

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

LUCAS SOARES DE SOUZA

HUMOR E COMPLEXIDADE
O CINEMA DE ROY ANDERSSON

CURITIBA
2025

LUCAS SOARES DE SOUZA

HUMOR E COMPLEXIDADE
O cinema de Roy Andersson

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
- Stricto Sensu - Doutorado Acadêmico em
Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti
do Paraná - UTP, como requisito para obtenção do
título de doutoramento em Comunicação e
Linguagens

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Fischer

CURITIBA
2025

Dados Internacionais de Catalogação na fonte
Biblioteca "Sidnei Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuti do Paraná

S719 Souza, Lucas Soares de.

Humor e complexidade: o cinema de Roy Andersson/ Lucas
Soares de Souza; orientador Prof.^a Dra. Sandra Fischer.
169f.

Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba,
2025

1. Roy Andersson. 2. Trilogia do ser humano. 3. Humor
complexo. 4. Imagem complexa. 5. Tragicomédia. I. Tese
(Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e
Linguagens/Doutorado em Comunicação e Linguagens.
II. Título.

CDD – 791.43617

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

TERMO DE APROVAÇÃO

LUCAS SOARES DE SOUZA

HUMOR E COMPLEXIDADE
O cinema de Roy Andersson

Esta tese foi julgada e aprovada em Banca de Defesa para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Linguagens, pela Universidade Tuiuti do Paraná

Curitiba, 08 de dezembro de 2025

Doutorado em Comunicação e Linguagens - Estéticas e Tecnologia do Audiovisual
Universidade Tuiuti do Paraná

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Fischer
Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Membro interno: Prof^a. Dr^a. Aline Vaz
Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Membro interno: Prof^o. Dr^o. Marcelo Carvalho
Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Membro externo: Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Mendes
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Membro externo: Prof^o. Dr^o. Maurício Augusto Pimentel Liesen Nascimento
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições de Ensino Particulares (PROSUP).

Aos que riem para não chorar

RESUMO

A pesquisa dedica-se à investigação do humor tragicômico observado no cinema do cineasta sueco Roy Andersson, com destaque ao objeto de pesquisa investigado neste trabalho, isto é, a *Trilogia do ser humano*, composta por *Canções do segundo andar* (2000); *Vocês, os vivos* (2007) e *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência* (2014). Denominamos humor complexo a modalidade de humor tragicômico elaborado por Andersson, em diálogo com sua noção de imagem complexa, delineada por meio do entendimento de que os aspectos formais de um filme alteram significativamente seus impactos afetivos e políticos. Ao passo que a imagem complexa promove o processo de auto investigação do espectador com relação ao seu olhar, o *humor complexo* promove a reflexão e a investigação acerca dos processos afetivos e políticos em operação no fenômeno do humor. Em ambos, existe a responsabilização do espectador perante a imagem, no sentido de expor a necessidade de reflexão sobre a moralidade acompanhada do ato de testemunhar. Evidenciando o campo do sintoma social, a trilogia reatualiza o tensionamento entre os impulsos trágicos e cômicos da existência humana ao elaborar o caráter errático dos personagens construídos. Em paralelo ao corpus principal, são analisados outros trabalhos de ordem teórica e artística do diretor, de modo a sustentar a tese de que o humor complexo é um elemento medular da imagem complexa e se estabelece como um modo de reflexão poética acerca das experiências subjetivas na contemporaneidade.

Palavras-chave: Roy Andersson; Trilogia do Ser Humano; humor complexo; imagem complexa; tragicomédia

RESUMEN

La tesis se dedica a investigar el humor tragicómico observado en el cine de Roy Andersson, con énfasis en la *Trilogía del ser humano*, compuesta por *Canciones del segundo piso* (2000); *La comedia de la vida* (2007) y *Una paloma se posó en una rama a reflexionar sobre la existencia* (2014). Llamamos humor complejo a la forma de humor tragicómico elaborada por Andersson, en diálogo con su noción de imagen compleja, delineada a través de la comprensión de que los aspectos formales de una película alteran significativamente sus impactos afectivos y políticos. Mientras que la imagen compleja promueve el proceso de auto-investigación del espectador en relación a su mirada, el humor complejo promueve la reflexión y la investigación sobre los procesos afectivos y políticos que operan en el fenómeno del humor. En ambas, el espectador se responsabiliza ante la imagen, en el sentido de exponer la necesidad de una reflexión sobre la moral acompañada del acto de dar testimonio. Evidenciando el campo del síntoma social, la trilogía reactualiza la tensión entre los impulsos trágicos y cómicos de la existencia humana elaborando el carácter errático de los personajes contruidos. Paralelamente al corpus principal, se analizan otras obras teóricas y artísticas del director para apoyar la tesis de que el humor complejo es un elemento medular de la imagen compleja y se establece como modo de reflexión poética sobre las experiencias subjetivas en la época contemporánea.

Palabras clave: Roy Andersson; La trilogía de la vida; humor complejo; imagen compleja; tragicomedia

ABSTRACT

The research is dedicated to investigate the tragicomic humor observed in the cinema of Swedish filmmaker Roy Andersson, with an emphasis on the object of research investigated in this paper, that is, the Living Trilogy, made up of *Songs from the second floor* (2000); *You, the living* (2007) and *A pigeon landed on a branch reflecting on existence* (2014). We call complex humor the form of tragicomic humor elaborated by Andersson, in dialogue with his notion of complex image, delineated through the understanding that the formal aspects of a film significantly alter its affective and political impacts. While the complex image promotes the spectator's process of self-investigation in relation to their gaze, complex humor promotes reflection and investigation into the affective and political processes at work in the phenomenon of humor. In both, the viewer is held accountable to the image, in the sense of exposing the need for reflection on morality accompanied by the act of bearing witness. Highlighting the field of the social symptom, the trilogy brings up to date the tension between the tragic and comic impulses of human existence by elaborating on the erratic nature of the characters constructed. In parallel to the main corpus, other theoretical and artistic works by the director are analyzed in order to support the thesis that complex humor is a medullary element of the complex image and establishes itself as a mode of poetic reflection on subjective experiences in contemporary times.

Keywords: Roy Andersson; The Living trilogy; complex humor; complex image; tragicomedy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. COMPLEXAS HUMANIDADES.....	21
1.1. Filmografia de Roy Andersson.....	22
1.2. “Bem aventurados aqueles que se sentam”.....	25
1.3. O rio do esquecimento.....	35
1.4. Os encontros com a morte.....	44
1.5. A imagem complexa.....	50
1.5.1. Imagens do prosaico.....	55
1.5.2. Culpa existencial e a responsabilidade do olhar.....	65
2. HUMOR COMPLEXO.....	69
2.1. O sorriso da caveira.....	72
2.2. Tensionamentos tragicômicos.....	78
2.3. Apatia e anestesia social.....	85
2.4. A teoria da incongruência.....	96
3. HUMOR, IMAGENS E SUAS COMPLEXIDADES.....	102
3.1. Pequenos equívocos.....	102
3.2. Crises do humano comum.....	109
3.3. O inalcançável.....	126
3.4. Silêncios do humor.....	135
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147

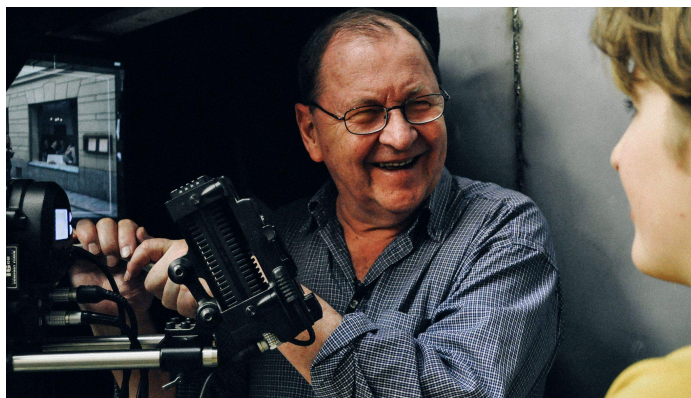
Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.

- Samuel Becket, *Worstward Ho*

INTRODUÇÃO

Roy Andersson nasceu no dia 31 de outubro de 1943. O período foi marcado pelo início das vitórias dos Aliados na Segunda Guerra Mundial, culminando na rendição do Japão e no término das batalhas em 1945. Nascer em meio ao maior conflito bélico já presenciado pela humanidade marcaria para sempre a vida do cineasta sueco. Tal aspecto é refletido em sua obra audiovisual, que abarca curtas, longa-metragens e peças publicitárias televisionadas. O diretor adquiriu considerável notoriedade e reconhecimento internacional pela *Trilogia do ser humano*, formada por *Canções do segundo andar* (*Sånger från andra våningen*, 2000), *Vocês, os vivos* (*Du levande*, 2007) e *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência* (*En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*, 2014). Os filmes são compostos por fragmentos de situações cotidianas e absurdas vividas por seres humanos comuns, apresentando a distopia relacional das sociedades contemporâneas e o destino trágico do ser humano: errar.

FIGURA 1



Fotografia de Roy Andersson¹

Evidenciando o campo do sintoma social, a trilogia reatualiza o tensionamento entre o caráter trágico e cômico da existência humana ao exibir personagens que “*caminham sem saber para onde vão ou para onde querem ir*”² (ANDERSSON, 2003). Os filmes expõem uma condição humana que negligencia e destitui-se de sua própria humanidade em diversas instituições, como a religião, a

¹ Fonte: <https://www.royandersson.com/eng/studio24/>

² Tradução do sueco para o português de: “*Mine personer er på vej, men de ved ikke, hvor de er på vej hen*”, realizada com tradutor *DeepL Translator* (<https://www.deepl.com/en/translator>).

família, o casamento, o governo representativo, o militarismo, as corporações financeiras e industriais (CHINITA, 2018). Os planos são meticulosamente construídos em estúdio e demonstram o estilo característico do diretor — paleta cromática acinzentada e dessaturada, câmera fixa, planos abertos e com ampla profundidade de campo. Os ambientes cenográficos demonstram a amplitude dos espaços nos quais estão inseridos os personagens. Os espaços amplos e vazios, montados com austeridade minimalista, evocam atmosfera de sonho e devaneio. Como se os personagens pairassem sobre um plano que se estende a perder de vista. Apesar da extensão espacial dilatada, as imagens tendem a provocar a sensação de aprisionamento ou estagnação. Outros ambientes, interiores e pouco espaçosos, reforçam a sensação de clausura e isolamento.

Construídos com um senso de humor tipicamente escandinavo — conhecido por *gálghumor*³ — marcado pelo sarcasmo e acidez, os três filmes abordam a condição do ser humano, a existência na contemporaneidade, a vida urbana, as relações interpessoais, o caráter trágico e a miséria existencial da vida moderna. Percebemos que as narrativas fílmicas em questão se desdobram a partir do erro e da tragicidade, evidenciando-os enquanto elementos estruturais da humanidade. Não obstante a densidade das temáticas abordadas por Andersson, a tonalidade humorística incômoda e inquietante faz-se presente, atravessando a experiência estética do espectador. Deste intrigante e enigmático humor motiva-se o cerne da presente investigação.

Uma das temáticas mais amplamente abordadas e evidenciadas no objeto é a morte: eis a primeira ironia da *Trilogia do ser humano*, também conhecida como *Trilogia dos vivos*. O título sugere que as obras retratam os vivos enquanto temática, um objeto de representação. Sendo assim, existe um discurso implícito e sugestivo de que, no universo diegético, são os mortos que representam os vivos. A apática morbidez dos atores, a coloração esbranquiçada ou acinzentada da pele, a incapacidade de reação física e emocional diante das situações são elementos que corroboram e evocam a presença da morte.

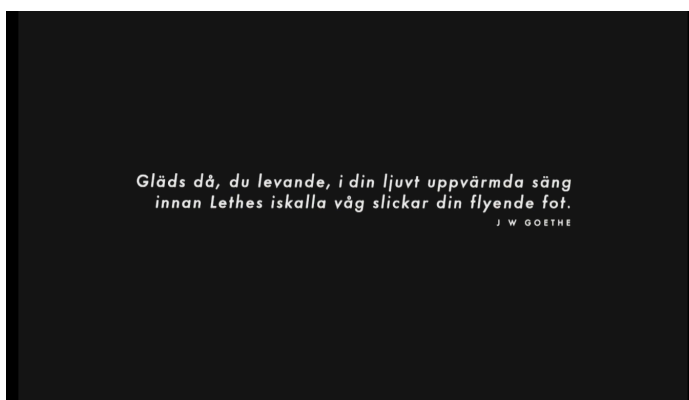
Os títulos dos filmes também indicam outras camadas do humor sarcástico e mórbido. O “segundo andar” do qual as “canções” são entoadas pode ser lido como uma referência a algum tipo de plano póstumo superior. Existe, em português — e

³ O termo pode ser traduzido, do sueco, por humor de força ou cadafalso, em referência à proximidade que esta modalidade de humor tem com a morte.

possivelmente em outras línguas — uma expressão popular que descreve a morte como o momento em que o infortunado sujeito “parte para o segundo andar”. Vocês, os vivos reitera a ideia de uma encenação debochada, na qual “eles, os mortos” representam a “nós, os vivos”.

A epígrafe de *Vocês, os vivos* (Figura 2) consiste em uma citação das *Elegias Romanas* de Johann Wolfgang von Goethe: “*Então regozijai-vos, vós que viveis, na vossa cama docemente aquecida antes que as gélidas ondulações do Lethe⁴ lambam vossos pés em fuga*”⁵. Andersson diz, no documentário *Viva, humano... o máximo de tempo possível! (Lev Människa... för helvete... så länge du kan!* Direção: Pehr Arte. 2012) que a referência de Goethe ao Lethe “*encoraja as pessoas a valorizarem a vida antes de morrerem, antes de esquecerem de terem vivido*”⁶.

FIGURA 2



Quadro fílmico do 4º plano de *Vocês, os vivos*

A imagem seguinte (Figura 3) mostra um homem dormindo no sofá em meio à ambientação asséptica e cerrada de um escritório. Vê-se, da janela, a paisagem urbana que se estende à amplitude da perspectiva de um céu nublado. O homem acorda sobressaltado com o barulho alto de um trem e narra, em seguida, o pesadelo que lhe assombrava o sono: “*Sonhei que os bombeiros estavam vindo*”.

⁴ Nos poemas homéricos, o Lethe (Λήθη) era um dos cinco rios do Hades, cujas águas os espíritos dos mortos bebiam antes de reencarnar e esqueciam da vida que tiveram. Por isso era também conhecido como o Rio do Esquecimento.

⁵ Tradução do sueco para português de: “*Gläds då, du levande, i din ljuvt uppvärmda säng innan Lethes iskalla våg slickar din flyende fot*”, realizada com tradutor *Deepl Translator* (<https://www.deepl.com/en/translator>).

⁶ Tradução do sueco para português de: “*Kortfattat kan man säga det så här: ta vara på tillvaron, innan du dör, innan du har glömt av att du har levat*”, realizada com tradutor *Deepl Translator* (<https://www.deepl.com/en/translator>).

FIGURA 3



Quadro do 6º plano de *Vocês, os vivos*

O trem, em alusão simbólica à morte, aparece novamente no 21º plano (Figura 4). Traz inscrito o destino ao qual se dirige: *Lethe*. Ao parar na estação, os passageiros descem como em um momento cotidiano: uma releitura do mito grego acerca do Rio do Esquecimento, de cujas águas bebem os mortos após seus derradeiros momentos de vida, esquecendo-a. Podemos considerar, a partir do diálogo entre os planos, a sonoridade do trem como um presságio, confirmado pelo plano final, no qual são vistos os aviões prestes a serem lançados contra a cidade. O repentino e perturbador despertar como um indicativo da angústia existencial diante da inflexível certeza: a morte se aproxima e não há nada que se possa fazer a respeito.

FIGURA 4



Quadro do 21º plano de *Vocês, os vivos*

Outra camada de sentido presente na cena inicial de *Vocês, os vivos* se constroi em torno da temática da guerra, em referência aos relatos de combatentes sobreviventes que retornam dos conflitos com a sensação de constante ameaça. A suposição acerca da condição mórbida dos personagens também é reforçada pela presença de figuras evidentemente falecidas, como o amigo suicida de Kalle e o jovem russo, executado por enforcamento, em *Canções do segundo andar*.

