

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

**LUIZ GUSTAVO MELO DE OLIVEIRA**

**OLHEI ME A MIM, COMO SE TU ME OLHASSES:  
retratos dinâmicos da autoria como modos de subjetivação livres  
em *The Souvenir* (2019), de Joanna Hogg**

**SÃO CRISTÓVÃO/SE  
2025**

LUIZ GUSTAVO MELO DE OLIVEIRA

**OLHEI ME A MIM, COMO SE TU ME OLHASSES:  
retratos dinâmicos da autoria como modos de subjetivação livres  
em *The Souvenir* (2019), de Joanna Hogg**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual, sob a orientação do Prof. Dr. Diogo Cavalcanti Velasco.

SÃO CRISTÓVÃO/SE  
2025

*Não poderia a vida de todos se transformar em uma obra de arte?*

*Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?*

*Michel Foucault*

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Diogo Cavalcanti Velasco, pelo apoio durante a graduação e ensinamento de que as imagens são um espaço de refúgio.

Às professoras e aos professores do curso de Cinema e Audiovisual pela instigação: Ana Ângela, Maria Beatriz Colucci, Yanara Galvão, Damyller Ferreira, Gustavo França e César Castanha.

À minha tia Adriana, por ter me levado ao cinema para assistir *A invenção de Hugo Cabret* (2011) aos 8 anos. À primeira vista, me apaixonei pelas imagens e senti o trem atravessar a sala.

À Ângela, minha avó, por ser minha companhia favorita para ir ao cinema.

À Josilene, minha mãe, por me ouvir contar minhas leituras quando criança.

À André, meu pai, por partilhar às imagens comigo.

À Camily, por ter me apresentado o cinema como uma possibilidade existencial.

Aos meus amigos que dividiram comigo o quadro deste trajeto: Junior Santos, Júlia Medeiros, Samara Aragão, William Balieiro, Vitória Regina, Hélia Beatriz e Osny Sillas.

À Lui Mercúrio e Julia Viegas, pelo encontro.

À Eliuria e João Pedro, pela crença nas palavras.

Às minhas primas Bia, Jullyia e Letícia, por me ouvir falar sobre filmes.

À Joanna Hogg e à Julie, pela reinvenção constante das imagens.

Olhei me a mim, como se vocês me olhassem.

## RESUMO

Esta pesquisa busca perceber a autoria cinematográfica como uma relação estilística dinâmica formada pelas mútuas influências entre o cineasta e os elementos em cena a partir da análise ensaística do filme *The Souvenir* (2019), dirigido pela cineasta britânica Joanna Hogg. Para isso, tal autoria intersubjetiva é sustentada através do debate entre a câmera subjetiva indireta livre de Pasolini (1981), os modos de subjetivação de Foucault (2016), bem como os intercessores trazidos por Francisco Teixeira (2019).

**Palavras-chave:** Autoria; Modos de subjetivação; Cinema britânico; Joanna Hogg; *The Souvenir*.

## **ABSTRACT**

This research seeks to understand cinematographic autorship as a dynamic stylistic relationship formed by the mutual influences between the filmmaker and the elements in the scene based on the essayistic analysis of the film *The Souvenir* (2019), directed by British filmmaker Joanna Hogg. To this end, such intersubjective autorship is supported through the debate between Pasolini's free indirect subjective camera (1981), Foucault's modes of subjectivation (2016), as well the intercessors brought by Francisco Teixeira (2019).

**Keywords:** Autorship; Modes of subjectivation; British Cinema; Joanna Hogg; The Souvenir.

## LISTA DE IMAGENS

### **Figura 1, 2 e 3**

Fio condutor de Veneza em elipses..... 25

### **Figuras 4, 5, 6 e 7**

Julie filmando os amigos ..... 28

### **Figura 8**

Julie e Anthony conversam pela primeira vez ..... 30

### **Figuras 9, 10 e 11**

Quadros do Foto-filme de Julie..... 31

### **Figura 12**

Primeira aparição do campo em que ouvimos Julie ler as cartas ..... 32

### **Figuras 13, 14, 15 e 16**

Elipses de Julie e Anthony em Veneza ..... 33

### **Figuras 17, 18 e 19**

Quadros de *Unrelated*..... 37

### **Figuras 20, 21 e 22**

Quadros de *Caprice* ..... 39

### **Figuras 23, 24 e 25**

Quadros de *Arquipélago* ..... 43

### **Figuras 26, 27 e 28**

Quadros de *Exhibition*..... 43

### **Figura 29**

Joanna Hogg dirigindo atores em *The Souvenir* ..... 44

### **Figuras 30, 31 e 32**

Quadros de *The Souvenir Part II*..... 45

<b>Figuras 33, 34 e 35</b>	
Quadros de <i>A Filha Eterna</i> .....	46
<b>Figuras 36, 37 e 38</b>	
Quadros de <i>Presságios</i> .....	46
<b>Figuras 39, 40 e 41</b>	
Quadros de <i>Autobiografia De Uma Bolsa</i> .....	47
<b>Figura 42</b>	
Joanna Hogg com Chantal Akerman e Adam Roberts.....	54
<b>Figuras 43, 44 e 45</b>	
Julie filmando curta na faculdade .....	55
<b>Figuras 46, 47, 48 e 49</b>	
Modo fluente-encenado de subjetivação livre.....	56 e 57
<b>Figuras 50, 51 e 52</b>	
Modo perspectivo de subjetivação livre.....	57
<b>Figuras 53, 54, 55 e 56</b>	
Exemplo 1 de modo elíptico-meditativo de subjetivação livre .....	58
<b>Figuras 57 e 58</b>	
Exemplo 2 de modo elíptico-meditativo de subjetivação livre .....	59
<b>Figuras 59, 60, 61 e 62</b>	
Montagem com espelhos.....	61 e 62
<b>Figura 63</b>	
Reflexo de Julie distorcido no espelho .....	62
<b>Figuras 64 e 65</b>	
Reflexo parcial de Julie no espelho da sala.....	63

<b>Figuras 66 e 67</b>	
Díptico de Julie encarando as drogas.....	63
<b>Figuras 68 e 69</b>	
Reflexo da dança no espelho.....	64
<b>Figuras 70 e 71</b>	
Dilatação de quadros com o reflexo em <i>Hotel Monterey</i> e <i>The Souvenir</i> .....	64
<b>Figuras 72 e 73</b>	
Julie emoldurada no espelho no hotel em Veneza .....	65
<b>Figuras 74 e 75</b>	
Elipses do vestido de Julie em direção ao teatro em Veneza .....	66
<b>Figuras 76, 77 e 78</b>	
Cena de sexo entre Julie e Anthony em Veneza .....	66
<b>Figuras 79 e 80</b>	
Primeiros planos gestuais em <i>The Souvenir</i> e <i>Desejo e Obsessão</i> .....	67
<b>Figuras 81 e 82</b>	
Relação de enquadramento entre <i>The Souvenir</i> e <i>Hotel Monterey</i> .....	67
<b>Figuras 83, 84, 85, 86, 87 e 88</b>	
Fluxo gestual na primeira cena de sexo entre Julie e Anthony.....	68
<b>Figuras 89, 90, 91 e 92</b>	
Tempo suspenso enquanto Rosalind e Julie esperam Anthony.....	69
<b>Figuras 93, 94, 95, 96, 97 e 98</b>	
Gestos de Rosalind colocando Julie para dormir .....	70
<b>Figuras 99, 100, 101, 102, 103 e 104</b>	
Iluminação em <i>The Souvenir</i> (acima) e em <i>Toda Uma noite</i> (abaixo).....	71

<b>Figuras 105, 106 e 107</b>	
Distintos modos perspectivais de subjetivação .....	72
<b>Figuras 108, 109, 110, 111, 112 e 113</b>	
Imagens do Foto-filme de Julie à esquerda e quadros de <i>La Jetée</i> à direita .....	73 e 74
<b>Figuras 114 e 115</b>	
Diferentes céus em um lento entardecer .....	75
<b>Figuras 116, 117, 118 e 119</b>	
Em cima imagens do céu em <i>The Souvenir</i> , abaixo imagens de <i>Notícias de casa</i> .....	76
<b>Figuras 120, 121 e 122</b>	
Descontinuidade imagética dos planos subjetivos de nuvens .....	78
<b>Figuras 123, 124 e 125</b>	
Primeiros fragmentos cotidianos em 16mm/super-8.....	78
<b>Figuras 126, 127 e 128</b>	
Últimos fragmentos cotidianos em 16mm/Super-8.....	79
<b>Figuras 129, 130, 131 e 132</b>	
Contraplanos de Julie aos primeiros fragmentos de imagens 16mm/Super-8.....	80
<b>Figuras 133, 134, 135 e 136</b>	
Descontinuidade do plano de poça d'água em <i>Veneza</i> .....	81
<b>Figuras 137 e 138</b>	
Espelho em <i>The Souvenir</i> e em <i>Morte em Veneza</i> .....	83
<b>Figuras 139 e 140</b>	
Homem desconhecido no apartamento de Julie .....	84
<b>Figuras 141, 142, 143 e 144</b>	
Relação na montagem entre as cartas e os encontros de Julie e Anthony .....	85

<b>Figura 145</b>	
Recado de Julie para Anthony .....	86
<b>Figuras 146, 147, 148 e 149</b>	
Reação de Julie ao roubo em sua casa.....	87
<b>Figuras 150, 151 e 152</b>	
Julie e Anthony no restaurante.....	88
<b>Figuras 153 e 154</b>	
Julie e Anthony se encaram .....	89
<b>Figuras 155, 156, 157 e 158</b>	
Julie segue papéis em suas escadas .....	89 e 90
<b>Figuras 159 e 160</b>	
Sobreposição de modos distintos de subjetivação livres.....	91

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>RETRATOS DA AUTORIA.....</b>	<b>15</b>
<b>2.1</b>	<b>Habitar a imagem, habitar com a imagem.....</b>	<b>16</b>
<b>2.2</b>	<b>Lentes autorais sob Joanna Hogg, o eu macroscópico.....</b>	<b>21</b>
<b>2.3</b>	<b>Por modos de subjetivação livres.....</b>	<b>25</b>
<b>3</b>	<b>COLETAR IMAGENS, INVENTAR LEMBRANÇAS.....</b>	<b>36</b>
<b>3.1</b>	<b>A experiência em tela: notas sobre Joanna Hogg.....</b>	<b>37</b>
<b>3.2</b>	<b>Molduras que nos moldam .....</b>	<b>48</b>
<b>4</b>	<b>IMAGENS QUE ESTAMOS SENDO.....</b>	<b>55</b>
<b>4.1</b>	<b>As transmutações em quadro .....</b>	<b>61</b>
<b>4.2</b>	<b>A película da retina .....</b>	<b>71</b>
<b>4.3</b>	<b>Colagens desnarrativas de si .....</b>	<b>81</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>92</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>93</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Naquela época, existia e via a existência pelas limitações do quadro da imagem na tela do computador. Estava no primeiro período do curso de cinema e o fato de não poder compartilhar o mesmo espaço físico com outras pessoas naquelas aulas era contraditório. Havia uma restrição da testemunha daquela contemplação individual em coletividade promovida pelo cinema.

Foi numa tarde, em uma das aulas de introdução ao cinema e audiovisual, que a professora Yanara Galvão falou sobre a famosa cena de *Psicose* (1960), dirigida por Hitchcock, na qual Marion é assassinada no chuveiro por Norman Bates. A discussão era pautada na omissão da violência pela montagem do filme. Vemos fragmentos de ações que geram em nós a imagem mental da agressão. Na mesma hora, fui mentalmente levado até Julie. A protagonista de um filme ficcional chamado *The Souvenir*<sup>1</sup> (2019), dirigido pela cineasta britânica Joanna Hogg, no qual a personagem também é uma estudante de cinema, e ouviu as mesmas palavras que eu de um professor numa sala em um galpão de algum lugar da Inglaterra nos anos 80.

Julie foi vista por mim, inicialmente, como um *alter ego* da diretora Joanna Hogg. Uma vez que essa realizou o filme a partir de memórias da sua própria experiência como uma estudante de cinema nos anos 80, que experienciou um relacionamento abusivo com um homem mais velho – materializado em Anthony na obra. No entanto, ao longo do curso, vi ritualisticamente o filme antes de cada período iniciar e, a cada revisão, novas percepções surgiam. Julie deixou cada vez mais de ser um aparente *alter ego* percebido pelas escolhas individuais de estilo de Hogg para ser uma intercessora das escolhas estilísticas mutáveis realizadas pela cineasta britânica em *The Souvenir*.

Assim, na cena em que decorre o já citado momento de aula sobre *Psicose* de Hitchcock no filme, por exemplo, Julie chega em seu apartamento e esse está todo revirado. Houve um roubo, uma violência invisível. A estudante de cinema utiliza o aprendizado sobre o estilo elíptico da cena do cineasta britânico para constituir a própria experiência de violência que sofre do namorado por este roubar seus equipamentos. Como ocorreu com Marion, não vemos a violência diante dos olhos, mas ela influencia a escolha entre Hogg e Julie pelo uso da elipse e do extracampo na cena.

---

<sup>1</sup> Tal filme também possui uma continuação chamada de *The Souvenir Part. II* (2021), mas nesse trabalho nos concentraremos apenas na primeira parte. Em ambos, acompanhamos a personagem Julie lidar com a complexidade e consequências de um relacionamento, enquanto tenta se formar como diretora.

A partir dessa percepção, Joanna não veria a si como jovem em Julie, mas olharia a si como se Julie a olhasse. Ou seja, o uso da linguagem cinematográfica estaria diluído entre a diretora e o mundo da personagem. Desse modo, “Julie não é nenhuma de nós. Nem eu, nem Honor Swinton Byrne. Ela é alguém que reconhecemos, mas que ainda precisamos nos perguntar sobre ela. Como uma amiga” (Bray, 2023).

Essa perspectiva se tornou a base para o recorte de pesquisa desta monografia: Como a constituição estética da existência de Joanna Hogg em *The Souvenir* ocorre a partir da relação estilística com Julie e sua vida em cena? Teríamos, assim, um retrato dinâmico da autoria entre o cineasta e o que está diante da câmera? Essas inquietações veem o cinema como um possível meio de autoinvenção ficcional por meio da relação com o outro, além de questionar a individualidade da autoria centrada na figura da cineasta. Com isso, são tais percepções que nos acompanharão ao longo da monografia e nos ajudarão a esquematizar os retratos dinâmicos da autoria de Hogg com Julie, através de uma escrita que se expressa entre o eu e o nós por conta do interesse teórico por um diálogo intersubjetivo.

Portanto, a primeira parte da monografia é destinada ao mapeamento de pontos de vista da autoria na teoria de cinema. Partimos da noção existencial sartriana<sup>2</sup> e individual de autor elaborada pelos jovens turcos da revista *Cahiers Du Cinéma*, percebendo também a absorção dessa pelos críticos do cinema inglês da época. Do mesmo modo, veremos como a autoria da cineasta britânica Joanna Hogg também foi vista sob lentes de pesquisa que dão atenção à expressão de um eu cinematográfico baseado em escolhas individuais do realizador. Para assim, então, propormos modos de subjetivação livres, uma expressão intersubjetiva de Hogg em *The Souvenir* por meio de um diálogo entre a câmera subjetiva indireta livre de Pasolini (1981), os modos de subjetivação de Foucault (2016) e os intercessores trazidos por Francisco Teixeira (2019).

Já, no segundo capítulo, com o intuito de demonstrar como a intercessão estilística também se dá para além do contato com Julie e seu mundo em *The Souvenir*, investigamos as conexões de Joanna Hogg estabelecidas em sua biografia, bem como suas influências cinematográficas. Por fim, no terceiro capítulo, utilizamos o ensaio como uma metodologia de análise, pois esse permite com que o relato das formas seja expresso pela experiência subjetiva do indivíduo em relação à sua vivência estética, tornando essa consciente a partir de seus escritos (Lukács; Frungillo, 2017). Assim, neste capítulo, a partir da observação das imagens do filme, temos uma elaboração do conceito de modos de subjetivação livre, bem como as diferentes maneiras desse estar presente na obra e dialogar com cenas de outros filmes.

---

<sup>2</sup> Associada a ideias do filósofo francês Jean Paul Sartre.

## 2. RETRATOS DA AUTORIA

Em uma aula, fui transportado ao museu quando admirei *O retrato* (2024). Um ensaio do historiador cultural Iúri Lotman, no qual ele descreve a trajetória do retrato na pintura através das épocas. Assim, atravessando as sociedades e as tendências, o autor descreve que “o retrato visual é uma espécie de espelho duplo: nele, a arte se reflete na vida e a vida se reflete na arte. Aliás, não só ocorrem reflexões nessa relação, como também realidades trocam de lugar” (Lotman, 2024, p.19). Ou seja, a partir dele temos uma captura imagética existencial do ser que exerce uma fundição autoral entre a arte e a vida.

Dessa forma, o retrato media distintos modos de existir e faz com que a autoria se dê entre o artista e o referente. Começamos este capítulo com tal gênero pictórico, refletido por Lotman, por conta de que ele nos coloca diante de um conceito de autoria por meio deste espelho duplo. Isso é interessante a este texto, que pretende analisar como tal hibridismo se manifesta no filme *The Souvenir* (2019), dirigido pela cineasta britânica Joanna Hogg. A autoria, no filme da cineasta, torna-se um conceito intersubjetivo por também estar associado ao mundo da protagonista, Julie, uma estudante de cinema dos anos 80.

Por meio de *The Souvenir*, temos uma abordagem da autoria como um modo de inventar um sujeito cinematográfico plural, baseando-se em um uso da linguagem cinematográfica, num curto-circuito, entre a cineasta e um mediador dinâmico, que, nesse caso, é a protagonista e seu entorno. O uso de elementos como câmera subjetiva, elipses ou contemplações forma, assim, uma estética da existência de sensorialidades por meio da relação entre imagens mediadas, enquadradas e experimentadas entre Joanna e Julie. Assim como Lotman, em Hogg, o retrato também é um espelho duplo. Um reflexo que faz habitar a autoria com/na vida de Julie.

Para chegar a essa percepção, no entanto, antes precisamos explanar sobre a autoria. Mas não nos concentraremos na percepção anterior<sup>3</sup> à elaborada pelos críticos<sup>4</sup> da revista francesa *Cahiers du cinéma* sobre esse conceito. O enfoque recai sob tais redatores, uma vez que esses possuíam uma perspectiva teórica existencialista sartriana e o nosso objetivo é questionar a supremacia, defendida por eles, da individualidade do ser de tal autorismo, em prol de uma autoria relacional.

---

<sup>3</sup> Durante os anos 20, escritores como Jean Epstein e Louis Delluc já tinham se referido à autoria. Como observa Stam, “Em 1921, o cineasta Jean Epstein em *Le Cinema et les lettres modernes*, utilizou o termo autor em referência a cineastas” (2010, p.104). O uso de tal termo era uma forma de conferir aos artistas cinematográficos a mesma nomenclatura dada aos pintores e escritores e, assim, estabelecer o cinema como uma forma de arte de mesmo nível.

<sup>4</sup> Exemplificados por François-Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer e Claude Chabrol (Francener, 2012).

Essa expande as relações estéticas entre personagem e diretor propostas por Pasolini<sup>5</sup> (1981) e a associa a uma construção de si no cinema, um modo de subjetivação, conceito do teórico Michel Foucault, por meio da influência de intercessores. Nesse caso, no que propomos entre diretor, a linguagem do cinema e o mundo da personagem.

## 2.1 Habitar a imagem, habitar com a imagem

O filósofo francês Jean Paul Sartre, ao refletir sobre a existência em *O existencialismo é um humanismo*, me revelou que “nós queremos existir ao mesmo tempo que moldamos nossa imagem” (Sartre, 1946, p.4). Tal citação nos dá pistas iniciais sobre o conceito de existência por meio do entendimento de que o retrato de si seria feito a partir de seleções que modulam a imagem. Desse modo, passamos a habitar certa imagem, que se molda, à medida que traçamos escolhas. Tal constante formação de si, que surge das decisões exercidas pelo ser, também demonstra que a existência precede a essência do ser. Um pensamento relevante para a filosofia existencialista.

O homem existe, encontra a si, surge no mundo e só posteriormente se define... O homem, tal como o existencialista o concebe, só não é passível de uma definição porque, de início, não é nada: só posteriormente será alguma coisa e será aquilo que ele fizer de si (Sartre, 1946, p.3).

Ou seja, diferente de objetos fabricados, que possuem uma finalidade antes de serem concebidas – como a relação entre uma caneta e a escrita –, o ser é aquilo que ele faz de si a partir de suas ações. Para Sartre (1946), o homem é responsável por tudo que faz e, por isso, está condenado à liberdade de suas decisões. A condenação aqui advém da angústia que a libertação pode gerar, uma vez que o ser não possui um guia para suas ações. Ele é livre para agir, mas também deve assumir a responsabilidade das escolhas que moldam sua imagem. Em outras palavras, tais seleções são uma forma de inventar a si próprio, de criar a cada instante a própria existência.

Será por meio do uso dessas ideias que, no cinema, um movimento chamado cinema de autor irá dominar a teoria e a crítica dos anos 50 e 60. Naquela época, a revista francesa *Cahiers Du Cinéma* propunha uma política dos autores. Fruto da idealização de jovens críticos como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer e Jacques Rivette.

---

<sup>5</sup> Influenciado pela literatura, o cineasta/teórico italiano cunha o termo “câmera subjetiva indireta livre”, em seu artigo *Cinema de poesia (1981)*, para demonstrar uma libertação estilística de diretores por meio da identificação de seu olhar com o modo de ver da protagonista.

Do ponto de vista deles, a autoria cinematográfica estaria associada a ver o diretor como um inventor de imagens, do mesmo modo que um escritor é visto como alguém que compõe frases por meio de palavras. Ou seja, cineastas, assim como escritores, são seres dotados de capacidade expressiva.

Para chegar a essa concepção autoral dos críticos franceses, o romancista e cineasta Alexandre Astruc trilhou parte do caminho por meio do seu ensaio *O nascimento de uma nova vanguarda: A câmera caneta*. Nesse texto, ele defendia que o cinema estava se transformando em um novo meio de expressão, como era a pintura ou o romance. O cineasta deveria ser capaz de dizer eu como o romancista e o poeta. Assim, o cinema seria “uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento” (Astruc, 1948, grifo nosso). Por meio desse escrito, influenciador da perspectiva autoral dos jovens críticos, temos contato com uma valorização da individualidade expressiva do diretor, que passa a ser um artista criativo através da autenticidade de seu olhar.

Desse modo, ao fazer uma leitura do modo como a autoria era orquestrada na época, para Jean Claude Bernardet e Francis Vogner (1983), o cineasta autor seria um indivíduo que imprime a personalidade em sua obra por meio da invenção das imagens, criadas através das escolhas dos elementos que a compõe. Desse modo, ao articular a centralidade das seleções do sujeito em sua proposta, a política dos autores foi, de certa forma, a expressão de um humanismo existencialista, mesmo inconscientemente. Sobre isso, o pesquisador Robert Stam (2010) exemplifica tal influência por meio do vocabulário e sentenças<sup>6</sup> do crítico francês André Bazin.

Apesar de Bazin (1957) não concordar com o culto ao autor que tais jovens críticos exerciam – ele acreditava em um conceito de autor no qual a obra transcende o seu diretor. Mas, de qualquer modo, ambos o viam numa perspectiva existencialista. Desta maneira, os filmes se assemelham aos seus autores para os Jovens da *Cahiers*, na medida em que a obra é vista como a soma dos atos do diretor, sendo que tal semelhança não está presente por conta do conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo que satura o filme: a *mise en scène*.

---

<sup>6</sup> Fazendo eco à descrição sumária do existencialismo cunhada por Sartre – “A existência precede a essência” – Bazin afirmou que “A existência (do cinema) precede a sua essência”. O vocabulário baziniano, além disso, era de perfil sartriano, repleto de termos como liberdade, destino e autenticidade (Stam, 2010, p.102).

Tal conceito<sup>7</sup>, apropriado do teatro, está associado à maneira como os elementos – luz, duração, objetos, corpos em movimento, etc. – são dispostos no quadro pelo diretor. Os jovens críticos utilizaram essa noção para exercitar um reconhecimento autoral sob cineastas do sistema industrial americano<sup>8</sup>. Assim, eles argumentavam em defesa da existência de uma encenação criativa de diretores como Nicholas Ray, Alfred Hitchcock e Howard Hawks, apesar de esses estarem inseridos na castração dos estúdios.

Podemos visualizar esse ponto de vista crítico, por exemplo, por meio dos escritos de Claude Chabrol e Éric Rohmer em *Hitchcock* (1957) sobre a relação entre os temas e a forma na obra do cineasta inglês. Eles configuraram uma leitura sob tal cineasta que implica a tentativa de encontrar o tema moral que organiza a encenação. Como ocorre, por exemplo, dos temas de desejo e projeção em *Janela indiscreta* (1954) estarem atrelados ao controle do ponto de vista do personagem observador. Isso fez com que até Bazin (1958), que era contrário à perspectiva da política dos autores, visse que Rohmer e Chabrol teriam conseguido demonstrar que Hitchcock é um dos maiores inventores de formas de toda história do cinema.

