



*PASSIO: UMA ENTREVISTA COM PAOLO CHERCHI USAI*¹

Grant McDonald

Grant McDonald: Os conteúdos exatos de *Passio* são, a esta altura, um mistério para nós. Quais critérios ou intuições você estava usando quando juntou os diversos materiais de imagem a partir dos numerosos arquivos?

Paolo Cherchi Usai: Tudo no filme reflete a música de Arvo Pärt: meu objetivo era o engajamento num diálogo coeso entre os sons e as imagens, entre cada cena e cada palavra do texto cantado pelos solistas e o coro. Algumas correspondências entre os componentes visuais e aurais estavam imediatamente evidentes para mim quando eu lembrava das imagens que eu já havia visto, e tudo que eu tinha a fazer era recuperá-las. Em muitos casos, eu sabia o que eu queria mostrar em relação a um compasso específico da partitura, mas eu não conseguia encontrar a espécie certa de correspondência: o plano era ou muito granuloso ou muito nítido, muito realista ou muito abstrato, muito elíptico ou muito óbvio, seu ritmo interno era muito lento ou muito abrupto. Eu descartei alguns planos verdadeiramente maravilhosos que eu esperava incluir no corte final, apenas porque eles não eram longos o suficiente, ou porque sua beleza iria distrair o espectador da essência da experiência musical. Às vezes, levava um tempo muito grande antes que eu pudesse encontrar exatamente o que eu queria para uma determinada frase do libreto. Eu lutei quase seis anos antes de decidir entre duas versões do plano final que eu tinha à minha disposição. Finalmente eu resolvi – foi a decisão mais difícil de todas –, mas ainda guardo uma cópia da versão abandonada, apenas por precaução.

¹ Publicado originalmente em *Rouge*, n. 10, janeiro de 2007:
<http://www.rouge.com.au/10/passio.html>

GMD: Passio existe apenas em um formato filme. Com a atual obsessão por DVD e a posse de uma cópia de um filme, o que o motivou a mostrar este filme somente em seu formato original?

PCU: Para mim, a escolha do material é sempre o primeiro passo em um novo trabalho. Um carpinteiro escolhe o tipo de madeira a ser usada na fabricação de uma cadeira. Um músico decide se uma determinada peça deve ser para vozes ou instrumentos. Eu escolhi 35 mm para *Passio*, pois o filme não seria o que eu pretendia que ele fosse em qualquer outro formato. Ele apenas não iria funcionar. Eu adoraria fazer algo em formato digital em algum momento.

GMD: Várias descrições de *Passio* se referem ao elemento de “choque”, aludindo à natureza de confronto de parte do material que você escolheu. Qual foi sua posição ao usar tais materiais que, obviamente, têm um certo elemento “espetacular” – uma espécie de espetacularidade que tem sido frequentemente objeto de abuso pelos cinemas documentário e ficcional da mesma forma?

PCU: Eu estava determinado desde o começo a evitar qualquer forma de espetáculo gratuito, e mantive esta resolução até o fim mesmo do processo de produção. As imagens em si podem ser às vezes perturbadoras, mas não há um único fotograma de violência convencional no filme. Este era o meu plano e ponto de partida, e eu deixei isso claro para Paul Hillier desde o começo do projeto. A música não me permitiria fazer o contrário, mesmo se eu quisesse. O que tem sido descrito como inquietante é – creio – o resultado de um padrão mental diferente. Se eu tivesse montado aquelas imagens de uma forma convencional, elas seriam percebidas como algo não tão confrontador, certamente não tanto quanto, digamos, o que é visto no último trabalho de Yervent Gianikian e Angela Ricci Lucchi (que estava sendo feito enquanto eu estava em pós-produção). O que faz as pessoas ficarem tão incomodadas talvez venha do modo como as cenas são justapostas dentro do filme. Não há nada especialmente chocante sobre as imagens em si. Algumas pessoas estavam tão perturbadas com o que elas viam que elas comentavam sobre imagens que não aparecem absolutamente no filme. Acho isso interessante.

GMD: Lendo as várias descrições de *Passio*, naturalmente pensamos sobre outros grandes “filmes de montagem” que fornecem alguma forma de comentário sobre o século XX e sua



história: *Koyanaiqaatsi* de Godfrey Reggio e suas seqüelas em um extremo, e *Histoire (s) du cinema* de Godard em outro. Como você abordou o desafio formal de construir tal trabalho?

PCU: *Passio* é uma continuação do meu livro *The Death of Cinema*. Estou cada vez mais insatisfeito com a pergunta “O que estas imagens significam?” Eu gostaria de saber mais sobre as razões pelas quais afinal queremos produzir e ver imagens artificiais. Tenho frequentemente argumentado que as imagens não demonstram ou provam absolutamente nada; na melhor das hipóteses, elas podem alcançar o estatuto de símbolos, algo de valor muito mais duradouro do que evidências ou, pior, “conteúdo”. As imagens não têm nada a explicar; somos nós quem deveríamos nos explicar para elas, e justificar o fato de que nós fazemos com que elas existam.

Mircea Eliade, Pavel Florenskij e Georges Bataille estão entre os poucos que têm sugerido, ainda que remotamente, este tipo de abordagem para o ato de ver. O fato de que Eliade tinha feito no âmbito de um estudo sobre o fenômeno religioso não o tornou muito popular nesta era secular, mas devemos ser capazes de discernir o que é potencialmente útil numa perspectiva com a qual não concordamos necessariamente. A religião não tem um monopólio sobre a experiência extática e enquanto *Passio* não é exatamente uma ode à razão, também não é uma declaração religiosa. Acho curioso que alguns espectadores sentiram a necessidade de se manterem a alguma distância do filme só porque eles são céticos sobre o tema da música. Você não tem que ser religioso para ler a Bíblia. *Relatos de Belzebu a seu neto* de Gurdjieff para seu neto pode ou não ser o trabalho de um charlatão, mas é no entanto um livro bastante atraente.