Para além das referências à morte, a obra de Andersson tensiona o trágico em outras facetas. O documentário *Being a human person* (Direção: Fred Scott, 2020) retrata um período do processo de criação de *Sobre a eternidade* (*Om det oändliga*. Direção: Roy Andersson, 2019) e nos apresenta a imagem de um autor sorridente e bem humorado. Simultaneamente, evidencia um lastimoso aspecto da vida do artista: o alcoolismo, fonte de grandes sofrimentos na vida de Andersson. Em uma das entrevistas apresentadas pelo documentário, ele declara: “*Você me pergunta se eu estou nos personagens. Eu acho que sim. Estou em todos eles*”. A afirmação do caráter autorreferencial de seus personagens segue-se por um comentário do diretor acerca de uma das cenas de *Sobre a eternidade*, (Figura 5).

FIGURA 5



Quadro de *Sobre a eternidade*

Nela vemos um padre sentado em uma cadeira, com uma garrafa de vinho na mão, questionando cabisbaixo: “*Por que me abandonaste?*”. Andersson comenta: “*Nós não sabemos se foi Deus quem o abandonou ou a garrafa*”. É um momento em que o autor ri. Seu riso, nesse momento, é eloquente, considerando que o documentário dedica-se a explorar os desdobramentos de seu alcoolismo e de seu processo criativo. Existe, portanto, algo de trágico nesse riso.

Na *Trilogia do ser humano*, os efeitos discursivos, sensíveis e afetivos são desenvolvidos na interlocução entre o cômico e o trágico. As dimensões caminham juntas em muitas das cenas, compondo o humor causado pelo estranhamento de tal interlocução. Outras, por sua vez, adentram o campo de imagens da ordem do inaceitável, fazendo com que a perspectiva moral do espectador identifique incisivamente a fronteira entre as dimensões trágicas e cômicas. A interrupção do humor suscita o processo de reflexão sobre a imagem e o riso. Se diante de certas imagens trágicas sou capaz de rir, por que diante de outras o humor se torna impossível e imoral?

A câmera de Andersson apresenta-se como um dispositivo ético e estético de asserção política. A noção de imagem complexa, cunhada pelo diretor no livro *O medo da seriedade no nosso tempo* (*Vår tids rädsla för allvar*, 1995), é delineada pelo entendimento de que os aspectos formais de um filme alteram significativamente seus impactos afetivos e políticos. A imagem complexa é a fricção inter imagética e a criação de significados visuais por meio da intersecção simbólica entre duas ou mais imagens, resultando em uma superestrutura discursiva observada na visualidade e suas produções de sentido, ou seja, uma estrutura complexa.

Ao passo que a imagem complexa promove o processo de auto investigação do espectador com relação ao seu olhar, o humor anderssoniano — que, no âmbito deste trabalho, denominaremos *humor complexo* — promove a reflexão e a investigação acerca do riso. Delimitamos a noção de humor complexo como um dispositivo, no âmbito específico da *Trilogia do ser humano*, de amplificação do paradigma entre o trágico e o cômico, buscando instaurar elaborações macro e micropolíticas na experiência estética do espectador. Não compreendemos o humor complexo enquanto uma categoria estética. Apesar de considerarmos que ele possa eventualmente ser friccionado com outros objetos, não é nossa pretensão defini-lo no sentido de propor uma perspectiva analítica externa à diegese anderssoniana. Nosso gesto é o de analisar seus modos de operação nas expressões da imagem complexa.

Em ambos — na imagem e humor complexos — existe a responsabilização do espectador perante a imagem. Assim como ele é responsável por construir a leitura da imagem por meio da condução de seu próprio olhar, ele também é responsável pelo que lhe faz rir. Não que esteja implicada nesse processo a

culpabilização do espectador, mas uma reflexão que o coloca na posição de refletir sobre a moralidade acompanhada do ato de testemunhar. Em muitos planos dos filmes que compõem a *Trilogia do ser humano*, Andersson nos questiona se o espectador é apenas mais uma testemunha que assiste a tudo com a mesma passividade inerte de seus personagens.

O presente trabalho investiga e analisa a construção do humor complexo na *Trilogia do ser humano*. Nossa tese pressupõe que o humor complexo é um elemento medular da imagem complexa e se estabelece como um modo de reflexão poética acerca das experiências subjetivas na contemporaneidade.

A estruturação metodológica de análise iniciou com a decupagem dos planos filmicos, denominados aqui de planos-situação. A escolha por denominar de planos-situação os planos filmicos da *Trilogia do ser humano* ocorreu por identificarmos existir, pelo menos, três possibilidades de construção narrativa, no objeto, por meio da montagem. A primeira consiste na visada de cada plano como proposta de uma narrativa autônoma. A segunda considera a construção narrativa do diálogo entre os planos de acordo com a montagem realizada pelo cineasta na versão original dos filmes. A terceira refere-se à remontagem dos planos, de modo que sejam priorizadas as narrativas criadas por núcleos narrativos, observados pela reiteração de certos elementos (personagens, ações, tempo, espaço e coerência narrativa). A escolha do termo plano-situação, portanto, considera a multiplicidade de sentidos de cada plano. Para além do plano enquanto elemento estruturante da montagem original, o termo plano-situação, no contexto em que trabalhamos aqui, concebe a unidade narrativa em questão como uma situação que funciona como componente estrutural de um mosaico narrativo mais amplo, não condicionado temporalmente à montagem original. Priorizamos, na fase de análise de imagens, a terceira perspectiva, porém é importante frisar que a escolha, por outro lado, consiste na renúncia de sentidos importantes que se criam na montagem original.

Na etapa de decupagem, foram identificados quatro tipos de planos-situação e suas relações com a narrativa diegética. Os planos-situação foram categorizados em quatro tipos: 1. de narrativas independentes; 2. de narrativas interligadas; 3. de narrativas continuadas e 4. cruzamentos narrativos. Entende-se por planos-situação de narrativas independentes aqueles que apresentam uma resolução narrativa que ocorre em um único plano. Os planos-situação de narrativas interligadas são aqueles que traçam uma relação de correspondência por meio de um elemento em

comum com outros planos-situação, sem que as narrativas centrais construam uma correlação de continuidade. Os planos-situação de narrativas continuadas são os que apresentam desenvolvimento e resolução narrativa que ocorrem em outros planos. Por fim, os planos-situação de cruzamentos narrativos são aqueles que exibem, sincronicamente ou subsequentemente, mais de um núcleo narrativo.

Os planos-situação são compreendidos como unidades de composição dos núcleos narrativos, por sua vez, também divididos em quatro tipos: 1. independentes; 2. interligados; 3. continuados em planos seguidos e 4. continuados em planos separados. Desse modo, compreendemos que os núcleos narrativos independentes são compostos por apenas um único plano fílmico. Os núcleos narrativos interligados são arcos narrativos que demandam apenas um único plano fílmico para sua resolução, mas que mantêm um elemento comum e notável com outros núcleos narrativos interligados. Os núcleos narrativos interligados especialmente demonstram, em sua maioria, que as realidades dos personagens, ainda que imersos e isolados em seus mundos, reverberam, quase imperceptivelmente, nas situações vividas por outros personagens, sem que, necessariamente, eles se dêem conta. Os núcleos narrativos continuados demandam mais de um plano fílmico, podendo ser apresentados subsequentemente (núcleos narrativos continuados em planos seguidos) ou de forma espalhada na estruturação dos planos fílmicos (núcleos narrativos continuados em planos separados).

A Tabela 01 ilustra a classificação dos planos-situação e dos núcleos narrativos:

TABELA 1

Tipos de núcleos narrativos	Tipos de planos-situação	
1. Independentes	A. de narrativas independentes	D. de cruzamentos narrativos
2. Interligados	B. de narrativas interligadas	
3. Continuadas em planos seguidos	C. de narrativas continuadas	
4. Continuados em planos separados		

Posteriormente à catalogação dos planos e à revisão teórica, realizou-se a análise de imagens dos núcleos narrativos dos três filmes. Propomos o pensamento

cruzado das imagens, à luz das ideias reunidas por Etienne Samain, teórico da antropologia visual. Em diálogo com o pensamento de Gregory Bateson, Gilles Deleuze e Aby Warburg sobre as imagens, o autor as compreende como algo dotado de vida e inseridas em um circuito de pensamentos. O pensamento das imagens é, portanto, coletivo; são eclosões de significações em fluxo contínuo (SAMAIN, 2012). Nesse sentido, procuramos olhar e pensar as imagens friccionando-as com outras de ordem visual, sonora ou teórica. Nossa análise também é norteadas pelas teorias propostas por Josep Maria Català, pesquisador e teórico da imagem catalão que, assim como Andersson, se propõe a pensar as relações entre visualidade e complexidade⁷.

Após a análise dos núcleos narrativos presentes nos filmes, aqueles foram organizados de acordo com aspectos específicos a serem discutidos no âmbito deste trabalho. A estruturação dos capítulos e tópicos destinados à abordagem e análise dos respectivos núcleos narrativos tem por base a organização dos núcleos narrativos nos seguintes eixos temáticos: *Imagens do prosaico* (abordados no tópico 1.5.1); *Pequenos equívocos* (abordados no subcapítulo 3.1); *Crises do humano comum* (abordados no subcapítulo 3.2); *O inalcançável* (abordados no subcapítulo 3.3) e *Silêncios do humor* (abordados no subcapítulo 3.4).

No primeiro capítulo, *Complexas humanidades*, apresentamos a obra de Roy Andersson, com destaque aos filmes que compõem nosso objeto de análise e aos pressupostos conceituais da noção de imagem complexa. No segundo capítulo, *Humor complexo*, apresentamos a revisão das referências em torno das teorias do humor e o desenvolvimento de nossa abordagem da imagem complexa e do humor complexo. No terceiro capítulo, *Humor, imagens e suas complexidades*, dialogamos com os aportes teóricos utilizados para a elaboração da análise de imagens e construção da tese.

⁷ Català utiliza o conceito de imagem complexa em suas elaborações teóricas acerca da visualidade e contemporaneidade. Apesar da coincidência referente à utilização do termo, as correspondências e similaridades, não encontramos na nossa pesquisa, aproximações que evidenciam um diálogo direto entre Roy Andersson e Català para a estruturação conceitual da imagem complexa.

1. COMPLEXAS HUMANIDADES

O primeiro capítulo é uma apresentação, em plano aberto, da vida e obra de Roy Andersson. No primeiro subcapítulo, navegamos pela produção audiovisual do cineasta em momentos anteriores e posteriores à *Trilogia do ser humano*, buscando tecer aproximações formais e estilísticas entre a trilogia e outras produções.

No segundo subcapítulo, “*Bem aventurados aqueles que se sentam*”, nos dedicamos a iniciar as discussões sobre *Canções do segundo andar*, primeiro filme que compõe nosso objeto de investigação. Traçamos o percurso de elaboração do filme, desde a influência do projeto *O bem-sucedido congelamento do Sr. Moro* (*Lyckad nedfrysning av Herr Moro*, 1992), realizado em parceria com o *Conselho Municipal de Estocolmo*. Também foram abordada as conexões poéticas do filme com a literatura do poeta peruano César Vallejo, ecoando releituras da mitologia cristã.

No terceiro subcapítulo, *O rio do esquecimento*, situamos poeticamente o filme *Vocês, os vivos*, na constelação de referências literárias e conceituais, em torno das quais ele é elaborado, como o poeta alemão J. W. Goethe, o dramaturgo irlandês Samuel Beckett, o movimento artístico da *Nova objetividade alemã* e a dramaturgia europeia do pós-guerra que o teórico do teatro Martin Esslin denominou de Teatro do absurdo.

Seguindo à organização do capítulo, o quarto subcapítulo, *Os encontros com a morte*, correlaciona imagens de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência* com outras referências imagéticas, como a pintura do holandês Pieter Bruegel, o Velho, o teatro épico do dramaturgo alemão Bertolt Brecht e a Odisseia, de Homero.

O quinto subcapítulo, *A imagem complexa*, é dedicado à exposição dos fundamentos conceituais e poéticos da noção de imagem complexa, proposta por Andersson em 1995 no livro *Vår tids rädsla för allvar*, que poderia ser traduzido livremente como *O medo da seriedade de nossa época*. Apresentamos o percurso do pensamento de Andersson para a delimitação da imagem complexa, bem como as imagens visuais que reverberam e compõem suas propostas. O subcapítulo é dividido em dois tópicos, *Imagens do prosaico* e *Culpa existencial e a responsabilização do olhar*. O primeiro focaliza a relevância do trivialismo na construção da imagem complexa e o segundo busca desenvolver as relações de

aproximação entre as operações da imagem complexa no campo da ética e da estética.

1.1. Filmografia de Roy Andersson

Durante a graduação em Cinema pelo Instituto Sueco de Cinema (*Svenska Filminstitutet*) em Estocolmo, o jovem estudante realiza seu primeiro curta-metragem, *Visita ao filho* (*Besöka sin son*, 1967) e sutilmente esboça seu estilo de humor seco⁸. O curta oferece um relato perspicaz acerca da visita de um casal de pais críticos ao filho universitário que vive em uma moradia estudantil. (ROY ANDERSSON FILMPRODUKTION, 2016)

Em 1968, o diretor participa da coautoria de *O jogo branco* (*Den vita sporten*. Direção: Roy Andersson, Kalle Boman, Lena Ewert, Staffan Hedqvist, Axel R. Lohmann, Lennart Malmer, Jörgen Persson, Ingela Romare, Inge Roos, Rude Spee, Bo Widerberg. 1968), um documentário e comentário crítico acerca dos protestos estudantis contra a partida de tênis entre Suécia e Rodésia na 57ª Copa Davis, em 1968. À ocasião do evento, a Rodésia sofria uma série de sanções e reprovações de vários países, sob a recomendação das Nações Unidas, a respeito do racismo e do *apartheid* promovido por Ian Smith, primeiro-ministro do país.

No mesmo ano, Roy Andersson conclui seu segundo curta-metragem, *A Bicicleta* (*Hämta en cykel*, 1968). O filme mostra as monótonas atividades matinais de dois jovens namorados que acabam de acordar em um apartamento antigo localizado em uma cidade sueca indefinida.

No ano seguinte, lança seu terceiro projeto enquanto estudante de cinema: *Sábado, 5 de outubro* (*Lördagen den 5.10*, 1969), retratando as interações de um homem com sua mãe, amigos e namorada.

O primeiro longa metragem de ampla circulação realizado por Roy Andersson, *Uma história de amor sueca* (*En kärlekshistoria*, 1970) é aclamado pela crítica e exibido no 20º Festival de Berlim (1970) e reexibido na 70ª edição do

⁸ Os termos, em língua inglesa, *deadpan humor*, *dry humor* ou *dry-wit* humor são utilizados para descrever as formas humorísticas que deliberadamente apresentam neutralidade emocional em contraste ao absurdo, controvérsia ou inconveniência presentes no objeto a partir do qual o humor é construído. É comum que, nesse tipo de humor, o objeto seja apresentado de forma direta e sarcástica. (RISHEL, 2002) Apesar de os termos serem bastante difundidos nos estudos sobre o humor, neste trabalho utilizaremos a expressão *humor seco* para nos referir ao *deadpan humor*.

festival em 2020. Além de receber o título de *Melhor Filme* sueco pelo 7º *Prêmio Guldbagge*, foi previamente selecionado para o *Oscar de Melhor Filme em Língua Estrangeira* na 43ª edição do festival, porém não sendo nomeado. O filme também foi exibido na 30ª edição do *Festival de Rotterdam*. Influenciado pela *Nova Onda do Cinema Tcheco*, *Uma história de amor sueca* retrata as incertezas, medos, ternuras e alegrias que dois adolescentes, Annika e Pär, encontram ao se apaixonarem pela primeira vez. As expectativas e sonhos do romance juvenil têm como plano de fundo o enfadonho e insípido contexto familiar da geração perdida do estado de bem-estar social sueco (*Ibid.*). Novamente Andersson retrata a inexpressividade, a insatisfação e o tédio da vida urbana de seres humanos comuns. Ao compararmos *Uma história de amor sueca* e *A bicicleta*, podemos perceber que existe um tipo de prenúncio pessimista com relação à vitalidade da juventude. Como se a alegria dos jovens apaixonados estivesse fadada a se transformar na inevitável anedonia existencial da vida adulta. O contraste entre o ímpeto esperançoso da juventude com os sonhos perdidos em meio às rotinas de seus pais anuncia alguns dos elementos centrais para o estilo cinematográfico desenvolvido por Andersson nas próximas décadas.

Em oposição ao sucesso de *Uma história de amor sueca*, seu segundo longa *Giliap* (1975) foi um fracasso orçamentário e teve má recepção por parte do público e da crítica. O filme conta a história de um homem de meia idade sem lugar no mundo que começa a trabalhar em um hotel decadente. O filme expõe as relações entre os funcionários do hotel, principalmente a do excêntrico Giliap e Anna, uma mulher atraente com quem ele é incapaz de desenvolver um relacionamento. (*Ibid.*).