Além disso, mais ou menos na mesma época, o crítico/cineasta François Truffaut expressou como esse cinema feito nos Estados Unidos daquele tempo, com sua liberação autoral, se opõe à dita “tradição de qualidade” do cinema francês. Esse período institucionalizado vai ser decomposto no texto *Uma certa tendência do cinema francês*, publicado em 1954 na revista *Cahiers du cinéma*. No artigo, Truffaut argumenta que desde os anos 30 o sistema cinematográfico francês transformava clássicos da literatura francesa em filmes que seguiam estilisticamente a mesma fórmula<sup>9</sup>. Ou seja, tais leituras reduzem o cinema a uma tradução de um roteiro que já existia, quando, para o autor, os filmes deveriam ser um exercício de experimentação do realizador com a encenação e não apenas uma articulação de sua habilidade técnica.

Paralelamente às críticas que Truffaut exerceu sob o cinema francês, também trazemos como essas recaíram sob o cinema britânico, ao qual Joanna Hogg – realizadora do nosso objeto de análise – pertence. Apesar da defesa que cineastas como o próprio Truffaut, Rohmer e Chabrol tinham sob o britânico Alfred Hitchcock, eles também desprezavam a maioria do

<sup>7</sup> Através do cinema moderno, a *mise en scène* não está a serviço do conteúdo fílmico, mas sim, do ponto de vista do cineasta que irá utilizar a forma para se expressar sobre determinados temas (Oliveira Jr., 2013).

<sup>8</sup> “A produção americana tinha desaparecido dos mercados europeus durante a Segunda Guerra Mundial, e o seu reaparecimento a partir de 1945 deixa esses futuros críticos deslumbrados” (Bernardet, 1983, p.11).

<sup>9</sup> “Filmes de argumentistas...assim que eles acabam seus argumentos, o filme está feito. O realizador, aos seus olhos, é o senhor que apenas faz os enquadramentos... e é verdade, lamento” (Truffaut, 1954, p.340). Assim, Truffaut via que a tradição francesa resumia o cinema à narrativa de suas histórias e não exercitava as potencialidades expressivas da linguagem cinematográfica.

cinema inglês de sua época. Podemos observar isso, por exemplo, como quando Jean Luc Godard escreveu em uma de suas críticas para a *Cahiers Du Cinéma*.

O cinema inglês é um cinema de um só gênero, como se todos os filmes fossem o mesmo. É o oposto da Nova Onda francesa, que propõe sempre algo diferente. O cinema inglês tem algo de mecânico, de útil, não há nada de belo no modo como eles fazem filmes (Godard, 1957).

Por meio dessa perspectiva, temos contato com um tratamento de tal cinema como puramente técnico, mecânico, sem que houvesse uma existência autoral baseada na autoexpressão dos cineastas. Apesar disso, tal conceito de autoria e reflexão sobre o cinema inglês também foi absorvido e reverberado dentro do próprio meio crítico britânico.

Em *Rethinking British cinema*, Jeffrey Richards (2000) lembra que a revista inglesa *Movie*, fundada em 1962, foi muito influenciada pelos *Cahiers du cinéma*. Do mesmo modo que a revista francesa tinha reavaliado o trabalho de vários diretores de Hollywood por meio da política dos autores, a revista britânica, uma defensora da teoria do autor, construiu um panteão de diretores, publicado em sua primeira edição, que desprezava seu próprio cinema. Cineastas como Michael Powell, David Lean e Carol Reed eram considerados capacitados ou menos do que isso. Para Mauro Baptista (2008), tal desprezo estava associado ao fato de que “durante mais da metade do século XX o cinema de ficção britânico jogou demais no terreno onde Hollywood era imbatível: o cinema clássico, o naturalismo e os gêneros tradicionais” (Baptista, 2008, p.73).

Desse modo, tais opiniões dos críticos ingleses nos levam a pensar que, apesar de Truffaut exercer uma discordância e negatividade em relação à parte do cinema de seu próprio país, ele também valorizava nomes como Jean Renoir e Robert Bresson. Em contrapartida, a lista de diretores da *Movie*, sem considerar nenhum britânico como um grande autor, demonstra uma fúria e desconsideração em relação ao próprio cinema. Teríamos aqui o início de uma crise do eu inglês? Que seria baseada na falta de identificação com a encenação dos filmes de seu país.

Com o passar do tempo, no final dos anos 60, o cinema inglês direciona suas lentes para demonstrar o cotidiano do outro, de classes marginalizadas, e que se firmou como parte essencial de um cinema nacional inglês, mais conhecido como cinema socio-realista britânico<sup>10</sup>. Foi por meio das heranças deste, que o cinema britânico de cineastas como Ken Loach e Mike Leigh foi apoiado pela televisão pública; circula internacionalmente em salas

---

<sup>10</sup> Diretores como Lindsay Anderson, Tony Richardson e Karel Reisz fizeram parte da primeira fase dessa nova onda do cinema britânico, chamada de *Kitchen Sink* (pia de cozinha), e marcada pelo forte realismo da cultura operária (Baptista, 2008).

de exibição e é valorizado pela crítica do próprio país. Aqui, tais realizadores passam a ser reconhecidos como autores políticos. Eles utilizam os atores sociais do documentário ou de pouca movimentação de câmera, com planos sequências em profundidade de campo, para demonstrar conflitos<sup>11</sup> sociais, políticos e econômicos enfrentados pela Inglaterra.

Tal reconhecimento citado é feito por meio de uma inflamação da teoria de autor, que pode ser visualizada, por exemplo, através de escritos de Peter Wollen. “Não há qualquer razão que impeça a aplicação da teoria do autor ao cinema inglês...a tarefa a que os críticos dos *Cahiers Du Cinéma* se dedicaram está muito longe de ser completada” (Wollen, 1984, p.116). Desse modo, ao mesmo tempo que Wollen deu continuidade a uma análise dos críticos franceses baseada em uma expressividade existencial do realizador, ele também instaurou um aspecto relacional nela ao utilizar a comparação estética entre diferentes cineastas.

Para ele, “precisamos desenvolver muito mais uma teoria da execução, da estilística...precisamos de iniciar a tarefa de comparar autor com autor... precisamos de estabelecer comparações com autores de outros campos da criação artística” (Wollen, 1984, p.116). Temos aqui, por meio da comparação, um princípio de percepção associativa da autoria. Apesar de essa ainda estar resumida ao autor como indivíduo único, o olhar sobre esse também vai ser guiado pelas diferenças e semelhanças geradas pelo encontro entre autores.

Isso pode ser observado em um texto de Wollen (1996) intitulado *A última Nova Onda: Modernismo nos filmes britânicos da era Thatcher*. Nesse ensaio, o autor questiona se o cinema britânico dos anos 70-80 seria uma continuação mais latente dos Cinemas Novos, uma vez que cineastas ingleses independentes dos anos 80 reagiram fortemente contra os efeitos políticos e sociais de Margaret Thatcher<sup>12</sup>. Para isso, ele utiliza a comparação entre autores britânicos e delimita suas semelhanças e diferenças estéticas em prol de uma defesa contra políticas conservadoras. Como ocorre, por exemplo, com a relação não-realista estabelecida por ele entre Derek Jarman e Peter Greenaway.

A diferença entre eles, é claro, está em suas estratégias diferentes para evitar o antiquarianismo. Derek Jarman moderniza explicitamente, introduz referências contemporâneas e toques falsos, interpreta a vida e a arte de *Caravaggio* por meio de preocupações e gostos pessoais. Greenaway, ao contrário, exagera o arcaísmo, empurrando os elementos para um reino irreal e inautêntico (Wollen, 1996, p.251).

<sup>11</sup> “Esse cinema britânico é pioneiro em retratar os embates de capital e trabalho na sociedade contemporânea e em repensar qual o lugar do homem e da mulher numa sociedade pós-industrial, em que a indústria e o trabalho cedem poder ao capital financeiro” (Baptista, 2008, p.74).

<sup>12</sup> As mudanças acontecidas na Inglaterra governada por Margaret Thatcher – fechamento de fábricas, privatização de serviços públicos e transformações de Londres numa das capitais do mercado financeiro mundial –, somadas ao confronto que ofereceram à sua política a televisão pública, o teatro, a cultura operária britânica, a crítica marxista, entre outros geraram as bases de um cinema político complexo, direto e feroz” (Baptista, 2008, p.74).

Vemos, por meio da leitura sobre Jarman e Greenaway que, apesar da comparação entre autores conceber uma relação estilística, ainda há a manifestação de uma propagação cahierista da autoria baseada em escolhas individuais do realizador. Além disso, podemos traçar um paralelo entre a maneira que os franceses visualizaram a expressão autoral dentro da opressão Hollywoodiana e como Wollen identifica uma libertação estética de cineastas britânicos em meio às imposições políticas na Inglaterra.

Em ambos, temos a autoria como uma espécie de resistência. Seja pelas criações pessoais de imagens que burlavam o controle do sistema comercial na encenação, como fez Jhon Ford ou Vicente Minnelli, ou por meio das marcas autorais de cineastas como Mike Leigh e Ken Loach que construíram filmes que se opunham ao poder governamental de Margaret Thatcher através de uma combinação visual entre o cinema, a televisão e o teatro (Wollen, 1996). Dessa forma, temos até aqui uma percepção da autoria cinematográfica entre uma visão em que a individualidade é mais latente e outra, que ainda é individual pelas ações do cineastas ser responsáveis pelo seu estilo, mas que também opera numa perspectiva relacional já que o autor também é entendido no contexto em que opera, indo além de suas escolhas expressivas.

## **2.2 Lentes autorais sob Joanna Hogg, o eu macroscópico**

A permanência de um fator individual na teoria de autor também irá ser refletida nos estudos sobre a cineasta britânica Joanna Hogg. Nesse subcapítulo, veremos tais pontos de vista elaborados por pesquisadores, seja por meio de uma análise temática-estilística de sua obra ou por meio de uma comparação entre sua estética e a de outros cineastas. Além de tais modos teóricos, também temos a aplicação metodológica da teoria dos cineastas por pesquisadores que reúnem e investigam suas reflexões sobre o cinema através do cineasta. Desse modo, Joanna Hogg é percebida sob lentes de pesquisa sobre autoria que dão atenção à expressão de um eu cinematográfico baseado em escolhas individuais do realizador.

Como exemplo da primeira perspectiva citada, escritores como Tina Poglajen e Gavin Rae enxergam a autoria temática-estilística da realizadora por conta do seu olhar encenado sob os poderes de classe. Para Poglajen (2017), por exemplo, os filmes de Hogg focam exclusivamente na vida emocional das elites sociais e econômicas por meio da utilização simbólica do espaço. Suas personagens femininas se expressam por meio dos ambientes que habitam, ao mesmo tempo, em que isso se modifica entre as obras.

Em *Unrelated* (2007), por exemplo, o espaço ao ar livre e o campo parecem criar uma

sensação de expansão espacial e emocional com uma liberdade de movimento que entra em conflito com a imobilidade da protagonista nos planos gerais de paisagens. Já, em *Exhibition* (2013), o ambiente interior da casa modernista enquadra e confina, por meio de paredes e janelas, a personagem, que se opõe ao confinamento do quadro com seu movimento corpóreo (Pogljajen, 2017). Assim, para a pesquisadora, por meio desses filmes, Joanna utiliza a cinematografia espacial como um modo de autoexpressão burguesa.

Já, para a escritora Gavin Rae (2019), em seu texto *Joanna Hogg: Um retrato de classe e poder*, Hogg olha para suas próprias origens de classe alta por meio de um viés formalista, que está presente no controle visual de planos longos e interações cotidianas das personagens no espaço, sem recorrer a diálogos ou expositores diretos sobre as relações sociais. Por outro lado, também temos uma leitura autoral sobre a expressão estilística de Hogg baseada na comparação estética.

Shonni Enelow (2024), por exemplo, analisa a maneira como o realismo dos filmes da cineasta britânica é construído esteticamente a partir da comparação de seu estilo com outros realizadores. Enelow associa a câmera fixa, com planos mais abertos, do cinema de Hogg às imagens concebidas por Yasujirō Ozu e Chantal Akerman. Enquanto há também uma oposição entre a transparência do cinema de John Cassavetes e Mike Leigh e a opacidade dos filmes de Hogg. Os filmes desses últimos cineastas citados, por exemplo, tendem a centralizar o conflito. A encenação revela elementos cruciais para entendermos o todo desse conflito. Já os filmes de Joanna não nos mostra tudo. Ela seleciona fragmentos de instantes banais, que são a fonte do que a pesquisadora nomeia de “efeito realidade” no cinema da cineasta britânica.

Além disso, a relação comparativa citada entre Hogg e Ozu irá ser aprofundada no artigo de William Brown (2017), no qual o pesquisador compara a estética e temática das obras entre os dois cineastas. Ao mesmo tempo que ele encontra semelhanças ao estabelecer relações entre a falta de causalidade, por conta das elipses, nos filmes de ambos ou estabelecer uma conexão temática ao abordar a família em suas obras, o pesquisador também traça diferenças.

Essas são pontuadas por meio da variabilidade social dos personagens de Ozu, enquanto Hogg se concentra em retratar a classe alta em seus filmes. Ou ainda, através de uma diferença estilística temporal, na qual, enquanto o cinema de Ozu é esparso, o de Hogg é lento. Sendo que o pesquisador nos lembra que diversos estudiosos<sup>13</sup> já colocaram o cineasta

---

<sup>13</sup> Tokyo Story é o primeiro filme a ser mencionado na monografia de Ira Jaffe sobre filmes lentos. Além disso, Song Hwee Lim sugere similarmente que Ozu é um precursor do cinema lento contemporâneo (*idem*).

japonês como lento, mas, para Brown, “Ozu não é tão lento, isso muda quando o comparamos com Hogg” (Brown, 2017, p.279). Ou seja, sob as lentes do estudioso, ao mesmo tempo que a concepção autoral sob o cineasta se daria a partir da relação entre os estilos de cada um, eles ainda são percebidos como integralmente responsáveis pela concepção de suas imagens. Assim, o cinema de Ozu passa a ser esparso, uma vez que há mais movimento nos filmes dele, tanto em termos de edição dentro da cena quanto em termos de movimento de câmera, do que em Hogg.

Desse modo, a partir da análise desses pesquisadores, Joanna Hogg é percebida como cineasta por meio de um viés autoral baseado nas escolhas do ser sob os seus atos. A autoria continua com suas leituras existencialistas, e, assim, existe como um projeto temático-estilístico de expressão do eu. Tal maneira de perceber uma expressividade da cineasta no cinema também irá se utilizar de uma proposta metodológica intitulada de Teoria dos cineastas. Essa foi concebida pelo teórico francês Jacques Aumont e lida com as seguintes questões:

Construções teóricas, suficientemente elaboradas e explícitas, articuladas por cineastas, em torno de tais preocupações: Como o intelectual e o artístico podem se unir na atividade de um único homem? Como um artista pode ou deve ser também um teórico?(Aumont, 2008, p.11).

Observamos, por meio da citação apresentada, que tal metodologia estuda o cinema a partir da perspectiva do cineasta, por meio da consulta de diversas formas verbais elaboradas por eles. Aumont se debruça sobre entrevistas, depoimentos, ensaios, manifestos, cartas e alguns livros de diretores que pensaram a sua arte. Isso faz com que, de certo modo, tenhamos uma diferença da teoria dos cineastas com a teoria dos autores.

Se, na primeira teoria citada, temos o ponto de vista do realizador sobre a própria criação, a teoria do autor se coloca na percepção do receptor, representada pelas leituras críticas sobre os cineastas. Mas, entre as teorias, há também uma similaridade na maneira como os realizadores podem ser percebidos como alguém dotado de uma capacidade expressiva individual. Mesmo quando temos comparações, os cineastas são percebidos a partir do tensionamento entre escolhas individuais de cada realizador.

A permanência de uma individualidade na teoria dos cineastas pode ser exemplificada, quando Aumont defende que “o indivíduo criador é o único responsável pela sua criação e, portanto, o mais bem situado para desenredar seus mecanismos e razões” (Aumont, p.8, 2008). Mediante tal perspectiva de enxergar a individualidade perceptiva do diretor como a encarregada pela expressão existencial, que os editores Alex Heeney e Orla Smith construíram, por meio da reunião de relatos da cineasta sobre seu método, o livro *Tour of*

*memories: The Creative process behind Joanna Hogg's The Souvenir* (2019). Nele, os editores combinam entrevistas com ensaios críticos para estabelecer os interesses e realizações de Hogg durante o processo de filmagem de *The Souvenir*.

Assim, em entrevista concedida aos editores, Hogg comenta que os filmes não são só sobre diálogos, sendo isso apenas uma parte deles, uma vez que o que é mais interessante para ela é a linguagem corporal e como as pessoas interagem na tela. A partir de tal comentário, Heeney e Smith articulam uma maneira da cineasta pensar o próprio cinema.

Este é princípio por trás de muito do que torna o processo de Hogg único, porque ela escreve um documento de história detalhado em vez de um roteiro com diálogos precisos mapeados, porque ela trabalha com atores e não atores para encontrar a realidade de uma situação, porque o cenário e a localização são tão importantes para sua narrativa porque ela está interessada em como as pessoas se movem e interagem em seu espaço (Heeney; Smith, 2019, grifo nosso).

Vemos, assim, por meio da citação trazida, uma exposição baseada na teoria dos cineastas ao estabelecer pontos da criação cinematográfica de Joanna Hogg a partir de um pensamento desta. Traçamos, até aqui, uma contextualização de tais modos existenciais de lidar com a autoria, partindo da percepção dos jovens turcos na *Cahiers du cinéma* até as teorias dos cineastas de Jacques Aumont, visando questionar “O autor como aquele que diz eu” (Bernardet; Vogner, 1983, p.21).

Ou seja, o realizador possui uma herança existencialista centrada em si, sendo uma figura que expõe sua subjetividade de modo que essa é constituída como individual e dotada de plena consciência sob sua habitação na imagem. Ao invés disso, nós propomos, mediante uma análise do filme *The Souvenir* (2019), uma expansão de tal maneira de expressão autoral dos cineastas. Essa ocorreria por meio de uma intersubjetividade, isto é, uma experiência de si constituída por meio de uma percepção relacional com o que está diante da câmera. Não se trata, aqui, de habitar a imagem, mas habitar com a imagem.

Tal abordagem autoral, que se pretende desenvolver nesta monografia, parte dos estudos de Pasolini sobre o contato estilístico entre diretor e personagem por meio da câmera subjetiva indireta livre e associa essa com Michel Foucault e seus modos de subjetivação, ou seja, maneiras de formar a si próprio através da relação com o outro. Dessa forma, haveria uma abdicação da autoria associada à individualidade, ao controle pleno previamente pensado para habitar a si na imagem. Enquanto surge, uma autoria como modo de subjetivação que gera outra forma de construção de um eu cinematográfico. Sendo esse, baseado no olhar do encontro subjetivo entre existências testemunhadas pela câmera e o cineasta, que passa a habitar com tais imagens.

### 2.3 Por modos de subjetivação livres

Em uma sequência de *The Souvenir* (2019), vemos, em um primeiro plano, as mãos da protagonista Julie folheando páginas de uma revista de viagens. Essa possui a cidade de Veneza na capa. Mas, tal observação é interrompida pelo plano seguinte, que nos transporta para outro espaço-tempo. Nesse, observamos o reflexo de uma catedral antiga sob o reflexo da textura trêmula de uma poça d'água. A imagem está de cabeça para baixo e é percorrida por um homem e uma mulher – Julie e Anthony – até saírem do quadro fixo. Já, na sequência seguinte, em um plano detalhe, vemos a escrita de uma lista em datilografia com o título nominado de “VENEZA”.

**Figuras 1, 2 e 3** – Fio condutor de Veneza em elipses.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Há, entre os planos citados, eventos, isolados, que aparentam estar dispersos na montagem. No entanto, esses possuem um fio condutor entre si à medida que surgem diante da tela. Por exemplo, a catedral vista sob o reflexo possui uma semelhança arquitetônica com a capa da revista que Julie folheia no plano anterior. A lista datilografada, que aparece em seguida, também está associada a Veneza. Temos, assim, uma continuidade indireta entre partes de ações na imagem que se relacionam a outras sem um destino estabelecido. As conexões entre os planos ocorrem por meio dos gestos fragmentados de Julie em cena, que conduzem o modo de Joanna Hogg encenar. Ou seja, há um encontro do olhar entre a existência da personagem e a cineasta.

Tal percepção da encenação a partir do encontro intersubjetivo do ponto de vista do personagem com o diretor se distancia de uma perspectiva autoral existencial em prol de uma autoria marcada pela intersecção de discursos que será aqui explicitada, parcialmente, através da teoria cinematográfica nominada de câmera subjetiva indireta livre. Essa é uma técnica que expressa o olhar e o ponto de vista estilístico do cineasta a partir do encontro com a personagem. Tal teoria foi desenvolvida pelo cineasta/teórico Pier Paolo Pasolini (1981) em seu artigo *Cinema de poesia*, o qual gostaria de traçar apontamentos antes de desenvolver o conceito de subjetiva indireta livre propriamente dito, uma vez que a poesia irá refletir nesse conceito um modo de expressividade cinematográfica estilística.

Na obra, Pasolini elabora uma maneira de conceber a língua do cinema por meio de relações com os elementos de prosa e poesia já presentes na literatura. Segundo Velasco (2015), isso foi propiciado por conta do seu contexto de escrita ter ocorrido nos anos 60.

Época do auge da apropriação da semiótica e semiologia pelos estudos cinematográficos, visualizando a possibilidade de isolar o cinema como um sistema de signos. Ele, assim como outros pensadores da época, tentou compreender a forma com a qual a comunicação cinematográfica era estabelecida e sua base eram os *im-signos*, objetos da realidade ou dos sonhos e memória, que seriam as matrizes para a formação de uma língua de prosa e poesia no cinema (Velasco, 2015, p.140).

Para alcançar tal percepção, Pasolini (1981) estabelece que a comunicação verbal, presente na fala e na escrita, constitui um sistema formado historicamente. Já a comunicação visual não possui uma classificação precisa, pois não há um dicionário de imagens. Por conta disso, o cineasta, de acordo com ele, deve ir buscar suas imagens, ou *im-signos*, no caos do mundo material ou na oniricidade de memórias, ou sonhos.

Assim, o autor de cinema irá sempre fazer um duplo movimento de invenção. Primeiro linguístico, que se dá com o armazenamento de *im-signos* retirados do mundo em outras possibilidades de existências imagéticas. Segundo expressivo, dá a certa imagem, que era do mundo, um sentido pessoal específico. No entanto, ao longo da história, uma certa gramática do estilo cinematográfico foi criada e se tornou convenção. Por exemplo, o uso da montagem por Edwin Porter foi um código utilizado para contar uma história fluída. Em seus filmes, temos a inauguração da continuidade por meio da progressão lógica de eventos, que mais tarde irá se tornar um padrão do cinema clássico narrativo.

Para Pasolini, o acúmulo de convenções no cinema fez com que essa arte se utilizasse de um domínio da prosa ao invés da poesia. O autor irá se posicionar contra tal domesticação, argumentando o seu caráter fabular e criativo, constituído de imagens como o sonho, a memória e a realidade, estilizadas pelo cineasta. Assim, o cinema deveria ser visto como uma língua de poesia. O cinema de poesia foi marginalizado em prol de uma língua de prosa, focada no aspecto narrativo, em detrimento de uma liberdade do estilo, por conta da questão comercial. A língua de poesia possui como fundamento “o subfilme mítico e infantil que, pela própria natureza do cinema, corre por baixo de qualquer filme comercial” (Pasolini, 1981, p. 141).

Isso quer dizer que, apesar de haver uma distinção entre as duas categorias, a prosa e a poesia são indissociáveis e cada filme irá reforçar um desses tipos. Pasolini percebeu que, naquele momento da escrita do texto, havia uma maior proliferação de cineastas que articulavam o cinema de modo poético. Sendo uma forma de expressão deste, a câmera subjetiva indireta livre

Esse modo de olhar é definido pelo autor como um “monólogo interior destituído do elemento conceitual e filosófico abstrato explícito” (Pasolini,1981, p.146). Para elucidar tal ponto de vista, antes precisamos partir do estilo de dois processos literários, o discurso indireto e o monólogo interior.