GMD: Você falou do “diálogo coeso entre os sons e as imagens”. Muitos cineastas ao longo das décadas têm experimentado com todas as várias relações de imagem e música: sincronia, assincronia, ilustração, contraponto, etc. Com qual tipo de relações você estava trabalhando?

PCU: Em termos rítmicos, eu obedeci a regra auto-imposta de sincronia absoluta com sons instrumentais e vozes. Fiz uma exceção para a parte do órgão, que frequentemente serve como um baixo contínuo na partitura de Pärt. Em termos visuais, a relação é uma mistura de associação e deslocamento mentais. Aumentar a emoção enquanto ficar deliberadamente fora do contexto tem sido o meu mantra. Antes de inserir uma imagem

em correspondência com a parte de um personagem, eu me perguntaria: “Jesus, Pilatos ou Pedro estão falando agora. O que eles representam? Como eu deveria interpretar o que eles estão dizendo? Por que eles estão enfatizando esta ou aquela palavra?” Então eu iria respondê-las em meus próprios termos, muitas vezes comentando ou contradizendo o que eles disseram. Em alguns casos, eu simplesmente confirmaria o seu ponto de vista, ilustrando as suas implicações.

Partes do Evangelista e os interlúdios instrumentais exigiram diferentes abordagens. Eu vi o papel dos interlúdios instrumentais como algo equivalente ao coro no teatro grego antigo. Para o Evangelista, ele é o narrador – João, o autor do Evangelho – e eu lidei com ele como tal. Então há o coro da partitura de Pärt: em *Passio* – a música – eu imaginei o coro como uma voz de antífona, a resposta de uma multidão a um drama que se desenrola. No filme, o coro é o público respondendo ao que ouve e vê. A palavra em inglês “audiência” deriva da palavra em latim “audire”, que significa “ouvir”. No mundo de fala inglesa, o termo se refere àqueles que escutam, assistem, testemunham. Esta identidade não se reflete em francês, espanhol e italiano, onde outra palavra em latim – “publicum”, um corpo coletivo – é a raiz das palavras correspondentes para “audiência”

GMD: Yuri Tsivian falou das “palavras escritas que se recusam a serem lidas” em *Passio*. Como é que a caligrafia de Brody Neuenschwander foi incorporada em *Passio*?

PCU: Brody escreveu sua caligrafia diretamente sobre o material sensível da película. A palavra escrita aparece em correspondência com as partes cantadas pelo Evangelista.

GMD: Cada uma das sete cópias de *Passio* foi colorida à mão segundo uma determinada cor. Você poderia descrever o processo técnico de tingir à mão cada cópia e como a cor é usada nas várias imagens que você escolheu?

PCU: Brody logo percebeu que os corantes de anilina comumente usados para se tingir à mão os filmes no começo do século XX já não estão disponíveis comercialmente. Após alguma pesquisa, nós nos decidimos por um tipo especial de corante utilizado para a fotografia fixa. Todos eles funcionaram muito bem, com a espécie de luminescência e transparência que eu estava procurando. Cada cópia tem um matiz dominante específico, e as pinceladas foram aplicadas a planos diferentes em cada cópia, com base na correspondência entre cores e imagens no filme. Como resultado, as sete cópias são muito

diferentes umas das outras. Apenas o último plano foi pintado à mão em todas as sete cópias.

GMD: Muito de seu trabalho e reflexão é sobre o tema da “morte do cinema”. Com *Passio*, soubemos que você destruiu o negativo original e deixou apenas as sete cópias. Isso porque você queria criar deliberadamente um objeto-filme “efêmero”? Você acha que você nunca vai se arrepender da decisão ou do gesto de destruir o negativo?

PCU: Gosto de tratar o meu filme como uma entidade biológica. As cópias foram depositadas, doadas ou legadas para arquivos e museus ao redor do mundo, com a condição legalmente estipulada de que o filme não vai ser reproduzido sob qualquer forma nem projetado com uma trilha sonora gravada. Espero que eles respeitem a minha vontade, mas mesmo se não o fizerem, as reproduções não serão cópias tingidas à mão. A decisão de destruir o negativo foi feita em 2000, quando comecei o projeto, então eu tive muito tempo para me acostumar com a ideia. Ainda assim, a destruição do negativo foi um momento muito emocional, algo como o abate ritual de um animal. Vi um desses na Ásia Central e fiquei impressionado com a profundidade dos sentimentos ligados ao gesto.

Traduzido do original em inglês por Carlos Adriano

Paolo Cherchi Usai é Curador Sênior do Departamento de Imagem em Movimento da George Eastman House (Rochester, NY), professor adjunto de Cinema na Universidade de Rochester e Curador Emérito do Arquivo Nacional de Cinema e Som da Austrália. Foi um dos criadores da Giornate del Cinema Muto (Pordenone) e a Escola de Preservação Cinematográfica L. Jeffrey Selznick, da qual é diretor. Autor de *The Death of Cinema* (2001), entre outros livros, e dos filmes *Passio* (2007) e *Picture* (2015).

Grant McDonald é coeditor, com Adrian Martin e Helen Bandis, da revista eletrônica de cinema *Rouge* (2003-2009), e do livro *Raul Ruiz: Images of Passage*, publicado em conjunto com o Festival Internacional de Cinema de Roterdã em 2004. Sua ficção *Work: A Novel* será publicada em 2017. Atualmente pesquisa a história do cão no cinema.