Após o fracasso de *Giliap*, Andersson mantém um intervalo de 12 anos até seu próximo trabalho para o cinema, dedicando-se nesse período apenas aos comerciais publicitários veiculados na televisão sueca. Seus comerciais estruturam aspectos formais do estilo desenvolvido na *Trilogia do ser humano*, como a câmera fixa, a paleta de cores, os cenários perspectivados e a apatia inerte dos personagens. A respeito da característica coloração da produção audiovisual de Roy Andersson, a pesquisadora brasileira Natália Flávia Maia Lima (2017) relaciona a ausência preponderante de cores vivas com o conceito de cromofobia, estruturado por David Batchelor em obra homônima. A cromofobia “corresponde a uma tendência do pensamento intelectual europeu em considerar o cinza como a tonalidade do racionalismo, ao passo que o excesso de cores indicaria primitivismo e infantilidade” (*Ibid.* p. 2). A autora identifica a presença da ironia satírica no

contraste entre a sisudez e seriedade das atmosferas anderssonianas e os acontecimentos tragicômicos e surreais que se sucedem nas narrativas. Outro aspecto que notoriamente surge em seus comerciais é o erro, elemento medular na cinematografia do autor e da análise realizada neste trabalho. A pesquisadora e professora Ursula Lindqvist (2010), que dedicou-se a analisar o cinema de Roy Andersson, considera que um dos motivos pelos quais seus vídeos publicitários se tornaram tão populares foi a habilidade demonstrada neles de suscitar a empatia e identificação do espectador para com os patéticos e ordinários seres humanos expostos na tela.

Em 1981, ele funda o *Studio 24*, uma produtora independente em Estocolmo. Encomendado pelo Conselho Nacional de Saúde e Bem-estar da Suécia, Andersson realiza *Algo aconteceu (Någonting har hänt, 1987)*, um curta-metragem educativo sobre a temática HIV/AIDS a ser exibido aos estudantes das escolas suecas. Devido à tonalidade sombria e as controvérsias levantadas no filme sobre as origens da AIDS, a produção do filme foi suspensa pelo Conselho e posteriormente finalizada independentemente.

O próximo curta dirigido por Roy Andersson é *Mundo de glória (Härlig är jorden, 1991)*, um comentário crítico ao holocausto nazista e à postura política neutra e observadora da Suécia perante as atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial. O filme inicia-se com um plano no qual vemos um caminhão aberto onde um grupo de homens aprisiona mulheres nuas. Na entrada do caminhão, uma criança chora amedrontada e reluta em adentrar o veículo. Uma mulher auxilia sua entrada e o veículo é trancado. Um dos homens conecta o cano de saída do gás do caminhão ao seu interior e o veículo é locomovido. Um homem especificamente assiste a tudo de costas para a câmera. Ao partir do caminhão, ele olha em direção ao espectador. Como identificado pela pesquisadora sueca Dagmar Brunow (2010) ao lançar o olhar, o personagem evidencia o compartilhamento da responsabilidade de testemunhar com o espectador.

Nos planos seguintes, o homem nos conta sobre a realidade de sua vida cotidiana, suas poses, suas satisfações, suas reflexões e a pequenez de seus sofrimentos, insignificantes perante a magnitude do acontecimento atroz e perverso que fora calma e passivamente presenciado pelo personagem no primeiro plano. O filme termina com o homem insone e atormentado com os gritos da criança executada. Na cama, sua esposa chama-o para deitar dizendo que amanhã ele

precisa acordar cedo para trabalhar. O final do filme denuncia a postura de continuar a vida normalmente, apesar da barbárie. No núcleo narrativo centrado em Sam e Jonathan, em *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*, Andersson retoma o imperativo de que, a despeito de trágicas ou lamentáveis circunstâncias, deve-se dormir, pois no dia seguinte as pessoas têm de acordar cedo para trabalhar. O núcleo narrativo citado é abordado com maior profundidade no subcapítulo 3.3..

Após a realização da *Trilogia do ser humano*, Roy Andersson dirige *Da eternidade* (*Om det oändliga*, 2019), retomando o estilo e as temáticas presentes na trilogia. O filme foi selecionado para concorrer ao *Leão de Ouro* no 76º Festival de Veneza, em 2019, tendo sido premiado com o *Leão de Prata* na categoria *Melhor Direção*. Em 2010, Roy Andersson é contemplado com o *Prêmio Lenin* e em 2020 recebe o prêmio *Lifetime Achievement* no *Festival Internacional de Odessa*.

1.2. “Bem aventurados aqueles que se sentam”

A produção de *Canções do segundo andar* foi precedida e inspirada por *O bem-sucedido congelamento do Sr. Moro* (*Lyckad nedfrysning av Herr Moro*, 1992), um projeto de Roy Andersson com o *Conselho Municipal de Estocolmo*, que consiste em um livro contendo fotografias de eventos históricos e textos humanísticos (LINDQVIST, 2010). O livro contém fotografias de seres humanos em relação ao espaço por eles ocupados e apresenta desde cenas cotidianas a horríveis massacres. O projeto foi destinado aos estudantes do ensino fundamental da cidade, como forma de motivar os jovens ao desenvolvimento de uma visão mais humanista e empática das relações sociais. O título do livro é uma referência à icônica fotografia do experimento realizado em 1931, em Oregon, Estados Unidos, no qual um homem permaneceu vivo por 30 minutos em um bloco de gelo. O intuito principal do projeto era solucionar o problema do baixo interesse da população local por profissões da área da saúde. As autoridades locais acreditavam que abordar questões humanísticas por meio de imagens e textos inspiraria os jovens a escolher profissões relacionadas ao cuidado e à saúde.

O primeiro filme da *Trilogia do ser humano* é iniciado com uma homenagem a César Vallejo, evidenciando o poeta dos vencidos⁹ como uma fonte de inspiração para *Canções do segundo andar*. O filme traz como epígrafe o verso: “Bem aventurados aqueles que se sentam”, do poema *Traspiés entre dos estrellas*:

*“¡Hay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera
tienen cuerpo; cuantitativo el pelo,
baja, en pulgadas, la genial pesadumbre;
el modo, arriba;
no me busques, la muela del olvido,
parecen salir del aire, sumar suspiros mentalmente, oír
claros azotes en sus paladares!*

*Vanse de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen
y suben por su muerte de hora en hora
y caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo.*

*¡Ay de tanto! ¡ay de tan poco! ¡ay de ellas!
¡Ay en mi cuarto, oyéndolas con lentes!
¡Ay en mi tórax, cuando compran trajes!
¡Ay de mi mugre blanca, en su hez mancomunada!*

*¡Amadas sean las orejas sánchez,
amadas las personas que se sientan,
amado el desconocido y su señora,
el prójimo con mangas, cuello y ojos!*

*¡Amado sea aquel que tiene chinches,
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,
el que se coge un dedo en una puerta,
el que no tiene cumpleaños,
el que perdió su sombra en un incendio,
el animal, el que parece un loro,
el que parece un hombre, el pobre rico,
el puro miserable, el pobre pobre!*

*¡Amado sea
el que tiene hambre o sed, pero no tiene
hambre con qué saciar toda su sed,
ni sed con qué saciar todas sus hambres!*

*¡Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora,
el que suda de pena o de vergüenza,
aquel que va, por orden de sus manos, al cinema,
el que paga con lo que le falta,
el que duerme de espaldas,
el que ya no recuerda su niñez; amado sea
el calvo sin sombrero,
el justo sin espinas,
el ladrón sin rosas,*

⁹ N’O *Livro dos abraços* (2005), o escritor uruguaio Eduardo Galeano assim descreve o poeta peruano.

*el que lleva reloj y ha visto a Dios,
el que tiene un honor y no fallece!*

*¡Amado sea el niño, que cae y aún llora
y el hombre que ha caído y ya no llora!*

¡Ay de tanto! ¡Ay de tan poco! ¡Ay de ellos!” (VALLEJO, 1973, p. 94)

O filme compartilha com o poema a vida das “pessoas desgraçadas”, suas lamentações e tentativas em buscar sentido existencial em um mundo fragmentado, absurdo e incoerente. Sua estrutura anafórica evidencia o poema como uma releitura do *Sermão da Montanha* no Evangelho de Mateus. No contexto bíblico, Jesus declara as bem-aventuranças dos humildes, mansos, misericordiosos, limpos de coração e daqueles que choram. Vallejo ironicamente subverte as declarações de Jesus e nos oferece um retrato da existência e do sofrimento humano em toda sua contradição e absurdo. Lindqvist demonstra o caráter humanista e ético da releitura:

[...] As palavras de Cristo afirmam que os mais desfavorecidos na sociedade são também os mais abençoados. O poeta atribui à declaração divina uma interpretação igualmente radical e humanista: devemos amar aqueles julgados como indignos e insignificantes. Tamanha é a afiliação do filme a tal perspectiva que Andersson o dedica a Vallejo¹⁰ (LINDQVIST, 2010, p. 201).

O filme contém 46 planos-situações, que se desdobram em seis núcleos narrativos independentes, dois núcleos narrativos interligados, três núcleos narrativos continuados em planos seguidos e cinco núcleos narrativos continuados em planos separados. Abaixo, a Tabela 02 apresenta o mapa narrativo do filme, de acordo com a classificação proposta neste trabalho.

¹⁰ Tradução livre de: “[...] the poet replaces Christ’s radical and divine declaration that the lowliest in society are the most blessed, with a humanist, and equally radical, declaration that we should love those whom society deems the least noteworthy on the basis of our common humanity. This poem, and the humanist ethos it embodies, so informs Andersson’s film that the director dedicates it to Vallejo”.

TABELA 2¹¹

Mapa narrativo - Canções do segundo andar					
Núcleo narrativo	Classificação do núcleo narrativo	Plano situação	Classificação do plano-situação	Minutagem	
Internação	1	19	A	00:14:19 - 00:15:25	
O falso médico		26	D	00:29:51 - 00:33:46	
A casa se movendo		40	A	01:05:48 - 01:09:46	
Os tocadores de flauta		41	A	01:09:47 - 01:10:18	
O documento perdido		42	C	01:10:19 - 01:11:55	
O dedo preso		36	D	00:56:30 - 00:59:12	
Trânsito e autoflagelo	2	21	D	00:16:34 - 00:20:02	
		23	D	00:22:50 - 00:25:35	
		25	D	00:26:22 - 00:29:50	
		32	D	00:40:06 - 00:43:49	
Bem aventureiros aqueles que se sentam		4	Créditos	00:02:34 - 00:02:45	
		26	D	00:29:51 - 00:33:46	
		27	C	00:33:47 - 00:37:05	
		28	C	00:37:06 - 00:38:02	
		29	C	00:38:03 - 00:38:41	
		34	C	00:47:21 - 00:50:09	
Allan Svensson		3	9	C	00:05:46 - 00:06:40
			10	C	00:06:41 - 00:07:18
			11	C	00:07:19 -

¹¹ As classificações dos núcleos narrativos seguem a numeração apresentada na Tabela 1. Quanto aos planos-situação, a classificação é feita com as letras também indicadas na Tabela 1.

				00:08:37
Susanne		23	D	00:22:50 - 00:25:35
		24	C	00:25:36 - 00:26:21
O sacrifício		45	C	01:13:28 - 01:15:09
		46	C	01:15:10 - 01:17:26
		47	C	01:17:27 - 01:20:19
		48	C	01:20:20 - 01:22:21
Pelle e Lasse	4	3	C	00:00:16 - 00:02:33
		7	C	00:03:03 - 00:04:27
		8	C	00:04:28 - 00:05:45
		12	C	00:08:38 - 00:09:23
		13	C	00:09:23 - 00:10:13
		30	C	00:38:42 - 00:39:34
		49	C	01:22:22 - 01:24:53
		51	D	01:28:49 - 01:35:20
O divórcio		15	C	00:11:55 - 00:12:34
		31	C	00:39:35 - 00:40:05
Um mágico acidente		14	D	00:10:14 - 00:11:54
		15	C	00:11:55 - 00:12:34
		16	C	00:12:35 - 00:12:57
		17	C	00:12:58 - 00:13:32
		28	C	00:37:06 -

				00:38:02
		29	C	00:38:03 - 00:38:41
Kalle		20	D	00:15:26 - 00:16:33
		21	D	00:16:34 - 00:20:02
		22	C	00:20:03 - 00:22:49
		25	D	00:26:22 - 00:29:50
		26	D	00:29:51 - 00:33:46
		27	C	00:33:47 - 00:37:05
		35	D	00:50:10 - 00:53:29
		36	D	00:56:30 - 00:59:12
		37	C	00:59:13 - 01:00:01
		38	D	01:00:02 - 01:02:33
		39	D	01:02:34 - 01:05:47
		43	D	01:11:56 - 01:12:58
		O taxista	32	D
34			C	00:47:21 - 00:50:09
Ex-chefe comandante		32	D	00:40:06 - 00:43:49
		33	C	00:43:50 - 00:47:20
		44	C	01:12:59 - 01:13:27

O núcleo narrativo composto pelo maior número de planos é centrado em Kalle (Figura 6), um empresário arruinado por um incêndio (causado por ele mesmo) em sua loja. Seu filho mais novo, Tomas, está internado em um hospital psiquiátrico,

supostamente por ter “escrito poesias até ficar louco”, segundo o ponto de vista paterno. Durante as visitas ao silencioso Tomas, Kalle se desespera e repete vociferando que a poesia o deixara louco, enquanto Stefan tenta empaticamente manter conexão e diálogo com o irmão. Em uma das visitas, Stefan recita versos do poema de Vallejo ao irmão. O verso “*Bem aventurados aqueles que se sentam*” é repetido ou referido outras vezes durante o filme, em outros núcleos narrativos.

FIGURA 6



Quadros fílmicos do 4º, 14º, 27º, 28º, 29º e 34º planos de *Canções do segundo andar*

É construída, na relação entre Kalle e Tomas, uma inversão irônica correlacionada ao detalhe do paciente que finge ser médico, na cena em que Kalle visita o filho no hospital. A mesma ironia contida na tentativa do paciente internado em vestir-se e forjar-se de psiquiatra — bem como o fato de o outro médico acreditar temporariamente na farsa — é apresentada na relação paterna. É tão evidente a lucidez e o potencial criativo de Tomas quanto o é a loucura de Kalle, que

colocou fogo em sua própria loja e tem o hábito de vociferar desequilibradamente com o filho. A cena nos questiona: quem, ali, são, de fato, os loucos e os sãos? É possível realizar uma leitura do núcleo narrativo de Kalle como metáfora das incoerentes inversões, segundo as quais são constituídas os sistemas de controle (a economia, o sistema produtivo, a psiquiatria, as instituições sociais), que criam anormalidades relacionais ao passo que deslocam o estigma da anormalidade aos indivíduos que não se adequam aos seus parâmetros impostos.

Ademais instaura-se o humor nas situações em que a frase surge repetidamente ao longo do filme por meio do contraste. Nelas, a bem aventurança é contrastada com o infortúnio vivido pelos personagens. Ou seja, nenhum deles é, de fato, bem aventurado.

O tom humorístico também é percebido na transição entre os 26º, 27º, 28º e 29º planos do filme. Após o conflito ocorrido no hospital, apresentado pelo 26º plano, Kalle chega a uma igreja católica para conversar com o padre e um funcionário do templo. Após contar-lhes aos prantos sua trágica situação, o padre, por sua vez, narra seus próprios infortúnios e erros. O funcionário também o faz. A resposta deles rompe com a expectativa do espectador, baseada na suposta função de acolhimento e aconselhamento atribuída ao padre. Os clérigos declaram, em subtexto, que todos tem seus problemas e que cada um, por si só, deve lidar com eles e não há nada que possa ser feito por eles para melhorar a situação de Kalle. Este novamente põe-se a chorar e declara, em meio a soluços, “*Bem aventurados aqueles que se sentam*”.

No próximo plano, vemos Lasse, o homem que foi despedido por Pelle no início do filme, o mágico e sua assistente, sentados e igualmente mal aventurados, na área de espera de um terminal rodoviário. O plano seguinte mostra justamente as dificuldades que o homem ferido pelo mágico tem para sentar-se.

Além da relação com seus filhos, o núcleo narrativo de Kalle narra suas lamentações pelo fracasso profissional e suas tentativas de encontrar outros tipos de trabalho, como a aparentemente lucrativa venda de crucifixos. Em meio às frustradas e angustiantes peripécias de Kalle, o personagem encontra um amigo morto por suicídio, a quem ele devia uma quantia em dinheiro e é atormentado por um jovem russo, executado por enforcamento, em alusão à Segunda Guerra Mundial.

