

---

# Set e “ação”: notas sobre processos criativos no cinema

Lígia Dabul\* e Bianca Pires\*

---

Neste artigo levantamos algumas possibilidades de análise do processo criativo no cinema, utilizando registros autobiográficos, sobretudo de cineastas, e desenvolvendo hipóteses sobre a recorrência de alguns procedimentos ritualizados como deflagradores e constitutivos da criação artística. Para tanto, enfocamos o *set* de filmagens e a *ação*, situações sociais experimentadas como excepcionais por atores sociais envolvidos.

*Criação Artística, Cinema Cineastas*

Tal como em relação a tantas outras modalidades de produção e de produtos artísticos e culturais, perguntas são muito correntemente feitas nas Ciências Sociais sobre os motores e vetores sociais que animam e perpassam a elaboração de filmes, especialmente os considerados originais ou que atraem o interesse da mídia e de um grande público. Determinações são localizadas nos mais diferentes aspectos, mecanismos e estruturas da sociedade onde os filmes são criados, e supõe-se então que cineastas de certa maneira acompanhariam com seu trabalho essas determinações. Neste artigo pretendemos levantar possibilidades de análise sociológica da criação em cinema, mas

---

\***Lígia Dabul** é Doutora em Sociologia (PPGS/UFC), Professora do Departamento de Sociologia da UFF e Colaboradora do PPGAV – EBA/UFRJ.

\***Bianca Pires** é Cientista Social (UFF), Professora de Prática de Comunicação Social e Arte da Escola Politécnica da UFRJ, Cabo Frio, RJ. Contou em 2007 com uma Bolsa de Iniciação Científica da FAPERJ junto à pesquisa Criação artística como prática social – Nectar/UFF, coordenada pela Prof<sup>a</sup> Lígia Dabul.

deslocando nosso foco dos filmes para algumas experiências vividas por cineastas durante a sua criação. Essas experiências constituem os materiais a respeito dos quais nos perguntamos sobre como e em que medida o processo criativo consiste ele mesmo em experiência sociologicamente relevante e por isso interessante de ser descrito e compreendido. Nesse caso do cinema, nos deteríamos em sondar e delinear alguns elementos que compõem a experiência criativa de cineastas, numa visita preliminar e rápida, por conta do próprio espaço desse artigo, ao que para as Ciências Sociais ainda é um campo aberto para muitas indagações.

Nas Ciências Sociais há certo receio no estudo da criação artística a partir do que os artistas experimentam e fazem. É como se a experiência criativa fosse um processo individual, a ser abordado no estrito âmbito do indivíduo. Desse ponto de vista, a sua investigação aparece como natural atribuição de psicólogos e psicanalistas que, por sua vez, com freqüência reivindicam como seu objeto no estudo da arte justamente a criação artística.<sup>1</sup> Poucos são os cientistas sociais que se debruçam sobre o processo criativo como matéria da vida social, portanto passível de abordagem sociológica.<sup>2</sup> Dentre esses, Norbert Elias, que não por acaso teve sólida formação em Psicologia, foi dos que mais à vontade se colocaram para descrever e explicar como processos sociais as experiências de artistas ao produzirem suas obras, muitas vezes partindo de e redefinindo conceitos – como a sublimação – nascidos em outras disciplinas que não a Sociologia. Em diversos momentos de sua obra Elias demonstra a não-oportunidade de considerarmos sociedade e indivíduos como realidades separadas, mas como perspectivas ao mesmo tempo diferenciadas e da mesma natureza.<sup>3</sup> Em *Mozart. Sociologia de um gênio*, a descrição do processo criativo dos artistas, a partir do caso de Mozart, é um dos eixos por meio dos quais Elias investiga essa não-oposição indivíduo/sociedade e estabelece que elementos fundamentais da arte sejam irreduzíveis a outra realidade que não a vida social.

Ao descrever o processo de criação em arte como processo social, Elias nos fornece um conjunto razoável de perguntas, cuidados e conceitos para uma aproximação de casos específicos, incluindo os de tradições artísticas além da música, a respeito da qual versa mais detidamente no seu estudo sociológico sobre Mozart. Há dimensões sociais da criação artística que perpassariam todos os casos, provocados por fantasias que o artista estimula e ao mesmo tempo controla por meio da sua conversão em fantasias comunicadas ao serem utilizados materiais (as cores, os sons, os ritmos, as imagens, as narrativas etc.) que, por conta de sua trajetória estritamente social, ele deseja e tem efetivas condições de manipular. Perpassando todo o processo criativo, intervém também o que Elias designa de consciência artística, construída pelo artista a partir de sua inserção social, que avalia e situa o que ele está produzindo frente a um conjunto de valores estéticos e soluções técnicas constituídos pelo contato com os produtos artísticos e os artistas com os quais convive.