O discurso indireto é deixar com que a língua do personagem conduza o modo como o narrador gera sua própria voz. Para isso, o escritor utiliza da psicologia e dos jeitos de falar da personagem. No entanto, não temos como expressar isso na imagem, pois “não há uma língua institucional do cinema” (Pasolini,1981, p.145). Ou seja, não temos como expressar isso na imagem subjetiva – que une o ponto de vista do diretor e do personagem – uma vez que o modo de olhar de um personagem seria o mesmo de outro personagem com outra psicologia.

Do mesmo modo, também não temos uma expressão cinematográfica relacional por meio do monólogo interior. Essa também é uma apropriação da língua do personagem, que, nesse caso, estaria vinculado à posição social e estilística do autor. Assim, somente por meio de uma subjetiva indireta livre, ou seja, do uso do estilo cinematográfico como um modo de perceber o ponto de vista do personagem, que Pasolini enxerga a possibilidade de uma expressão autoral no cinema. No entanto, é importante perceber que não há, para Pasolini, por meio dessa relação com a figura que está diante da tela, uma implicação intersubjetiva do estilo de fato. O personagem é utilizado como uma desculpa para que o diretor possa experimentar com o estilo.

O realizador serve-se do estado de alma psiquicamente dominante do filme, que é o de um protagonista...o qual lhe permite uma grande liberdade estilística e provocatória. Por baixo desse filme corre outro filme – o filme que o autor teria feito sem o pretexto da mimésis visual do seu protagonista: um filme de caráter inteira e livremente expressivo-expressionista (Pasolini, 1981, p.149, grifo nosso).

Tal pretexto estilístico pode ser observado em sua análise da câmera subjetiva indireta livre presente no filme *O deserto vermelho* (1964), dirigido por Michelangelo Antonioni. Assim, “através desse mecanismo estilístico, Antonioni produziu o seu momento mais autêntico: pôde, finalmente, representar o mundo visto pelos seus olhos, porque substituiu a visão do mundo de uma neurótica pela sua própria visão delirante de esteticismo” (Pasolini, 1981, p.147).

Ou seja, percebemos, a partir dessa dita “própria visão delirante de esteticismo” que a autoria continua sendo vista como algo individual dentro dessa relação, aparentemente estilística, com o personagem. Ao invés disso, proponho que, em *The Souvenir* (2019), a associação entre a realizadora, Joanna Hogg, e a protagonista, Julie, de fato é estabelecida pela influência dessa sobre os modos de filmar da cineasta.

De outras maneiras, na segunda sequência do filme, a câmera que nos guia sob o apartamento tumultuado é observativa e captura fragmentos das interações realizadas no lar de Julie. Enquanto isso, a estudante de cinema em cena também fotografa e filma, com uma câmera na mão, os amigos em sua casa. Ou seja, do mesmo modo que temos um uso de uma câmera instável sendo feito por Julie, Hogg também filma a cena por meio de uma observação de fluxo inconstante. Estamos diante de uma expressão autoral intersubjetiva que reconhece o estilo do outro como parte de uma constituição estilística de si.

**Figuras 4, 5, 6 e 7** – Julie filmando os amigos.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Através disso, os dois exemplos da obra britânica explorados neste subcapítulo ganham o sentido de uma expressividade entre sujeitos. Tanto na cena de fragmentos de ações relacionais envolvendo Veneza, quanto no uso instável da câmera por Juli, temos uma reverberação do ponto de vista da personagem na maneira como a cineasta filma. Se, na primeira, Hogg acompanha, na montagem, o fio condutor de ações fragmentadas de Julie por meio de ligações indiretamente relacionais entre imagens elípticas de uma viagem que essa faria à Veneza, na segunda temos uma influência da instabilidade da câmera da personagem na objetiva de Joanna que captura a fluidez dos corpos em cena.

Ou seja, vemos do ponto de vista da personagem, mas não como uma perspectiva de manobra para expressar um estilo do autor individual, como pretende Pasolini, mas, ao invés disso, há o surgimento de uma percepção formada por meio da transferência estilística entre personagem e cineasta. A partir desse processo associativo de lidar com o estilo, o filme se constitui como uma maneira de Joanna Hogg criar uma subjetividade cinematográfica por meio de modalidades de experienciar a si no contato com outros.

Ou melhor, por meio de modos de subjetivação. Tal termo foi desenvolvido pelo filósofo francês Michel Foucault, ao refletir sobre a ideia de que o sujeito não é apenas um produto individual das normas sociais ou dominantes. Esse também possui a possibilidade de criar e reconfigurar sua própria vida. Ele tem a capacidade de produzir seu próprio ser em meio as relações com outros (Foucault, 2009). Assim, Foucault possui um esforço de recusar uma visão essencialista do sujeito, baseada em um estado de domínio, em que ele não possui agenciamento sobre seu corpo. Dentro desse estado, o corpo não poderia escolher e modular as próprias aparências. Haveria uma falta de consciência sobre a possibilidade dos modos de agenciamento de ver a si. Sendo que, nesta monografia, focamos na relação entre sujeitos como um meio de subjetivação, deixando de lado aspectos sociais e históricos.

Com isso, para sair desse estado homogêneo e fixo de si, os indivíduos precisam se autoconstituir por meio das biotécnicas. Ou seja, “uma vida pautada entre o que nos acontece, mas pelo ângulo do que fazemos com o que nos acontece” (Foucault, 2016, p.33). É o estabelecimento de uma modulação, uma reflexão da forma de conduzir a vida dentro do curso da existência, em diálogo com o poder exercido por ela. Há um agenciamento de uma constituição imagética de si de Hogg, no contato com Julie, por meio de registros “soltos” de uma experiência do ser em relação ao mundo. Dessa forma, a abordagem perceptiva de Hogg se altera a partir das vivências de Julie.

Podemos traçar exemplos dessas alterações da percepção a partir da já comentada cena em que Julie está dando uma festa em seu apartamento com seus amigos. Para além da relação estética entre diretora e personagem estar presente na mobilidade da câmera de ambas – que captam a fluidez dos corpos no ambiente – também temos uma alteração no comportamento da objetiva de Hogg quando Julie encontra Anthony pela primeira vez. A personagem o conheceu em algum momento daquela noite em seu apartamento. Mas eles não são capturados em meio à fluidez da movimentação de corpos no espaço, e sim num plano fixo como parte da moldura fixa de um espelho. Ou seja, como um reflexo encenado do extracampo. Desse modo, a relação de poder entre Anthony e Julie instaura outra percepção estilística em Joanna.

**Figura 8** – Julie e Anthony conversam pela primeira vez.



Fonte : *The Souvenir* (2019)

Vemos uma mudança do retrato de subjetivação relacional ocorrer entre a encenação e o fluxo. A primeira, pensada aqui como parte de uma coreografia. Ou seja, de uma organização mais controlada dos elementos em cena baseada nas formas de rigidez do quadro. Já com o segundo, refere-se a uma oposição à encenação na medida em que “desliga-se do centro do quadro...pois prefere estar atento ao insignificante. Perder-se no fluxo sensorial temporal da realidade fenomênica” (Oliveira Jr., 2013, p.281). Isto é, modular-se com os registros soltos do mundo.

Por outro lado, em outros momentos do filme, também temos uma correspondência entre diretora e personagem por meio da partilha da câmera subjetiva, isto é, o espectador e a cineasta veem do mesmo ponto de vista que a personagem. Na primeira cena do filme, por exemplo, vemos imagens fotográficas estáticas e elípticas em preto e branco. Trata-se do filme de conclusão de curso de Julie, que está sendo entrevistada para apresentar sua ideia. Essa retrata a história de um filho que sonha constantemente com a morte da própria mãe.

**Figuras 9, 10 e 11** – Quadros do Foto-Filme de Julie.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

A disposição de fotografias como a trilha de imagens do filme faz com que tenhamos uma coextensão ao próprio quadro do filme. Uma coincidência entre a imagem cinematográfica e as imagens fotográficas em preto e branco. Julie compartilha com Joanna do mesmo ponto de vista subjetivo da câmera. Há um encontro do modo de olhar. É uma autoria duplicada entre ambas que não mais acompanha a figura corporal de Julie em cena, essa está agora refletida na presença da câmera no espaço e na voz em *off* da estudante.

Além disso, instala-se também uma existência cinematográfica entre planos elípticos e planos contemplativos. As elipses são lacunas entre as ligações dos planos e podem ser observadas na já citada sequência dos preparativos de Julie para Veneza, uma vez que somos guiados pela conexão plástica entre planos de fragmentos de gestos da personagem. Já a contemplação é caracterizada pela integridade da ação que se prolonga no espaço e no tempo, como podemos observar, por exemplo, na interioridade das cenas em que Julie lê cartas em *off*.

Em plano fixo e subjetivo, ouvimos Julie lendo cartas sob o céu de um campo vazio. Tais imagens da leitura se alteram ao longo do filme, com o aparecimento de nuvens e um entardecer. Acompanhamos, na lenta passagem do tempo da natureza, a manifestação dos escritos pela voz da personagem, em meio à movimentação à distância de nuvens, pássaros e árvores. Em um primeiro momento, podemos até pensar que estamos diante de uma imagem fotográfica. Mas esse pensamento se dissolve quando vemos a sutileza da ação em cena. Temos um modo de existência entre Joanna e Julie em meio à contemplação do instante da natureza.

**Figura 12** – Primeira aparição do campo em que ouvimos Julie ler cartas.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Por meio destes exemplos citados, temos contato com uma constante reescrita de si, na qual o sujeito está se reconstituindo enquanto narra a si por meio do contato com outros (Foucault, 1983). Hogg está a todo momento estabelecendo distintas formas de autoexpressão por meio do encontro com Julie e das relações que essa também estabelece com seu mundo ficcional. Como ocorre, por exemplo, com a variação entre o fluxo e a encenação no encontro com Anthony. Isso faz com que os modos de subjetivação no filme também sejam livres, uma vez que a indiscernibilidade entre o estilo da diretora e da protagonista faz com que esta última influencie a forma fílmica através da relação com seu mundo. Julie é uma intercessora do estilo de Hogg por meio da experiência que faz de modos existenciais com outros seres.

Essa noção de intercessão, abordada aqui, é um conceito elaborado pelo pesquisador Francisco Elinaldo Teixeira ao analisar as formas de inscrição de subjetividade no filme ensaio, indo além da presença do corpo em cena ou de uma presença em voz sonora. Para isso, ele parte de uma percepção de visualizar a subjetivação como algo móvel, plástica, instável e incerta do pensamento foucaultiano.

Em tal modo de presença, uma espécie de terceira pessoa opera a condução dos processos de pensamento, desdobrando ao mesmo tempo, um outro de si e um outro como alteridade radical que remete propriamente ao domínio público, momento em que a relação eu-mundo se intensifica e expande (Teixeira, 2019, p.28).

Assim, temos uma construção do eu baseada na relação entre o cineasta e a influência estilística do personagem com o que está em cena. “Constrói-se um circuito de trocas, de intercâmbios, de passagens de sensações...entre o diretor e figuras estéticas, cujo propósito é tornar-se outro com esses personagens conceituais” (Teixeira, 2019, p.35). Sendo que, apesar de tal conceito estar se referindo a filme ensaio em sua gênese, também podemos observá-la em autores de ficções que exercem uma variabilidade estilística de suas imagens por meio do contato com os estados de ser de suas figuras em tela. Há uma invenção de si que

constitui-se com a influência estética de outros.

Desse modo, para contextualizar tais noções em relação ao filme, pretendo pontuar outra influência de Anthony no comportamento estilístico entre Julie e Joanna. Da mesma forma que temos uma mudança do modo de filmar com a, já citada, primeira aparição de Anthony em cena, que passa do fluxo para encenação. Tal influência estilística intercessora também ocorre durante a viagem de ambos para Veneza. Nesta sequência, Hogg permite com que a existência imagética de Julie seja moldada pelo poder da opacidade e irregularidade de Anthony. Acompanhamos as imagens entre blocos de gestos dispersivos e dramatizados - primeiros planos da calda de um vestido de baile que se arrasta por escadas, de fragmentos dos corpos no escuro durante uma cena de sexo ou o plano médio do reflexo trêmulo de um casal que passa em frente a uma catedral.

**Figuras 13, 14, 15 e 16** – Elipses de Julie e Anthony em Veneza.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Tais imagens possuem uma especificidade por serem registros elípticos do instante. Mas elas também são opacas, ao focar em gestos que poderiam ser feitos por qualquer um. Na cena da catedral, por exemplo, as cabeças dos personagens estão no extracampo, são cortadas do quadro, fazendo com que tenhamos um hibridismo entre a generalidade do gesto, a sensação de que poderia ser qualquer um, e o registro instantâneo da ação na imagem.

Ao compararmos os dois exemplos de intercessão de Anthony, em momentos diferentes do filme, percebemos como essa alternância estilística em Hogg, por meio de um contato estético entre Julie e Anthony, gera um embaralho sobre a própria identidade estilística da cineasta. Temos, assim, um tipo de subjetividade em processo que “não se enclausura em si, mas que tem a consistência de uma arte de se ver fora de si” (Teixeira, 2019, p.34).

Por meio da variabilidade dessas intercessões, forma-se, em *The Souvenir* (2019), uma perspectiva da existência pautada em um modo de si denominado por Foucault como *Hupomnemata*<sup>14</sup>. Este refere-se a cadernos individuais que serviam como lembretes. Se anotava nele “reflexões, citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas, lidas, ouvidas ou que vieram à mente” (Foucault, 1983, p.147). Assim, pensamos que, da mesma forma, as imagens coletadas por Hogg, através do contato de Julie com o mundo, são uma forma de experiência de si como uma colagem. Ou seja, como uma relação entre fragmentos de imagens que reúnem o que se pode ver e ouvir para constituir a si.

Dessa forma, a relação existencial expressiva de Joanna Hogg com Julie, por meio da reunião entre distintos estilos de imagens, se aproxima do que o filósofo Henri Bergson (2010) propôs em seu texto *Matéria e Memória*. Neste, o autor defende que existem apenas imagens. Tudo à nossa volta e nós mesmos somos imagens. A imagem existe em direito por meio das qualidades perceptivas das coisas, mas ela não existe de fato senão na medida em que um ser sensível a percebe (Bergson, 2010). Ou seja, há uma diferença entre as outras imagens e a imagem que sou, meu corpo, uma vez que esse é responsável pela relação das imagens.

Assim, o corpo de Hogg seleciona e é selecionado pelas outras aparências. Ele enquadra e é enquadrado pelas vistas estilísticas imagéticas experimentadas por Julie em seu cotidiano. Há uma dobra do eu da cineasta em direção a uma invenção de si formada no entre-lugar desse fluxo de imagens interconectadas de Julie. Sendo assim, tais relações de contato constante e influentes entre o que se observa na câmera e a diretora geram modos de subjetivação livres. Elas concebem uma existência cinematográfica autoral relacional de percepções e sensações estilísticas.

---

<sup>14</sup> Tal modo de subjetivação faz parte da técnica da escrita de si elaborada por Foucault (1983), que também é composta da *correspondência*. Nessa última temos um exercício com o outro por meio da “carta que se envia e age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como age sobre aquele que a recebe” (Foucault, 1983, p.153). Ambos são modos de experienciar a si através das relações e foram estabelecidos a partir da análise de escritos da Antiguidade grega.

Em resumo, Joanna Hogg transcende a perspectiva da subjetiva indireta livre de Pasolini, ao invés de a relação entre cineasta e personagens ser apenas um pretexto para a experimentação da forma cinematográfica do diretor, como pretendia Pasolini. Em Hogg temos, então, uma autoria compartilhada. Ou seja, a estilística da cineasta se molda e transforma-se pela experiência da personagem. Essa dinâmica pode ser analisada à luz dos modos de subjetivação de Michel Foucault, que propõem uma formação do sujeito por meio do contato com outros como forma de se opor a uma identidade fixa formada pelos poderes sociais.

Assim, a constituição estilística de Joanna é o estabelecimento de uma modulação, uma reflexão da forma de conduzir a vida dentro do curso da existência de Julie, em diálogo com ela. Sendo tais relações estéticas também mutáveis, temos um modo de subjetivação livre à medida que Julie altera sua interação contínua com o mundo. Essa é uma intercessora da forma cinematográfica à medida que experiencia uma variedade de situações. Desse modo, temos uma intersubjetividade entre Hogg e as imagens experienciadas por Julie que geram a existência de uma autoria cinematográfica baseada na relação com os variados estados do ser diante da câmera.

### 3. COLETAR IMAGENS, INVENTAR LEMBRANÇAS

No papel, o encontro do pincel com a tinta preenche o espaço em branco da expressão cinematográfica antes mesmo das palavras. Visuais abstratos, de formas imprecisas, foram coletados da observação da vida e utilizados por Joanna Hogg para a criação da estrutura visual de dois de seus filmes – *Exhibition* (2013) e *The Souvenir* (2019). Na entrevista em que a cineasta britânica revela essas informações, também descobrimos como eram tais imagens.

Eram uma combinação de aquarela, carvão e lápis. Algo difícil de descrever, mas havia formas e uma sensação de algo se desenvolvendo, uma forma se desenvolvendo, e, de algum modo, eu visualizo o filme inteiro de uma forma abstrata. Como se ele fosse as imagens da própria pintura (Aguilar, 2019).

A partir dessa citação, podemos perceber como tais materiais e imagens guiaram percepções e sensações em Joanna e, assim, compartilham uma autoria com ela na concepção dos filmes. Tal modo de lidar com a pintura me rememora algumas reflexões estabelecidas pela filósofa e artista visual Anne Sauvagnargues. Em uma entrevista, realizada em 2020 por Édio Raniere, a teórica francesa revela que costuma pintar durante o trajeto de trem que pega para ir de sua residência até a Universidade em que trabalha. Durante o caminho, ela observa e desenha a paisagem, que se modifica no deslocamento do transporte. A pintura se torna uma função do acaso, uma vez que ela pré-seleciona de 5 a 8 pincéis/canetas que estão reunidos na mão e os detalhes vão sendo relacionados com as cores selecionadas.

Para Sauvagnargues, o material utilizado e o contexto são tão importantes quanto o gesto do artista. Ou seja, “o pensamento não se dá sozinho, mas sim, a partir da relação entre o eu, o transporte e o acontecimento singular desse trajeto, que permite organizar signos” (Raniere, 2020, p.3). Aqui, a fala de Joanna, citada anteriormente, na qual ela diz que visualiza o filme inteiro de forma abstrata por conta das pinturas, ganha o esclarecimento de uma existência estabelecida como um nó complexo de relações exteriores.

Do mesmo modo que a teórica francesa faz filosofia pintando, Hogg também usa a tinta para conceber suas ideias fílmicas. Em ambas, a invenção plástica de si na arte se dá por meio da relação entre partes do mundo. Sendo que tais imagens experienciadas no cotidiano e coletadas por Hogg fazem parte, posteriormente, do que ela chama de “Documento” ou “Documento com fontes” (Smallwood, 2022). Esse se trata de um arquivo que não segue uma estrutura rígida e tem uma abordagem mais aberta. Nele encontramos esboços de cenas, notas sobre os personagens, referências visuais e sonoras, anotações sobre temas e atmosferas que deseja explorar no filme.

Não temos, desde o seu segundo longa-metragem, uma definição de diálogos ou cenas, como ocorreria com a rigidez de um roteiro tradicional. Ao invés disso, com o documento, a experiência cinematográfica se torna mais fluida e relacional não só com os membros da equipe, mas também com o que está diante de si na filmagem.

Para mim, é, antes de tudo, sobre inspiração e fazer conexões entre ideias. Então, em um documento da primeira parte de *The Souvenir* eu tinha imagens *polaroid* que tirei no início dos anos 80 para dar uma ideia daquele período. O documento é como um álbum de recortes de certa forma. Não parece um álbum de recortes, mas é uma espécie de álbum de recortes de ideias (Aguilar, 2019).

Tal colagem entre pinturas, fotografias e fragmentos de textos foi coletada pela experiência observacional de Hogg e a influenciaram a inventar as lembranças que seus filmes se tornariam. Início esse capítulo com tal contextualização de seus processos para ir além de uma intercessão autoral estabelecida pelo contato com a protagonista Julie e seu mundo em *The Souvenir*, e demonstrar como essa também se manifesta em sua biografia e influências, que serão debatidas nos subcapítulos desta secção.

### 3.1 A experiência em tela: notas sobre Joanna Hogg

Não possuo uma recordação precisa da primeira experiência que tive com o cinema de Joanna. Sei que foi com o seu primeiro longa-metragem – *Unrelated* (2007) –, uma obra que conta a história de uma mulher que está em um relacionamento infeliz e se refugia com a família de um amigo de férias na Toscana.

**Figuras 17, 18 e 19** – Quadros de *Unrelated*.



Fonte: *Unrelated* (2007)

Mas dentro das lacunas do espaço-tempo na vivência do primeiro contato com tais imagens, ainda preserva em mim o sentimento de intimidade que sua câmera partilha com os segredos e inquietações de Anna, protagonista do filme. Somos conduzidos pela contemplação minimalista de seu cotidiano, enquanto observamos sua experiência em tela.

É traçada uma expressão de subjetivação cinematográfica, que está em constante diálogo com o modo de ser e estar do mundo. Joanna fala sobre isso em uma entrevista para o Festival de Cinema de *Sevilla*.

Estou muito interessada em pessoas. Quando criança, sempre me interessei em observar o comportamento dos outros. De alguma forma, isso é algo que recentemente se conectou com o que estou interessado em explorar em meus filmes. Em um restaurante, por exemplo, vejo três homens em uma mesa e fico fascinada imaginando o que eles podem estar falando ou como suas vidas podem ser. Estou observando o tempo todo e tendo ideias a partir da vida em si (Hogg, 2019).

Tal citação contextualiza o modo como Joanna agenciou seu olhar ao longo do tempo para gerar novos modos de percepção entre ela e seus arredores. No entanto, tais agenciamentos observativos só ganharam contornos materiais em sua história por meio do encontro com uma figura cinematográfica experimental importante para o cinema: O cineasta britânico Derek Jarman.

A história conta que foi ele quem abriu as portas para Joanna Hogg no cinema. Na época, em 1980, Hogg tinha 18 anos e trabalhava como assistente de fotografia no Soho como uma forma de montar um portfólio. Naquele tempo, ela descobriu os filmes em super-8 de Jarman e o encontrou, num dia qualquer, ao acaso, em uma cafeteria do Soho. Ela pediu a ele para participar de seu próximo filme, *Caravaggio* (1986), enquanto Jarman solicitou dar uma olhada em seu portfólio. Ao ver as fotografias e desenhos de Hogg, ele disse: ao invés de ajudar com meus filmes, você deveria fazer seus próprios filmes (Wham, 2019). Para isso, ele emprestou sua câmera Nizo Super 8 e a incentivou a entrar na National Film and Television School, uma faculdade de cinema inglesa. Hogg revelou mais sobre esse encontro em uma entrevista.

Eu não sabia nada sobre isso, então estava tentando encontrar uma maneira de fazer isso sem ter nenhum equipamento ou ideia de como fazer um filme. Derek me emprestou sua câmera Super-8. E o filme que fiz acabou sendo minha porta de entrada na National Film School (Roddick, 2012).

Aos 21 anos, tal filme que Hogg fez para entrar na graduação, descrito por ela como um documentário muito Ken Loachiano (Roddick, 2012), era sobre uma escultura cinética do artista Ron Haselden. Foi a partir desses encontros com outros que Joanna pôde utilizar as imagens em movimento como um modo de autoexpressão mais tarde.

Durante seus anos de estudo, Hogg se envolveu e teve um namoro tumultuoso com um homem mais velho que estava envolvido no ministério de relações exteriores e fazia abuso de drogas. Foi essa relação que a inspirou a retratar os eventos que ocorrem em *The Souvenir* (2019). Mas diferente de Julie, que reage à situação elaborando seu filme de conclusão de curso sobre isso em *The Souvenir part II* (2021), quando Joanna tinha a idade dela e estava filmando na escola de cinema, ela não tinha a confiança para fazer isso (Flaunt, 2021).

Ao invés disso, quando Joanna estava no lugar que hoje ocupo – no desenvolvimento de um trabalho de conclusão de curso – ela fez um curta-metragem chamado *Caprice* (1986). No filme, acompanhamos a história de uma jovem mulher chamada Lucky quando ela é engolida pelas páginas de sua revista de moda favorita, *Caprice*. Ao entrar nesse mundo fantasioso, ela atravessa os diferentes artigos da revista, tendo uma experiência que deslumbra e assusta ao mesmo tempo.

Figuras: 20, 21 e 22 – Quadros de *Caprice*.



Fonte: *Caprice* (1986)

O filme conta com a presença de uma até então desconhecida Tilda Swinton – que é uma amiga de infância de Hogg – e possui uma estilização de artifício, com uma iluminação dramática, cenários de estética surreal concebidos em estúdio e roupas coloridas. Isso estava distante das obras de realismo social inglês elaboradas por cineastas como Ken Loach e Mike Leigh, que chamavam a atenção naquela época.