Outros núcleos narrativos do filme são: o de Pelle, um funcionário de uma empresa em crise, forçado a despedir centenas de trabalhadores; um homem ferido por acidente durante um truque de magia; um taxista cansado após um dia inteiro de trabalho preso no trânsito; o aniversário do ex chefe-comandante de um batalhão do exército, já idoso e preso em um hospital; um imigrante violentado por xenófobos ao procurar por um homem chamado Allan Svensson; um amante abandonado, uma criança sacrificada; um dedo preso, um documento perdido; tocadores de flauta; um falso médico e um grupo de empresários atormentados pela visão de uma casa se movimentando.

Todos esses eventos se concentram em uma cidade cujos moradores são afligidos por um intenso tráfego de veículos. Metáfora e metonímia da estagnação presente nos aspectos formais do filme e nas situações vividas pelos personagens, o trânsito é tão intenso que, em dado momento, motoristas, trajando ternos empresariais e portando maletas, abandonam seus carros e caminham num cortejo de flagelo.

Em *Canções do segundo andar*, é possível observar o traço estilístico e discursivo de Andersson que se perdura por toda *Trilogia do ser humano*. O escritor e professor britânico Douglas Weatherford relaciona o trânsito presente no filme com o reflexo da estagnação emocional, relacional e existencial dos sujeitos retratados:

Canções do segundo andar demonstra uma obsessão por retratar pessoas imóveis. Os homens e mulheres que aparecem na tela se encontram frequentemente parados, deitados e, especialmente, sentados. Muitos permanecem calados, com o olhar direcionado à distância, em contemplação enigmática e sombria. Todos os personagens, porém, tem o semblante afligido e parecem carregar um peso simbólico insustentável. O emprego da câmera fixa, da angulação, e da extensão temporal e espacial dos planos corrobora com a transmissão de tal atmosfera. Cada episódio consiste, ademais, de apenas um plano sequência (ou seja, sem cortes) que capta um pequeno fragmento da topografia de uma cidade desumanizante. É dentro deste espaço fotografado por um câmera que nunca se move que aparecem os protagonistas inertes de Andersson. Os movimentos que se percebem em cada episódio costumam ser lentos e deliberados. Às vezes, existe tão pouco movimento no enquadramento que a tela mais se assemelha a uma fotografia fixa que imagem em movimento. Ainda que muitos críticos tenham enfatizado o realismo do mundo criado por Andersson, a estase esmagadora que define cada vinheta, sem dúvida, revela que o diretor utiliza da poética e da mimese para fabricar uma metáfora, na qual a inércia simboliza sua visão da agonizante existência moderna. A conotação pessimista do estático nessas cenas é imediatamente evidente e sugere a existência dominada pelo isolamento, a passividade e desilusão. Desde o início, um trânsito interminável é apresentado, fazendo com que seja quase impossível o

movimento dentro da cidade. Isto resulta no *leitmotiv* que reflete a frustração de homens e mulheres estagnados em uma existência absurda¹² (WEATHERFORD, 2015, p. 7-8).

Canções do segundo andar expressa o interesse de Andersson em abordar os processos de dominação, exploração e alienação presentes na sociedade contemporânea e a crítica do autor às dinâmicas de funcionamento da humanidade na era do capitalismo financeiro. A inspiração do autor para a cena do cortejo de autoflagelo é uma notícia reportando empresários e acionistas sul-coreanos correndo pelas ruas e agredindo a si próprios em resposta à crise do mercado de ações na Coreia do Sul na década de 1990 (LINDQVIST, 2010).

Andersson apresenta uma nova camada crítica ao *status quo* das sociedades contemporâneas ao aproximar as dinâmicas mercadológicas a um dos símbolos religiosos mais caros ao cristianismo: a imagem de Jesus crucificado. A imagem-complexa¹³ formada pelo cruzamento simbólico desses dois elementos delineiam a crítica do autor à atual religiosidade de mercado, na qual o dinheiro ocupa lugar sagrado sobre o qual a humanidade deposita uma fé cega e subserviente.

O trânsito estagnado também pode ser interpretado como uma metáfora às falhas e as impossibilidades de comunicação experimentadas pelos personagens, algo amplamente abordado na trilogia. Ao refletir poeticamente sobre as recorrentes e eternas falhas de comunicação, Roy Andersson evidencia perspectivas de

¹² Tradução livre de: “*Canciones del segundo piso demuestra una obsesión por retratar a gente inmóvil. Los hombres y mujeres que aparecen en la pantalla se encuentran frecuentemente parados, acostados y, especialmente, sentados. Muchos permanecen callados y miran hacia la distancia en una contemplación enigmática y sombría. Todos los personajes, sin embargo, lucen caras afligidas y parecen cargar un peso simbólico que ya no aguantan. La inercia de los habitantes de esta urbe imaginada se repite en el manejo de la imagen visual. Se emplea una cámara completamente estática que se ubica para aprovecharse de ángulos normales (o muy levemente picados) y planos típicamente largos o generales. Cada episodio consiste, además, de un solo plano de secuencia (o sea, sin cortes) que capta un pequeño pedazo de la topografía de una ciudad deshumanizante. Es dentro de este espacio fotografiado por una cámara que nunca se mueve que aparecen los protagonistas inertes de Andersson. Los movimientos que se perciben en cada episodio suelen ser lentos y deliberados y, a veces, hay tan poco movimiento en el encuadre que la pantalla parece más foto fija que imagen en movimiento. Aunque algunos críticos han enfatizado el realismo del mundo que Andersson filma, la estasis aplastante que define cada viñeta revela, sin lugar a duda, que el director se aprovecha de la poesis tanto como de la mimesis para fabricar una metáfora en que la inercia simboliza su visión de la agobiante existencia moderna. La connotación pesimista de lo estático de estas escenas es inmediatamente evidente y sugiere una existencia dominada por el aislamiento, la pasividad y la desilusión. Desde luego, un atasco de tráfico que nunca se acaba y que ha hecho imposible el movimiento dentro de la ciudad se deja ver en varias de las viñetas y resulta ser un leitmotiv que refleja la frustración de hombres y mujeres que se encuentran estancados en una existencia absurda*”.

¹³ A noção de imagem-complexa, criada por Roy Andersson, é apresentada e analisada no quinto subcapítulo do presente capítulo.

elaboração do sofrimento humano, por meio da identificação, senso de compartilhamento e empatia. Ironicamente, ao evidenciar a dificuldade ou até mesmo a impossibilidade da solidez relacional e interpessoal de seus personagens (metáfora e metonímia dos sujeitos urbanos contemporâneos) os filmes se colocam como um convite ao espectador para criar um laço relacional com os personagens enquanto reflexos dos próprios espectadores. Andersson simultaneamente universaliza o sofrimento individual e individualiza o sofrimento universal, criando novas intencionalidades e consciências, necessárias para elaborar e transformar as realidades apresentadas nos filmes.

Canções do segundo andar maturou e concedeu ampla visibilidade ao estilo que Roy Andersson delineou em seus vídeos publicitários e em *Mundo de glória*. O filme foi premiado nos seguintes festivais: *Festival de Cannes* (2000) — *Prêmio do Júri*; *Festival Internacional de Cinema da Noruega* (2000) — *Prêmio dos Críticos Noruegueses*; *Prêmio Bodil* (2002) — *Melhor Filme Não-americano*; *Prêmio Guldbagge* (2000) — *Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Roteiro e Melhor Fotografia*; *Festival Internacional de Cinema de Toronto* (2000); *Festival Internacional de Cinema de Rotterdam* (2001); *Festival Internacional de Cinema de San Sebastián* (2007); *Festival Internacional de Cinema Karlovy Vary* (2000); *Festival Internacional de Cinema de Estocolmo* (2019) e nomeado para a *Palma de Ouro* no *Festival de Cannes* (2000) e para o *Prêmio de Melhor Filme em Língua Estrangeira* no *Festival de Cinema de Londres* (*British Independent Film Awards*).

1.3. O rio do esquecimento

Roy Andersson descreve *Vocês, os vivos* como:

Um filme sobre a existência do homem, sobre os feitos do homem, sobre o comportamento do homem, sobre as preocupações do homem, sobre os sonhos do homem, sobre as dores do homem, sobre as alegrias do homem e sobre a inesgotável busca do homem por validação e amor¹⁴ (ROY ANDERSSON FILMPRODUKTION, 2016).

¹⁴ Tradução do sueco para português de: “*en film om människans tillvaro, om människans göromål, om människans beteende, om människans funderingar, om människans bekymmer, om människans drömmar, om människans sorg, om människans glädje och om människans outhärliga längtan efter bekräftelse och kärlek*”, realizada com tradutor *DeepL Translator* (<https://www.deepl.com/en/translator>).

O filme contém 57 planos-situações, que se desdobram em dez núcleos narrativos independentes, quatro núcleos narrativos interligados, sete núcleos narrativos continuados em planos seguidos e seis núcleos narrativos continuados em planos separados. Abaixo, a Tabela 03 apresenta o mapa narrativo do filme, de acordo com a classificação proposta neste trabalho.

TABELA 3¹⁵

Mapa narrativo - Vocês, os vivos				
Núcleo narrativo	Classificação do núcleo narrativo	Plano situação	Classificação do plano-situação	Minutagem
Quem me chamou?	1	20	A	00:16:39 - 00:17:28
As memórias de mamãe		27	A	00:27:09 - 00:29:42
São 17:30h		28	A	00:29:43 - 00:30:10
Papai correndo na esteira		50	A	01:10:05 - 01:10:33
Fila do guichê		51	A	01:10:34 - 01:11:24
Oração interminável		52	A	01:11:25 - 01:12:45
Sonho de voar		56	D	01:19:19 - 01:20:57
Poxa vida!		57	A	01:20:58 - 01:21:24
O Trem Lethe	2	6	B	00:00:51 - 00:02:09
		21	B	00:17:29 - 00:18:02
Os cozinheiros e o passeio do cão		8	B	00:05:43 - 00:06:12
		11	B	00:06:28 - 00:07:05
		31	D	00:36:37 - 00:39:33
A tempestade		32	C	00:39:34 - 00:41:00

¹⁵ As classificações dos núcleos narrativos seguem a numeração apresentada na Tabela 1. Quanto aos planos-situação, a classificação é feita com as letras também indicadas na Tabela 1

		33	B	00:41:01 - 00:41:23
		34	B	00:41:24 - 00:41:54
		35	C	00:41:55 - 00:44:44
		36	C	00:44:45 - 00:46:01
Algo no céu	3	59	B	01:22:35 - 01:23:41
		60	D	01:23:42 - 01:25:28
		61	B	01:25:29 - 01:26:25
		62	B	01:26:26 - 01:26:51
		63	B	01:26:52 - 01:27:27
		64	B	01:27:28 - 01:29:39
A feia e o chato		17	C	00:13:13 - 00:14:01
		18	C	00:14:02 - 00:14:42
		19	C	00:14:43 - 00:16:38
O truque da toalha		22	C	00:18:03 - 00:19:46
		23	C	00:19:47 - 00:22:00
		24	C	00:22:01 - 00:24:02
		25	C	00:24:03 - 00:26:44
		26	C	00:26:45 - 00:27:08
Um telefonema urgente		29	C	00:30:11 - 00:33:11
		30	C	00:33:12 - 00:36:36
O ladrão de carteiras		35	C	00:41:55 - 00:44:44
		36	C	00:44:45 -

				00:46:01
As flores		40	C	00:50:41 - 00:51:25
		41	C	00:51:26 - 00:52:11
Um corte de cabelo inusitado		46	C	00:59:51 - 01:01:43
		47	C	01:01:44 - 01:03:10
		48	D	01:03:11 - 01:07:39
O infarto do chefe		48	D	01:03:11 - 01:07:39
		49	D	01:07:40 - 01:10:04
Briga de casal		7	D	00:02:10 - 00:05:42
		15	D	00:09:36 - 00:11:59
		42	C	00:52:12 - 00:55:19
Os músicos	4	12	C	00:07:06 - 00:07:38
		13	C	00:07:39 - 00:08:10
		14	C	00:08:11 - 00:09:35
		16	C	00:12:00 - 00:13:12
		31	D	00:36:37 - 00:39:33
		44	C	00:55:59 - 00:58:02
		45	C	00:58:03 - 00:59:50
		49	D	01:07:40 - 01:10:04
		54	C	01:13:51 - 01:17:58
Os últimos pedidos / Amanhã é outro dia		14	C	00:08:11 - 00:09:35
		15	D	00:09:36 - 00:11:59

		37	D	00:46:02 - 00:47:08
		56	D	01:19:19 - 01:20:57
Micke Larsson		15	D	00:09:36 - 00:11:59
		31	D	00:36:37 - 00:39:33
		32	C	00:39:34 - 00:41:00
		37	D	00:46:02 - 00:47:08
		53	C	01:12:46 - 01:13:50
		54	C	01:13:51 - 01:17:58
		55	C	01:17:59 - 01:19:18
		56	D	01:19:19 - 01:20:57
O psiquiatra cansado		38	A	00:47:11 - 00:47:50
		39	C	00:47:51 - 00:50:40
		43	C	00:55:20 - 00:55:58
A cantora		49	D	01:07:40 - 01:10:04
		58	B	01:21:25 - 01:22:34

Ao passo que as peripécias dos personagens de *Canções do segundo andar* eram atravessadas pela estagnação de um intenso trânsito, em *Vocês, os vivos*, percebemos nos acontecimentos a recorrência de algo que surge do céu. Uma tempestade paira sobre a cidade na qual músicos de uma banda marcial se encontram para ensaiar e tocar em um funeral. É possível perceber a recorrência destes elementos nos quadros que compõem a Figura 7.

FIGURA 7



Quadros filmicos dos 31º, 32º, 33º, 34º, 35º e 36º planos de *Vocês, os Vivos*

Enquanto isso, uma fã obcecada persegue seu ídolo, um homem sonha que é executado na cadeira elétrica por destruir as porcelanas de uma família nazista, casais são assolados por brigas e problemas de comunicação, um telefonema urgente é atendido, os últimos pedidos são feitos em um bar e outras situações se desdobram. Nos planos-situação finais de *Vocês, os vivos*, os personagens são interrompidos de suas atividades cotidianas pela visão de algo no alto. Eles olham para cima e observam calma e inexpressivamente os aviões exibidos no último plano do filme. A Figura 8 ilustra os momentos em que os personagens percebem a ameaça misteriosa vinda do céu:

FIGURA 8



Quadros filmicos dos 59º, 60º, 61º, 62º, 63º e 64º planos de *Vocês, os vivos*

Os elementos celestes e oníricos conferem à atmosfera do filme um tom mais sublime, em comparação a *Canções do segundo andar*.

Para este filme, quis alternar cenas reais com cenas oníricas, uma mistura que me fascina. Quando o cinema nos mergulha num sonho, podemos falar da vida mais livremente, sem nos preocuparmos com verossimilhanças. Pode-se ser tão brutal e aberto quanto quisermos. Em *O Discreto Charme da Burguesia*, de Luis Buñuel, gostei muito quando um homem diz a um grupo de pessoas: “Ontem, tive um sonho” e, em seguida, vemos o sonho. Buñuel mostrou uma espécie de liberdade e engenho incríveis. Essa liberdade inspirou-me muito (ANDERSSON apud. KRET, 2017, p. 7)

Tal qual o primeiro filme da trilogia, *Vocês, os vivos* inicia-se evidenciando as influências literárias de seu autor. Além da referência direta a Johann Wolfgang von Goethe — expoente da literatura e filosofia alemãs — críticos e teóricos que se debruçam sobre a obra de Roy Andersson (por exemplo: Julianne Yang (2017), pesquisadora especialista no cinema e TV escandinavos e a artista e pesquisadora

australiana Simin Dolatkah (2021), identificam haver reverberações do *Teatro do absurdo* — com destaque à obra do dramaturgo irlandês Samuel Beckett — na composição de *Vocês, os vivos*. O termo *Teatro do absurdo* foi criado, na década de 1960, pelo crítico húngaro Martin Esslin (1968) para analisar tendências na dramaturgia europeia após a Segunda Guerra Mundial. Segundo o autor:

O teatro do absurdo se esforça por expressar o sentido do sem sentido da condição humana, e a inadequação da abordagem racional, através do abandono dos instrumentos racionais e do pensamento discursivo e o realiza através de uma poesia que emerge das imagens concretas e objetificadas do próprio palco. (*Ibid.*, p. 96).