Ocorre que são numerosas as indicações da existência de faces importantes de experiências criativas de artistas que não podem ser apenas deduzidas dessas dimensões da criação em arte, dimensões que, por seu turno, como indicamos, abrem campo para o estudo da criação como fato social, vêm estimulando o estudo de implicações sociais da criação artística e cuja sondagem tem animado pesquisas<sup>4</sup>. Lidando com material autobiográfico de artistas, tanto íntimos – diários e correspondências – como os mais propícios ou mesmo voltados para a divulgação de versões sobre a vida de artistas – biografias, autobiografias e depoimentos públicos, percebemos que são recorrentes as referências a estados especiais de criação, *alumbramento*, *inspiração*, *revelação*, que cientistas sociais por vezes aproximam do transe<sup>5</sup> e ampla bibliografia associa à experiência muitas vezes vivida pelo artista de *abandono*, *passagem*, de ser *condutor* de obras que já estariam, em alguma medida, prontas.<sup>6</sup> Muitos artistas registram em suas obras esses estados especiais de criação e o suposto caráter “reprodutor” do seu trabalho.<sup>7</sup> Também entre cineastas encontramos depoimentos relatando essa sensação de *dejà vu*, de “fazer um filme que existe pronto”, tal como um pintor sente estar pintando “o que já foi pintado”.

Diversos autores indicam que essa sensação de contato com obras aparentemente prontas durante sua criação consiste em experiência de alteridade, de resto característica de todo o processo de criação artística<sup>8</sup>. De toda forma, trata-se de situação extraordinária, vivida como incomum, na qual o fluxo, andamentos e espaços da vida cotidiana são suspensos. Para V. Turner (1974), a categoria *liminal experience* teria grande proximidade com noções ocidentais de experiência artística. Essa experiência *liminal*, elemento importante do processo ritual, teria correspondência, em primeiro lugar, com a experiência de um espaço e um tempo diferenciados do dia-a-dia, vividos como excepcionais. Há, na realidade, um conjunto razoável de depoimentos de artistas, dentre eles cineastas, sobre o contato com essa excepcionalidade e sua relação com a criação de suas obras. Esses depoimentos muitas vezes são acompanhados de indicações sobre procedimentos, em geral efetuados deliberadamente, que deflagrariam essas situações: *Sento numa poltrona que tem no meu quarto, fecho os olhos e o filme vai passando na minha cabeça. Uma cena, a outra, a outra...*<sup>9</sup>

De fato, se partirmos do que na realidade experimentam os artistas, encontramos recorrente incidência de elementos ritualizados no seu processo criativo, dentre os quais se incluiriam alguns desses deflagradores reiteradamente acionados. Mas mais que elencar elementos que comprovariam que também em relação a cineastas a criação comporta dimensões ritualizadas, trata-se aqui de, ao reconhecermos proximidades entre o processo criativo e o ritual, retornarmos a experiências sociais de criação mais sensibilizados para percebermos e darmos conta de sua natureza social.

A constatação da recorrência generalizada, junto a artistas com as mais diferentes práticas e formações, dessas experiências vividas como excepcionais durante a produção de suas obras, incluindo aqueles estados especiais de *inspiração*, dentre outras conseqüências para o estudo da criação em arte, chama a atenção para a natureza de seus deflagradores. Há registros das mais diferentes formas de os artistas alcançarem, inclusive deliberadamente, essas situações especiais que identificam com a criação artística. Sentar-se em uma poltrona e “deixar” que cenas de seu filme “passem”, colocar a tela em um cavalete e constatar que imediatamente uma pintura “aparece”, situar-se em posição de “detetive” para “descobrir” a história que está criando, são procedimentos que, apesar de deflagrados muitas vezes em circunstâncias de solidão, o que na criação em literatura parece consistir na regra, não devem ser necessariamente analisados como experiências estritamente individuais<sup>10</sup>. Na verdade, muitas experiências que deflagram esses estados especiais de criação são interativas, coincidindo com situações em que o artista interage intensamente com outros indivíduos – outros artistas, colaboradores, o público. Em algumas tradições musicais que comportam o imprevisto, essas situações de interação são deflagradoras e informam a própria definição de arte: *O que aprendi sobre ser artista é que aqueles momentos no palco são tudo*, Janis Joplin afirmava<sup>11</sup>.

