbólico) a reação de cansaço e desinteresse de quem assistisse as seis horas contínuas e em tempo real de um homem que simplesmente dorme (o já citado *Sleep* de Andy Warhol) ou as já antes imaginadas (por Fernand Léger) *24 horas* da vida banal e cotidiana de um casal qualquer (cf. “Panorâmica” de Ligia Canongia no já citado *Quase cinema*. CANONGIA, 1981, p. 11). Mas seria preciso lembrar também que – em um conjunto com muitas variações não só de movimentos de alguns seres humanos, mas ainda de formas e cores de elementos recorrentes como o céu, a água (da lagoa ou do mar), a areia e os coqueiros – estas cenas vivas (ou discretos e suaves *happenings* improvisados) foram colhidas pacientemente ao longo de seis anos (de 1972 a 1978) e depois editadas, com uma sutil sobriedade, por José Agrippino, em um condensado final de apenas vinte minutos. Sobre o olhar sensível de José Agrippino (simultaneamente *camera-man*, editor e diretor), que é quem escolhe e filma as cenas, Rubens L. R. Machado Jr., no artigo “*Céu sobre água* e o super-otismo de José Agrippino de Paula”, após falar de uma “contemplação dinâmica”, a descreve assim: “A câmera de Agrippino reage, portátil como um pincel, e pode se submeter à presença física mais imediata dos corpos. Sua relação com as coisas que filma supõe uma certa entrega aos momentos que os corpos proporcionam à visão” (MACHADO Jr., 2008, sem paginação).

Rubens Machado Jr. observa, pois, com justeza: “Mais que registro biográfico em estesia *hippie*, é um experimento formal singularíssimo. Seria em cinema o seu resultado mais estruturado, ainda que de modo não convencional” (MACHADO Jr., 2008, sem paginação). E conclui ironicamente: “É num certo sentido o filme mais *hippie* que eu conheço, talvez o único” (MACHADO Jr., 2008, sem paginação). Pois sabe-se que comunidades *hippies* se instalaram em Areembepe a partir do fim dos anos 60, levando alguém como Glauber Rocha (que odiava esta “alienação baiana”) a dizer sarcasticamente que eles iam “atrás do trio elétrico a Areembepe babar dendê” (segundo Caetano Veloso em *Verdade tropical*; VELOSO, 1997, p. 470-471), mas, quanto ao conteúdo existencial da experiência de José Agrippino e Maria Esther, o mesmo Caetano Veloso lembra (com uma distância análoga à de Rubens Machado Jr.) que “José Agrippino e Maria Esther tinham voltado da África [isto é: bem depois dos experimentos teatrais *pop* e de *happening* de, por exemplo, *O rito do*

*amor selvagem*] transfigurados em ultra-hippies e viventes de uma ‘nova era’, que, por causa do modo como eles se punham nela, combinando envolvimento profundo e distanciamento crítico, nada tinha do tom enjoativo que o termo conota (...) para mim” (VELOSO, 1997, p. 471).

Evidenciado pela graça tranquila da presença coreográfica de Maria Esther, o local ou sítio natural deste filme tem conexões históricas com a contracultura que parecem, no entanto, confirmadas internamente pela escolha, como trilha sonora, de uma música instrumental indiana (tocada por uma cítara e um ágil instrumento de percussão) que embala suavemente o seu ritmo e movimento visual, numa consonância muito delicada, sobretudo, com a dança espontânea (ou quase não-dança) de Maria Esther. Pois esta música remete, ainda que de modo não muito preciso, a um certo Oriente, que – como no caso, por exemplo, do zen-budismo (redescoberto no Ocidente com novo vigor a partir dos anos 60) – poderia sugerir uma saída surpreendente para as insolúveis contradições e angústias de um homem ou mulher ocidental nos anos 70 do século XX, valorizando positivamente não só o nada fazer de prático no instante da meditação (o *za-zen*, por exemplo), como também a atenção ao que somos mais elementarmente (e que nos passa o mais das vezes despercebido): um corpo vivo morituro que respira, pensa e se movimenta em um determinado lugar do mundo, podendo neste último (caso o escolha bem e aí esteja tranquilo) calmamente desfrutar do prazer e da beleza de existir, sem a necessidade constante e escravizadora de uma finalidade ou rendimento específicos.

É curiosa e significativa, por exemplo, a coincidência entre o que este filme sugere existencialmente com grande felicidade formal e o que criticamente propõe Theodor W. Adorno no aforismo “*Sur l’eau*” de *Minima moralia* (mesmo que, por razões políticas, ainda estejamos longe de um mundo humano que superou a necessidade): “Uma humanidade que não conheça mais a necessidade começará a compreender um pouco o caráter ilusório e vão de todos os empreendimentos realizados até então para se escapar da necessidade e que, com a riqueza, reproduziram a necessidade numa escala ampliada. Até mesmo o prazer seria por isso afetado, visto que seu esquema atual é inseparável da industriiosidade, do planejamento, da intenção de impor a sua vontade, da sujeição. *‘Rien faire comme une bête’*, flutuar na água, olhando pacificamente o céu, *‘ser, e mais nada, sem nenhuma outra determinação nem realização’*, eis o que poderia ocupar o lugar do processo, do fazer e do realizar (...)” (ADORNO, 1992, p. 138, grifos meus).