Andersson, por sua vez, expõe a influência de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em *Vocês, os vivos*:

Você está certo ao comparar o filme com Beckett. *Esperando Godot* é igualmente difícil de situar temporal e geograficamente — e eles falam coisas sem sentido por três horas. Entretanto, é possível sentir que os diálogos lidam com questões do nosso tempo e os personagens atestam coisas importantes.¹⁶ (ANDERSSON, 2024)

Apesar da dificuldade em situar os eventos do filme no tempo e no espaço, Andersson elabora as imagens por referências explícitas a certos eventos históricos, ainda que, no plano da expressão, tais referências sejam apresentadas sob um abstracionismo temporal e geograficamente generalista. Essa característica, segundo Dolatkah (2021), aproxima o trabalho de Andersson às tendências tragicômicas do movimento da *Nova Objetividade Alemã* (*Neue Sachlichkeit*), que desdobra o caráter crítico do Expressionismo alemão após a Primeira Guerra Mundial. Dentre os artistas representantes da *Nova objetividade*, Dolatkah identifica Otto Dix e Georg Grosz (Figura 9) como influências estilísticas expressivas de Roy Andersson.

FIGURA 9

¹⁶ Tradução do sueco para português de: “Du har ret, når du sammenligner filmen med Beckett. Mens vi venter på Godot er også geografisk svær at bestemme, den er svær at tidsbestemme – og så taler de bare vās i tre timer. Alligevel synes man, at den handler om vor tid, og personerne siger vigtige ting”, realizada com tradutor DeepL Translator (<https://www.deepl.com/en/translator>).



Dia cinza, de Georg Grosz. 1921. Óleo sobre tela. Galeria Nacional de Berlim¹⁷

Entre 2007, ano de seu lançamento, e 2019, *Vocês, os vivos* foi premiado em mais de vinte festivais pelo mundo, solidificando, ainda mais, a notoriedade e influência de Andersson e da *A trilogia do ser humano* no cinema sueco e mundial.

1.4. Os encontros com a morte

Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência, assim como seus antecessores na trilogia, rompe com a construção narrativa tradicional do cinema. Em comparação a *Canções do segundo andar* e *Vocês, os vivos*, o terceiro filme apresenta um número menor de núcleos narrativos, os quais são compostos por um número maior de planos-situação. Ademais, é o filme com mais planos-situação independentes. Em outras palavras, dos três, este é o filme em que mais se

¹⁷ Fonte:

https://www.researchgate.net/figure/G-Grosz-Grey-Day-1921-Oil-on-canvas-Berlin-National-Gallery-Berlin_fig4_347658843

evidencia um núcleo narrativo central. *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência* narra as desventuras de Sam e Jonathan, dois quixotescos vendedores de brinquedos e novidades divertidas. Incansavelmente, a dupla embarca na tarefa hercúlea de tornar bem-sucedido e lucrativo seu comércio. Em contraste com o caráter lúdico dos objetos à venda, eles passam por sucessivos fracassos e reiteradas tentativas de buscar o inalcançável. Novamente, a temática da morte é abordada, tendo em vista os títulos dados a três planos-situação independentes no início do filme: “os encontros com a morte”.

O filme apresenta doze planos-situação independentes, um núcleo narrativo interligado, três núcleos narrativos continuados em planos seguidos e quatro núcleos narrativos continuados em planos separados, como explicitado pela Tabela 4. As situações levam o espectador a embarcar num devaneio caleidoscópico através dos destinos da humanidade. Uma viagem que mostra a beleza de alguns momentos e a pequenez de outros. O humor, a tragédia, a grandeza e a fragilidade da vida. (ROY ANDERSSON FILMPRODUKTION, 2016).

TABELA 4¹⁸

Mapa narrativo - Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência				
Núcleo narrativo	Classificação do núcleo narrativo	Planos situação	Classificação do plano-situação	Minutagem
O observador de pássaros empalhados	1	3	A	00:00:15 - 00:01:34
O bebê		32	A	00:50:45 - 00:51:54
O poema de Vilma		30	A	00:37:39 - 00:39:38
Bolhas de sabão		28	A	00:34:57 - 00:35:37
Soldados e marinheiros		25	D	00:28:53 - 00:32:39
Sanfoneiro bêbado		33	D	00:51:55 - 00:55:48
Epifania		37	D	01:02:46 - 01:03:51
Fumando na janela		38	A	01:03:52 - 01:05:06

¹⁸ As classificações dos núcleos narrativos seguem a numeração apresentada na Tabela 1. Quanto aos planos-situação, a classificação é feita com as letras também indicadas na Tabela 1

Casal apaixonado		40	A	01:09:40 - 01:10:52
Pedra no sapato		42	D	01:13:19 - 01:15:28
O queijeiro amável		45	A	01:20:31 - 01:21:13
Quarta feira		52	A	01:34:12 - 01:37:09
Fico feliz em saber que você está bem	2	17	D	00:14:43 - 00:15:27
		18	D	00:15:28 - 00:17:35
		27	C	00:33:58 - 00:34:56
		35	B	00:58:11 - 00:59:04
		46	B	01:21:14 - 01:21:22
		47	B	01:21:23 - 01:22:58
Três encontros com a morte	3	7	A	00:02:06 - 00:02:14
		8	A	00:02:15 - 00:02:19
		9	B	00:02:20 - 00:02:24
		10	B	00:02:25 - 00:02:29
		11	B	00:02:30 - 00:04:34
		12	B	00:04:35 - 00:04:45
		13	B	00:04:46 - 00:07:58
		14	B	00:07:59 - 00:08:10
		15	B	00:08:11 - 00:10:12
		O cliente fiel		23
24	C			00:28:46 - 00:28:52
25	D			00:28:53 -

				00:32:39
		26	C	00:32:40 - 00:33:57
Boliden		48	C	01:22:59 - 01:27:34
		49	C	01:27:35 - 01:29:46
Aula de dança		16	C	00:10:13 - 00:14:42
		17	D	00:14:43 - 00:15:27
		20	D	00:20:20 - 00:23:30
		22	C	00:27:02 - 00:27:29
		18	D	00:15:28 - 00:17:35
		19	D	00:17:36 - 00:20:19
		21	C	00:23:31 - 00:27:01
		29	B	00:35:38 - 00:37:38
		31	D	00:39:39 - 00:50:44
		33	D	00:51:55 - 00:55:48
		34	D	00:55:49 - 00:58:10
		36	C	00:59:05 - 01:02:45
		41	C	01:10:53 - 01:13:18
		42	D	01:13:19 - 01:15:28
		44	C	01:17:09 - 01:20:30
		50	C	01:29:47 - 01:32:31
		51	C	01:32:32 - 01:34:11
Halta Lottas Krog		19	D	00:17:36 - 00:20:19

		23	C	00:27:30 - 00:28:45
		24	C	00:28:46 - 00:28:52
		25	D	00:28:53 - 00:32:39
		26	C	00:32:40 - 00:33:57
		34	D	00:55:49 - 00:58:10
		37	D	01:02:46 - 01:03:51
O exército de Carlos XII		31	D	00:39:39 - 00:50:44
		39	C	01:05:07 - 01:09:39

Na nota de intenção de Roy Andersson (*Ibid.*) sobre os processos de criação do longa, o diretor indica suas inspirações na pintura *Caçadores na neve* (Figura 10), de Bruegel, o Velho, pintor renascentista holandês do século XVI.

FIGURA 10



Caçadores na neve. Pieter Bruegel. 1565. Óleo sobre madeira. Kunsthistorisches Museum. (Vienna, Áustria)¹⁹.

No quadro, vemos, em primeiro plano, o grupo de caçadores acompanhados de cães, retornando de uma caçada bem-sucedida. A perspectiva do espectador parece coincidir com a de alguém situado no alto da colina nevada. A paisagem exhibe a cadeia montanhosa e o vale abaixo, que se estendem a perder de vista. Logo abaixo da colina, pessoas patinam em um lago congelado. Acima da perspectiva do espectador, no alto das árvores, estão pousados três pássaros, enquanto um lança-se ao voo.

Bruegel se especializou em paisagens detalhadas povoadas por camponeses e frequentemente adotava a perspectiva abrangente de um pássaro para contar uma história da sociedade e da existência humana. Sua obra também contém alegorias fantásticas dos vícios e loucuras do homem, usando uma sátira impecável para expressar as contradições trágicas do ser humano. Em sua pintura, *Caçadores na neve*, os pássaros parecem estar especulando: "O que os humanos estão fazendo lá embaixo? Por que estão tão ocupados?" Um pombo pousou num galho... consiste em uma visão panorâmica do pássaro sobre a condição humana, na qual ele não apenas reflete sobre a existência humana, mas também se preocupa profundamente

¹⁹Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d8/Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Hunters_in_the_Snow_%28Winter%29_-_Google_Art_Project.jpg/1280px-Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Hunters_in_the_Snow_%28Winter%29_-_Google_Art_Project.jpg

com ela, como eu mesmo faço. O pombo se espanta com o fato de os humanos não enxergarem um apocalipse que se aproxima, embora isso esteja na capacidade do homem de evitar destruir o futuro para si mesmo. Um pombo pousou num galho... mostra o apocalipse que se aproxima e oferece a possibilidade de acreditar em nossa capacidade de evitá-lo²⁰ (ROY ANDERSSON FILMPRODUKTION, 2016).

O diretor também aborda a influência da *Nova Objetividade Alemã* na composição do terceiro filme da trilogia. Andersson afirma o desejo de aprofundar a estética abstrata com que trabalhou nos dois filmes anteriores. Ao fugir do realismo e naturalismo nas construções narrativas — característica fundamental para a ideia de imagem complexa — ele busca oferecer ao espectador a maior clareza de pensamento possível (*Ibid.*).

Yang (2017) é uma das autoras que identifica existir na imagem complexa — tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo — similaridades com os efeitos de estranhamento e distanciamento (*verfremdungseffekt*) no teatro épico de Bertolt Brecht. (2005) Distanciamento brechtiano e imagem complexa se conectam na medida em que ambos almejam conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Ou seja, a abstração referida por Andersson é uma estratégia de acionar posturas críticas no espectador:

Essa ambição ecoa a Nova Objetividade, que varreu a Alemanha na década de 1920. As pinturas eram muito claras, muito concretas, muito "*deutlich*". August Sander, um fotógrafo daquela época, também me inspirou em seu retrato das classes sociais alemãs. O confeitiro, de 1928, mostra um chef preparando em uma caçarola. Ele parece preso, agressivo e perigoso. Sander capturou algo essencial sobre a ordem social nessa imagem única e sem remorso. Alguns dos meus pintores favoritos da Nova Objetividade são Karl Hofer, Felix Nussbaum e Georg Scholz. Sua combinação de realidade e fantasia resultou em um realismo condensado e abstrato, uma espécie de "super-realismo", uma ambição que também tenho para *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*, em que a abstração deve ser condensada, purificada e simplificada; as cenas devem surgir tão limpas quanto memórias e sonhos. Sim, essa não é uma tarefa fácil: é difícil ser

²⁰ Tradução livre de: "Bruegel specialised in detailed landscapes populated by peasant and frequently adopted the sweeping perspective of a bird to tell a story of society and human existence. His oeuvre also contains fantastical allegories of man's vices and follies, using flawless satire to express the tragic contains fantastical allegories of man's vices and follies, using flawless satire to express the tragic contradictions of being. In his painting, "Hunters in the Snow", the birds appear to be speculating: "What are the humans doing down there? Why are they so busy?" *A Pigeon Sat on a Branch* consists of a bird's panoramic view of the human condition, in which the bird not only reflects on human existence but also worries deeply about it, as I do myself. The pigeon is astonished that humans do not see an approaching apocalypse, though it is in man's ability to avoid destroying the future for themselves. *A Pigeon Sat on a Branch* shows the looming apocalypse and offers the possibility to believe in our capacity to avoid it."

muito simples, mas tentarei²¹ (ROY ANDERSSON FILMPRODUKTION, 2016).

A narrativa não-linear observada na *Odisséia*, de Homero (2011) é outra inspiração apontada por Andersson para a criação do terceiro filme da trilogia. A palavra sueca *irrfärd* sugere uma perambulação permeada por surpresas e situações inesperadas e especiais. Andersson utiliza o termo para descrever as perambulações e errâncias de Odisseu rumo a Ítaca. Sua jornada é marcada por um misto surpreendente de lógica, fantasia e surpresa. Assim também ocorre com *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*, que apresenta uma miríade de aspectos da existência, da realidade e do tempo. A natureza épica e o conteúdo do filme referenciam a riqueza temática da Odisseia. (ROY ANDERSSON FILMPRODUKTION, 2016).

Entre 2014 e 2023, *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência* recebeu indicações e prêmios em mais de 25 festivais ao redor do mundo, com destaque à premiação do *Leão de Ouro* recebido na 31ª edição do *Festival de Cinema de Veneza*, em 2014.

1.5. A imagem complexa

Os anos de 1995 e 1997 são marcados pela lançamento dos dois volumes de *Vår tids rädsla för allvar*²², livro de Roy Andersson publicado pela *Filmkonst*, revista oficial do *Festival de Cinema de Gotemburgo*. Em um dos capítulos da obra, o autor explora os fundamentos estilísticos, poéticos e conceituais da imagem complexa. Roy Andersson (2010), aponta, no livro, a gravura *La Pendasion* (1633), de Jacques Callot, como uma imagem que o assombrou ao decorrer da vida. A obra é parte de

²¹ Tradução livre de: “This ambition echoes the *Neue Sachlichkeit*/New Objectivity art movement that swept through Germany in the 1920s. The paintings were very clear, very concrete, very “*Deutlich*”. August Sander, a photographer from that time, also inspired me in his portrayal of German social classes. One photo (*Pastry Chef*, 1928) features a chef stirring a casserole. He looks trapped, aggressive, and dangerous. Sander captured something essential there about social order in this single, unapologetic image. Some of my favourite *Neue Sachlichkeit* painters include Karl Hofer, Felix Nussbaum and Georg Scholz. Their combination of reality and fantasy resulted in abstracted condensed realism, a kind of “super-realism”, an ambition that I also have for *A Pigeon Sat on a Branch*, in which abstraction is to be condensed, purified, and simplified; scenes should emerge as cleansed as memories and dreams. Yes this is no easy task: “*c’est difficile d’être facile*” – it is difficult to be very simple, but I will try”.

²² Tradução do sueco para português: (O medo da seriedade em nossa época). A obra, até o presente momento, não foi publicada em língua portuguesa.

uma série composta por 18 gravuras, intitulada *Les Grandes Misères de la guerre* (*As grandes misérias da guerra*), que retrata a destruição de civis e militares desencadeada pela Guerra dos Trinta Anos. Na imagem (Figura 11) podemos ver cerca de 20 pessoas enforcadas pendendo dos galhos de uma grande árvore, cercadas pela banda marcial do exército do Duque de Richelieu, durante a anexação do território de Lorraine pela França.

FIGURA 11



La Pendasion. Jacques Callot. 1633. Gravura sobre papel. *The Metropolitan Museum of Art* (Nova York, EUA).²³

La Pendasion é uma das imagens matrizes para a estética da imagem complexa, delineada por Roy Andersson, compartilhando aspectos formais e temáticos com o estilo do diretor: a construção da imagem em plano aberto, a espetacularização de um evento cruel, a inércia das testemunhas que o assistem e o efeito de absorção do espectador no testemunho da barbárie. O início da carreira audiovisual de Andersson é marcado pela investigação de *close-ups*, abundantes em *A bicicleta* e *Uma história de amor sueca*. Nos vídeos publicitários e em *Mundo de glória*, as estruturas estilísticas e conceituais da imagem complexa se solidificam, com a utilização do plano aberto como gesto de apresentação de uma concepção completa e coerente de uma situação que reflete as dinâmicas das macropolíticas vigentes:

²³ Fonte: <https://hoodmuseum.dartmouth.edu/objects/pr.991.8.11>

Admiro observar e descrever alguém dentro de uma sala — no sentido mais amplo do termo. Muitos defendem a ideia de que o *close-up* é a forma mais adequada para descrever o estado mental de uma pessoa. Ademais, muito se considera que a alma está refletida nos olhos. Ao contrário disso, considero os *close-ups* um tanto insuficientes. Acho que quanto mais próximo se está de alguém, menos informações temos de alguém. No fim das contas, não se pode distinguir um olho humano do olho de uma vaca. Até mesmo, o de uma vaca morta, como comprova o clássico *Un chien andalou*, de Luis Buñuel, na cena em que a lâmina corta um “olho humano”. Eu acredito que o cômodo comunica muito mais que isso sobre a pessoa que nele está. Este importante componente não deveria, preferencialmente, ser fragmentado resultando em uma relação mais opaca ou ininteligível do sujeito com o espaço. Obviamente, um certo estilo ou estética não deveria ser tomado como um fim em si mesmo, um maneirismo. Certamente, criar uma imagem/cena complexa é infinitamente mais difícil que contar a mesma coisa utilizando edição e montagem. Mas quando é bem sucedida, o resultado é bem mais rico. Economiza-se tempo e, sobretudo, atinge-se clareza — clareza de pensamento — o que pode ser dolorosamente intenso para o espectador”²⁴ (ANDERSSON, 2010, p. 275).