Tais realizadores fazem parte de uma tradição do cinema britânico que se iniciou com cineastas como Tony Richardson, Karel Reisz e John Schlesinger. Esses retomaram a dimensão política e social do neorealismo italiano ao colocar personagens da classe operária como protagonistas em um tempo de transição social e econômica (Hill, 2005). Nesses filmes, temos os sotaques do norte-inglês na tela, ambientes industriais, questões da classe trabalhadora e uma estética documental.

Com o passar dos anos, durante a década de 80, Leigh e Loach, utilizaram seu cinema como forma de dar continuidade à tradição de exibir os problemas enfrentados pela classe inglesa marginalizada na tela. O cinema é observado como um registro da vivência cotidiana da classe trabalhadora que reflete sobre o presente como uma forma de pensar a existência em sociedade no contemporâneo. O autor Mauro Baptista (2008) reflete sobre a importância de tal segmento cinematográfico.

Esse cinema britânico é pioneiro em retratar os embates de capital e trabalho na sociedade contemporânea e em repensar qual o lugar do homem e da mulher numa sociedade pós-industrial, em que a indústria e o trabalho cedem poder ao capital financeiro (Baptista, 2008).

Foi por conta disso que, quando os professores analisaram o filme de graduação fantasioso de Joanna, o acharam uma experiência frívola e ela saiu da faculdade se sentindo queimada no meio audiovisual. Muitos anos mais tarde, em 2019, a revista americana *film comment* revisitou o filme e escreveu o seguinte sobre ele.

*Caprice* é o oposto do realismo social e pode ser visto como uma declaração da independência de Hogg, uma declaração de propósito e personalidade. Seus mentores na escola de cinema não entenderam, mas *Caprice* era Hogg mergulhando na "bolha" de suas obsessões, filmes, Hollywood e música, e o filme tem um toque especial, com sua sátira sobre os efeitos nocivos da publicidade na consciência e identidade das mulheres (O'Malley, 2019).

Temos aqui uma opinião divergente da que Joanna escutou em seus dias como estudante. A aprovação com nota mínima na época fez com que ela fosse influenciada, inicialmente, a buscar um aperfeiçoamento tradicional como cineasta e isso a levou até o curso de roteiro de Robert Mckee. Sobre o qual ela reflete em uma entrevista para a revista *DAZED* como uma experiência traumática.

Foi em 87 ou 88. Eu tinha me formado na faculdade de cinema e tinha escrito bastante um longa-metragem que realmente me inspirou. E então cometi o grande erro de fazer o curso de dois dias dele. Isso destruiu minha coisa. Perdi completamente a confiança no que estava fazendo. E coincidiu com a minha entrada na televisão. Então, Robert Mckee é outra pessoa a culpar por eu ter me perdido no mundo da televisão (Chen, 2019).

Tal passagem demonstra uma oposição de Joanna aos métodos tradicionais de realização cinematográfica, questionados no início desta seção com o uso da pintura, e irão ser retomados ao debater a liberdade de seu estilo de direção no seu primeiro longa-metragem, *Unrelated*, que só foi ocorrer em 2007.

Mas até isso acontecer, Hogg trabalhou dirigindo videoclipes para artistas como Anna Calvi e Alison Moyet, além de trabalhar para a televisão, escrevendo e dirigindo episódios de novelas como *Casualty* (1986) e *EastEnders:Dot's Story* (2003). Embora ela estivesse grata por estar trabalhando de modo estável, a cineasta britânica também se sentia insatisfeita e ansiava para retratar experiências vividas ou testemunhadas por ela em tela, algo que a desse uma liberdade que ela não experimentava na televisão.

No mundo televisivo, tratava-se de programas que eram produzidos em série com fórmulas, num sistema industrial. “Não era *Twin Peaks*. Eu não tinha desenvolvido minha voz naquela época. *Casualty* é uma fórmula. Tentei extrair o máximo que pude dela, mas há um limite” (Chen, 2019). Tal limitação chegou ao seu ápice com o acontecimento de duas tragédias, a morte de seu pai e a descoberta de que ela e seu marido da época, Nick Turvey, não poderiam ter filhos. Tais eventos culminaram na decisão de Joanna querer mudar sua carreira e conceber seu primeiro longa-metragem, com *Unrelated*, em 2007, duas décadas após realizar seu curta-metragem de conclusão de curso.

Na época de lançamento de sua primeira obra longa, Hogg deu uma entrevista para a revista *Independent* na qual ela manifesta que começou a escrever *Unrelated* como um canal para todos os sentimentos de tristeza que estava experienciando e que queria fazer um filme fazendo tudo o que disseram a ela para não fazer na televisão (Clarke, 2007). Assim, Joanna retratou, em tomadas longas e fixas, com atores profissionais e não profissionais, o colapso de Anna, uma mulher casada em crise de meia-idade de férias na Toscana, que se esconde nas paisagens habitadas.

Na primeira cena, por exemplo, em meio à escuridão, ouvimos um rastejar de mala no asfalto e uma mulher ser iluminada pelos feixes de luz em movimento dos carros. Joanna se afasta de seus personagens e deixa-se guiar por eles no plano geral. Eles se movem no quadro e podem até desaparecer e então, depois, reaparecer. No entanto, tais distanciamentos não geram um efeito de apatia. Às vezes, ele é extremamente íntimo.

Como ocorre com a revelação do motivo do afastamento de Anna para longe do marido – ela não pode ter filhos e evitou omitir isso por meio das distrações sociais na paisagem, que acabam sendo acompanhadas de uma melancolia contemplativa. No final da obra, surge um “Para Nick” sob a tela preta. Uma forma de endereçamento das imagens para o marido que conecta a experiência vivida por Hogg com a da sua personagem em tela. Um modo de expressar a semi-autobiografia por meio do retrato de uma mulher mais velha.

Em seu próximo longa-metragem, *Arquipélago* (2010), acompanhamos desta vez a experiência em tela de uma família – Patrícia, a mãe amorosa, reúne sua família para um refúgio em uma casa de férias em Tresco nas Ilhas Scilly antes de seu filho Edward, um pintor, embarcar em uma viagem para o continente Africano. A partir desses laços familiares, vemos uma expressão de Hogg dissolvida nas relações entre esses personagens. A interação entre diferentes personagens, em planos contemplativos, forma seu eu. Em uma entrevista para o jornal *The Guardian*, na época de lançamento do filme, Joanna questiona como manter a liberdade numa identidade em grupo.

Natal, aniversários ou viagens para longe é algo que sempre me preocupou: como nesse contexto alguém pode perder o senso de si. É por isso que estou interessado na família como um local. Então pensei que seria interessante criar um personagem que tivesse elementos de mim, mas um homem muito mais jovem. Os outros personagens são igualmente pedaços de mim... Todos nós temos contradições. Parte do que estou interessada em fazer é entendê-las. Estou fazendo perguntas para outras pessoas, mas também perguntando a mim mesma e nem sempre obtenho as respostas (Shoard, 2011).

Tal identidade plurificada em diversos personagens configura uma forma de oposição à protagonista única, Anna, de seu filme anterior. Além disso, enquanto *Unrelated* possuía um roteiro escrito nos padrões comuns ao audiovisual, a partir de *Arquipélago* Hogg, passa a ir mais longe em suas experimentações com a improvisação e o imediatismo. É ao deixar o roteiro de lado – quando ela percebeu no primeiro longa-metragem que o que estava escrito não era o que ela estava vendo em cena –, que surge o seu chamado “Documento”, uma colagem entre documentos visuais (fotografias, pinturas, etc.) e literários (poemas, sinopse, fragmentos de cenas, diálogos soltos) para conceber o filme. A partir disso, a obra é construída nos encontros perceptivos entre a equipe técnica e os atores. Em *Arquipélago*, por exemplo, Hogg usou elementos da própria vida do ator Tom Hiddleston para criar seu personagem.

**Figuras 23, 24 e 25** - Quadros de *Arquipélago*.



Fonte: *Arquipélago* (2010)

No entanto, não são todas as pessoas que possuem acesso ao documento. Em *Arquipélago*, a família central era composta por atores profissionais que tinham acesso ao documento da história. Mas o professor de pintura e o cozinheiro eram ambos não atores que nunca viram o arquivo. A cada dia no set, os atores e não atores recebiam instruções para o cenário que interpretariam e o objetivo da cena. Os não atores, em particular, não sabiam como isso se encaixaria na totalidade da história. Hogg vivia o filme um dia de cada vez no set de *Arquipélago* e isso contribuía para a formação de uma expressão com a linguagem cinematográfica que se preocupava com as gestualidades realizadas na dilatação temporal do instante, capturado pelos planos sequência dos gestos naturalistas e contidos de diferentes personagens nas paisagens.

Em seu próximo filme, *Exhibition* (2013), essa relação com o espaço se torna mais latente, na medida em que esse é o protagonista materializado em uma casa modernista em Londres, onde vivem um casal de dois artistas contemporâneos que estão prestes a vender o local. Na obra, acompanhamos essa despedida dos personagens do ambiente que eles chamavam de lar. Para construir essa relação espacial íntima, Joanna contou com a ajuda de dois atores não profissionais que eram artistas – Uma musicista e um artista conceitual – e fez com que eles morassem na locação durante as gravações. Por conta disso, os atores descreveram a experiência como assustadoramente real no final das filmagens. Uma forma de hibridismo entre a arte e a vida mediado pelo olhar de Hogg em set (Leigh, 2014).

**Figuras 26, 27 e 28** – Quadros de *Exhibition*.



Fonte: *Exhibition* (2013)

Tal opinião sobre o cinema de Joanna também foi manifesta, de modo semelhante, pelo diretor Martin Scorsese, que se interessou pelo cinema da britânica por meio de “*Arquipélago*” e tornou-se um de seus amigos mais próximos no meio cinematográfico. Em um episódio para o podcast da A24, com a participação da cineasta britânica, ele diz: “O filme é extraordinário. É interessante porque a contenção dos personagens criou um impacto emocional. Seu olhar como cineasta demonstra onde nos mostrar e como olhar” (Scorsese, 2019).

Tal reconhecimento sob um cinema autoconsciente e existencial fez com que eles trabalhassem juntos anos mais tarde, quando Joanna Hogg fez sua trilogia de filmes autobiográficos *The Souvenir part I* (2019), *The Souvenir part II* (2021) e *A filha eterna* (2022). Scorsese foi produtor executivo dos filmes e, nesses, acompanhamos a vida de Julie, no primeiro filme, quando ela era uma estudante de cinema vivendo um relacionamento abusivo. Já no segundo, ela reage a essa experiência traumática fazendo um filme sobre a situação e, no terceiro, ela já está mais velha e lida com as próprias dúvidas e inseguranças de fazer um filme sobre a própria mãe.

Além disso, esta memória instável foi materializada na personagem Julie e ajudou a influenciar as escolhas de linguagem ao exercitar seu ponto de vista no filme. A sensação de desnorreamento e falta de destino em Julie, por exemplo, advém do método de interpretação adotado por Joanna. Essa não demonstrou nenhum documento para Honor Swinton Byrne, que ia experienciando cada cena a partir da improvisação sob uma situação dada pela diretora (Heeney, 2019). Assim, a objetiva registra o retrato de uma cineasta quando jovem por meio do despreparo de suas reações, ou melhor, sob a falta destas.

**Figura 29** – Joanna Hogg dirigindo atores em *The Souvenir*.



Fonte: imagem da internet<sup>15</sup>

<sup>15</sup> <https://thefilmstage.com/joanna-hogg-on-the-souvenir-part-ii-resisting-nostalgia-and-losing-robert-pattinson/>.

Por outro lado, na obra de segunda parte, observamos como Julie lida com o fim do relacionamento com Anthony por meio da realização do trabalho de conclusão de curso do. Com isso, a recorrência do uso de plano e contra plano, assim como o *close-up*, aqui, diferencia-se dos outros filmes da cineasta, que possuem uma tendência contemplativa, com um uso mais dinâmico da linguagem cinematográfica para exprimir outro modo de ser. Expressa, assim, mais uma flexibilidade na experiência exposta em tela. Sobre isso, Joanna revelou que: “É um processo de descoberta o tempo todo. Não sei o que vou pensar em seguida, ou quais ideias vão surgir em seguida. Então, estou permitindo toda essa mudança e deixando outras ideias se filtrarem e acontecerem” (Flaunt, 2021).

**Figuras 30, 31 e 32** – Quadros de *The Souvenir part II*.



Fonte: *The Souvenir part II* (2021)

Foi por meio desse pensamento de colaboração com o mundo, que Joanna Hogg teve a ideia de explorar mais uma faceta de Julie por meio de outro filme: *A filha Eterna* (2022). No processo de realização deste, em meio à pandemia, Tilda Swinton – que faz o papel da mãe em *The Souvenir* – deu a ideia de interpretar mãe e filha para a diretora britânica.

Em *A Filha Eterna*, acompanhamos o retorno da cineasta ficcional Julie com sua mãe já idosa, Rosalind, em uma antiga casa da família, uma mansão que virou um hotel e aparenta ser um ambiente mal-assombrado. Observamos, na obra, o cotidiano de um processo de pesquisa de uma roteirista para fazer um filme sobre sua mãe. Esse é pautado em constantes agrados como uma forma de entender e se aproximar mais dela. Julie encena ser uma eterna filha para ter uma eterna mãe na ficção. Assim, a decisão de Swinton de interpretar mãe e filha faz com que haja uma discussão existencial de “Onde termina minha mãe e eu começo?” Temos, aqui, a manifestação de outra forma de lidar com a multiplicidade da identidade.

**Figuras 33, 34 e 35** – Quadros de *A Filha Eterna*.



Fonte: *A Filha Eterna* (2022)

Desde 2022 até o momento, em 2025, Hogg não lançou mais longas-metragens. Mas, durante esse período, houve o lançamento de dois curtas-metragens: *Presságios* (2023) e *Autobiografia de uma bolsa* (2025). Ambos foram filmados por meio do uso de celular. O primeiro, trata-se de um filme ensaio sobre as incertezas e dúvidas do processo de criação de seu novo longa-metragem, que irá se passar em Los Angeles.

Hogg reflete sobre o impacto em sua identidade de filmar longe de casa, na Inglaterra, com seu celular que passeia pelas ausências dos espaços. Tentando traçar novas percepções sobre a vida por meio da relação entre ela e as paisagens americanas, sua voz off profere: “Há tanta história aqui e talvez seja a regeneração constante que cria camadas de fantasmas, as camadas do passado. Mas estou interessada no que este lugar é agora e que ele tem essas reverberações do passado.” – Joanna Hogg

Esse é um exemplo de inquietação que vemos Hogg mergulhada, em uma luta introspectiva, antes de preparar um novo projeto. No entanto, *Presságios* não é apenas uma visão interna do processo, mas também é um convite para os registros do que o mundo fornece de sua perspectiva.

**Figuras 36, 37 e 38** – Quadros de *Presságios*.



Fonte: *Presságios* (2023)

Já com sua obra mais recente, *Autobiografia De Uma Bolsa* (2025), surgiu em colaboração com a empresa de moda *Miu Miu*, que abraçou a ideia de Joanna de fazer um filme na perspectiva de uma bolsa após ler o livro *The Prop*, lançado em 2025 e escrito pelos acadêmicos David Rhodes e Elena Gorfinkel. Hogg ficou encantada pelo questionamento dos pesquisadores sobre o que são os objetos de cenário no cinema? O que eles fazem? E isso foi o ponto de partida para realizar o filme do ponto de vista de um objeto. Ela reflete sobre isso em uma entrevista: “Achei interessante colocar um objeto em destaque na história e deixar as pessoas em segundo plano. Desde o início, me questionei qual a perspectiva visual da bolsa? Como a bolsa vê?” (Hogg, 2025).

Foi a primeira vez que Hogg utilizou um elenco composto completamente de atores não profissionais. Além disso, tais questionamentos do ponto de vista do objeto levaram ela a usar uma lente muito ampla para mostrar o mundo testemunhado pela perspectiva da bolsa. A modulação de sua linguagem cinematográfica é mediada pela presença de um objeto em cena – se opondo ao protagonismo que seus personagens humanos faziam, até então, durante a sua carreira. Assim, Joanna se aventurou pela autobiografia de uma bolsa, com a experiência imortal da existência do objeto.

**Figuras 39, 40, 41** – Quadros de *Autobiografia De Uma Bolsa*.



Fonte: *Autobiografia De Uma Bolsa* (2025)

Desse modo, durante esse capítulo, observamos como Joanna Hogg se tornou uma cineasta britânica reconhecida por sua abordagem minimalista e intimista no cinema. Ingressando na faculdade de cinema por incentivo do cineasta Derek Jarman e retratou durante a sua filmografia uma expressão de si por meio da experiência do que está diante da sua objetiva. Indo desde uma mulher em crise por não poder ter filhos até uma bolsa que descobre mais sobre si à medida que é passada de geração em geração. De qualquer forma, como diz Julie em *The Souvenir* (2019), vemos a vida como ela é experienciada dentro desta máquina suave, a qual é a câmera. Temos assim, um conjunto de imagens, em sua biografia, que passeiam por experiências pintadas em tela.

### 3.2 Molduras que nos moldam

Da mesma forma que fui assombrado pelas imagens elípticas de *The Souvenir* (2019) nos meus anos de formação no curso de Cinema e audiovisual – vivenciando o filme como uma parte da minha memória que molda minhas experiências e são moldadas por ela –, Joanna Hogg também modulou sua percepção por meio das influências que capturou ao longo da vida. A cineasta britânica revelou que se sentiu perseguida pelas sequências fantasiosas de *Os Sapatinhos Vermelhos* (1948), um filme de Michael Powell e Emeric Pressburger. Uma espécie de fábula sobre a doação incondicional de uma bailarina à sua arte, que acaba sendo controlada pelas vontades de suas próprias sapatilhas. Hogg teve um primeiro contato com o filme na infância e ela diz que se sentia assombrada pela estilização do filme quando criança (Hogg, 2014).

No entanto, tal memória permaneceu adormecida durante muitos anos. Ela revelou em uma entrevista para a *Film Comment* que tinha esquecido que tinha visto *Os Sapatinhos Vermelhos* quando criança (2019, Smith). Ela só lembrou deste momento quando seu namorado da época da graduação a apresentou aos filmes de Powell e Pressburger: *Sei Onde Fica o Paraíso* (1945) e *Narciso Negro* (1947).

A visão estilizada e sobrenatural desses cineastas, que a assombrou quando criança, despertou a sua imaginação no desenvolvimento de seu filme de conclusão de curso – *Caprice*, realizado em 1986. Do mesmo modo que a bailarina Vicky está presa na dança fantasiosa em *Os Sapatinhos vermelhos*, em *Caprice* acompanhamos as aventuras surreais e coreografadas de uma jovem que está presa nas páginas de sua revista de moda favorita. Em ambos, temos uma expressão cinematográfica fantasiosa, que também será possível de ser identificada em outras influências reveladas por ela.

Em 2014, Hogg declarou à Revista *FRIEZE* que escrevia nos seus diários todos os filmes que a impactavam nos anos 70 e 80, um período de amadurecimento estético em sua vida por conta das oportunidades geradas pela faculdade de cinema. Durante 1979, por exemplo, ela diz ter assistido a um filme que a “Ajudou a perceber que era possível fazer seus próprios filmes” (Hogg, 2014). *Ticket of No Return* (1979), de Ulrike Ottinger, uma obra alemã sobre uma mulher que viaja a Berlim para beber até desmaiar. Joanna escreveu o seguinte em seu diário sobre esse filme:

Fiquei fascinada por sua paisagem onírica e pelo que vi como o comentário da diretora sobre uma sociedade obcecada por aparências cosméticas e rituais conformistas. Sua destruição de sonhos era algo que meu eu adolescente precisava testemunhar. A tensão que Ottinger apresentou entre aparências externas e autoconsciência se tornou um motor central para minhas ideias enquanto eu ia para a escola de cinema em Londres (Hogg, 2014).

O impacto dessa obra onírica e estilizada sob sua sensibilidade a fez buscar e se deparar com outras obras que possuíam essa mesma teatralidade cinematográfica. *Golden Eighties* (1986) de Chantal Akerman, por exemplo, visto na mesma época da realização do primeiro curta-metragem de Hogg. Sobre essa experiência, Joanna relata que o filme de Akerman tinha sido destruído pela imprensa na época.

Talvez porque Akerman passou muito rapidamente da austeridade para a gloriosa exuberância Fujicolor. Mas por que ela não deveria? Eu amei sua teatralidade, suas cores brilhantes, seus ritmos e canções cativantes, sua história romântica aparentemente simples contada com um olhar irônico e conhecedor (Hogg, 2014).

O estilo do descrito filme de Chantal possui uma similaridade com as produções dos grandes estúdios no período clássico do cinema estadunidense, o qual também moldou o olhar de Hogg. Ela assistiu filmes como *Convite À Dança* (1956) e *Cantando na Chuva* (1952), ambos dirigidos por Gene Kelly. Em uma entrevista para a *The Criterion Collection*, Joanna revelou seu interesse pelo dançarino como uma espécie de ídolo pop, observando o modo como ele se movia no quadro (Weston, 2019). E isso reverberou, por exemplo, nos movimentos dos números de dança em *Caprice*. A relação entre os filmes citados como influência até o momento e o filme de graduação de Joanna são fáceis de serem associados – São obras oníricas de fantasia, musicais, sendo algumas Hollywoodianas. Sobre isso, ela diz que: “Quando comecei a desenvolver ideias para meu próprio trabalho na escola de cinema, fui influenciada por essas primeiras experiências assistindo dança na tela” (Weston, 2019).

Mas tais gêneros e estilos serem colocados como molduras que moldaram/moldam o cinema realizado por Joanna Hogg é algo curioso de se observar. Sentimos tal inquietação, uma vez que o cinema de Joanna possui um viés realista/naturalista hegemônico ao longo de sua carreira. Como tais filmes foram tão influentes a ponto de que também estão relacionados com as suas obras posteriores? A cineasta britânica responde à pergunta por meio da argumentação de que foi através dessas obras que passou a pensar sobre a encenação de seus personagens sob a câmera fixa.

A câmera fixa, que surgiu do meu interesse em gestos e como as pessoas se movem...provavelmente remonta ao meu amor por assistir Gene Kelly sapateando. Você teria uma tomada ampla e veria uma figura completa se movendo na espacialidade do quadro (O'Malley, 2019).

Assim, seu modo de expressão cinematográfica se moldou como um reflexo naturalista da disposição dos elementos em cena deste cinema imaginativo. Além disso, é importante ressaltar que tais influências oníricas não foram bem recebidas na Inglaterra, uma vez que tal estética se distancia do hegemônico realismo social britânico –caracterizado por sua retratação de classes marginalizadas da sociedade inglesa. Como elaborei no subcapítulo anterior, a associação explícita a um cinema fantasioso no início de sua carreira com *Caprice* (1986) trouxe a ela uma avaliação negativa de seus professores.

No entanto, sua oposição com a corrente realista inglesa não foi somente por meio da oniricidade de seu primeiro filme. Ao longo de sua carreira, Joanna Hogg focou no registro da vida emocional de elites sociais e econômicas. A cineasta não buscou nas pessoas da classe trabalhadora inspiração para seus filmes, mas, ao invés disso, olhou para suas próprias origens de classe alta com consciência. Para a autora Shelby Cooke (2020), isso fez com que Hogg ficasse numa oposição à era do cinema realista social britânico.

Joanna Hogg é um exemplo de uma dessas cineastas britânicas que presta homenagem ao cinema de sua nação, mas não esconde sua criação mais privilegiada. Esses filmes reimaginam o que é a vida da classe alta na Grã-Bretanha, desafiando as representações estereotipadas vistas em outros gêneros (como o drama de época, que tende a glamorizar e romantizar a vida da classe alta). O que torna esses filmes mais relevantes para o gênero do que o filme da classe trabalhadora é que esses diretores vêm dessas origens, usando suas próprias experiências vividas para criar uma representação realista (Cooke, 2020).

Dessa forma, Hogg, ao partir de experiências conhecidas, negou a tendência dos Cinemas Novos de generalização sob o outro capturado pela câmera. Ou seja, quando os cineastas afirmam estar mostrando a “realidade” de pessoas da classe trabalhadora, apesar de nunca terem vivido ou conhecido essa vida, levando a possíveis ideias estereotipadas do que seria a vida dessa classe. Assim, ao invés de se debruçar sob as situações domésticas da classe trabalhadora do seu cinema nacional, Hogg se interessou em ser moldada por outros cineastas do cinema europeu, como Robert Bresson, Roberto Rossellini e Chantal Akerman.