Quando essas situações experimentadas como especiais, que deflagram o processo de criação, ocorrem na apresentação artística – como junto a atores em peças teatrais, a músicos em espetáculos musicais e bailarinos nos de dança – torna-se mais evidente a sua excepcionalidade também para o pesquisador. Mas há aquelas situações incluídas na produção artística experimentadas por artistas como excepcionais, como cortes fundamentais na vida cotidiana, que por essa razão incidiriam sobre sua criação, muitas vezes deflagrando-a, que não coincidem com o evento ou a apresentação do produto artístico. Aqui, interessa-nos uma dessas situações, o chamado *set*, um espaço e um tempo socialmente construídos e concentrados, momento e lugar de intensificação das interações sociais que viabilizam a construção fílmica. Para parte importante dos profissionais vinculados ao cinema, como atores, iluminadores, maquiadores, consiste mesmo na situação central de toda a sua participação na elaboração de um filme. Para cineastas, um momento de ruptura importante em relação ao cotidiano e ao próprio processo de elaboração de seu trabalho.

### **Interações e excepcionalidade**

Quando refletimos sobre a criação artística enfocando o cinema, encontramos uma temporalidade específica, etapas bastante diferenciadas da confecção de filmes. Com efeito, em seus relatos autobiográficos, cineastas indicam que do desenvolvimento do roteiro até a montagem final, as

experiências e impulsos criativos são muito distintos. E em cada um desses momentos podem agir de modo variável e experimentar sensações diferentes. A descrição, por vezes detalhada, do que fazem e sentem durante esses momentos, nos leva a configurar três fases principais que associam à criação do filme: o *antes* - todo o tempo utilizado na pesquisa, na elaboração do roteiro e na escolha de colaboradores e atores; o *durante* - a preparação e a captura das imagens e as relações com todos dentro do *set*; e o *depois*, que seria o momento de montagem, musicalização e finalização do filme. Federico Fellini (1986), por exemplo, descreve este último momento como de uma enorme intimidade entre o diretor e o filme, procedendo então quase como um cirurgião durante uma operação, quando são necessários o silêncio e profundo cuidado com a correspondência entre as imagens e sons que foram gravados e o filme que está surgindo.

Essa idéia de solidão e intimidade diante do filme no momento de sua finalização contrasta com o caráter coletivo e público dos *sets* de gravação indicado nos relatos de cineastas. Durante as gravações, é imperativa a interação entre indivíduos envolvidos com as filmagens:

Gosto de estar sozinho comigo mesmo, refletir. Contudo, só sei estar só no meio das pessoas. Só penso bem se estou com pressa, pressionado, em meio a dificuldades, com assuntos por tratar, problemas a resolver, feras a domesticar. Isto me esquento, me põe em forma. Nem sempre fui assim. Antes de começar a dirigir, achava assustadora a idéia de ter que criar no meio da confusão. (...) E, agora, cheguei a tal ponto que não consigo produzir se não houver à minha volta uma grande confusão. (Fellini, 1986, p. 48).

Relatos como esse expõem, também para a criação de um filme, a dimensão social, a ação coletiva e a colaboração na realidade constitutivas de todas as modalidades artísticas, ainda quando só temos visibilidade dos chamados artistas e dos objetos, obras e eventos que, aparentemente, teriam produzido individualmente. As interações entre atores e diretores, por exemplo, são apontadas por eles não só como necessárias, mas como deflagradoras do processo criativo. Liv Ullmann (1978) descreve a importância do diretor nas suas atuações, mais que definindo cenas e personagens, suscitando-os nessas circunstâncias, auxiliando-a a encontrar o personagem, as melhores formas de interpretá-lo, o modo como o público se sensibilizaria com ele.