A noção de imagem complexa é desenvolvida em diálogo com o pensamento de André Bazin acerca da teoria cinematográfica e seu princípio fundamental é expresso pela possibilidade de construção de sentidos imagéticos por meio do cruzamento simbólico entre duas ou mais imagens, formando uma superestrutura imageticamente discursiva: uma estrutura complexa. Como exemplo, Roy Andersson (2010) cita a montagem composta por duas imagens do imperador Selassie, da Etiópia. Em uma das imagens, o imperador alimenta seus cães com carne no palácio imperial. A outra imagem mostra pessoas passando fome. Após a distribuição dessa montagem entre a população etíope, não demorou muito para o início da revolução no país (*Ibid.*). Em concordância com perspectiva baziniana (apud. ANDERSSON, 2010), o cineasta percebe a sobreposição de dois ou mais sentidos efetivados em uma única imagem. Por meio desta premissa, Andersson elabora as imagens complexas oferecendo ao espectador uma superestrutura de

²⁴ Tradução livre de: “I enjoy both watching and describing someone within a room – in the widest meaning of this word. Many advocate that the close-up is most suitable to describe a person’s mental state. It is even suggested that the soul is reflected in the eye. On the contrary, I think that the close-up is quite insufficient. According to me one gets less information about a person the closer you come to him or her. In the end one can not even distinguish a human eye from that of a cow, or even a dead cow, which is clearly illustrated in Luis Buñuel’s classic short *Un chien andalou* / *An Andalusian Dog* (Luis Buñuel, 1929) in a scene where a razor is raised towards a woman’s face and then in an extreme close-up cuts through ‘her’ eye from a slaughtered cow. I believe that room communicates much more than this about the persons in it. This important component should therefore – preferably – not be cut to pieces with the result that the relationship between a person and the room and its contents is rendered unclear or unintelligible. Of course, a certain style or aesthetics should not be allowed to become an end in itself, a mannerism. To create a complex image and scene is infinitely more difficult than telling the same thing using editing. But when one is successful the result is much richer. One saves time and, above all, achieves clarity – clarity of thought – which can sometimes be painfully intense for the viewer”.

sentidos, por intermédio dos quais ele delinea o percurso visual e é responsabilizado pela apreensão e formulação dos significados. Em outras palavras, o espectador é acionado afetiva e criticamente ao percorrer o olhar pelas imagens, decidindo por si próprio o que nelas é relevante (*Ibid.*). De acordo com Lindqvist (2010), a montagem dos filmes de Andersson é disruptiva, na medida em que cria uma fratura no olhar do espectador, treinado pelas convenções narrativas tradicionais com relação ao fluxo temporal e da ação:

Em 1992, a pesquisadora de cinema Vivian Sobchack observou uma tendência entre os teóricos do cinema contemporâneo de considerar a natureza diabólica do filme, que exige intervenções críticas de um olhar treinado para reconhecer e resistir aos paradigmas ideológicos construídos na narrativa fílmica. Em *Canções do segundo andar*, Andersson difunde um pouco essa perspectiva intelectual em relação à suposta tirania da narrativa cinematográfica, ao construir uma série de imagens que buscam simultaneamente a complexidade narrativa de uma pintura de Brueghel e a simplicidade visual/estética dos interiores do pós-guerra. Ao fazer isso, ele desestabiliza o olhar do espectador treinado pela narrativa convencional, convidando-o a variar seu ponto de vista e absorver edições temporais sem pensar nisso. Essas convenções (uma câmera em movimento e algum uso de montagem) são normalmente o que impulsionam a narrativa do filme. Mas em *Canções do segundo andar*, as surpresas ocorrem em uma única tomada prolongada, e não por meio de uma série de quadros variáveis. Isso significa que os momentos surpreendentes da narrativa ocorrem diante de nossos olhos, de acordo com o desenvolvimento do plano, em vez de por meio de efeitos cinematográficos reconhecíveis, o que confere a esses momentos o efeito de autenticidade documental. As tomadas sem cortes e o ritmo lento da ação também fazem com que o espectador perceba que o tempo está passando. O filme tem 98 minutos de duração, mas parece muito mais longo, cansando os espectadores que não estão treinados para esses modos não convencionais de visualização²⁵ (LINDQVIST, 2010, p. 211).

Para além das temáticas abordadas, é imperativo que o caráter formal da imagem complexa seja um vetor de provocação e instabilidade, o que demanda um

²⁵ Tradução livre de: “And as recently as 1992, film scholar Vivian Sobchack noted a tendency among contemporary film theorists to take as a given film’s diabolical nature, which demands the critical interventions of a trained eye to recognize and resist the ideological paradigms constructed in the filmic narrative. In *Sånger från andra våningen*, Andersson diffuses somewhat this intellectual apprehension toward the alleged tyranny of the film narrative by constructing a series of 46 single, anchored images that strive simultaneously for the narrative complexity of a Brueghel painting and the visual/aesthetic simplicity of postwar interiors.⁴⁵ In so doing, he unnerves the spectator whose eye has been trained, through regular film viewing, to vary her point of view and absorb temporal edits without thinking about it. Such conventions (a moving camera and some use of montage) are typically what propel the film narrative forward. But in *Sånger från andra våningen*, surprises occur within a single, prolonged shot, rather than through a shifting series of frames. This means that the surprising moments that advance the narrative occur before our eyes, as the camera rolls, instead of via recognizable cinematic effects, lending these moments a documentary authenticity. The uncut shots and slow pace of the action also make the viewer acutely aware that time is passing. The film is 98 minutes long, but it seems much longer, exhausting spectators who are untrained in such unconventional modes of viewing.”

processo de criação criterioso, minucioso e esteticamente rigoroso por parte do diretor. Os filmes da *Trilogia do ser humano*, foram realizados, cada um, em um período de 7 anos, totalizando 21 anos dedicados à série. As imagens fazem o espectador supor, por meio de um olhar mais imediato, que as cenas dos filmes foram filmadas principalmente em locações urbanas externas e interiores pré-existentes. Porém o processo criativo do diretor consiste em construir meticulosamente os cenários em estúdio, testar as possibilidades de encenação, abrir mão e refazer repetidamente o que já foi feito. Para o diretor, todos os detalhes da cena implicam em considerações morais concernentes aos atores, personagens e suas habitações no espaço.

O objetivo era encontrar um cenário simples e atemporal. É sempre muito trabalhoso descobrir a altura e a posição da câmera, a distância até a cena e as distâncias dentro da cena. Eu também queria que os espectadores percebessem a relação com a vida cívica da cidade; que sentissem que a cena se passava na periferia de uma sociedade civil. [...] A altura, o design do espaço de carga, a largura, a colocação da rampa; tudo é significativo²⁶ (ANDERSSON, 2010, p. 278).

Andersson concebe a câmera como observadora do tempo e da história. Também concebe os demais elementos da cena como discursos políticos:

A câmera [...] é memória e conhecimento. É por isso que o protagonista olha para a câmera: ele está olhando para a história, para a memória, para o tempo e para nós. O trabalho com essa cena começou com as posições entre essas pessoas, entre o espectador e o que está conectando o gás. Inicialmente, eu não tinha certeza sobre o cenário. Afirmando que, por trás de cada uniforme, há sempre um civil. É por isso que as pessoas nessa cena não usam uniformes, mas estão vestidas com roupas normais e cotidianas²⁷ (*Ibid.*, p. 278)

A imagem complexa não apenas opera na fricção dos sentidos no âmbito da estética e da poética, mas principalmente no campo da ética. É uma imagem que interroga e expõe seu caráter de incompletude, convocando a mirada do espectador

²⁶ Tradução livre de: *The aim was to find a bare, timeless setting. It is always a lot of work to figure out the height and position of the camera, the distance to the scene and the distances within the scene. I also wanted the viewers to sense the relationship to the civic life of the city; to feel that the scene took place on the outskirts of a civilian society. [...] The height, the design of the cargo space, the width, the placement of the ramp; everything is significant*

²⁷ Tradução livre de: *The camera [...] is memory and knowledge. That is why the protagonist looks into the camera: he is looking at history, at memory, at time and at us. The work with this scene began with the positions between these persons, between the bystander and the one connecting the gas. I was initially not certain about the setting. I maintain that behind each uniform there is always a civilian. That is why the persons in this scene do not wear uniforms, but are dressed in normal, everyday clothes.*

à uma possível completude, não estagnada, mas instável e passível de movimentações. No próximo tópico, abordaremos o trivialismo proposto por Roy Andersson e estabelecido como um dos princípios da imagem complexa.

1.5.1. Imagens do prosaico

Nos filmes da *Trilogia do ser humano*, Roy Andersson constrói *tableau vivants* de pessoas em momentos comuns, o que ele denomina de trivialismo: característica estilística do cinema anderssoniano e um dos fundamentos para a manifestação da imagem complexa. Na *Trilogia do ser humano*, o autor demonstra forte interesse em abordar o caráter prosaico da existência humana ao apresentar situações cotidianas onde nada imediata e aparentemente importante acontece. Paradoxalmente, Andersson elabora poeticamente tais situações de modo a expor a magnitude dos eventos banais e a insignificante grandeza da vida humana, suscitando reflexões que vão desde as mais simplórias até grandes perguntas filosóficas e existenciais. Andersson comenta acerca de *Canções do segundo andar*:

Nós temos que abotoar botões, fechar e abrir zippers e tomar café da manhã. Tudo isso é verdadeiramente concreto e trivial... a essência da nossa existência, até mesmo para aqueles em posições de poder. Eu gosto muito disso.. De enfatizar essa trivialidade, porque traz as pessoas para a terra, para o local onde elas, de fato, pertencem. Somos como os animais... Somos animais²⁸ (ANDERSSON apud. YANG: 2013, p. 69)

A maquiagem embranquecida exibida pelos atores parece indicar uma universalização dos personagens e enfatiza o caráter trivial da imagem complexa. O trivialismo se demonstra inclusive no processo de criação dos filmes. Os personagens são interpretados por pessoas sem quaisquer experiências prévias com atuação, como, por exemplo, Lars Nordh, intérprete de Kalle em *Canções do segundo andar*, escolhido pelo diretor durante um fortuito encontro em uma das lojas IKEA de Estocolmo (LINDQVIST, 2010) Ao passo que o trivialismo de

²⁸ Tradução livre de: We have to button buttons, we have to zip up zippers, and we have to eat breakfast. It is exceedingly concrete and trivial, the whole of our existence, even for those who are in positions of power. I like this very much, emphasizing this triviality, because it pushes people down to earth, to that place where one actually belongs. That is, we are like animals, we are an animal.

Andersson afirma a igualdade entre todos os seres humanos, debocha e expõe a artificialidade do poder e da hierarquia que permeiam as relações sociais. Segundo Lindqvist (2010), Andersson tem como fonte de inspiração para o estilo trivialista de seu cinema a poesia de César Vallejo.

Voltemos à relação entre *Canções do segundo andar* e o poema *Traspié entre dos estrellas*, do poeta peruano. Ambas as obras expõem a riqueza simbólica de momentos cotidianos aparentemente banais. Lindqvist (2010) identifica existir na releitura, feita por Vallejo, do *Sermão da Montanha* um duplo vetor: simultaneamente diviniza a figura humana e humaniza a divina ao trivializar a nobreza e excepcionalidade dos bem aventurados exposta pelo texto original:

Nesse poema, as pessoas são amadas simplesmente pelo o que são; suas identidades ("el que no tiene cumpleaños" [aquele que não tem aniversários]) e suas ações ("amandas las personas que se sientan" [amadas as pessoas que se sentam]) são, de outra forma, comuns demais para serem importantes. Essas declarações tautológicas questionam não apenas o amor paternal de um Deus divino que atende às necessidades de seus fiéis, mas também o amor da humanidade pelos mais humildes entre eles²⁹ (*Ibid.*, p. 214).

A autora (*Ibid.*) relaciona a lamentação exclamativa presente na terceira estrofe do poema — "*!Ay de tanto! !ay de tan poco! !ay de ellas!*" — com cenas de *Canções do segundo andar*, nas quais Andersson comunga com Vallejo a representação da dor, do ritual e da vida cotidiana. A exclamação *!Ay!* denota metonimicamente o caráter trágico e errático da vida humana. Além de demonstrar dor (física ou psicológica), é uma expressão simultaneamente vinculada à exclamação de ordem religiosa e ao discurso cotidiano. Segundo Lindqvist (*Ibid.*, p. 214): "*O que conecta esses significados aparentemente incongruentes é a consciência coletiva que eles produzem. A dor, o ritual e a fala cotidiana são onipresentes e fundamentais para a existência humana e conectam os seres humanos uns aos outros*³⁰"

²⁹ Tradução livre de: "In this poem, people are beloved simply because they are; their identities ("el que no tiene cumpleaños" [the one who has no birthdays]) and their actions ("amandas las personas que se sientan" [beloved the people who sit down]) are otherwise too commonplace to matter. These tautological declarations interrogate not only the parental love of a divine God who tends to his believers' needs, but also humanity's love for the lowliest among them"

³⁰ Tradução livre de: "What links these seemingly incongruent meanings is the collective consciousness they produce. Pain, ritual and everyday speech are ubiquitous and fundamental to human existence and connect human beings to one another".

Podemos identificar, em *Canções do segundo andar*, a justaposição dos sentidos incongruentes da lamentação exclamativa apontados por Lindqvist: a expressão aparece na dor do voluntário ferido pelo mágico, no homem que prende o dedo na porta do trem, no coral de passageiros que cantam ao redor de Kalle no metrô, na procissão de homens que se açoitam. Em suma, a lamentação exclamativa está difundida nas ações corriqueiras dos personagens e parecem indicar: todos erramos, todos lamentamos, todos sofremos e todos morremos.

Segundo o escritor e filósofo francês Maurice Blanchot (2007), o cotidiano, apesar de evidenciar aquilo que somos em primeiro lugar, é o que há de mais difícil a se descobrir. Inapreensível e fugidio, o cotidiano deixa de ser cotidiano quando representado, quase como algo que se desvanece quando olhado; algo que nos escapa³¹. Por outro lado, sem o cotidiano “*não se poderia alcançar o presente escondido nem o futuro desvendável dos seres manifestos*” (*Ibid.*, p. 236). Ele concebe o cotidiano como algo da ordem da insignificância, sendo o insignificante, por sua vez, sem verdade, sem realidade. Porém, ele levanta a questão acerca da possibilidade de que o insignificante cotidiano seja o lugar de toda significação possível. A princípio, sem verdade própria, o autor propõe o movimento de abrir o cotidiano sobre a história, buscando fazê-lo participar nas grandes transformações históricas, econômicas, técnicas ou ainda na política, na filosofia ou na poesia. Blanchot afirma:

A partir daí, compreende-se melhor as diversas direções nas quais poderia orientar-se o estudo do cotidiano (interessado seja à sociologia, seja à ontologia, ou então à psicanálise, ou à política, ou à linguística, ou à literatura). É necessário contradizer-se, caso se queira aproximar de um tal movimento. O cotidiano é a platitude (o que atrasa e o que retumba, a vida residual de que se enchem nossas latas de lixo e nossos cemitérios, rebotalhos e detritos), mas essa banalidade é não obstante também o que há de mais importante, se remete à existência em sua espontaneidade mesma e tal como esta se vive, no momento em que, vivida, subtrai-se a todo enformar-se especulativo, talvez toda a coerência, toda regularidade. Evocamos então a poesia de Tchekov, ou mesmo Kafka e afirmamos a profundidade do que é superficial, a tragédia da nulidade. Os dois lados sempre se encontram, o cotidiano com seu aspecto fastidioso, penoso e sórdido (o amorfo, o estagnante), e o cotidiano inesgotável, irrecusável e sempre inacabado e sempre escapando às formas ou às estruturas (em particular as da sociedade política: burocracia, engrenagens governamentais, partidos). E que entre esses dois opostos possa haver uma certa relação de identidade é o que mostra a fraca mudança de acento que permite passar de um a outro, quando espontâneo, isto é, o que se subtrai às formas, o informal, torna-se amorfo, e quando (talvez) o estagnante se

³¹ A respeito da noção de *cotidiano*, ver também trabalhos de Sandra Fischer (2009, 2010).

confunde com o corrente da vida, que é também o próprio movimento da sociedade (*Ibid.*, p. 237).