Com o primeiro, por exemplo, Joanna revelou que a maior lição que teve durante a faculdade de cinema foi dada por um professor que recomendou que ela lesse o livro *Notas sobre o Cinematógrafo* de Robert Bresson (2000), enquanto toma notas sobre as reflexões realizadas pelo cineasta francês. Nesse texto, Bresson elabora, por meio de aforismos, ideias sobre a arte de filmar. Dentre elas, podemos citar seu uso de sons do cotidiano como forma de musicalidade ou sua utilização de atores não profissionais, os quais ele denomina de *modelos*. De qualquer forma, “O objetivo do cinematógrafo é dizer a verdade sobre o real ou, mais exatamente, deixar o real dizer a verdade...o cineasta sendo uma espécie de mediador inspirado da operação” (Aumont, p. 49, 2008).

Assim, essa linguagem visual que molda a estética de Joanna não está em busca de reproduzir uma realidade dramática, mas de se deixar ser conduzida pelo real. Podemos fazer um paralelo sobre como isso é absorvido por Hogg, por meio de uma relação entre uma nota sobre o cinematógrafo e seu modo de lidar com a atuação de Honor Swinton Byrne, que interpreta Julie em *The Souvenir*.

Na página 25 do livro, Bresson escreve: “Suprima radicalmente as intenções nos seus modelos” (Bresson, p.25, 2000). Ou seja, temos contato com seu modo de lidar com a improvisação dos indivíduos diante da câmera. Sendo que, tal aforismo ganha vida em Joanna quando, por exemplo, Swinton Byrne – uma atriz não profissional – não recebeu o documento do filme e participou das cenas sem um direcionamento concreto. A inocência e falta de objetivo de Julie se manifestam no contato com o inesperado em cena.

Desse modo, a influência de Bresson sobre Hogg a fez recolher os acasos que ocorrem diante da filmagem. O que, de certa forma, premedita a intercessão autoral presente nos modos de subjetivação livres abordados no primeiro capítulo. Já com o cineasta italiano Roberto Rossellini, Joanna inspirou-se em sua veia biográfica, assim como na dita “vivacidade” de seus filmes neorrealistas. Foi por meio das imagens de obras como *Viagem à Itália* (1954) e *Stromboli* (1950) que Hogg também buscou ir atrás do que esse cineasta tinha a dizer sobre suas próprias produções.

Ele disse algo como – tenho uma necessidade de desenhar diretamente da minha própria vida. E o que quer que esteja acontecendo na minha vida em um momento específico, então isso se torna um filme. Então essa ideia de experimentar algo no momento, e então transformar isso em algo criativo, foi realmente inspiradora para mim (Conroy, 2023).

Tal noção de ser atraída a trabalhar em um material que ela conhece muito intimamente está presente em todas as suas produções cinematográficas realizadas até o momento. Desde a conexão biográfica com a personagem que possui dificuldades para engravidar no seu primeiro longa – *Unrelated* (2007) – até a associação entre Rosalind e a sua própria mãe em *A Filha eterna* (2022).

Por outro lado, Hogg também irá moldar-se por meio de Rossellini, pela relação que esse tem de que cada filme é uma experiência de cinema em contato com o mundo. Ou seja, ele dá atenção à ideia de que a imagem também é constituída por meio dos estados do ser no mundo e não só das intenções do cineasta. “Para Rossellini, o quadro já está nas coisas, é determinado pelo corpo do ator, pela configuração natural do espaço, pela predisposição natural do mundo no momento em que ele filma” (Oliveira Jr., p.277, 2013).

Tal uso da câmera como um registro do encontro das potencialidades das coisas e seres aos quais se dirige irá gerar o que Joanna Hogg chama de “vivacidade” nas obras do cineasta italiano. Ela comenta sobre isso ao dizer que assistiu *Viagem à Itália* repetidas vezes e é um filme que ela continua revisitando. Por quê?

Porque tem uma atmosfera que é palpável. Eu posso sentir o cheiro. Eu posso sentir o calor italiano na minha pele. É vivo. Ele fala abertamente sobre o fim de um casamento, mas também há algo reconhecível sobre os personagens e o cenário napolitano; uma reação muito britânica por estar no exterior. É misterioso, simples e conciso. Eu me esforço para criar esse grau de vivacidade. Preciso ver esse filme com frequência para entender o que estou tentando fazer (Hogg, 2014).

Assim, em filmes como *Arquipélago* (2010) e *The Souvenir* (2019), os momentos contemplativos, com usos de planos gerais, como quando os personagens guiam o olhar sob a paisagem no quadro ou mantendo a câmera à distância em uma sala, podem ser associados a vivacidade presente nos registros de instantes cotidianos.

Já em relação à Chantal Akerman, por sua vez, a cineasta britânica comenta sobre sua influência para pensar a temporalidade em seus próprios filmes. Hogg se encantou pela presença cinematográfica da percepção da cineasta, seja por meio da consciência da passagem temporal em gestos repetitivos como ocorre com as atividades cotidianas da mãe em *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) ou por meio da contemplação sob pequenos movimentos que aparentam ser imóveis, como acontece com as luzes sob os corredores em *Hotel Monterey* (1972).

Podemos sentir a passagem do tempo, por exemplo, nos momentos de leitura de cartas em *The Souvenir*. Sob uma paisagem qualquer da natureza, ouvimos Julie lê o texto em voz off, tal qual Chantal lê as palavras epistolares de sua mãe quando vai morar em Nova York em *Notícias de Casa* (1977). De todo modo, para Joanna, as imagens da cineasta belga ficaram armazenadas como uma de suas experiências estéticas mais impactantes: “Cada filme é um tesouro, rico em detalhes pessoais, fatos autobiográficos, uma reconfiguração inteligente e lúdica de gênero e expectativa” (Hogg; Roberts, 2015).

Para se ter uma ideia, o impacto em Joanna foi tão pulsante que essa teve a ideia de se juntar com seu amigo Adam Roberts, que também é cineasta, para fazer uma retrospectiva da carreira de Chantal Akerman no cineclube que eles fundaram juntos em 2011, intitulado *A Nos Amours* e inspirado no homônimo filme de Maurice Pialat. Hogg conta que no início do projeto eles estavam conversando sobre filmes que eles não tinham conseguido ver no cinema e, espontaneamente, tiveram a ideia de tentar apresentar esses filmes eles mesmos. Acabou dando certo, uma vez que ambos conheciam a dona de um pequeno cinema em Londres chamado *The Lexi*. Para ter uma programação de cinema negligenciado, nesse período inicial eles projetaram mais de 25 eventos.

A primeira sessão foi com um filme de Maurice Pialat, que tinha nome ao cineclube. Hogg diz que havia cerca de 6 pessoas na plateia e ela ficava do lado de fora tentando fazer com que os transeuntes entrassem no cinema. Mais tarde, eles convidaram cineastas para apresentar um filme e criavam um ambiente de conversa e partilha de experiências com a obra. Dentre as mostras que fizeram, temos obras de cineastas como Tarkovsky e Straub-Huillet, e toda a filmografia de Chantal Akerman (Bittencourt, 2014).

A retrospectiva da cineasta belga ocorreu entre 2013 e 2015, uma vez que era complexo conseguir os direitos e cópias de exibição das obras. Essas foram exibidas em ordem cronológica e contaram com a presença inesperada de Akerman em uma das exibições. Sobre esse dia, Joanna conta que “Ela foi recebida por esta comunidade com alegria e braços abertos. As pessoas ovacionavam ela de pé em um cinema lotado. Ela ficou surpresa e encantada” (Hogg; Roberts, 2015). Joanna relata que, diante dessa reação, se questionou se a cineasta belga nunca tinha recebido uma recepção tão calorosa antes. Mas acabou que aquela foi a última vez que isso tinha acontecido por conta da morte repentina da cineasta em 2015, enquanto as exibições ainda ocorriam.

**Figura 42** – Joanna Hogg com Chantal Akerman e Adam Roberts.



Fonte: Imagem da internet<sup>16</sup>

Isso fez com que a jornada pelas obras fosse tragicamente interrompida, perto de um filme que eles não imaginavam ser o último definitivo. Os cineastas já tinham estendido a retrospectiva para permitir o lançamento de seu último filme – *No Home Movie* (2015), um estudo sobre os últimos anos de sua mãe Nelly. Durante a exibição da obra, Hogg sentiu que a influência que a cineasta belga tinha exercido sobre ela agora também tinha sido repassada para a memória de outras pessoas. “A voz de Chantal, seu rosto, seu corpo, sua vida, seu passado, seu passado ancestral, tudo isso está, para aqueles de nós que viajaram por seu trabalho, agora impresso em nós para sempre” (Hogg; Roberts, 2015). Ou seja, como uma parte constituinte de suas percepções.

Além disso, tal episódio da histórica retrospectiva foi relatado no livro *Chantal Akerman Retrospective Handbook*, lançado em 2019 por Joanna Hogg e Adam Roberts. O livro conta com prefácio da teórica inglesa Laura Mulvey e textos de pesquisadores como Ivone Margulies e Raymond Bellour. Para os autores cineastas que lançaram o livro, este se trata de um tratado sobre o tempo, sobre como Akerman os influenciou a senti-lo sobre a própria pele, entrelaçando suas próprias experiências com as dela.

Portanto, Joanna foi moldada por influências cinematográficas que a assombraram e inspiraram ao longo de sua vida, desde a infância e para além da sua formação como cineasta. Embora sua filmografia posterior tenha adotado uma visão realista/naturalista – que se difere da fantasia de seu primeiro curta-metragem, *Caprice* – a influência de cineastas oníricos como Gene Kelly e Ulrike Ottinger se fez presente na maneira como Hogg utiliza a câmera fixa para capturar gestos e movimentos no quadro.

<sup>16</sup> <https://www.theguardian.com/film/2015/oct/08/chantal-akerman-feminist-film-maker-died-retrospective>.

#### 4. IMAGENS QUE ESTAMOS SENDO

Carrego comigo um pingente de câmera sob o pescoço. Ganhei de presente da minha avó, quando estava nos primeiros períodos do curso em Cinema e Audiovisual. Sua constância sob mim acompanhou a variabilidade de imagens que fui durante tais tempos. Fragmentos de quadros estabelecidos pela sua presença, que também é a minha. Para capturar o retrato, é preciso vestir a câmera.

Em uma sequência de *The Souvenir* (2019), a protagonista Julie está dividindo um estúdio com seus colegas de turma para gravar um curta-metragem chamado *The film dress*, no qual uma mulher está vestida de película cinematográfica. Observamos esse set entre a proximidade e distância dos planos de Joanna Hogg, que move sua objetiva acompanhando as incertezas de Julie. A cineasta britânica imita e, assim, veste a câmera de sua protagonista.

Figuras 43, 44 e 45 – Julie filmando curta na faculdade.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

A estudante de cinema tem dúvidas sobre onde posicionar a câmera, tropeça nas luzes e se questiona sobre a direção do feixe de luz. A partir disso, me deixei ser levado pelas seguintes perguntas: A inquietação desta em cena faria com que tenhamos uma variação no modo de filmar? A câmera nos leva para observar de perto ou à distância por meio de uma associação estética entre diretor e personagem? Assim como Julie, Joanna Hogg está diante de escolhas existenciais sobre seu modo de filmar. Sua câmera opera com Julie, vestindo possibilidades de experimentação de si na obra.

É partindo das reflexões geradas por este exemplo descrito que pretendo defender nesse capítulo as seguintes inquietações desta monografia: Como no filme *The Souvenir*, a expressão autoral se dá a partir de modos de subjetivação livres? E como esses se diferenciam entre si?

Traço uma maneira de responder a tais perguntas a partir da soma e seleção de sequências do filme que exemplificam modos estéticos distintos de lidar com uma subjetivação indireta de si e estão distribuídos nos três subcapítulos desenvolvidos nesta secção. No entanto, antes de prosseguirmos para tais e, como uma forma de introdução a essas reflexões, trago algumas cenas do filme para contextualizar e apresentar o pensamento.

Um canto de um apartamento é preenchido pela fumaça de jovens, que fumam, bebem, conversam, cantam e tocam gaita. Tais gestos são visíveis por meio de uma tremulação da objetiva elíptica de Hogg. A câmera em movimento, que nos guia sob o apartamento tumultuado, é observativa e captura fragmentos das interações realizadas no lar de Julie. Enquanto isso, a estudante de cinema em cena também fotografa e filma, com uma câmera na mão, os amigos em sua casa. Ou seja, do mesmo modo que temos um uso de uma câmera instável sendo feito por Julie, Hogg também filma a cena por meio de uma observação de fluxo inconstante.

Isso muda quando vemos Julie reencontrar Anthony, quando esse a chama para ir ao museu. Aqui, tal interação em cena altera o comportamento da objetiva de Hogg, uma vez que eles não são capturados em meio à fluidez da movimentação de corpos no espaço. Mas sim, por meio de uma rigidez do quadro. Vemos eles em um plano fixo à distância. Sentados um à frente do outro, enquanto bebem chá e conversam. Há, nesse momento, uma brusca mudança de encenação e ritmo temporal da obra. A sucessão de cenas curtas, com várias elipses, é substituída por uma cena longa, enquanto os observamos numa rigidez fixa da objetiva. A relação de poder entre Anthony e Julie em cena instaura, assim, uma nova percepção estilística em Joanna.

Vemos uma mutação do retrato de subjetivação entre Joanna e Julie ser realizada entre o fluxo e a encenação dos elementos filmados. Assim, em um primeiro subcapítulo, analiso a liberdade e a limitação dos elementos no quadro da objetiva que formam um modo fluente-encenado de subjetivação livre.

**Figuras 46, 47, 48 e 49** – Modo fluente-encenado de subjetivação livre.





Fonte: *The Souvenir* (2019)

Para além de uma correspondência objetiva e indireta entre diretora e personagem, essas também partilham a subjetiva da câmera em algumas sequências do filme. Seja por meio de uma passagem epistolar; de registros em 16 mm do cotidiano inglês dos anos 80 ou até mesmo de um foto-filme, Julie e Joanna dividem o mesmo ponto de vista.

Neste último dispositivo citado, por exemplo, vemos imagens fotográficas estáticas e elípticas em preto e branco. Sob sua granulação, demonstra-se um ambiente industrial em crise – veículos de construções abandonadas, ruas sujas e pouco habitadas – na cidade de Sunderland, na Inglaterra dos anos 80. Tais imagens se relacionam entre si e são ficcionalizadas na voz de Julie, que está sendo entrevistada e a usa para contextualizar o seu projeto de conclusão de curso como estudante de cinema. Trata-se de um filme sobre um filho que sonha constantemente com a morte da própria mãe. Temos um diálogo estabelecido entre tal narrativa e a atmosfera cinzenta proveniente da estética das fotos. Uma coincidência entre a imagem cinematográfica e as imagens fotográficas em preto e branco. Julie compartilha com Joanna do mesmo ponto de vista subjetivo da câmera. Há um encontro do modo de olhar. Uma autoria duplicada entre ambas.

Esse modo, que usa a subjetiva para a autoconstituição, ocorre em meio a sequências objetivas do cotidiano. Elas irrompem, assim, outro modo existencial de Joanna ao não acompanhar a figura de Julie em cena. Lidamos assim, no segundo subcapítulo, com a película da retina. Ou seja, com o encontro do olhar entre diretora e personagem na perspectiva da câmera, temos um modo perspectivo de subjetivação livre.

**Figuras 50, 51 e 52** - Modo perspectivo de subjetivação livre.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Além disto, entre a subjetivação indireta do cotidiano e essas erupções imagéticas subjetivas entre Hogg e Julie, instala-se também aí uma existência cinematográfica entre planos elípticos e planos contemplativos. Tal designação sobre as sequências não ocorre de modo estável. De maneira que, os planos subjetivos e objetivos podem demonstrar elipses, como também podem ser extensos.

As elipses, por exemplo, podem ser observadas em cenas que ocorrem entre a já citada festa de Julie em seu apartamento e o encontro no museu com Anthony. Nesse meio tempo, a mãe de Julie aparece em seu apartamento; depois vemos a estudante digitando no seu roteiro o nome “Mãe” em uma máquina de escrever; após isso vemos Julie falando sobre a sua não reatividade sobre seu inquilino para uma amiga em seu apartamento e, antes de se encontrar com Anthony, Julie recolhe correspondências, cumprimenta o seu inquilino e lê um cartão postal do qual demoramos para ter acesso visualmente.

**Figuras 53, 54, 55 e 56** – Exemplo 1 de modo elíptico-meditativo de subjetivação livre.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Dentro de, aproximadamente, três minutos e quarenta segundos, Hogg nos mostra quatro eventos separados e aparentemente desconectados. Temos uma relação temporal indeterminada entre esses fragmentos do cotidiano de Julie. Mas, na verdade, a justaposição não é desconectada de fato. Temos um fio condutor de relações indiretas entre o modo de Hogg filmar, por meio da ação, ou falta desta, em Julie.

Por exemplo, quando a cena da mãe de Julie em seu apartamento acaba, temos uma relação desta com a seguinte por meio de um *close* da máquina de escrever de Julie enquanto ela digita “Mãe”. Da mesma forma, que Julie conversa com uma amiga sobre seu inquilino e transitamos para uma fala com seu inquilino, enquanto ela busca a correspondência.

Em todos esses momentos, temos uma falta de reação da personagem em cena – Seja por não saber o que escrever, ou como fazer uma reclamação a alguém – que influencia o estilo da montagem por meio dessas conexões entre os planos elípticos, desse momento, que se atrelam por meio da continuidade indireta entre partes da imagem que se associam a outras sem um destino determinado. Temos uma expressão estética de planos fracionados de Hogg por meio da coleção de ações fragmentadas em Julie.

Assim como há também momentos contemplativos no filme. Nesses, temos uma integridade da ação que se prolonga no espaço e no tempo. Como podemos observar, por exemplo, na interioridade das cenas epistolares em que Julie lê cartas em off. Refiro-me ao interior da imagem, uma vez que essas cenas configuram também elipses ao surgir como um interruptor de momentos do cotidiano de Julie capturados em câmera objetiva.

**Figuras 57 e 58** – Exemplo 2 de modo elíptico-meditativo de subjetivação livre.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Para além de um modo perspectivo de subjetivação, nessas erupções imagéticas, em plano fixo e subjetivo, também vemos uma lenta passagem do tempo da natureza por meio da movimentação a distância de nuvens, pássaros e árvores. Em um primeiro momento, podemos até pensar que estamos diante de uma imagem fotográfica. Mas esse pensamento se dissolve quando vemos a sutileza da ação em cena. Estamos diante de um registro do instante da natureza, enquanto ouvimos o discurso epistolar de Julie que não a limita. Tais imagens permanecem em tela para além do tempo das palavras proferidas. Temos um modo de existência entre Joanna e Julie em meio à contemplação do instante da natureza.

Isso forma, na obra, a experiência de si também como uma coleção de Hogg por meio da relação entre registros de fragmentos e contemplações de imagens. Desse modo, em um terceiro subcapítulo, analiso essa invenção de si como algo que também é não linear através das colagens desnarrativas de si. Temos um modo elíptico-meditativo de subjetivação livre. A partir desses exemplos, verificamos diferentes modos de Joanna Hogg lidar com uma percepção estética e existencial de si nas imagens de *The Souvenir*. Seja por meio da câmera subjetiva, movimentação de câmera em fluxo, elipses ou uma encenação rígida, seus modos de filmar existem ao mesmo tempo que se moldam através das interações formais com Julie.

Dentro do fluxo imagético do filme, me vejo diante de uma autoria não binária, na qual não existe uma divisão de determinação total do diretor sobre como está sendo filmado. O que se filma exerce uma influência sobre o modo de lidar com a linguagem cinematográfica. Ou seja, em como a visão se debruça sobre parte do mundo e se relaciona com ele. Será por meio dessas relações que vai se modelando no filme uma autoria de Hogg em diálogo com o que está em cena. O quadro está nas coisas e a câmera é movida pela força e potencialidades dos seres aos quais se dirige.

Como consequência disso, a autoria contida, por meio das associações entre essas distintas imagens de Joanna Hogg e Julie, formaria assim um modo de pensar a si como modalidade de experiência. Como uma estética da existência. Ou seja, temos uma percepção de si como obra. Como uma experiência estética, por meio das variações imagéticas, o eu de Hogg é inventado e experimentado nas relações que traça entre as modulações instáveis do olhar.

A câmera que enxerga Julie no penúltimo plano do filme lentamente faz um travelling para frente, se aproximando da personagem. Enquanto captura o mesmo movimento de câmera sendo realizado pela objetiva em cena, personagens movem a câmera em direção à atriz que recita o texto, enquanto Julie a observa imóvel. Nós aproximamos cada vez mais dela. Vemos o movimento de câmera de Hogg em Julie e desta em sua atriz que a observa. Baseado no compartilhamento da objetiva, temos uma relação subjetiva. Seu cinema é inventado à medida que inventa a si, nas imagens que está sendo com o mundo.

#### 4.1 As transmutações em quadro

Recém-saídos de alguma aula na faculdade, havia uma parede de espelhos quando íamos tomar sorvete. Quando a rememoro, penso no jogo de encenação ou fluxo que surgia na relação com o reflexo dela. Ela era parecida com a que Julie possui em seu apartamento. Uma moldura instável que reflete a nossa imagem encenada, posta em cena, como também modula seu enquadramento por meio da fluidez sensorial do corpo no ambiente.

Utilizo aqui o espelho como um exemplo de direção, de construção cinematográfica de si por meio da mediação imagética em cena, que ajuda a elucidar os diferentes modos de lidar com as delimitações existenciais no quadro no filme. Em uma cena, o espelho na parede de Julie opera para estabelecer uma encenação quando esta imita um corte sem a necessidade de cortar de fato.

Isso ocorre aos 18 minutos do filme. Nesse momento, Anthony já tinha se convidado para ficar no apartamento de Julie e vemos a estudante voltar das compras e caminhar pelo apartamento. A parede espelhada de sua sala reflete a imagem do extracampo de Anthony caminhando em direção a uma janela. A câmera gira para acompanhar o movimento do seu reflexo, mas, quando a objetiva atinge a borda do espelho, Anthony desaparece e é substituído por Julie, que surge por trás de seu reflexo e entra na sala. A objetiva segue o seu gesto em cena. Mas, momentos depois, um corte para outra cena mostra os dois personagens trocando de lugar. Agora é Anthony que desaparece por trás da parede espelhada e Julie se reflete nela. A partir desses dois exemplos, percebemos que a encenação de Hogg nessas cenas ocorre por meio da mediação e disposição da relação de movimento entre Julie e Anthony no espelho e por trás deste.

**Figuras 59, 60, 61 e 62** – Montagem com espelhos.





Fontes: *The Souvenir* (2019)

Há aqui uma consciência sob a constituição imagética estabelecida pela imitação de um corte, transferimos a ação de um para o outro, por meio do enquadramento e da movimentação de câmera, sem haver a necessidade de cortar. Já, em outro momento, quando Anthony pede dinheiro emprestado a ela pela segunda vez e sai de seu apartamento sem informar para onde está indo, temos outra forma de lidar com a própria imagem. Isso ocorre quando Julie vê a si mesma apenas como um reflexo fragmentado do extracampo. Seu rosto e olhar dividido são modulados de forma sensorial a partir da aparência mutável em plano sequência que o corpo estabelece com seu movimento refletido. Temos uma experiência de si baseada na revelação visual da gestualidade.

**Figura 63** – Reflexo de Julie distorcido no espelho.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

A partir dos exemplos elaborados até então, o presente capítulo busca explorar a maneira como o enquadramento de Hogg é uma escultura mutante que se modifica à medida que se associa à encenação ou ao fluxo do mundo de Julie. Assim, nesse modo fluente-encenado de subjetivação livre, temos um maior estabelecimento da composição do mundo dentro do quadro. Ou seja, de como este é organizado sob a relação com a percepção da personagem em cena. Em uma entrevista ao *Film Comment*, a cineasta britânica expressa uma reflexão acerca da relação estabelecida entre a composição das cenas e a existência de Julie: “Eu queria que a *mise-en-scène* fosse uma extensão da psicologia de Julie para que o espaço ao seu redor também refletisse seu estado emocional e sua percepção de mundo” (2019, Smith). Assim, em *The Souvenir*, a visão que se debruça sob parte do mundo de Julie e obtém um quadro deste, opera sob a relação estabelecida entre ela e Joanna. Mas também ocorre pela relação entre Julie e Anthony.

Dando continuidade à reflexão com espelhos realizada anteriormente, isso também pode ser verificado em outro momento especular. Sob a câmera fixa e frontal, vemos a dobra existencial reflexiva de apenas de um em quadro ou de ambos. Podemos observar o primeiro caso, por exemplo, na manhã seguinte, na primeira cena de sexo entre eles. Julie está sentada na mesa da sala, em profundidade, e é preenchida com uma alta luminosidade natural. A estudante é parcialmente refletida no espelho enquanto Anthony perambula entre os ambientes, sem ser visto no reflexo.