Para Bergman (1988), que de fato dirigiu Ullmann em vários filmes, as interações entre atores e diretores, assim como todas que acontecem no palco ou no *set* de filmagem, são bastante direcionadas, afastando-se completamente de algo como uma "*terapia coletiva*", não havendo lugar para que atores tragam questões pessoais e exteriorizem suas angústias no processo de busca de personagens. O papel do diretor seria o de um organizador e gerenciador geral, que deve então



**Liv Ullman e Erland Josephson**  
*Saraband* de Ingmar Bergman  
Fotograma

estar envolvido de forma neutra e intensa com o trabalho. Sentimentos pessoais e outros elementos para ele exteriores ao palco ou *set* estariam completamente submetidos à necessidade de conduzir o ator a encontrar o *tom* do personagem. Esse corte enfático que Bergman estabelece entre a vida cotidiana e a atuação do diretor junto aos atores, acompanha ruptura, indicada por ele e diversos outros diretores de cinema, entre o que ocorreria antes e depois do trabalho no palco ou no *set* de filmagem, essa fase pública e coletiva da construção das peças teatrais e dos filmes. Bergman, por exemplo, afirma que, como sua vida pessoal estaria sempre em um completo caos, se trouxesse suas experiências íntimas a cada dia para o palco/*set*, não conseguiria produzir como diretor. Palco e *set* exigiriam dele outra postura, adequada ao que seria seu papel de diretor, demarcando e ensaiando as cenas até que fiquem completamente definidas - frente ao que, aí sim, seria possível pensar em improvisação.

Na realidade, a entrada no *set*, toda vez descrita por diretores como experiência excepcional, nem sempre consiste em tensão. Em sua autobiografia, o diretor Akira Kurosawa (1990) refere-se à forte sensação de paz que encontrava ao entrar no *set* de filmagem. Segundo Kurosawa, nessa situação, todas as suas angústias e ansiedades são abandonadas, esquecidas, e davam lugar a grande tranqüilidade. A idéia da entrada no *set* como um "*momento suspenso*", "*momento outro*" separado do cotidiano e do corriqueiro, tão recorrente nos depoimentos de diretores, e de resto nos de diversos outros atores sociais envolvidos nas filmagens, é muitas vezes identificado ao momento de criação. É como se a própria entrada no local das filmagens suscitasse, interferisse e viabilizasse o processo criativo. E, no caso dos atores, o momento da *ação* aparece como o instante em que não só ele, mas o próprio personagem, passa a existir no *set*, rompendo com a própria temporalidade experimentada ali.



Akira Kurosawa em um Set de filmagem

## Set e “ação” como deflagradores do processo criativo

Para além da centralidade do espaço e do tempo, e para a concentração de procedimentos técnicos fundamentais para a elaboração do filme, há muitas indicações da existência no *set* de mecanismos que provocam a criação. Charles Chaplin (1989) descreve o surgimento de seu personagem Carlitos, e de como desconhecia até então a maneira como ele seria e como se comportaria:

Mas, no momento em que assim me vesti, as roupas e a caracterização me fizeram compreender a espécie de pessoa que ele era. Comecei a conhecê-lo e, no momento em que entrei no palco de filmagem, ele já havia nascido. Estava totalmente definido.” (Chaplin, 1989, p. 142).

Esta idéia de criação espontânea tem a ver com o contexto em que Chaplin criou Carlitos. Trata-se de um período em que o cinema era marcadamente composto de filmes curtos e em que não existiam roteiros fechados. Eram definidos apenas cenários e tipos de pessoas a serem representadas. Assim, o ator devia criar e atuar a partir de uma imagem muito vaga do personagem e podia usar de sua imaginação mais livremente, até que o resultado final o agradasse.

Mas nessa descrição de entrada no set afloram também uma série de sensações e o sentimento de angústia experimentados pelo ator quando, dirigindo-se ao armário para se caracterizar, não sabe ainda como o personagem será. Essa excitação no momento que precede imediatamente, que talvez deflagre a criação, corresponde a situações descritas pelo diretor Federico Fellini (1986). Deslocando-se para o set, não sabia ainda ao certo o que seria o seu filme ou como iria filmar determinada cena, o que lhe causava grande desconforto e ansiedade. Mas afirmava que, uma vez “*pisando no set*”, o filme e as cenas apareciam prontas, como se – também para Fellini - o diretor surgisse dentro dele no momento exato em que entrava naquele ambiente:



**Charles Chaplin**  
Fotograma de *O grande ditador*



Não podia deixar de perguntar-me: ‘Que vou fazer?’ Não conseguia lembrar-me do filme, não conseguia lembrar-me de nada. Senti vontade de fugir. Mas, mal pus o pé no barco, estava dando ordens, pedindo isto, aquilo e mais aquilo; olhando através da câmara. Sem saber de nada, sem ter nenhum objetivo. Nos poucos minutos de viagem, do porto ao barco, tornei-me um diretor exigente, pedante e teimoso, com todos os defeitos e as virtudes que sempre detestei e admirei nos autênticos diretores (Fellini, 1986, p. 47).