Existem conexões e similaridades entre as considerações de Blanchot sobre o cotidiano e as do professor e pesquisador brasileiro Denilson Lopes (2007), que percebe o banal como campo de possível manifestação da beleza, do sublime e das transformações por eles engendradas. Ele dialoga com outros autores para expor a banalidade cotidiana enquanto experiência provida de intensidade e alteridade: “[...] *é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença*” (*Ibid.*, p. 40). A suspensão presente nesses momentos é considerada enquanto expressão mobilizadora do sublime. O trivialismo de Roy Andersson ecoa as considerações de Lopes ao comungar o gesto de enfatizar o banal, enobrecendo-o, questionando possibilidades de estar no mundo. Não se trata da mera exposição de momentos vazios de sentido, mas de abertura da sensibilidade para outras perspectivas de estar no mundo:

O sublime é um posicionamento ético e estético diante do mundo frente ao populismo midiático sem ignorar os meios de comunicação, mas pensando-os em sua diversidade. Pensar os frágeis limites entre o sublime e o banal implica recolocar a atualidade ou não de uma estética hoje em dia. Em contraponto a um discurso da negação e de transgressão, reduzido hoje a uma estratégia de marketing, defendo uma gentil subversão. Também em contraponto a uma estética da violência, ao fascínio pelo grotesco e pelo abjeto, o sublime se traduz em leveza e delicadeza (*Ibid.*, p. 46)

Na *Trilogia do ser humano*, as falhas e erros pessoais compartilham a tela com macro temáticas históricas dos séculos XX e XXI, como eugenias, holocaustos e explorações capitalistas, compondo um jogo tragicômico no qual o espectador é submetido à gradações e variações do desconforto suscitado pelas cenas. O trivialismo pode ser compreendido como exemplo do gesto proposto por Blanchot de abrir o cotidiano sobre a história. Em alguns momentos, os filmes apresentam situações cômicas e banais vividas pelos personagens, nas quais o humor rebaixa quase plenamente a tensão. Em outros torna-se mais evidente a incongruência justaposta entre facetas cômicas e trágicas, o que expõe o espectador à dissonância afetiva. Diante das situações substancialmente trágicas, como as imagens que fazem referência a guerras, holocaustos, suicídio e crueldade, o espectador, por outro lado, tende a perceber a suspensão do humor. A suspensão não configura a ausência do humor. Neste caso, acreditamos que o humor

complexo é demonstrado também pela sua suspensão. Mesmo suspenso, as engrenagens do humor complexo na experiência estética do espectador estão ativadas e reverberando. Ou seja, a todo momento a experiência estética e afetiva é marcada pela instabilidade provocada pelo humor que suspende a angústia (ou vice-versa) ou pela justaposição de afetos incongruentes. Tão importante é o humor para o acionamento operacional da imagem complexa quanto é sua suspensão.

Em meio ao pêndulo afetivo criado pelas atmosferas dos filmes, algumas imagens aprofundam as dinâmicas de suspensão em uma outra camada. Trata-se de imagens do prosaico, momentos em que Andersson expõe o lirismo dos instantes em que não se desdobram ações complexas significativas. São momentos cotidianos de contemplação, de pausas, nos quais os personagens quase não se movem. Porém, a diminuição das ações e movimentos, nestes casos, se difere da inerte apatia de outros personagens. De um lado, temos a incapacidade de movimento que surge por meio da anestesia sensorial diante da realidade. Todavia, Roy Andersson também expõe as imagens do prosaico em outros termos. Nelas, os personagens, entregues à singela contemplação da simplicidade da vida, oferecem ao espectador a possibilidade de vislumbrar algo que contrasta com o aspecto absurdo e trágico da existência.

Essa característica do trivialismo constrói correspondências entre as considerações de Blanchot sobre os momentos do cotidiano em que “nada acontece”:

Não se passa nada: eis o cotidiano, mas qual o sentido desse movimento imóvel? A que nível se situa esse “não se passa nada”? Para quem “não se passa nada”, se para mim, necessariamente, se passa sempre alguma coisa? Noutras palavras, qual é o “Quem?” do cotidiano? E, ao mesmo tempo, por que nesse “não se passa nada”, há a afirmação de que seria admitido que se passasse algo de essencial? (BLANCHOT, 2007, p. 239-240)

O trivialismo de Roy Andersson ecoa as perguntas levantadas por Blanchot. Poderíamos olhar as imagens de momentos em que “não se passa nada”, presentes na *Trilogia do ser humano*, como, elas próprias, reverberações de tais perguntas. Talvez o “quem?” do cotidiano seja ninguém ou todos nós. Ou ainda, o sujeito indefinido e inexistente que faça friccionar a ideia de ‘ninguém’ com a de ‘todos’. Andersson complexifica a suposta simplicidade do cotidiano, ao passo que simplifica

a suposta dificuldade da vida humana. Não simplifica no sentido de optar por uma visão simplista, rasa, mas no de demonstrar imagetivamente a possibilidade do sublime em meio ao caos. Ou melhor, nas palavras de Blanchot: “*o movimento de voltar-se para lá e para cá ; é o perpétuo álibi de uma existência ambígua que se serve das contradições para escapar dos problemas e mantém-se indecisa numa quietude inquieta. Assim é o confuso cotidiano*” (Ibid., p. 240)”. Isto exemplifica-se no plano que mostra um dos filhos de Kalle tocando flauta com sua companheira (Figura 12).

FIGURA 12



Quadro fílmico do 41º plano de *Canções do segundo andar*

Também podemos observar os momentos em que o prosaico é apresentado como um cotidiano sublime e contemplativo em *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*. No filme, vemos uma jovem mulher sentada no banco de praça balançando um carrinho de bebê (Figura 13), duas crianças soprando bolhas de sabão da janela (Figura 14), um casal fumando (Figura 15) e dois jovens apaixonados deitados na praia acompanhados de um cachorro (Figura 16). O mesmo se aplica à mulher que canta ao relaxar em uma banheira (Figura 17), em *Vocês, os vivos*. A mesma cantora que entoa o hino no funeral do chefe que sofrera um infarto. Não há nada de errático nesses momentos. Consequentemente, nada de cômico ou trágico. Apenas a beleza sublime e insignificante da vida corriqueira.

FIGURA 13



Quadro fílmico do 32º plano de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

FIGURA 14



Quadro fílmico do 28º plano de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

FIGURA 15



Quadro fílmico do 38º plano de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

FIGURA 16



Quadro filmico do 40º plano de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

FIGURA 17



Quadros filmicos dos 49º e 53º planos de *Vocês, os Vivos*

Em *Vocês, os vivos*, ocorre a reiteração de elementos celestes associados simbolicamente à ameaça existencial. No 56º plano do filme, no entanto, o céu é vinculado ao sonho, enquanto uma expressão do prosaico. Após a fã *stalker* narrar o sonho que teve com seu ídolo e objeto persecutório, um homem sentado no bar, que ouvia atentamente ao testemunho da sonhadora, também narra um dos sonhos que teve na noite anterior. Ele conta que sonhou estar voando. Abria seus braços em direção ao céu e voava para bem alto. Lá de cima ele acenava para seu pai e sua mãe, possivelmente falecidos. Eles acenavam de volta, felizes. Aqui o simbolismo celeste não aparece como ameaça ou prenúncio mórbido, como ocorre outros momentos do filme. Mas sim algo que instaura felicidade e plenitude. Também poderíamos propor uma leitura desse plano através da perspectiva de um impulso sublimatório. Diante da miséria existencial dos personagens, o sonho e o voo podem denotar leveza, fuga e refúgio em uma atmosfera de bem estar e felicidade.

Muitas das situações apresentadas em *Vocês, os vivos*, os vivos giram em torno da repetição, demonstrada especialmente com relação ao elemento temporal. As frases "*Façam seus últimos pedidos*" e "*Amanhã é um novo dia*", repetem-se no filme. A Figura 18 ilustra os planos nos quais a repetição é observada. Primeiramente, é dita no 14º plano pela voz da esposa (que não vemos) de um homem parado na varanda de seu apartamento observando uma briga entre vizinhos. A esposa pergunta o que faz o homem. De modo monossilábico e desinvestido de ânimo, ele responde que não faz nada. Em seguida, ela pergunta-lhe sobre o que ele estaria pensando. O cônjuge entediado responde que já não lembra mais, agora que ela o interrompeu com a pergunta. Ela o chama para deitar na cama dizendo que amanhã será um novo dia. Por três outras vezes, a frase é repetida pelo garçom de um bar, antecedida pela solicitação: "*Façam seus últimos pedidos*". A repetição das frases gera um efeito de dicotomia percebido entre seus próprios sentidos e os contrastes por eles criados. Ou seja, é repetido que "*amanhã é um novo dia*", porém os novos dias são semelhantes aos velhos. Não apenas porque, aparentemente, a frase se repete todos os dias, mas também pelo efeito da circularidade repetitiva e aprisionadora, percebida especialmente no tempo. É como se os personagens estivessem cercados em uma espécie de encarceramento temporal, vivendo repetidamente o mesmo dia.

FIGURA 18



Quadros fílmicos do 14º, 15º, 37º e 56º planos de *Vocês, os vivos*

Outra camada de contraste pode ser observada por meio de uma ironia mórbida. Como já foi apontado, a narrativa de *Vocês, os vivos* é atravessada constantemente pelo prenúncio de uma morte iminente: o despertar repentino de um pesadelo; o trem *Lethe*; a tempestade sugerindo o céu caindo sobre a humanidade; a marcha fúnebre que ensaia; o funeral de um homem que morreu subitamente de infarto. Todos figuram o prenúncio de morte presente no filme que, paralelamente, repete que *"Amanhã é um novo dia"*. A ironia demonstra-se entre a promessa do novo e a evidência de catástrofe iminente. Cria-se, portanto, um tensionamento humorístico entre as duas frases. Como se o sentido efetivo da repetição fosse: *"Façam seus últimos pedidos, pois eles serão, de fato, definitivamente os últimos. A morte chegará a qualquer momento e não haverá amanhã"*.

Outra faceta do trivialismo de Andersson é demonstrada pela reiteração da frase *"Fico feliz em saber que você está bem"*, em *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*. As imagens sugerem que os personagens direcionam a frase a parentes, amigos ou companheiros românticos em ligações telefônicas. Porém a felicidade que a frase denota é contrastada pela circunstância em que é dita, sublinhando o componente humorístico. Neste caso, não se trata de imagens de pausas ou contemplações, como os abordados acima. Aqui, o prosaico é apresentado dicotomicamente. A Figura 19 exemplifica as situações em que os personagens declaram a suposta felicidade. Na primeira imagem da figura, uma faxineira prostrada no chão e rodeada de produtos de limpeza vocaliza a frase pela primeira vez no filme. No 18º plano, após comunicar a mesma mensagem, um homem temporariamente trabalhando como cabeleireiro compartilha um desabafo sobre os infortúnios de sua situação familiar. No 27º plano, evidencia-se a função fática da declaração. Durante a ligação telefônica, a mulher pergunta ao homem que está junto dela se ele deseja falar algo ao interlocutor. Ele simplesmente repete a mesma frase. O efeito criado é um esvaziamento de sentido da mensagem, repetida automaticamente por conveniência. No quadro seguinte, o contraste é intensificado ao vermos um homem dizendo *"Fico feliz em saber que você está bem"*, enquanto a arma em sua mão nos sugere um suicídio iminente. No 47º plano, antecedido pelo título *"Homo sapiens"*, uma mulher, pelo telefone, dá ao seu interlocutor notícias sobre o tempo, enquanto um macaco recebe eletrochoques intermitentes durante um experimento laboratorial, expondo o tensionamento entre a banalidade e a crueldade.

FIGURA 19



Quadros filmicos dos 17º, 18º, 27º, 35º, 46º e 47º planos de *Um pombo pousou num galho* refletindo sobre a existência

O humor produzido pela reiteração da frase demonstra o contraste irônico entre a declaração de uma suposta felicidade e o deplorável estado relacional dos personagens que repetem a frase. Todos compartilham o fato de não estarem nem um pouco felizes e nada bem.

1.5.2. Culpa existencial e a responsabilidade do olhar

Para Roy Andersson, o cinema é perigoso quando negligencia sua missão humanística (LINDQVIST, 2010). Uma das bases da imagem complexa é instaurar, por meio da responsabilidade do olhar, uma experiência de conscientização social e

coletiva. Como exemplificação da ideia de clareza de pensamento na composição e percepção da imagem complexa, Andersson cita *Mundo de glória* e a reconstrução da brutalidade de eventos sucedidos na realidade exibidos na primeira cena do filme:

Esses eventos, essas ações, essas formas racionalmente planejadas de liquidação, essa frieza e insensibilidade em relação ao sofrimento de outras pessoas são, para mim, a personificação definitiva do mal. Como devemos lidar com esse conhecimento sobre o que os seres humanos são capazes de fazer? É possível escapar desse conhecimento? É possível evitar que isso aconteça novamente? Como isso pôde acontecer? Somos capazes de entender o porquê? Por que a história se repete? Essas são algumas das perguntas mais importantes da atualidade³² (ANDERSSON, 2010, p. 276).

Além da gravura de Callot, Andersson, ao longo da vida, foi assombrado pela sincronicidade entre seu nascimento e o estágio mais crítico do holocausto nazista. O autor aborda uma espécie de culpa existencial em torno dos eventos sombrios da humanidade. Andersson encontra no filósofo Martin Buber uma definição do irrevogável sentimento: "*Uma culpa existencial surge quando alguém se depara com a violação de uma norma fundamental para a existência humana*"³³ (BUBER apud. ANDERSSON, 2010, p. 276). Assim como Buber, Andersson e a imagem complexa indagam possibilidades de liberação e reconciliação com o sentimento da culpa existencial. Enquanto as proposições de Buber se concentram em um nível individual de elaboração da culpa existencial, Andersson considera suas implicações em macroesferas sociais, em diálogo com a análise, realizada pelo filósofo húngaro György Lukács, da ideologia nazista:

Lukács argumenta que um período como o de Hitler não pode ser considerado resolvido até que nossa sociedade tenha superado radicalmente a atitude intelectual e moral que caracterizou o período, colocou-o em movimento e deu-lhe uma direção e uma forma. É possível dizer que esse processo já foi sequer iniciado? Hitler está morto, mas o que dizer da atmosfera que o criou? Hitler é culpado pelos aplausos que recebeu? No campo de concentração de Dachau, nos arredores de Munique, pode-se ler que sua câmara de gás nunca foi usada. O texto deveria dizer

³² Tradução livre de: *These events, these actions, these rationally designed ways of liquidation, this coldness and insensitivity towards other people's suffering, are for me the ultimate embodiment of evil. How should we deal with this knowledge of what humans are capable of? Is it possible to escape this knowledge? Is it possible to prevent it happening again? How could it even happen? Are we able to understand why? Why does history repeat itself? These are some of the most important questions today.*

³³ Tradução livre de: *An existential guilt arises, when someone violates a human norm, which he himself in his nature recognises and acknowledges as a foundation for his own and every other human's existence.*

que nunca houve tempo para usá-la, assim como não houve tempo para implementar os planos que existiam para gigantescas câmaras de gás subterrâneas nas quais se poderia levar trens inteiros e esvaziar os vagões automaticamente. Esses engenheiros, pelo que sei, mais tarde tiveram uma vida burguesa normal e se ocuparam com outras tarefas. Isso deve ser considerado um grande problema para a humanidade³⁴.(ANDERSSON, 2010, p. 277)

Diante do questionamento sobre a representação de tais eventos (holocaustos, guerras e extermínios) com dignidade e responsabilidade, Andersson descarta o uso de *close-ups* ou do sofrimento como estratégia de criação de efeitos emocionais no espectador. Este ponto se correlaciona com a aproximação, identificada por Brunow (2010), entre a imagem complexa e o distanciamento — ou estranhamento — proposto por Bertolt Brecht no teatro épico.