**Figuras 64 e 65** – Reflexo parcial de Julie no espelho da sala.



Fontes: *The Souvenir* (2019)

Para além de uma contemplação, essa composição do plano estático com o reflexo parcial de Julie atrás de si, cria a sensação de introspecção no quadro. De uma existência para além da que está posta sob a mesa, que está dividida entre a imagem de si espelhada e a que espelha. Isso também pode ser observado no momento em que Julie descobre que Anthony voltou a utilizar heroína e encontra vestígios do uso em seu apartamento. No plano, pelo reflexo do espelho, vemos ela olhar para baixo, em direção à substância que está no extracampo. A Julie espelhada e a que espelha estão uma diante da outra, como uma dobra existencial que organiza dois pontos de vista sobre si ao mesmo tempo. Há, assim, uma consciência da sua observação introspectiva em cena que media o uso encenado da linguagem cinematográfica na relação estabelecida com Joanna Hogg.

**Figuras 66 e 67** – Díptico de Julie encarando as drogas.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Por outro lado, a cena de dança entre Julie e Anthony demonstra uma encenação que põe a superfície reflexiva como forma de duplicação e extensão da imagem, ao mesmo tempo. Nela, continuamos com a câmera fixa e frontal que captura o gesto de Anthony saindo detrás da parede, espelhada pela lateral do quadro. Sua coreografia diante de Julie, que está no sofá, é duplicada no reflexo do espelho, como também, à medida que ele sai do quadro, se estende na superfície da janela no fundo dele. Temos um gerenciamento da encenação que aumenta os limites perceptivos da imagem, sem a necessidade de cortar ou mover a câmera. Acompanhamos com o olhar, tal qual Julie realiza em cena, o movimento feito por Anthony no extracampo.

**Figuras 68 e 69** – Reflexo da dança no espelho.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Essa ampliação imagética reflexiva me rememora, em partes, um plano do filme *Hotel Monterey* (1972), dirigido por Chantal Akerman. Se nesta cena em específico, vemos dentro do próprio plano a imagem de uma janela se alongar com o fluxo do seu reflexo na parede. Na composição do ambiente, em *The Souvenir*, há uma dilatação dos limites perceptivos do quadro, por meio da refletividade da moldura, que está fora dele.

**Figuras 70 e 71** – Dilatação de quadros com o reflexo em *Hotel Monterey* e *The Souvenir*.



Fonte: *Hotel Monterey* (1972) e *The Souvenir* (2019)

Além disso, em outro momento, o retrato refletido também promove uma composição que gera uma sensação latente de aprisionamento na cena do quarto de hotel em Veneza. Sob um plano geral estático, observamos Julie como o reflexo de 2 espelhos dispostos no quarto. Eles refletem a ação dela dando uma gorjeta ao funcionário e, momentos depois, mostram Anthony tentando consolar ela enquanto ela chora. Eles são vistos no reflexo espelhado do centro. Sua presença está resumida à moldura dessa imagem reflexiva e, por conta disso, é determinada pelo modo como o espelho é disposto em cena – à distância – refletindo uma ação que está fora da tela. Assim, Julie existe como imagem e é parcialmente vista por meio da encenação.

**Figuras 72 e 73** – Julie emoldurada no espelho no hotel em Veneza.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Nessa sequência, em que eles estão viajando por Veneza, também temos contato com outro modo de subjetivação de Hogg mediado, agora, pela fluidez gestual de Julie. Nessa versão existencial, o quadro é determinado pelo fluxo de instantes experienciados pelo corpo da personagem em cena.

Podemos verificar tal percepção em fragmentos de momentos na Itália, como ocorre após a última cena que foi citada anteriormente neste capítulo. Julie não está mais isolada no quarto, a vemos arrastar o seu vestido de baile por escadarias em Veneza. Acompanhamos, entre os planos fragmentados, a continuidade sensorial do gesto de deslizar a cauda sob os degraus. O movimento de câmera que acompanha o gesto de subida feito pelo vestido de Julie, que se direciona ao alto, em um contra *plongée*, para demonstrar que eles chegaram a um teatro italiano.

**Figuras 74 e 75** – Elipses do vestido de Julie em direção ao teatro em Veneza.



Fontes: *The Souvenir* (2019)

A cena seguinte a essa demonstra primeiros planos de movimentos das mãos de Anthony sob o corpo de Julie em um ambiente escuro. Entre o plano estático ou em deslocamento, acompanhamos o fluxo de gestos realizados entre as interações corpóreas dos personagens que se tocam e se beijam. A existência do quadro de Hogg se molda por meio da sensorialidade para com o instante das gestualidades feitas entre Julie e Anthony. O espetáculo para onde eles se encaminharam momentos antes se materializa por meio do fluxo sensorial entre os corpos em cena.

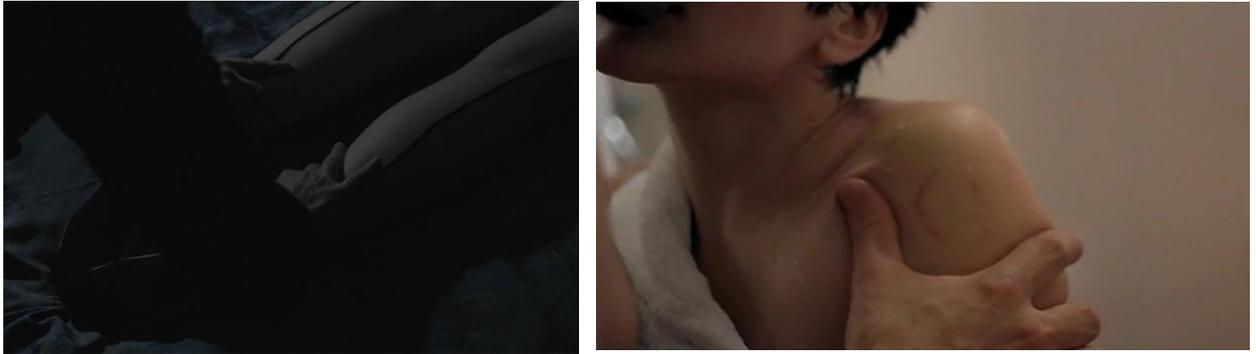
**Figuras 76, 77 e 78** – Cena de sexo entre Julie e Anthony em Veneza.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

A fluidez do quadro que acompanha a estrutura física dos gestos dos personagens em uma cena de sexo me remete aos primeiros planos corpóreos de *Desejo e obsessão* (2001), dirigido por Claire Denis. Esse horror erótico acompanha um casal americano em sua lua de mel em Paris, mas a relação deles se complica quando um deles passa a fazer visitas misteriosas e frequentes em uma clínica onde novos estudos sobre a libido humana estão sendo realizados. Mas, se no filme da cineasta francesa temos uma atmosfera de desejo por meio da movimentação de câmera longa e suave, em *The Souvenir* isso ocorre por meio da correlação fluida entre instantes fugazes de movimentos.

**Figuras 79 e 80** – Primeiros planos gestuais em *The Souvenir* e *Desejo e Obsessão*.



Fontes: *The Souvenir* (2019) e *Desejo e Obsessão* (2001)

Em um momento anterior, no filme britânico, também temos uma cena de sexo que se desenvolve em meio à fluência das mobilidades corpóreas dos personagens. Nessa, Julie e Anthony são separados por uma cama e estão de frente um para o outro. O enquadramento frontal evoca novamente outro trecho de *Hotel Monterey* (1972) de Chantal Akerman.

**Figuras 81 e 82** – Relação de enquadramento entre *The Souvenir* e *Hotel Monterey*.



Fontes: *Hotel Monterey* (1972) e *The Souvenir* (2019)

Mas, enquanto, a cineasta belga se concentra na quietude da cama no quarto, na ausência de indivíduos e em como esses alteram os móveis de lugar quando surge junto ao corte brusco, Hogg media o corte a partir das gestualidades de Julie em cena. Acompanhamos o fluxo dela desembulhar o presente numa parede de espelhos que faz gerar múltiplos pontos de vista sob o seu movimento. Após isso, ela volta vestindo a lingerie para o quarto. O plano está fixo, afastado, de modo frontal, e acompanhamos a ação íntima entre eles se desenvolver na fluidez do instante.

Surge uma elipse temporal na cena, que agora se aproxima lentamente dos gestos de Julie na cama com Anthony. Hogg foca nos movimentos das mãos deles e muda o foco conforme as gestualidades feitas pela estudante. A mobilidade dessa torna as imagens focadas, tirando o seu borrão de desfoque.

O lento movimento de câmera que passeia junto ao fluxo desses gestos é interrompido com um corte brusco, quando percebemos com Julie um machucado no braço de Anthony. A sensação de intimidade gerada pela lenta movimentação de planos próximos é substituída por um plano conjunto frontal fixo no qual eles conversam sobre isso. Há uma mudança da fluência da sensação do quadro, por meio da alteração da fluência em cena que se altera para a fixidez de modo repentino.

**Figuras 83, 84, 85, 86, 87 e 88** – Fluxo gestual na primeira cena de sexo entre Julie e Anthony.



Essa sensação de tempo suspenso se dá de modo mais contínuo e latente na cena em que Julie espera por Anthony em seu apartamento com a mãe dela, Rosalind. Nela, vemos o fluxo do instante de um conjunto de ações, como a preparação de uma refeição, com as duas enquadradas em um plano geral. Acompanhamos, à distância, os cortes na comida e Rosalind verificando o forno. Julie caminha em direção à janela e contempla o entardecer. Um corte no plano nos aproxima dela, encarando a vista, que agora está de noite. No momento seguinte, contemplamos Julie sentada no sofá com sua mãe. Ainda em um plano geral, sentimos a monotonia e a espera na imobilidade da ação de Julie, conduzida por sua mãe a colocar o pijama.

**Figuras 89, 90, 91 e 92** – Tempo suspenso enquanto Rosalind e Julie esperam Anthony.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

A estudante se deixa ser dirigida por sua mãe e, no plano que se segue, acompanhamos, com uma câmera instável, Julie indo deixar um recado para Anthony na portaria do prédio, caso ele chegue em algum momento, ao mesmo tempo que a câmera segue a banalidade dos gestos de Rosalind. Essa vai até seu quarto e senta-se na cama, esperando a sua filha. A câmera que repousa nela demonstra um aguardo dilatado ao focar nesse pequeno gesto.

Quando Julie volta para casa, Rosalind muda de ambiente para ajudar a sua filha a se preparar para dormir. A câmera faz um movimento de panorâmica ao acompanhar as gestualidades no quarto de Julie, que deixam de ser vistas pelo limite do quadro. Após colocar sua filha para dormir, Rosalind volta para o quarto onde estava e a objetiva segue seu movimento. Ela deita-se na cama e permanece imóvel. Acompanhamos o instante de cada pequena gestualidade desse grande plano sequência, o que gera a sensação de fluidez entre as ações.

**Figuras 93, 94, 95, 96, 97 e 98** – Gestos de Rosalind colocando Julie para dormir.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Tal fluidez noturna me rememora momentos do filme *Toda uma noite* (1982), dirigido por Chantal Akerman. Nessa obra, acompanhamos uma noite em Bruxelas entre dezenas de pessoas distintas que exploram a aceitação e a rejeição amorosa. Se no filme belga, o fio condutor da fluência em cena é mediado pelos momentos de instantes noturnos, que deixa ver e esconde, no escuro e na luz artificial, pequenos gestos de diferentes pessoas. Na obra britânica, a mediação da fluidez noturna é dirigida na interação entre Julie e sua mãe, que

conduz a meditação de uma espera, que também esconde seus gestos por trás das paredes que não conseguimos acessar. Um resquício da encenação.

*Figuras 99, 100, 101, 102, 103 e 104* – Iluminação em *The Souvenir* (acima) e em *Toda uma noite* (abaixo).



Fonte: *The Souvenir* (2019) e *Toda Uma Noite* (1982)

Dessa forma, podemos verificar como o modo fluente-encenado de subjetivação de Hogg é modulado a partir do encontro com as experiências emocionais e existenciais de Julie. Temos a encenação, quando usa de espelhos para explorar as relações de impotência e encarceramento entre os personagens ou para a percepção de si. Como também, há o fluxo quanto temos uma continuidade sensorial de momentos no qual a câmera e a montagem estão em fluência com o corpo das personagens em cena. Elas formam, assim, uma moldura de fluidez temporal e espacial de si sob uma linguagem cinematográfica mediada pela percepção intercessora da personagem e seu mundo.

#### 4.2 A película da retina

Ao rememorar fragmentos de quadros que capturamos pela subjetiva, sinto nossa presença ausente. A existência ocorre por meio de uma divisão do olhar com o personagem sob a cena, enquanto o corpo físico dele desaparece da encenação. Ao invés disso, ele compartilha comigo um só olhar. Habitamos do mesmo ponto de vista sensorial, motor e afetivo. Assim, nossa retina se torna a mesma película.

No entanto, também não podemos presumir que, ao compartilhar o filmar subjetivo, as películas serão sempre as mesmas. Em *The Souvenir*, temos contato com uma diversidade de dispositivos – como foto-filmes, cartas e compilados de registros em câmera analógica – que demonstram diversos modos perspectivos distintos de subjetivação livre entre Joanna Hogg e

Julie. Assim, neste capítulo, analiso as expressividades de si por meio das maneiras de uso de cada um deles. Mas, antes disso, também gostaria de estabelecer outro lugar-comum entre eles para além da própria câmera subjetiva. Na medida em que também há uma liberdade na experimentação de si ao capturar imagens que existem entre a atenção do olhar e a predisposição do mundo no instante da filmagem.

Temos uma vivência visual intuitiva que captura a beleza e poesia do movimento de lugares e eventos. Uma intersubjetividade em formação com o que se observa em cena. Seja, por meio, do registro de uma senhora desconhecida que atravessa a rua sob a neve com gélida ventanias, seja a movimentação de nuvens sob uma tarde com o cantar dos pássaros ou até mesmo a fotografia em preto e branco de uma escultura em uma lápide, temos uma maior experiência de Hogg como amadora do cinema e do mundo ao dividir a câmera não só com Julie, mas também com o que está diante delas.

**Figuras 105, 106 e 107** – Distintos modos perspectivos de subjetivação.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Tal divisão já pode ser encontrada na primeira sequência do filme. Nela, sob os créditos iniciais da tela preta, ouvimos sons metalizados junto dos ruídos do ajuste de uma frequência de rádio. Em meio a essa configuração sonora, uma voz masculina abafada surge dando as boas-vindas a Julie e querendo saber mais sobre o seu projeto de fazer um filme em Sunderland. Assim, imagens fotográficas sequenciadas, em preto e branco, preenchem o quadro. Elas documentam e também inventam outra percepção da cidade, enquanto os fragmentos que perpassam o olhar de Joanna e Julie ganham, por meio das palavras da voz em *off* da estudante, outro mediador: Tony.

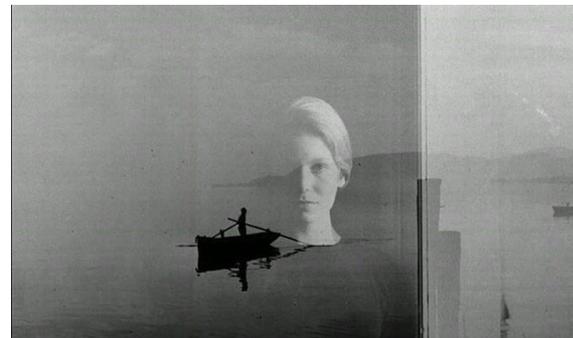
Esse “é um garoto de 16 anos, que é muito inseguro e tímido, e morou em Sunderland a vida toda. Ele tem esse carinho e amor irresistível pela sua mãe. Ele absolutamente a adora, ele quase tem uma obsessão por ela, e tem um sonho constante de sua morte. Ele tem esse medo dentro dele, ele simplesmente não suporta a ideia de perdê-la, e claro, no final, ela morre.”

Ouvimos, desse modo, uma ficcionalização das imagens, ao atrelar a voz de Julie a registros fotográficos e elípticos. A experiência imagética desse ambiente em crise é atrelada à narração sobre essa degradação mental de Tony.

A existência do garoto, baseada em uma relação de ser consumido pelas imagens, por meio da associação de fotografias estáticas, me remeteu ao foto-filme *La Jetée* (1962), de Chris Marker. Nesse, o mundo foi destruído após uma guerra nuclear apocalíptica. No novo universo, os cientistas chegam à conclusão de que a única maneira de salvar a humanidade é recorrer à viagem no tempo. No entanto, a grande maioria das pessoas não tem acesso às memórias. Por isso, eles forçam um homem a explorar suas próprias memórias da infância e de sua amada.

Tanto nessa sequência de *The Souvenir*, quanto em *La Jetée*, Joanna Hogg e Chris Marker utilizam da relação com personagens mediadores para experimentar uma expressão de si nas imagens. Mas, se no filme francês, as ruínas do tempo se confundem com as ruínas de percepção daquele homem, aqui, temos uma maior atenção para a espacialidade das imagens que são atreladas à instabilidade da consciência.

**Figuras 108, 109, 110, 111, 112 e 113** – Imagens do Foto-Filme de Julie à esquerda e quadros de *La Jetée* à direita.





Fonte: *The Souvenir* (2019) e *La Jetée* (1962)

Desse modo, o quadro subjetivo é uma documentação espacial que atrela o social com o pessoal na Sunderland dos anos 80. As imagens em preto e branco do ambiente industrial colapsado, com ruas pouco habitadas e sujas, mostram espaços quaisquer de um cotidiano pertencente à classe trabalhadora. E assim, atrela, por um instante, através de Julie, a estética de Hogg com o cinema de realismo social britânico.

Além disso, à medida que Julie discursa entre os planos, o quadro subjetivo que recorta o espaço também se torna um inventário da mortalidade da mãe de Tony. Essas imagens desconexas, que flutuam entre si e sob o olhar de Hogg e Julie, dão a sensação de também serem o pesadelo do garoto. Como ocorre, por exemplo, na interrupção que se dá na montagem do foto-filme quando Julie diz, sob a imagem de uma lápide no cemitério, que no final a mãe morre. A morte da figura materna de Tony é também a ruptura da relação entre as imagens em preto e branco de Julie e Joanna.

Dessa forma, a construção intersubjetiva imagética entre elas é também modulada por outras existências. Se as imagens-pesadelo em preto e branco de Tony deixam de ser materializadas sem a mãe, essas também são interrompidas em Joanna e Julie. Como a estudante disse, mais adiante na obra, em uma conversa com Anthony no museu: “A vida de Tony e sua mãe são vidas de pessoas reais. Eu não estou inventando isso. Acho que somos todos tão reais quanto os outros. Não há competição. Não importa que eles não sejam pessoas reais”.

De qualquer forma, a abolição de uma hierarquia, nesse discurso citado, demonstra o interesse de Hogg para com uma linguagem cinematográfica executada e transformada a partir do contato entre Julie e outros em *The Souvenir*. No filme, tal autoria relacional também pode ser observada na contemplação de passagens epistolares. Nessas, ouvimos Julie ler trechos de cartas sob um plano subjetivo de uma paisagem vazia da natureza. Tais imagens surgem como intervalos entre os quadros objetivos, reconstituições formais de si, e se alteram no filme entre os momentos que aparecem com o deslocamento das nuvens em um lento entardecer.

**Figuras 114 e 115** – Diferentes céus em um lento entardecer.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Se, no exemplo anterior, a expressão de si se dava na relação entre o discurso e a montagem elíptica entre as imagens, aqui, temos uma subjetivação para com o registro do prolongamento da ação da natureza em cena. O olhar subjetivo compartilhado na câmera entre Julie e Joanna se associa à temporalidade das nuvens, pássaros e árvores, que se movem de modo lento na profundidade de campo do quadro. Há um elogio ao registro do encontro com o movimento do que está diante de si. Um resultado da escolha de admirar a natureza, enquanto as palavras, que aparentam ser inicialmente de Anthony, são proferidas pela voz de Julie. Na primeira vez que temos contato com tal estado epistolar e subjetivo da imagem, Julie lê a seguinte carta:

“Minha querida Julie, apenas uma carta de agradecimento. Veja, quase esqueci o que aconteceu em dezembro. Posso ter nascido em 1980, e esse foi o ano em que me apaixonei pela primeira vez e me perguntei se isso era possível. Ganhei muito para lhe agradecer, inexprimível, porém, essa coisa de deleite e confiança. Mais importante e no centro disso tudo, é que estou agradecendo pelo meu amor por você. Consequentemente, eu sou um Anthony grato e amoroso.”

Apesar do estranhamento inicial gerado pela descontinuidade temporal e espacial em relação aos planos que vieram anteriormente – Um plano e contraplano de Julie e Anthony se despedindo na porta do apartamento dela – conseguimos reconhecer uma continuidade da presença ausente de Anthony por meio das palavras lidas por Julie. A carta o torna presentificado em meio ao grande plano geral da natureza. A existência subjetiva se dá entre a intimidade das palavras e o distanciamento da imagem desse espaço, que não é determinado em relação aos outros ambientes.

Tal modo de lidar com a câmera subjetiva me leva a estabelecer uma relação com o filme *Notícias de casa* (1976), de Chantal Akerman. Nesta obra, a cineasta belga documenta o cotidiano de Nova York em trens, metrô, avenidas e espaços públicos, enquanto lê cartas enviadas por sua mãe. A imagem lida com o hibridismo de um modo distanciado de filmar o mundo social à sua volta, ao mesmo tempo, em que profere palavras de uma relação privada. Assim, ambas as cineastas lidam com a intimidade da distância do olhar, mas se Akerman constrói um mapa impessoal daquela cidade, por meio das seleções elípticas de partes dela, sob os escritos da mãe, Joanna se concentra em apenas um quadro de um mundo lentamente móvel.

**Figuras 116, 117, 118 e 119** – Em cima imagens do céu em *The Souvenir*; abaixo imagens de *Notícias de casa*.



Além disso, ao longo do filme, as palavras nas vozes de Julie passam a ser proferidas por um remetente não identificável. Uma correspondência que não se dá apenas entre Joanna, Julie e Anthony, mas entre Hogg, a estudante e a paisagem, a sua volta ou outro de si. Há, assim, uma subjetivação móvel, plástica, instável e incerta por meio da relação com um terceiro ser, que desdobra, ao mesmo tempo, outro de si como alteridade radical.

Isso pode ser observado sob um céu já escuro, ao ouvirmos Julie dizer que: “... Ele o ama muito e você possui um grande poder. Use-o com sabedoria e misericórdia. Suas palavras significam muito para ele, e isso gradualmente ficará claro para você. Ele nunca se abriu antes e poderia amar você só por isso. Confie em si e tente ver claramente...”.

Não conseguimos identificar a identidade da escrita. Ela ocorre por meio de um intercâmbio entre o ensaísta e suas possibilidades de si no extracampo da imagem. Temos dentro da banalidade da paisagem uma terceira pessoa desconhecida. Independentemente de ser Julie, Joanna, Anthony, a natureza ou algum amigo, a existência se dá a partir da narração de si. De conectar o eu ao mundo.

Indo para além dessas admirações contemplativas do interior da subjetiva, também é importante refletir como elas configuram uma descontinuidade temporal e espacial em relação a planos objetivos que vieram anteriormente a elas. Como ocorre na cena que se passa antes da carta citada anteriormente.

Nela, Julie observa Anthony sob o efeito de drogas, desenhando com vários papéis no chão. Em um plano seguinte, ela o coloca sonolento no sofá, enquanto ouvimos a intensidade da música de ópera que acompanha a cena aumentar. A ruptura desta, para o céu agora cinzento, com o campo aberto de poucas árvores, dá a sensação de estarmos diante de um sonho. De uma imagem sensorial de si, que se modula com o lento rastejar das nuvens, dentro do fluxo de palavras, desconectada do espaço e tempo expresso no plano anterior.

**Figuras 120, 121 e 122** – Descontinuidade imagética dos planos subjetivos de nuvens.

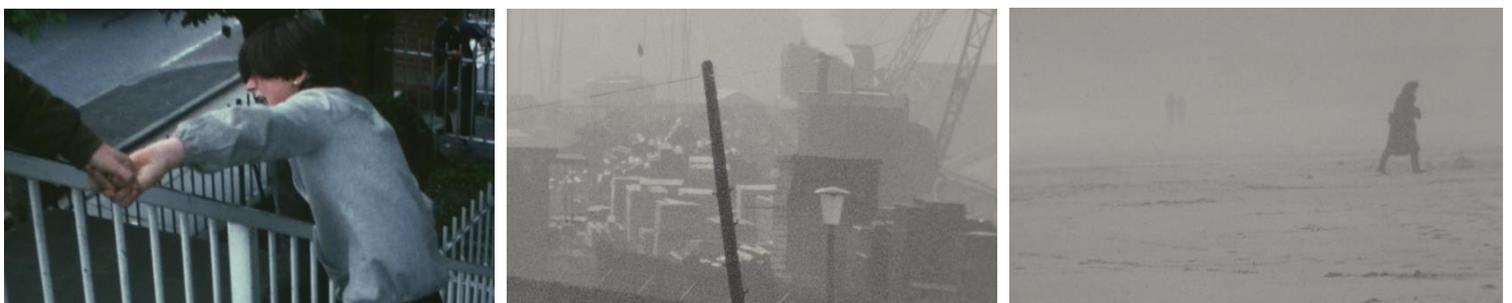


Fonte: *The Souvenir* (2019)

Mas, e quando a expressão de Hogg se dá apenas por meio da divisão do olhar sob a câmera com Julie? Sem um intercessor verbal, as palavras estão ausentes. A cineasta com a estudante também se expressa pela colagem de fragmentos elípticos, oníricos e granulados em 16mm/Super-8 que habitam o ponto de vista sensorial e motor na subjetiva. Temos contato com outro tipo de imagens de si nessa estética existencial relacional, caracterizadas pela abstração.