Voltemos agora, para concluir, ainda uma vez a Aristóteles (mas não precisamente ao livro II da *Retórica*). Ainda que seja pensada enquanto “atividade” (*enérgeia*) – o que dificultaria a sua aproximação com uma “afecção” ou “emoção” (*páthos*) como a “calma” (*praótes*) –, é a “contemplação” (*theoría*) ou “a vida contemplativa” (*bíos theoretikós*), tal como definida no livro X da *Ética a Nicômaco*, o que (mesmo que seu objeto seja o que não está sujeito à contingência humana) talvez mais se aproxime em Aristóteles do que está em questão em um filme como *Céu sobre água*, pois “(...) ela pode ser considerada a única atividade que é amada por ela mesma; pois nada vem dela além do contemplar, mas das atividades práticas retiramos um ganho adicional maior ou menor além da (própria) ação. Além disso, a felicidade parece consistir em ócio (*en skholéi*); pois nos ocupamos com negócios para que tenhamos ócio (*askholoúmetha gàr hína skholádzomen*), e fazemos a guerra para que tenhamos paz” (ARISTOTLE, *The Nicomachean Ethics* 1177a 22 – 1177b 7; ARISTOTLE, 1982, p. 612-615, trad. minha). Aristóteles precisa, pouco depois, que a atividade contemplativa é a superior e mais perfeita felicidade, “(...) pois se as atividades políticas e guerreiras se distinguem entre as ações conforme as virtudes, elas são sem ócio (*áskholoi*), dirigidas para alguma outra finalidade, e desejáveis não por elas mesmas” (ARISTOTLE, *The Nicomachean Ethics* 1177b 16-18; ARISTOTLE, 1982, p. 616-617, trad. minha).

Gostaria de agradecer e dedicar este artigo aos jovens cineastas Lygia Santos Assunção e Álvaro Andrade, que não só disponibilizaram gentilmente para mim em *down-load* o filme *Relatos salvajes*, como também me indicaram textos críticos menos óbvios sobre este, feitos pela nova crítica de cinema argentina.

## Referências

ADORNO, T. W. *Sur l'eau*. In: ADORNO, T. *Minima moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca; revisão de Guido de Almeida. São Paulo: Ática, 1992, p. 137-138.

de ARAÚJO, L. C. *Céu sobre água*. Encarte do CD-ROM de PAULA, José Agrippino. *Hitler 3º Mundo, Maria Esther: danças na África, Céu sobre água* – Cinema marginal brasileiro – Lume Filmes, sem data e sem numeração de páginas.

ARISTOTE. *La Poétique*. Texte, trad. et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Trad. Ísis Borges da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARISTOTLE, *Art of Rhetoric*. English Trans. John Henry Freese. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006 [1926].

ARISTOTLE. *The Nicomachean Ethics*. English Translation by H. Rackham. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982 [1926, 1934].

ATEHORTÚA, J. Relatos salvajes. In: El Mundo.com, 23 de Octubre de 2014. Disponível em: <[http://www.elmundo.com/movil/noticia\\_detalle.php?idx=244770&](http://www.elmundo.com/movil/noticia_detalle.php?idx=244770&)>. Acesso em: 28 fev. 2015.

BARTHES, R. A retórica antiga. In: COHEN, J. *et alii. Pesquisas de Retórica*. Trad. Leda P. M. Iruzun. São Paulo: Editora Vozes, 1975, p. 147-221.

BODANSKY, J. Entrevista. In: Suplementos do CD-ROM de PAULA, José Agrippino. *Hitler 3º Mundo, Maria Esther: danças na África, Céu sobre água* – Cinema marginal brasileiro – Lume Filmes, sem data.

CANONGIA, L. Panorâmica. In: CANONGIA, L. *Quase cinema – Cinema de Artista no Brasil, 1970/1980*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p. 11.

COOPER, J. M. An Aristotelian Theory of the Emotions. In: RORTY, A. O. (ed.). *Essays on Aristotle's Rhetoric*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 238-257.

FREDE, D. Mixed Feelings in Aristotle's *Rhetoric*. In: RORTY, A. O. (ed.). *Essays on Aristotle's Rhetoric*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 258-285.

KOZA, R. Cannes 2014 (04): historias ordinarias. In: KOZA, R. Blog "Con los ojos abiertos". Disponível em: <<http://ojosabiertos.otroscines.com/cannes-2014-04-historias-ordinarias/>>. Acesso em: 28 fev. 2015.

MACHADO, A. Pré-cinemas. In: MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997, p. 6-170.

MACHADO Jr., R. L. R. “Céu sobre água” e o super-otismo de José Agrippino de Paula. In: *13º Encontro Socine*, ECA-USP, 06 a 10 de dezembro de 2008. Disponível em: <[www.socine.org.br/anais/interna.asp?nome=rubens.luis.ribeiro.machado.júnior](http://www.socine.org.br/anais/interna.asp?nome=rubens.luis.ribeiro.machado.júnior)>. Acesso em: 27 fev. 2015.

OITICICA, H. NEYRÓTICA. In: CANONGIA, L. *Quase cinema – Cinema de Artista no Brasil, 1970/1980*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p. 22-23.

PAPE, L. Cinema marginal. In: PUPPO, E. (org.). *Cinema marginal brasileiro*. Rio de Janeiro: Heco, 2004, p. 133-135.

de PAULA, J. A. *Pan América*. Rio de Janeiro: Tridente, 1967.

VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.