Permanecer no *set* correspondia também, para Fellini, à necessidade de estar rodeado de pessoas. Era através do contato com os atores e com todo o pessoal envolvido na produção que o diretor gostava de criar - fitando rostos em meio à confusão, por meio do improvisado e da espontaneidade. Já para Bergman, confusão e improvisado configurariam amadorismo – para ele era sempre necessária uma predefinição de todos os componentes do filme antes de registrar as cenas. De qualquer forma, há clara confluência dos relatos de Bergman, Chaplin e Fellini, que apontam a situação de entrar no *set* como deflagradora importante dos seus processos criativos e dos sentimentos e sensações envolvidos neles.

Akira Kurosawa formula de maneira singular a incidência de fluxos criativos e de inesperados afloramentos de personagens. Para ele, o momento da filmagem é único e por mais que escrevesse roteiros e esperasse determinadas atuações e desenvolvimentos definidos dos personagens, a própria interpretação dos atores acabava por transformá-las. Afirma que é dentro do *set* de filmagem que os personagens ganham vida, e que nada seria mais prejudicial a um filme que o diretor tentar cortar e conter ações bem-sucedidas de atores apenas para se manter fiel a um roteiro: *Personagens têm existência própria num filme. O diretor não é livre para lidar com eles. Se insiste em manter sua autoridade perde a vitalidade.* (Kurosawa, 1990, p.259). Segundo Kurosawa, o próprio modo do ator lidar com seu personagem pode levar a modificações cruciais no roteiro original, como quando um vilão é tão bem interpretado que acaba por conquistar a simpatia de todos, a ponto do público torcer por ele no lugar do mocinho.

O *set*, desse modo, consiste em situação social na qual tempo e espaço são estritamente delimitados e configuram-se de forma muito especial – pessoas interagem intensamente, lugares sociais e suas respectivas atribuições (como aquelas de assumir o lugar de diretor) impõem-se, procedimentos e sensações cotidianos são suspensos dando lugar a outras muito diferentes, processos de criação são deflagrados. Além disso, para os atores há no *set* uma centralidade intensa em torno da “ação”, identificada muitas vezes por diretores e atores à apresentação teatral, uma situação para a qual boa parte das atenções e atividades do *set* converge e na qual as tomadas são efetuadas, as cenas gravadas. A *ação* é iniciada e perpassada por procedimentos ritualizados, que

incluem a performance do diretor, o ato de dizer “ação” (e ao final, ao anunciar o corte) <sup>12</sup>, e a manipulação concomitante da claquete. A enunciação da “ação”, pelo diretor, corresponde à prática específica que situa seu lugar e seus atributos sociais e dos demais participantes das filmagens, situação sugerida por I. Bergman e por F. Fellini, á qual nos referimos mais acima. Liv Ullmann (1978), por exemplo, descreve a “ação” como a situação em que a encenação torna-se realidade. No momento exato em que o diretor diz “ação”, para ela, é o personagem quem vive dentro do *set*. São seus medos e angústias o que a atriz de fato vivencia, como em uma cena em que seu personagem tenta o suicídio:

Da próxima vez, há mais pílulas na palma de sua mão. Ela as enfia na boca, bebe. De repente, a mão de Jenny começa a tremer tão violentamente que o copo bate em meus dentes – e enquanto Jenny está tentando suicidar-se, *eu* sei como se sente. (...) Só deixa de ser teatro quando viro o rosto em direção à parede e *não* morro (Ullmann, 1978, p.198).

### Palavras finais

Nosso objetivo neste artigo não foi oferecer proposições acabadas sobre o processo criativo em cinema, nem proceder diretamente à análise do *set* e da *ação*. Tentamos na realidade abrir possibilidades de descrever e compreender a criação como processo social, deslocando nosso olhar de seu produto, o filme, e mesmo da interpretação que espectadores e mídia fazem dele, lançando-o sobre atores sociais que participam de sua elaboração. Pretendemos também ter indicado como a análise das interações sociais que têm lugar durante esse processo de criação pode estimular novas perguntas sobre o que é criar e produzir arte, ao tomarmos, por exemplo, situações sociais como o *set* como sociologicamente interessantes e a *ação* como contendo mecanismos de definição de lugares sociais e comprovando a excepcionalidade constitutiva e viabilizadora da criação. Tomar o ponto de vista sobretudo de cineastas, obtido aqui por meio de seus depoimentos em autobiografias, nos parece medida adequada a uma estratégia de conhecimento sociológico da arte, que tem como um de seus elementos fundamentais a experiência dos envolvidos na sua criação.

### Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mario. *Cartas de Mario de Andrade a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- AUSTIN, J. L. *Quand dire, c'est faire*. Paris, Éditions du Seuil, 1994.

BERGMAN, Ingmar. *Lanterna Mágica*. Rio de Janeiro. Editora Guanabara, 1988.

CHAPLIN, Charles. *Minha Vida*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

DABUL, Lígia. Processos criativos sob o olhar sociológico *in* Revista Ponto-e-vírgula. Pós-Graduação de Ciências Sociais da PUC-SP. Nº 2. 2007.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Procura da Poesia *in* Poesia completa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2003.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

FELLINI, Federico. STRICH, Cristian; KEEL, Anna (Orgs.). *Fellini por Fellini*. Porto Alegre, L&PM Editores Ltda, 1986.

KUROSAWA, Akira. *Relato Autobiográfico*. São Paulo. Estação Liberdade, 1990.

JOPLIN, Janis. *Janis Joplin por ela mesma*. São Paulo, Martin Claret, 2004.

JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis, Vozes, 1991.

SOARES, Luiz Eduardo. O autor e seu duplo – a psicografia e as proezas do simulacro *in* Religião e Sociedade. Nº 4. 1979.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis, Vozes. 1974.

ULLMANN, Liv. *Mutações*. Rio de Janeiro, Editorial Nórdica, 1978.

## Notas

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, como C. Jung (1991:55) apresenta os seus argumentos sobre a demarcação do objeto da Psicologia no estudo da arte: “Seja o que for que a psicologia possa fazer com a arte, terá que se limitar ao processo psíquico da criação artística e nunca atingir a essência profunda da arte em si.”

<sup>2</sup> Uma reflexão mais extensa sobre esse ponto está em L. Dabul (2007).

<sup>3</sup> Em **A sociedade dos indivíduos** N. Elias desenvolve detidamente seus argumentos, situando-os nas discussões da Sociologia a respeito dessa questão.

<sup>4</sup> Ver, por exemplo, em Pires (2008) registro do desenvolvimento de investigação sobre a oportunidade de utilização desses referenciais no caso do cinema.

<sup>5</sup> Em L.E. Soares (1979) é feita essa aproximação.

<sup>6</sup> Ver em Dabul (2007) descrição de algumas dessas experiências.

<sup>7</sup> Carlos Drummond de Andrade descreve como se daria (e deveria se dar) essa experiência para o poeta: (...) *Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos. / Estão paralisados, mas não há desespero, / há calma e frescura na superfície intata. / Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário. / Convive com teus poemas, antes de escrevê-los. / Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam. / Espera que cada um se realize e consume / com seu poder de palavra / e seu poder de silêncio. / Não forces o poema a desprender-se do limbo. / Não colhas no chão o poema que se perdeu. / Não adules o poema. Aceita-o / como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada / no espaço. // Chega mais perto e contempla as palavras. / Cada uma / tem mil faces secretas sob a face neutra / e te pergunta, sem interesse pela resposta, / pobre ou terrível, que lhe deres: / Trouxeste a chave? // Repara: / ermas de melodia e conceito / elas se refugiaram na noite, as palavras. / Ainda úmidas e impregnadas de sono, / rolam num rio difícil e se transformam em desprezo* Em correspondência para Murilo Miranda, Mário de Andrade refere-se a essa sensação de que o poema acabado precederia o trabalho do artista: *Esse poema, eu gostava dele mas saía sempre dele um mal estar indeciso, uma vaga sensação de que o poema não era exatamente assim. De repente, por acaso, percebi o que eral Uma simples modificação na ordem das partes e agora a coisa ficou pelo menos do meu gosto.*

<sup>8</sup> Ver em Dabul (2007).

<sup>9</sup> Depoimento de cineasta em entrevista.

<sup>10</sup> Há dimensões significativas da vida social não derivadas diretamente das situações de interação, isto é, de contato face a face entre os indivíduos – o que nos permite abordar de um ponto de vista sociológico mesmo experiências vividas como de isolamento. De fato, autores como N. Elias (1994), como vimos, demonstram não haver separações rígidas entre indivíduos e sociedade, boa parte das ações individuais consistindo em ações sociais e formas por meio das quais os indivíduos têm introjetada e são a sociedade em que vivem.

<sup>11</sup> J. Joplin (2004:62)

<sup>12</sup> Aqui estamos referidos às proposições de J. L. Austin (1994) a respeito da enunciação como ação social.