Esse caráter abstrato advém da mutabilidade da sequência do registro estético capturado pela subjetiva. Na primeira vez que temos uma erupção dessas imagens, vemos uma menina relutante em ser puxada pela mão em uma escada; um fragmento em preto e branco de uma cidade sob uma névoa e uma pessoa caminhando sozinha, numa rua coberta de neve.

**Figuras 123, 124 e 125** – Primeiros fragmentos cotidianos em 16mm/Super-8.



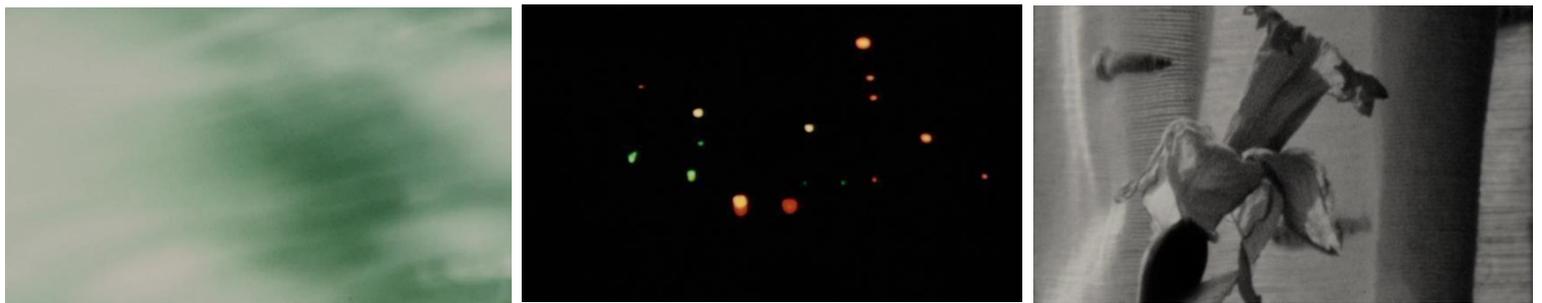
Fonte: *The Souvenir* (2019)

Tais imagens formam uma coleção fragmentada do cotidiano que rememora, em parte, os filmes diários de Jonas Mekas. Em ambos, temos o acompanhamento de rastros de registros como um modo de experimentar com a câmera para experimentar a si, assim como confronta as ruínas de um tempo que seria irrecuperavelmente perdido por meio das gravações. O estilo deles se diferencia à medida que, em Mekas, o testemunho sob o mundo fragmentado também ocorre pela voz em *off*. Como acontece no filme *Reminiscências de*

*uma jornada à Lituânia* (1971-1972), no qual ele usa a voz em *off* para falar sobre sua condição de refugiado nos Estados Unidos e seu regresso à Lituânia, 24 anos após ter visto sua família pela última vez.

Hogg não utiliza vozes nesse momento para dialogar com as imagens ou se dissociar delas. Sua inscrição se dá apenas pelo experimentalismo visual, da luz e da movimentação que compartilha com a subjetiva de Julie, expressando um olhar poético, livre e sensorial ao perceber as folhas das árvores em alto movimento como uma pintura abstrata; ao registrar as luzes do trânsito que se destacam e se movem no campo totalmente escuro da cidade; ou uma flor se movendo no alto contraste do preto e branco.

**Figuras 126, 127 e 128** – Últimos fragmentos cotidianos em 16mm/Super-8.

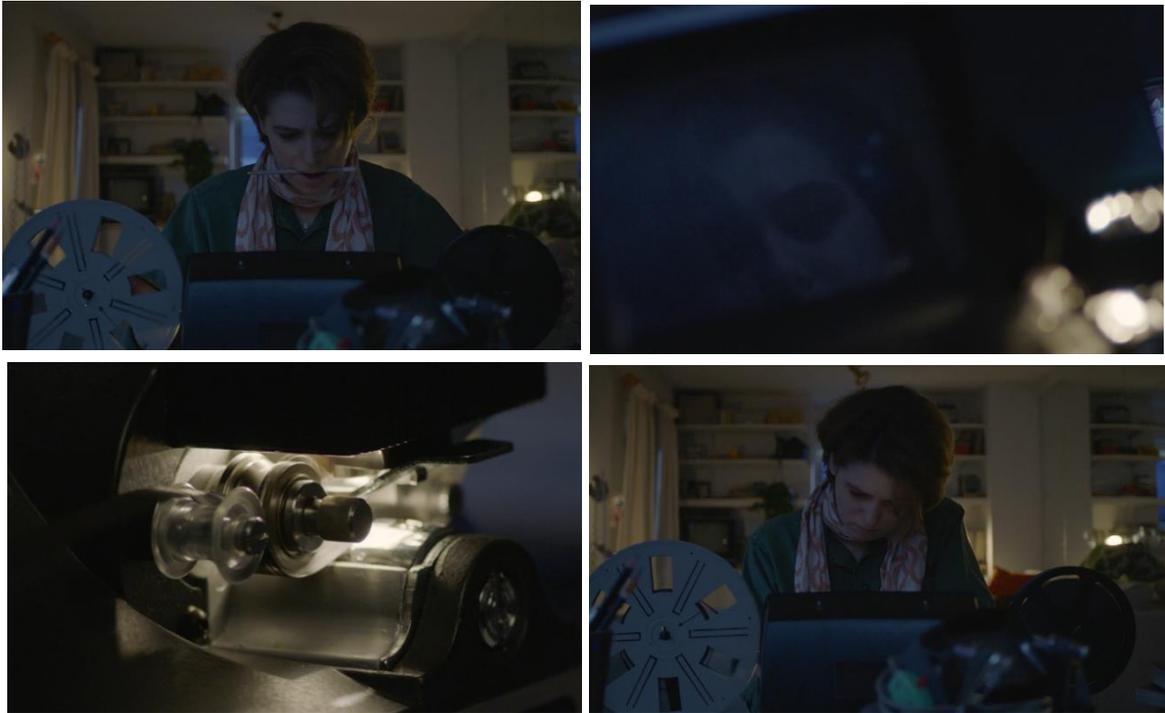


Fonte: *The Souvenir* (2019)

Nenhum desses elementos voltará a se repetir em cena. Temos apenas acesso a um mundo, que de repente nos é revelado, mas que resiste a um desvendamento total diante do compartilhamento da lente de Julie com Joanna, que se modula por meio dessa relação. Digo que a câmera subjetiva está atrelada a um modo de filmar influenciado por Julie aqui, principalmente, por conta do contraplano a esses fragmentos do cotidiano citados anteriormente.

Na primeira vez que temos uma reação às imagens de super-8, na cena seguinte à primeira aparição dessas, como um contraplano, observamos Julie montar películas em uma moviola por meio da justaposição de planos que conduzem essa ação. Se nos planos subjetivos anteriores, por meio das cartas e do foto-filme, a mediação da linguagem cinematográfica entre Joanna, Julie e outros estava presente entre o ponto de vista e a palavra, nessa sequência, Hogg atrela, por meio do uso de um plano de reação, a presença corpórea de quem observa: de Julie como intercessora do estilo de suas imagens.

**Figuras 129, 130, 131 e 132** – Contraplanos de Julie aos primeiros fragmentos de imagens 16mm/Super-8.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Joanna Hogg fala um pouco acerca desse aspecto em uma entrevista para a revista *Filmmaker Magazine* ao ser questionada do porquê do uso de super 8/16mm na obra. Sobre isso, ela responde: “Era importante para mim filmar pelo menos parte de *The Souvenir* em 16 milímetros porque esse é o meio de um aluno da escola de cinema na década de 1980. Era com isso que estávamos filmando” (Rizov, 2019).

Desse jeito, ela molda a sua maneira de filmar através do contato. Um modo de subjetivação com o olhar sobre Julie, por meio da intercessão da experimentação do ponto de vista deste em seu uso da linguagem. Assim, o analógico é um modo de estabelecer uma relação com a textura do passado experienciado em película. Seu uso em meio ao digital no filme faz com que Joanna tenha um maior contato com o cinema do tempo experimentado por Julie. Ao dividirem a mesma película na retina, constrói-se sensorialidades fugidias dentro do sequenciamento de imagens desconexas. Não se trata de apenas Joanna usar imagens documentais da vida cotidiana, mas de ela se modular por meio de percepções cinematográficas com Julie.

### 4.3 Colagens desnarrativas de si

De repente, surge o reflexo de uma catedral em uma poça d'água. A imagem está de cabeça para baixo, trêmula sob a textura da água, sem presenças humanas e envolvida pelos sons de sinos. Mais tarde, após ter experienciado outros cotidianos, o registro se repete. Só que, dessa vez, uma mulher e um homem percorrem de cabeça para baixo o quadro até saírem do plano fixo da imagem móvel.

Trata-se de Julie e Anthony, em sua viagem para Veneza, na Itália. A existência dessas duas cenas como distantes entre si e permeadas por outras imagens gera uma subjetivação de Hogg por meio de uma não linearidade de Julie. Sob sua intercessão, não é como se uma imagem sucedesse logicamente a outra. Seja por meio do registro da interrupção ou prolongamento de uma ação, o corpo da mediadora seleciona e é selecionado por fragmentos imagéticos na relação com a cineasta britânica. Tal interrupção pode ocorrer como no exemplo citado no início desse texto: duas elipses selecionam Julie e coexistem espacialmente, mas são distantes no tempo da montagem. Isso dá a sensação de uma existência pautada em uma memória fragmentada, que visualiza o presente como uma lembrança real-imaginária em experimentação.

**Figuras 133, 134, 135 e 136** - Descontinuidade do plano de poça d'água em Veneza.



Esse modo do exemplo de lidar com a instabilidade temporal das imagens me rememora o filme *O ano passado em Marienbad* (1961), dirigido pelo cineasta francês Alain Resnais. Na obra, acompanhamos um homem em um hotel europeu que diz, repetidamente, para uma mulher que eles passaram o ano anterior juntos e implora para ela partir com ele. Mas, essa diz que desconhece o que ele está falando. Acompanhamos, assim, a relação de imagens indeterminadas no tempo. Tal qual em *The Souvenir*, tais instabilidades revelam e escondem, se constroem e se destroem ao mesmo tempo, por conta de uma falta de causa e consequência entre os planos.

Por outro lado, o filme se diferencia da obra francesa, à medida que Hogg também contempla uma linearidade dos gestos no plano. Isso ocorre por meio da falta de ação de Julie em cena, que é uma expectadora do que lhe ocorre. Podemos observar tal afirmação em uma das cenas seguintes à descrita no início deste capítulo. Nela, o casal está num luxuoso quarto de hotel em Veneza. Julie está estática nesse ambiente e é capturada em alta profundidade de campo pelo reflexo parcial de espelhos posicionados em cada canto do quadro. Ela está sendo uma espectadora, registra o prolongamento da ação dos camareiros que arrumam o quarto. Depois que eles saem, ela começa a chorar na frente de Anthony, enquanto este pede para ela dizer o que ele fez.

Para além do enquadramento reflexivo e opaco de si no espelho, retratado no primeiro subcapítulo desta seção, também temos uma extensão temporal do plano. No qual, a câmera e a personagem registram a duração da falta de reação de si nos espelhos espalhados pelo quarto luxuoso. Tal visão aristocrática e existencial, demarcada por um prolongamento temporal, dessa cena me leva a fazer um paralelo com o estilo de Luchino Visconti no filme *Morte em Veneza* (1971).

Neste, acompanhamos um compositor, chamado Gustav, que viaja para um resort em Veneza para escapar de uma crise pessoal e artística, mas lá ele desenvolve uma atração perturbadora por um adolescente. Tanto Visconti quanto Hogg exploram mais o tempo do que a ação em cena, por meio da meditação não reativa de seus personagens às imagens que os perseguem. Gustav, na relação observativa com o adolescente, possui uma contemplação do tempo que passa, da mudança inevitável em direção a um eu envelhecido no reflexo, por meio dos espelhos, em *Morte em Veneza*.

**Figuras 137 e 138** – Espelho em *The Souvenir* e em *Morte em Veneza*.



Fonte: *The Souvenir* (2019) e *Morte em Veneza* (1971)

Já Julie, com sua passividade diante dos acontecimentos com Anthony, está presa à autoconsciência de um tempo dilatado dentro dos espelhos. Isso ocorre uma vez que sua quieta existência é conservada em um reflexo inerte. Sendo percebida como uma imagem prolongada que a isola daquele espaço, com um estilo mais sensorial e menos narrativo.

Dessa forma, a partir do pensamento desenvolvido no subcapítulo até então, estamos diante de uma subjetivação desnarrativa de Hogg, modulada pela passividade de Julie em cena. Essa ocorre entre a interrupção das ações em cena, gerando uma relação entre blocos de sensação dispersos com as elipses, e a dilatação temporal de gestos, ocorridos nesses fragmentos, com a contemplação imóvel do que lhe ocorre. Formando assim, um modo elíptico-meditativo de subjetivação.

No primeiro tipo estabelecido, o desnarrativo surge por conta de uma omissão de informações por meio das elipses, que gera, assim, tanto um modo de subjetivação da linguagem baseado na falta de causa e consequência, quanto na relação impressiva entre os planos. Essa deficiência de motivo e resultado pode ser observada de forma latente por meio da desconexão de duas cenas em que Julie se depara com homens desconhecidos – para o espectador – em seu ambiente doméstico.

Em uma delas, a estudante chega a seu apartamento após uma gravação e se depara com um homem tatuado, que aparenta estar sob o efeito de drogas, descendo suas escadas. Entre o *plongée* e o *contra plongée* que o observa na cena, vemos ele dizer que é um conhecido de Anthony, enquanto Julie pede para ele ir embora. A aparição dele nas imagens se resume a essa sequência e, tal qual a estudante, ficamos sem a contextualização de sua presença. Sem uma cena anterior ou posterior que gere uma continuidade desse desencontro.

**Figuras 139 e 140** – Homem desconhecido no apartamento de Julie.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Essa mesma falta de conexão no fluxo do filme também ocorre com a cena de encontro sexual da personagem com um desconhecido em seu quarto. Observamos ele se despir em um plano, enquanto a estudante o observa sentada em sua cama no contraplano. Já nu, ele se encaminha para beijar Julie na cama, mas o corte interrompe a ação para mostrar um plano de uma janela do apartamento dela que enquadra um prédio. Temos lacunas de quem seria aquele personagem ou do que resultou a situação sexual entre eles.

Assim, Hogg privilegia a instantaneidade da cena ao focar na imagem que está diante de si e não na relação futura entre elas, além da omissão de parte da cena, mediada pelos eventos descontínuos vivenciados por Julie. Dessa forma, seja por meio do encontro ou desencontro citados, temos fragmentos, elipses temporais. Essas geram um encadeamento de blocos de sensação dispersos, baseados na efemeridade dos encontros de Julie e nas lacunas de informação sobre eles.

Há, dessa maneira, uma existência cinematográfica que se desvincula de uma relação de causa e consequência. Ao invés disso, temos uma desnarração de si por meio do isolamento desses momentos experienciados por Julie. Já no segundo tipo estabelecido, temos um fio condutor de relações indiretas que são aparentemente desconexas, mas, na verdade, possuem um vínculo impressionante baseado na não reatividade de Julie. Isso ocorre de modo habitual, como quando toda vez que Julie recebe uma correspondência, na cena seguinte, ela e Anthony se encontram.

Figuras 141, 142, 143 e 144 – Relação na montagem entre as cartas e os encontro de Julie e Anthony.

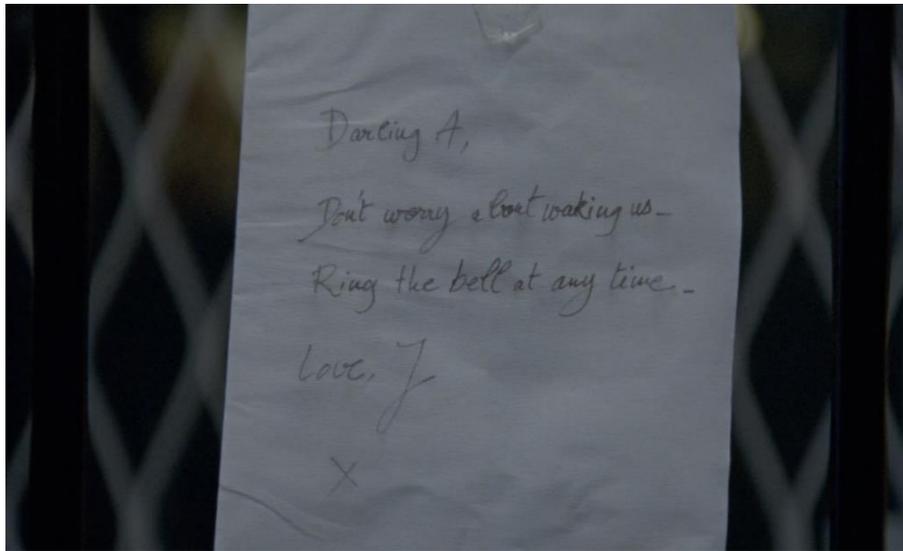


Fonte: *The Souvenir* (2019)

A passividade dela diante do cartão, que não temos acesso visualmente e, por isso, não sabemos do que se trata, prenuncia um encontro que só ocorrerá na cena posterior. Temos um meio de correspondência e leitura que conecta minimamente as duas cenas ao aproximar os personagens na imagem. É interessante pontuar como tal condição de associação pela correspondência é rompida quando a estudante está aguardando, ao longo do dia, a visita de Anthony em seu apartamento, com Rosalind, a mãe de Julie.

Aqui, pela primeira vez, temos acesso à leitura de uma escrita no filme ao Julie resolver deixar esse recado para ele na porta do prédio. “Querido A, não se preocupe em nos acordar. Toque a campainha a qualquer hora. Com amor, J.” A cena seguinte à elipse desse recado, que balança aos ventos no prédio, demonstra a tentativa falha de evocar um encontro cinematográfico com Anthony na montagem. Ao invés disso, Julie descobre, por meio de sua mãe, que ele morreu. O pior lhe aconteceu. Rompe-se, assim, um fio condutor indireto mediado entre a correspondência e o encontro físico da estudante com o namorado.

**Figura 145** – Recado de Julie para Anthony.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Outro exemplo de expressão de si por meio da mediação elíptica e impressiva ocorre na relação entre a cena em que a estudante está tendo uma aula sobre *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, e o momento posterior a essa. Na aula, vista em um plano geral frontal que se aproxima dos personagens, Julie e outros estudantes estão de pé em um semicírculo e debatem sobre a cena do chuveiro do filme com o seu professor. Em um momento da cena, ela diz que: “essa cena pode estar relacionada àquela em psicose. Você não vê a violência, não vê a dor, mas você a escuta. Ouve o conflito”.

Já na cena posterior, ao chegar em casa, a estudante se depara com seu apartamento revirado com a presença de seu namorado Anthony, que diz que houve um assalto. Os equipamentos de filmagem dela foram roubados e, logo, Anthony confessa a culpa. A violência dele com ela não é visível, assim como as facadas que a personagem Marion sofre no chuveiro. Ouvimos Anthony socar a parede no extracampo, do mesmo modo que escutamos Marion gritar na fragmentação.

Ambos operam, assim, por meio da omissão visual da violência e da escuta dessa em cena. Desse modo, a aula anterior ganha uma ligação mínima com o momento posterior ao Hogg imprimir, de sua própria maneira e por meio da experiência de Julie, aspectos da linguagem discutida na cena da faculdade e, assim, unir dois momentos aparentemente desconexos.

Figuras: 146, 147, 148 e 149 – Reação de Julie ao roubo em sua casa.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Essa conexão elíptica de relações indiretas constitui um modo de conceber a vida cinematográfica pelo que fazemos com o que nos acontece. Hogg estabelece, assim, um fio condutor de leitura do mundo a partir da mediação de uma vivência de Julie em sala de aula. Isso, inclusive, me levou a lembrar uma passagem dita pelo seu professor em meio a essa aula. Sobre o fato desse momento ter uma montagem diferente do resto do filme, ele diz que: “É um processo, um crescimento, uma construção de nossas sensibilidades e percepções e temos que perceber que às vezes temos que mudar nossa abordagem à medida que a jornada se desenrola”.

Temos, assim, o estabelecimento de uma modulação que reflete a forma de conduzir a vida dentro do curso da existência, em um diálogo solto com ela. Apesar de existir tais conexões indiretas exemplificadas nesta parte do texto, elas ainda configuram uma desnarrativa de si uma vez que não está preocupada com a linearidade da história, mas em estabelecer relações expressivas e estilísticas por meio da associação elíptica entre elementos visuais aparentemente distantes.

Tais colagens de fragmentos, segundo uma frase dita por Hogg para a revista *Sight & Sound* são: “Uma forma de criar uma sensação de que há mais coisas acontecendo fora da tela do que dentro dela. É uma forma de sugerir que há uma vida além do que estamos vendo” (2019, James). Há, assim, um agenciamento de uma constituição imagética de si

permeada pelas seleções de Julie, que também registra sua experiência como uma lembrança elíptica do ser em contato com o mundo.

Por outro lado, a abordagem perceptiva de Hogg também se utiliza da contemplação presente nas vivências de Julie. Essa é estabelecida por meio do prolongamento da ação em cena. Ou seja, de uma dilatação da temporalidade do instante dos planos. Isso leva a um distanciamento por uma observação consciente em cena, que gera um suspense sobre o que irá ocorrer.

Como ocorre, por exemplo, no reencontro entre Anthony e Julie, após essa ter mandado ele embora de seu apartamento pelo seu consumo excessivo de drogas. Observamos, em um plano geral, o jantar deles em um restaurante luxuoso, decorado com elementos Greco-romanos e com iluminação indireta nas mesas. Na profundidade de campo, garçons passeiam entre as mesas que ocupam o quadro, enquanto Julie e Anthony conversam trivialidades e comem no meio do espaço.

Com a extensão do plano à distância, observamos o gesto de cada garfada dada por eles, assim como vemos os sapatos de Julie encostados na sua cadeira. Ela está descalça e põe os seus pés sobre os dele. O que faz com que o plano se aproxime e mostre o toque entre eles sob a toalha embaixo da mesa. O gesto de Julie modula o uso da linguagem cinematográfica de Hogg em cena e gera uma intimidade na imagem, força um rompimento com o distanciamento do plano anterior.

No momento seguinte, em um plano médio, eles se dão as mãos na mesa e Anthony começa a chorar, enquanto Julie assiste imóvel à cena. Compartilhamos com ela o suspense sobre as lágrimas dele, mas essa é interrompida pelo corte elíptico. Somos impedidos aqui de refletir com Julie sobre o prolongamento do gesto no plano.

**Figuras 150, 151 e 152** – Julie e Anthony no restaurante.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Em outra cena de reencontro, entre ambos os personagens, só que agora no apartamento de Julie, essa observação e expectativa acerca da gestualidade do outro se manifesta de modo mais latente. Aqui, eles continuam sentados de frente um para o outro e conversam sobre o estado de saúde de Anthony – que diz estar bem –, mas a câmera está registrando no espaço frontal entre eles. Isso captura entre o plano e o contraplano o rosto de cada um. Assim, vemos quase do ponto de vista deles, ao contemplar o instante dos movimentos da face do outro em um tempo ampliado. São as piscadas, suspensão de sobrancelhas e hesitação de resposta dentro da longevidade do plano que fazem gerar dúvidas sobre as palavras dele.

**Figuras 153 e 154** – Julie e Anthony se encaram.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

Além disso, tal uso da linguagem também gera a expectativa de que tais gestos escondem algo. A modulação cinematográfica de Hogg é mediada pela extensa observação de Julie em cena. Sentimos sua ambiguidade sob a imagem do outro na insistência de encará-la.

Mas, também, a aparente quietude da contemplação pode desmoronar numa ação inesperada, substituindo o suspense dos gestos pela surpresa. Podemos observar isso quando Julie persegue setas desenhadas em folhas que estão organizadas nas escadas da sua casa e que a direcionam até sua janela, no primeiro andar do apartamento. Sua movimentação lenta nos planos fixos gera a sensação de que o tempo está suspenso.

**Figuras 155, 156, 157 e 158** – Julie segue papéis em suas escadas.





Fonte: *The Souvenir* (2019)

Temos uma testemunha que aguarda por algum acontecimento na vista da janela, até que, de repente, a quietude da câmera é abolida pela explosão de uma bomba à distância, que faz a objetiva tremer. Não vemos o ponto de vista dela – da explosão em um atentado –, mas a acompanhamos sendo uma espectadora, contemplando.

Personagens contemplativos não são novidades na filmografia de Joanna Hogg, desde *Unrelated* (2007), seu primeiro longa-metragem, temos contato com indivíduos que são espectadores do mundo que habitam. Nesse citado, por exemplo, acompanhamos Anna, uma mulher de férias na Toscana, que se refugia com a família de um amigo para escapar de um relacionamento infeliz. No filme, o uso de longos planos sequência atrelados a uma câmera estática denota uma valorização da observação. Anna contempla as paisagens naturais e a arquitetura antiga nos diversos planos gerais da obra como uma forma de experienciar uma temporalidade prolongada diferente da experienciada em seu cotidiano.

No entanto, Julie já possui, na maior parte das vezes, esse registro dilatado dentro de momentos da sua própria vivência habitual. Temos, assim, modos de subjetivação diferentes de Hogg por meio dessas personagens. A existência desnarrativa, aqui, surge através da contemplação de instantes quaisquer da vida de Julie. Fazendo com que momentos com gestos dilatados no tempo, sem um desenvolvimento narrativo, sejam admirados por Hogg através da estudante.

Como ocorre com o último plano do filme. Neste, vemos, em um plano geral fixo, Julie em um estúdio de cinema diante de uma enorme porta que abre lentamente e demonstra um céu com algumas árvores dispersas à distância, um ambiente igual ao que vimos durante a subjetiva leitura de cartas, desenvolvida na segunda seção deste capítulo. Ao contemplar tal paisagem, Julie não está se deparando com o “mundo real”, mas sim, está em contato com outra imagem mediada pelo seu corpo anteriormente. A estética da existência de Hogg é experienciada, assim, a partir da sobreposição de subjetivações distintas que vai do encontro entre a memória de uma paisagem subjetiva e a contemplação objetiva do instante dilatado.

**Figuras 159 e 160** – Sobreposição de modos distintos de subjetivação livres.



Fonte: *The Souvenir* (2019)

A temporalidade do plano se torna mais complexa à medida que o passado é um presente e o presente já foi um passado dentro da imobilidade corpórea da personagem. É por meio dessa relação entre imagens que o mundo reage por ela diante da morte de Anthony. Há um movimento mental nessa associação, no qual temos uma expansão do espaço e do tempo. Temos uma percepção de Hogg formada no entre-lugar desse fluxo de imagens interconectadas de Julie.

Dessa forma, consideramos que as elipses no filme geram uma sensação de fragmentação e descontinuidade temporal. Hogg utiliza dessas lacunas para representar uma experiência subjetiva, onde os acontecimentos não seguem uma linha narrativa clara. Por meio de cortes e interrupções, cenas são conectadas ou desconectadas, criando uma estrutura onde o espectador deve preencher vazios. Já a contemplação cria uma percepção dilatada do tempo, onde a câmera permanece por longos períodos observando detalhes mínimos de gestos e expressões. Temos um modo elíptico-meditativo de subjetivação que faz com que o tempo se torne mais presente, criando uma percepção da experiência de Julie como uma sobreposição de memórias e momentos que se misturam.

O filme se constrói não pela história contada, mas pelas impressões e imagens que se acumulam ao longo do tempo.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho monográfico é a consequência de questionamentos que surgiram diante da constante revisitação da obra *The Souvenir* (2019) ao longo do curso. Do entrelaçamento entre o cinema e as diversas imagens que estamos sendo com essas personagens na vida. Uma maneira de traçar e reinventar um sujeito cinematográfico por meio da relação com outros, sejam eles personagens, autores, imagens e formas.

Portanto, temos diálogos constantes em prol da formação de retratos dinâmicos da autoria de Joanna Hogg, por meio do filme. Esses contatos com a imagem fizeram com que a língua fosse embaralhada para surgir um termo que reinventasse as relações entre a cineasta e o que sua câmera vê. Estamos diante de modos de subjetivação livres. Imagens que são formadas do encontro entre pontos de vista com o mundo e que geram uma existência estética por meio da experiência em cena que media os estados de ser da câmera. Sejam eles, o modo fluente-encenado, perspectivo ou elíptico-meditativo de subjetivação livre, temos uma modelação inconstante de si no cinema.

Com essas facetas, forma-se um prisma que não deve ser visto como uma completude do sujeito. Hogg ainda pode se reinventar ao ser refletida pela intercessão de Julie e seu mundo em outros filmes. Temos o desdobramento de novas faces à medida que Joanna observa a potencialidade dos seres aos quais se dirige. Como ocorre, por exemplo, com o filme que Julie apresenta como seu trabalho de conclusão em, *The Souvenir part II*. Temos um curto-circuito por meio deste, uma vez que ele se distingue do filme que vimos Julie gravar ao longo da obra. Sua linguagem onírica e fantasiosa se distancia da primeira parte e passeia pelas experiências vividas por Julie, através de um estilo dissolvido entre a cineasta e a estudante.

Dessa forma, essa pesquisa observa que o eu cinematográfico de Hogg é inventado à medida que ela inventa a si, com os distintos estados fugazes das imagens do mundo. Para, assim, propor faces intersubjetivas e dinâmicas da autoria no cinema. Baseada em enxergar a si e ao mundo por meio do encontro com as lentes do outro. Ser livre com os modos de subjetivação.

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Carlos. Joanna Hogg on The Souvenir, painting the structure of a film in watercolors and more. *RogerEbert.com*, 16 mai. 2019. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/interviews/joanna-hogg-on-the-souvenir-painting-the-structure-of-a-film-in-watercolors-and-more>. Acesso em: 12 fev. 2025.
- A HISTÓRIA nunca acaba: uma conversa com Joanna Hogg. *Blog FLAUNT*. 5 mai. 2021. Disponível em: <https://www.flaunt.com/blog/the-souvenir-part-ii-joanna-hogg>. Acesso em: 9 fev. 2025.
- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. Tradução de Matheus Cartaxo. *FOCO - Revista de Cinema*. Curitiba, v. 04, n. 04, p. 01, jul. 2012. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 13 jan. 2025.
- AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas, SP: Papius, Ed 2º, 2008.
- BAZIN, André. A política dos autores. *Cahiers du Cinéma*. N°. 70, 1957.
- BAZIN, André (1958). “Hitchcock de Rohmer e Chabrol”. In: PINHEIRO, M (org.). **Catálogo Alfred Hitchcock CCBB**, p.275-280.
- BAPTISTA, Mauro (2008). “O cinema britânico: Realismo, Classe e televisão Pública (1984-2007)”. In: BAPTISTA, M e MASCARELLO, F (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papius, p. 71-89.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo, Martins Fontes, 2010.
- BERNARDET, Jean-Claude; VOGNER DOS REIS, Francis. **O autor no cinema: A política dos autores: França, Brasil - anos 1950**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- BITTENCOURT, Ela. Joanna Hogg. *Reverse Shot*. 27 jun. 2014. Disponível em: <https://reverseshot.org/interviews/entry/1733/joanna-hogg>. Acesso em: 15 fev. 2025.
- BRAY, Catarina. It was a kind of possession: Joanna Hogg on how Tilda Swinton came to play mother and Daughter in her new film. *The Guardian*. 18 nov. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2023/nov/18/joanna-hogg-eternal-daughter-interview>. Acesso em 23 de fev. 2025.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- BROWN, William (2018). Sparse or Slow: Ozu and Joanna Hogg. In: J. Choi (Ed.). **Reorienting Ozu: A Master and His Influence** (pp. 269-283). Oxford University Press.
- CHEN, Nick. Joanna Hogg opens up about The Souvenir, life and love with a drug addict. *DAZED*. 30 ago. 2019. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/45770/1/joanna-hogg-the-souvenir-robert-pattinson-sequel-tilda-swinton-interview>. Acesso em: 11 fev. 2025.

CLARKE, Roger. Talent issue – the film director: Joanna Hogg. *Independent*. 29 dez. 2007. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/talent-issue-the-film-director-joanna-hogg-766033.html>. Acesso em: 10 fev. 2025.

COOKE, Shelby. The New New Wave of British Cinema: Joanna Hogg and the Middle-class social realist film. *Flip Screened*. 25 ago. 2020. Disponível em: <https://flipscreened.com/2020/08/25/the-new-new-wave-of-british-cinema-joanna-hogg-and-the-middle-class-social-realist-film/>. Acesso em: 21 fev. 2025.

CONROY, Violet. “I go very deep”: Joanna Hogg on her gothic new film, *The Eternal Daughter*. *Another Magazine*. 24 nov. 2023. Disponível em: <https://www.anothermag.com/design-living/15265/the-eternal-daughter-film-review-joanna-hogg-interview-souvenir-tilda-swinton>. Acesso em: 22 fev. 2025.

ENELOW, Shonni. **Joanna Hogg: Contemporary film directors**. EUA, University of Illinois Press, 2024.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, v. 3, 2009.

\_\_\_\_\_. **Subjetividade e Verdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

\_\_\_\_\_. "A escrita de si" in **ditos e escritos Vol. V**. Forense universitária - p.3- 23. 1983.

FRANCENER, F. L. (2014). A evolução da noção de autoria no cinema. *O Mosaico*, 4(2), 2014.

GODARD, Jean-Luc. Le cinéma anglais. *Cahiers du Cinéma*, n. 65, 1957.

HEENEY, Alex. Stéphane Collonge on designing *The Souvenir*. *Seventh Row*. 27 jul. 2019. Disponível em: <https://seventh-row.com/2019/07/27/stephane-collonge-production-design/>. Acesso em: 13 fev. 2025.

\_\_\_\_\_; SMITH, Orla. **Tour of memories: The creative process behind Joanna Hogg's *The Souvenir***. EUA: Seventh Row, 2019.

HOGG, Joanna. Autobiografia di una borsetta: Um filme de Joanna Hogg. *Miu Miu*. 13 fev. 2025. Disponível em: <https://www.miumiu.com/br/pt/miumiu-club/womens-tales/womens-tales-29.html>. Acesso em: 24 fev. 2025.

\_\_\_\_\_. Life in Film: Joanna Hogg. *FRIEZE*. 23 set. 2014. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/life-film-joanna-hogg>. Acesso em: 10 fev. 2025.

\_\_\_\_\_. Ten quotes to know the filmmaker of the moment. *Festival de Sevilla*, 5 nov. 2019. Disponível em: <https://festivalcinesevilla.eu/en/news/10-quotes-know-filmmaker-moment>. Acesso em: 8 fev. 2025.

\_\_\_\_\_ ; ROBERTS, Adam. Chantal Akerman: extraordinary artist of the everyday who we will miss forever. *The Guardian*. 8 out. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/oct/08/chantal-akerman-feminist-film-maker-died-retrospective>. Acesso em: 22 fev. 2025.

\_\_\_\_\_. **Chantal Akerman Retrospective Handbook**. Ed: Londres: Nos Amours, 2019.

JAMES, Nick. Joanna Hogg on the Souvenir. *Sight and Sound*. Ago. V. 29. 2019.

LEIGH, Danny. Home movie: how Joanna Hogg made Exhibition. *The Guardian*. 22 abr. 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2014/apr/22/joanna-hogg-exhibition-viv-albertine-liam-gillick-tom-hiddleston>. Acesso em: 12 fev. 2025

LOTMAN, Iúri. O retrato. *Estudos Semióticos*, 20(1), 1-23, 2024.

LUKÁCS, G.; FRUNGILLO, M. L. sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. **Revista UFG**, Goiânia, v. 9, n. 4, 2017.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.

O'MALLEY, Sheila. I Know Where I'm Going. *FilmComment*. mai-jun. 2019. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/article/i-know-where-im-going/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

POGLAJEN, Tina. The Woes of the Bourgeois Woman: Joanna Hogg's "Unrelated" and "Exhibition", *Mubi: notebook feature*, 13 jan. 2017. Disponível em: <https://mubi.com/en/notebook/posts/the-woes-of-the-bourgeois-woman-joanna-hogg-s-unrelated-and-exhibition>. Acesso em: 13 fev. 2025.

RAE, Gavin. "Joanna Hogg: A Portrait of Class and Power." *Journal of British Cinema and Television*, vol. 16, no 2, p. 240-255, 2019.

RANIERE, E., & HACK, L. Somos nada mais que imagens: Entrevista com Anne Sauvagnargues. *Revista Polis E Psique*, 10(1), 6–29, 2020.

RICHARDS, Jeffrey (2000). "Rethinking British cinema". In: ASHBY, J e HIGSON, A (orgs.). **British cinema: Past and present**. Londres/Nova York: Routledge, pp. 21-34.

RIZOV, Vadim. arrogance and confidence comes with film school and that age: Joanna Hogg on the Souvenir, shooting 16mm and film School. *Filmmaker Magazine*. 15 mai. 2019. Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/107479-arrogance-and-confidence-comes-with-film-school-and-that-age-joanna-hogg-on-the-souvenir-shooting-16mm-and-film-school/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

RODDICK, Nick. Joanna Hogg is darling of film critics. *The Standard*, 5 abr. 2012. Disponível em: <https://www.standard.co.uk/showbiz/joanna-hogg-is-darling-of-film-critics-6854760.html>. Acesso em: 9 fev. 2025.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Brasil: Editora vozes, 1946.

SCORSESE, Martin. A bigger canvas with Martin Scorsese & Joanna Hogg. *A 24films*. 15 mai. 2019. Disponível em: <https://a24films.com/notes/2019/05/a-bigger-canvas-with-martin-scorsese-and-joanna-hogg>. Acesso em: 13 fev. 2025

SHOARD, Catherine. The laugh-out-loud nightmares of Joanna Hogg. *The Guardian*. 24 fev. 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2011/feb/24/joanna-hogg-archipelago>. Acesso em: 12 fev. 2025

SMALLWOOD, Cristina. A conversation with Joanna Hogg about her new film *The Eternal Daughter*. *Metrograph*, 2 dez.2022. Disponível em: <https://metrograph.com/joanna-hogg-in-conversation/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

SMITH, Justine. Cinematographer David Raedeker on *The Souvenir*. *Seventh Row*. 24 jul. 2019. Disponível em: <https://seventh-row.com/2019/07/24/interview-david-raedeker-souvenir/>. Acesso em: 12 mar. 2025.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2010.

TEIXEIRA, Francisco E. Filme-ensaio e formas de inscrição da subjetividade. *DocOnline: Revista digital de cinema documentário*, v.26, novembro, 2019.

TRUFFAUT, François (1954). “Uma certa tendência do cinema francês”. In: OLIVEIRA, L (org.). **Catálogo Nouvelle Vague**. Portugal: Cinemateca portuguesa, p. 328-345.

VELASCO, Diogo C. **Imagens-sertões: imagens-espço de sertões-prosa e sertões-poesia no cinema brasileiro contemporâneo**. Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira. São Paulo: UNICAMP-IA, 2015. 212f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2015.

WESTON, Hillary. Joanna Hogg revisits her past selves. *The Criterion Collection*. 15 mai. 2019. Disponível em: [https://www.criterion.com/current/posts/6357-joanna-hogg-revisits-her-past-selves?srsltid=AfmBOoqfS1IW7aGX1E8hGBevvfI4n7HI2A-FVFXw3Kj2\\_MKWMQDYNjo](https://www.criterion.com/current/posts/6357-joanna-hogg-revisits-her-past-selves?srsltid=AfmBOoqfS1IW7aGX1E8hGBevvfI4n7HI2A-FVFXw3Kj2_MKWMQDYNjo). Acesso em: 21 fev. 2025

WHAM, James. As real as each Other: Joanna Hogg`s *Unrelated* and *The Souvenir*. *The Quiet culture countered*, 30 ago. 2019. Disponível em: <https://thequietus.com/culture/film/joanna-hogg-the-souvenir-unrelated/>. Acesso em: 8 fev. 2025

WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

\_\_\_\_\_.(1996). "The last new wave: Modernism in the British films of the Thatcher era". *In*: O` PRAY, M (org.). **The British avant-garde film: 1926-1995**. Londres: John Libbey Media, pp. 239- 25

## MATERIAIS FÍLMICOS E AUDIOVISUAIS

A Filha Eterna. Direção: Joanna Hogg. Roteiro: Joanna Hogg. Produção: Joanna Hogg, Andrew Lowe, Emma Norton *et al.* Intérpretes: Tilda Swinton, August Joshi, Carly- Sophia Davies *et al.* Londres; Inglaterra: BBC Film, 2022. 96 min.

ARQUIPÉLAGO. Direção: Joanna Hogg. Roteiro: Joanna Hogg. Produção: Gayle Griffiths. Intérpretes: Tom Hiddleston, Lydia Leonard, Kate Fahy *et al.* Londres; Inglaterra: Wild Horse Film Company, 2010. 114 min.

AUTOBIOGRAFIA de uma bolsa. Direção: Joanna Hogg. Roteiro: Joanna Hogg. Produção: Joanna Hogg. Milão; Itália: Miu Miu Women`s Tales, 2025. 23 min.

CANTANDO Na Chuva. Direção: Gene Kelly e Stanley Donen. Roteiro: Adolph Green e Betty Comden. Produção: Arthur Freed. Intérpretes: Gene Kelly, Donald O` Connor, Debbie Reynolds *et al.* EUA; Los Angeles: MGM, 1952. 103 min.

CONVITE À Dança. Direção: Gene Kelly. Roteiro: Gene Kelly. Produção: Arthur Freed. Intérpretes: Gene Kelly, Claire Sombert, Igor Youskevitch *et al.* EUA; Los Angeles: MGM, 1956. 93 min.

CARAVAGGIO. Direção: Derek Jarman. Roteiro: Derek Jarman. Produção: Nicholas Ward Jackson e Sarah Raddyclife. Intérpretes: Nigel Terry, Tilda Swinton, Garry Cooper *et al.* Londres; Inglaterra: BFI, 1986. 93 min.

DESEJO E Obsessão. Direção: Claire Denis. Roteiro: Claire Denis e Jean-Pol Fargeou. Produção: Jean-Michel Rey e Georges Benayoun. Intérpretes: Vicent Gallo, Tricia Vessey, Béatrice Dalle *et al.* Paris; França: ARTE France Cinéma, 2001. 101 min.

EXHIBITION. Direção: Joanna Hogg. Roteiro: Joanna Hogg. Produção: Gayle Griffiths. Intérpretes: Viv Albertine, Liam Gillick, Tom Hiddleston *et al.* Londres; Inglaterra: BBC Film, 2013.

GOLDEN Eighties. Direção: Chantal Akerman. Roteiro: Chantal Akerman, Pascal Bonitzer, Jean Gruault, *et al.* Produção: Martine Marniac. Bruxelas; Bélgica: Paradise Films, 1986. 96 min

HOTEL Monterey. Direção: Chantal Akerman. Roteiro: Chantal Akerman. Produção: Chantal Akerman. Nova York; EUA: 1973. 63 min.

JANELA indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: John Michael Hayes. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey *et al.* Los Angeles; EUA: Paramount Pictures, 1954. 112 min.

JEANNE Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Direção: Chantal Akerman. Roteiro: Chantal Akerman. Produção: Guy Cavagnac, Corinne Jénart, Evelyne Paul *et al.* Intérpretes: Delphine Seyrig, Jan Decorte, Henri Storck *et al.* Bruxelas; Bélgica: Paradise Films, 1975. 202 min.

LA Jetée. Direção: Chris Marker. Roteiro: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. Intérpretes: Jean Négroni, Davos Hanich, Hélène Chatelain *et al.* Paris; França: Argos Films, 1962. 28 min.

MORTE Em Veneza. Direção: Luchino Visconti. Roteiro: Luchino Visconti e Nicola Badalucco. Produção: Luchino Visconti, Mario Gallo *et al.* Intérpretes: Dirk Bogarde, Björn Andrésen *et al.* Veneza; Itália: Alfa Cinematográfica, 1971. 131 min.

NARCISO Negro. Direção: Michael Powell e Emeric Pressburger. Roteiro: Michael Powell e Emeric Pressburger. Produção: Michael Powell, Emeric Pressburger e George R. Busby. Intérpretes: Deborah Kerr, David Farrar, Flora Robson *et al.* Londres; Inglaterra: The Archers, 1947. 100 min.

NO Home Movie. Direção: Chantal Akerman. Roteiro: Chantal Akerman. Produção: Chantal Akerman, Patrick Quinet *et al.* Intérpretes: Chantal Akerman, Natalia Akerman, Sylvaine Akerman. Bruxelas; Bélgica: Paradise Films, 2015. 115 min.

NOTÍCIAS De Casa. Direção: Chantal Akerman. Roteiro: Chantal Akerman. Produção: Alain Dahan, Guy Cavagnac *et al.* Intérpretes: Chantal Akerman. Nova York; EUA: Paradise Films, 1976. 89 min.

O Ano Passado Em Marienbad. Direção: Alain Resnais. Roteiro: Alain Robbe-Grillet. Produção: Anatole Dauman, Pierre Courau *et al.* Intérpretes: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi *et al.* Paris; França: CINERIZ, 1961. 95 min.

O Deserto Vermelho. Direção: Michelangelo Antonioni. Roteiro: Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra. Produção: Tonino Cervi. Intérpretes: Monica Vitti, Richard Harris, Carlo Chionetti *et al.* Ravenna, Itália: Federiz, 1964. 117 min.

OS Sapatinhos Vermelhos. Direção: Michael Powell e Emeric Pressburger. Roteiro: Michael Powell e Emeric Pressburger. Produção: Michael Powell, Emeric Pressburger. Intérpretes: Moira Shearer; Anton Walbrook, Marius Goring *et al.* Londres; Inglaterra: The Archers, 1948. 133 min.

PRESÁGES. Direção: Joanna Hogg. Roteiro: Joanna Hogg. Produção: Joanna Hogg. Intérpretes: Joanna Hogg. Londres; Inglaterra: Centre Georges Pompidou, 2023. 11 min.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles *et al.* EUA: Shamley Productions, 1960. 109 min.

REMINISCÊNCIAS De Uma Jornada À Lituânia. Direção: Jonas Mekas. Roteiro: Jonas Mekas. Produção: Jonas Mekas. Intérpretes: Pola Chappelle, Peter Kubelka, Adolf Mekas, Jonas Mekas *et al.* Estados Unidos: Vaughan Films, 1972. 81 min.

SEI Onde Fica O Paraíso. Direção: Michael Powell e Emeric Pressburger. Roteiro: Michael Powell e Emeric Pressburger. Produção: Michael Powell e Emeric Pressburger. Intérpretes: Wendy Hiller, Roges Livesey, Pamela Brown *et al.* Londres; Inglaterra: The Archers, 1945. 91 min.

STROMBOLI. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Sergio Amidei, Gian Paolo Callegari, Renzo Cesana. Produção: Roberto Rossellini. Intérpretes: Ingrid Bergman, Mario Vitale, Renzo Cesana *et al.* Stromboli; Itália: RKO Radio Pictures, 1950. 107 min.

TICKET Of No Return. Direção: Ulrike Ottinger. Roteiro: Ulrike Ottinger. Produção: Ulrike Ottinger, Tabea Blumenschei *et al.* Intérpretes: Tabea Blumenschei, Lutze, Orpha Termin *et al.* Berlim; Alemanha: Autorenfilm, 1979. 107 min.

THE Souvenir. Direção: Joanna Hogg. Roteiro: Joanna Hogg. Produção: Joanna Hogg, Martin Scorsese, Emma Koskoff *et al.* Intérpretes: Honor Swinton Byrne, Tom Burke, Tilda Swinton, Richard Ayoade *et al.* Londres; Inglaterra: Sikelia Productions; 2019. 119 min.

THE Souvenir part II. Direção: Joanna Hogg. Roteiro: Joanna Hogg. Produção: Joanna Hogg, Martin Scorsese, Luke Schiller *et al.* Intérpretes: Honor Swinton Byrne, Tom Burke, Tilda Swinton, Joe Alwyn *et al.* Londres; Inglaterra: BFI Film Fund; 2021. 108 min.

TODA Uma Noite. Direção: Chantal Akerman. Roteiro: Chantal Akerman. Produção: Marilyn Watelet. Nova York; EUA: Paradise Films, 1982. 90 min.

UNRELATED. Direção: Joanna Hogg. Roteiro: Joanna Hogg. Produção: Barbara Stone. Intérpretes: Kathryn Worth, Tom Hiddleston, Harry Kershaw *et al.* Londres; Inglaterra: Raw Siena, 2007. 100 min.

VIAGEM À Itália. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Roberto Rossellini e Vitaliano Bracanti. Produção: Alfredo Guarini. Intérpretes: Ingrid Bergman, George Sandres, Jackie Frost *et al.* Nápoles; Itália: Sveva Film, 1954. 85 min.