A imagem complexa é um discurso de elaboração do paradigma ético-estético. Tal elaboração pode ser compreendida como um movimento de retirar a estabilidade do olhar que incide sobre a imagem: conferir-lhe complexidade. Josep Català (2015) propõe a imagem complexa como uma forma de olhar as imagens:

Todas elas podem ser complexas. A ideia de conceituar isso vai contra a tradição de achar que a imagem é sempre algo simples — inclusive aquelas tão simples como uma fotografia instantânea, ou um retrato de passaporte. Há níveis de complexidade, mas depende da relação que o observador estabelece com aquela imagem para que surja essa relação de complexidade (CATALÀ, 2015, p. 296)

As considerações do autor sobre a imagem complexa nos permitem tecer conexões entre a complexidade da imagem e a complexidade da ética. Assim como existe a complexidade da estruturação de uma imagem (nos níveis formal, simbólico e dos sentidos produzidos), existe a complexidade do olhar que, em direção a ela, se lança. A modalidade do olhar é um fator importante na condução dos processos subjetivos do espectador. Ambas as complexidades são construídas e não dadas *a priori*. Podemos pensar que toda imagem reside nesse limiar entre aquilo que ela é

³⁴ Tradução livre de: *Lukács argues that such a period as Hitler's time can not be considered settled until our society 'radically has overcome the intellectual and moral attitude that characterised the period, set it in motion and gave it a direction and a form.' Is there anyone who would maintain that we have even begun that process? Hitler is dead, but what about the atmosphere that created him? Was Hitler to blame for the applause he received? In the concentration camp at Dachau outside Munich, one can read that its gas chamber was never used. The text should say that there was never any time to use it, just as there was no time to implement the plans that existed for gigantic subterranean gas chambers into which one could bring whole trains and have the carriages automatically emptied. These engineers, as I understand, later lived normal bourgeois lives and were occupied with other tasks. That should be considered a great problem for humanity.*

e como ela é vista. A imagem complexa — tanto na concepção de Català como na de Andersson — ocorre nesse intervalo. Considerar uma imagem apenas como simples materialidade é renunciar o campo onde ela de fato se “imagina”. Complexificar a imagem é um ato de friccionar a materialidade e o olhar de modo a se chegar no ponto de considerável relevância: o ponto cego e instável da imagem. O mesmo processo ocorre na construção do humor. Nos paradigmas formados pelos inúmeros elementos em acionamento no humor, a verdadeira complexidade se instaura naquilo que se esconde sob o véu do irrefletido, daquilo que outrora era tomado como algo estabelecido e aquilo sobre o qual não foram indagadas possíveis transformações. Nossa ideia, que continuaremos desenvolvendo no próximo capítulo, é a de que o humor complexo instiga o acionamento de outras perspectivas dentro de um paradigma, sendo relevante para o funcionamento da imagem complexa.

2. O HUMOR COMPLEXO

Ao comentar sobre o processo criativo para a composição da cena inicial de *Mundo de glória*, Roy Andersson menciona que em uma das possibilidades experimentadas no filme, uma das mulheres encarceradas no caminhão ria, em um dado momento. Segundo o autor (ANDERSSON, 2010), a história demonstra que, por vezes, as testemunhas encontram alguma comicidade ao se depararem com imagens do gênero. Sua asserção, ao evidenciar o fenômeno da ocorrência do cômico diante do trágico, nos indica o caminho que instiga a nossa tese. Nosso objetivo é investigar a natureza desta curiosa manifestação do riso apontada e elaborada estilisticamente por Andersson. Não nos parece um cômico da ordem da perversão, do contentamento prazeroso com a crueldade e a barbárie, mas uma comicidade que traça um percurso mais profundo e misterioso na fruição do espectador. Igualmente provocadora, esta modalidade cômica nos parece engendrar pontos de conexão com as diretrizes de construção dos sentidos, efeitos e afetos suscitados pela imagem complexa. Dessa forma, investigaremos as possibilidades e potências do que denominamos *humor complexo*, defendendo a tese de que este é um dos elementos basilares para os objetivos morais e políticos da imagem complexa³⁵. Do que, de fato, rimos quando rimos? Ademais, por que e como rimos daquilo que rimos?

Investigações acerca do humor no cinema de Roy Andersson foram realizadas anteriormente. Entre elas, destacamos os trabalhos de Eva Tüttelmann (2008), Julianne Yang (2013) e Simin Dolatkhah (2021), com os quais dialogamos.

Dolatkhah (*Ibid.*) investiga o humor anderssoniano, por meio da perspectiva da relação entre a criação dos efeitos de humor e os aspectos formais da estética do diretor. O percurso de investigação da autora consiste em identificar paralelos entre o humor de Andersson, a dramaturgia de Samuel Beckett e os pintores da *Nova Objetividade Alemã*, analisando a passividade e corporeidade dos personagens, a similaridade e a repetição como recursos tragicômicos.

³⁵ No campo da filosofia, a noção de rizoma proposta por Gilles Deleuze e Felix Guatarri, é construída metaforicamente de modo a considerar os sistemas complexos presentes no pensamento, na subjetividade e na sociedade. Edgar Morin, por sua vez, elabora a Teoria da Complexidade no campo da epistemologia, apontando que o conhecimento apenas pode ser construído a partir do olhar que navega entre múltiplas perspectivas. No decorrer da pesquisa, constatamos que ambas as correntes poderiam ser férteis na análise da complexidade no cinema anderssoniano, porém, considerando a relevância do recorte referencial, optamos por abdicar o desenvolvimento de um pensamento que dialogasse com a Esquizoanálise ou com a Teoria da Complexidade.

Como apontado pela autora, a passividade se apresenta em dois níveis nos mundos criados por Roy Andersson e ambos evidenciam criticamente a anestesia moral e sensorial das sociedades urbanas na contemporaneidade. Primeiramente, a passividade é expressa pelas reações dos personagens diante das situações que lhes são acometidas. Atrelado à passividade dos personagens, Andersson elabora a passividade do espectador, em um artifício de espelhamento.

Esse aspecto dialoga com a asserção da pesquisadora portuguesa Fátima Chinita (2018, p. 2): “*a natureza auto-reflexiva do estilo cinematográfico de Roy Andersson ironicamente expressa a vitalidade da arte em oposição à morbidez da sociedade que é retratada*”³⁶. Ela também aponta para outra camada do caráter auto-reflexivo de seus filmes: a que se expressa na intensificação, no espectador, da angústia experienciada pelos personagens. Tais mecanismos de projeção e identificação tendem a fazer com que o olhar que o espectador direciona aos personagens seja redirecionado para si próprio.

Em entrevista ao crítico de cinema Jon Asp, Andersson declara que *A trilogia do ser humano* tem por objetivo gerar, no espectador, o estado de *Lebenslust*, palavra alemã que denota o desejo pela vida e respeito fundamental para com a existência humana:

É minha convicção que qualquer filme pode — e deve — ser assistido a qualquer momento em seus próprios termos. Em um filme individual, cada cena pode ser vista separadamente. *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência* tem 39 cenas, e minha ambição é que cada uma delas possa proporcionar uma experiência artística ao público. Como um todo, *A trilogia do ser humano* tenta desafiar os espectadores a examinar sua própria existência, perguntando-lhes “O que estamos fazendo? Para onde estamos indo?” Seu objetivo é gerar reflexão e contemplação, considerando nossa existência com uma grande dose de tragicomédia. “*Lebenslust*” — desejo pela vida e um respeito fundamental pela existência humana.³⁷ (ANDERSSON, 2014, n.p.).

O modo como Andersson busca instaurar o estado de *lebenslust* é ironicamente demonstrando imageticamente o seu contrário: personagens inertes,

³⁶ Tradução livre de: “*In Andersson’s cinema, the imminently self-reflexive nature of this style, ironically, expresses the vitality of art as opposed to the lifeless society it depicts*”.

³⁷ Tradução livre de: “*It is my conviction that any film could – and should – be watched at any time on its own terms. Within an individual film, each scene actually can be seen separately. A PIGEON has 39 scenes, and my ambition is that each can deliver an artistic experience to the audience. As a whole, THE LIVING TRILOGY attempts to challenge viewers to examine their own existence, asking them “What are we doing? Where are we headed?” It aims to generate reflection and contemplation, regarding our existence with a large slice of tragicomedy, “Lebenslust” – lust for life, and a fundamental respect for human existence*”.

apáticos, neutros e indiferentes à vida. Para olharmos o funcionamento das manifestações da neutralidade no cinema de Roy Andersson, é pertinente analisarmos o pensamento do filósofo e semiólogo francês Roland Barthes acerca do Neutro. Barthes (2003) chama³⁸ de Neutro tudo aquilo que burla o paradigma. Por paradigma, ele compreende a produção de sentido pela oposição de dois termos virtuais e pela atualização de um em referência a outro. Com relação ao paradigma, o filósofo se alinha à perspectiva de Ferdinand de Saussure, que concebe o sentido assentado no conflito e todo conflito como gerador de sentido. O Neutro, compreendido por Barthes, é a burla, esquiva ou suspensão do conflito (paradigma), no campo das condutas, dos afetos e dos discursos. Ele não parte de um lugar de indiferença ou apatia: “O Neutro — meu neutro — pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. Burlar o paradigma é uma atividade ardente, candente” (*Ibid.*, p. 19-20). Podemos afirmar que existe uma certa neutralidade na estética adotada por Roy Andersson na imagem complexa e — de acordo com nossa perspectiva — no humor complexo. O neutro no cinema anderssoniano se aproxima do Neutro barthiano tanto pela semelhança quanto pela diferença. A semelhança é observada na asserção de Barthes de que seu Neutro não configura uma nulidade, algo que caminha em direção à negatividade. Tal negatividade, aqui, segundo a lógica barthiana, seria uma expressão do paradigma, estando em oposição à positividade. De igual modo, a neutralidade observada nos filmes de Andersson é eloquente, portanto também “ardente e candente”. Por outro lado, a neutralidade de Andersson difere-se do Neutro compreendido por Barthes, na medida em que não se propõe a burlar o paradigma, mas intensificá-lo. Há, neste ponto, uma expressão da complexidade: o paradigma não caminha para sua relativa anulação, mas se desdobra em outros paradigmas, construindo — ousamos dizer — paradigmas complexos, nos quais se dá a mobilidade dos sentidos.

Em suma, a imagem complexa está no constante movimento de construção, destruição e reconstrução dos sentidos. Enquanto que o Neutro remete à suspensão do conflito, a imagem complexa é, por sua natureza, conflitiva. Em correspondência a esse raciocínio, podemos delimitar o que consideramos humor complexo como um dispositivo, no âmbito específico da *Trilogia do ser humano*, de

³⁸ O autor afirma seu gesto não como uma tentativa de definição do Neutro, mas sim como reunir uma coisa sob um nome.

amplificação do paradigma entre o trágico e o cômico, buscando instaurar elaborações macro e micropolíticas na experiência estética do espectador.

Esse é também um dos modos de operação da imagem complexa: suscitar a reflexão crítica do espectador sobre as responsabilidades implicadas no ato de olhar. Dolatkha considerava o humor anderssoniano como uma exemplificação da virada tragicômica moderna identificada pela teórica da dramaturgia inglesa Verna Foster (2004). Enquanto que, na tragicomédia renascentista os protagonistas estavam submetidos ao trágico e inseridos em um mundo cômico, a tragicomédia moderna inverte esse padrão ao propor figuras cômicas em uma sociedade trágica³⁹.

Ao decorrer do presente capítulo, revisaremos o pensamento de autores, evidenciando os pontos de contato de suas proposições teóricas com a imagem complexa e o humor complexo. O capítulo foi organizado em cinco eixos de análise, que evidenciam aspectos basilares do humor complexo. O primeiro subcapítulo, *O sorriso da caveira*, aborda o aspecto mórbido do humor complexo. O segundo subcapítulo, *Tensionamentos tragicômicos*, debruça-se sobre os pressupostos conceituais da noção de tragicomédia. O terceiro subcapítulo, *Apatia e anestesia social*, investiga o humor construído a partir da inexpressividade emocional — *deadpan humor* ou humor seco — e a crítica elaborada por Roy Andersson à anestesia sensorial e relacional dos sujeitos contemporâneos. O quarto subcapítulo, *O riso do pessimista*, apresentaremos conceitualmente a *Teoria da incongruência* ou Teoria do risível de Arthur Schopenhauer.

2.1. O sorriso da caveira

O humor é um conceito de labiríntica definição, difícil de ser aplicado em um sentido estável. Entretanto, é possível concebê-lo justamente através da perspectiva da instabilidade e encontrar nela um traço que nos aproxime de uma das possíveis respostas para a pergunta: o que é o humor?. Não pretendemos aqui nos debruçarmos sobre a natureza ontológica do humor. Porém propomos olhá-lo por

³⁹ No subcapítulo 2.3, voltaremos a abordar a passividade e inexpressividade dos personagens de Roy Andersson, relacionando-as com o pensamento de autores que se dedicaram a refletir sobre a anestesia das sociedades moderna e contemporânea, como Georg Simmel, Zygmunt Bauman, Byu-Chul Han e Gilles Lipovetsky.

um ângulo específico: o da instabilidade. Propomos, de igual maneira, conceber a morte por essa mesma perspectiva. A morte é uma das principais fontes de inquietação da mente humana. Assim como humor, existe nela algo de fugidio, algo que nos escapa. Imaginar a morte é uma tentativa da ordem do impossível. Uma vez que a imaginemos, contamina-se a imaginação por algo vivo. Um pouco mais cognoscível seria imaginar e simbolizar a morte do outro e, por meio dela, vislumbrarmos o vestígio fantasmagórico da nossa própria. Portanto, pensar a morte é, sobretudo, um exercício de alteridade: ela é absolutamente comum. Algo semelhante ocorre no humor. Nele, a alteridade se demonstra pelo deslocamento em direção ao outro. Ainda que este outro seja uma outra perspectiva de si mesmo, estabelecida pelo sujeito.

Interessa-nos pensar a aproximação do humor com a morte por meio do erro. É possível haver o humor sem o erro e, aprofundando a questão, sem o trágico? Por mais sutil ou (quase) imperceptível que seja, parece se manifestar um rastro ou vestígio do trágico nas ocorrências do cômico, inclusive nas modalidades cômicas que, a princípio, possam nos parecer mais inocentes e singelas. Se rimos de uma criança que, no início de seu processo de verbalização, troca palavras ou sílabas, formando risíveis neologismos e sonoridades, não estaríamos rindo de um erro inerente à existência humana, de um ser humano em atrito errático com a realidade convencionada? Nesse sentido, há modalidades de humor que entrelaçam, de modo mais evidente, o riso e o sofrimento, criando efeitos estéticos de instabilidade e incongruência que evidenciam o absurdo e a crueldade da vida.

Os entrelaçamentos entre humor e morte, há muito, instigam pensadores ao longo da história. O historiador francês Georges Minois, a esse respeito, afirma: “O riso e a morte fazem boa mistura. É suficiente olhar um crânio para se convencer: nada pode roubar-lhe o eterno sorriso” (MINOIS, 2003, p. 29). O autor analisa a aproximação entre humor e morte nos mitos gregos e na filosofia clássica. Uma delas é o riso sardônico — presente em obras de Homero, Platão, Ésquilo, Sófocles, Simônidas, entre outros — uma modalidade do riso como sofrimento. A noção de riso sardônico exposta por Minois lança luz à noção de humor complexo:

[...] o riso sardônico designa um riso inquietante, por causa de sua indeterminação. De quem e de que se ri? Não sabê-lo provoca mal-estar, como se esse riso viesse de outro lugar, do além, como uma ameaça imprecisa. Esse riso não exprime a alegria daquele que é a sua “presa”, e muitos o associam à ideia de sofrimento e morte” (MINOIS, 2003, p. 28).

Nestas palavras estão expostas as complexidades e instabilidades do riso sardônico e exemplificam um tipo mobilizante de riso. Assim como ocorre no riso sardônico, o humor complexo opera por um deslocamento subjetivo dos que a ele estão submetidos, com destaque à forma como Roy Andersson utiliza o humor para elaborar a morte. Entre os primeiros planos-situações de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*, estão os “*Três encontros com a morte*” (Figura 20).

FIGURA 20



Quadro fílmico do 7º plano de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

A Figura 21 apresenta os planos do “*encontro com a morte nº 1*”, no qual vemos dois ambientes internos de uma casa: uma sala de jantar e, pela porta aberta, uma parte da cozinha, onde uma mulher prepara o jantar enquanto um homem, supostamente seu marido, contempla a paisagem através da janela. Ao se aproximar da mesa montada e tentar abrir uma garrafa de vinho, ele tem um ataque súbito e cai morto no chão. Existe um traço incomodamente cômico na situação, pelo fato da morte ter sido causada por uma ação corriqueira, simples e fácil: o abrir de uma garrafa de vinho. O fato de a mulher no outro cômodo não tomar consciência do ocorrido, possivelmente instaura, na cena, a sensação de impotência do espectador, obrigado a testemunhar a ocorrência da morte sem a possibilidade

de intervenção. Chinita (2018), relaciona o elemento da falta de comunicação conjugal com o incômodo que atravessa a experiência do espectador:

A falta de comunicação conjugal é transformada em um doloroso sentimento de impotência para o espectador; o desdobramento é esperado (o plano é intitulado “encontro com a morte nº 1”), mas a experiência é angustiante porque a baixa motilidade parece expandir o tempo, e apartar espacialmente os cômodos. O fato do *status quo* da cena seguir inalterado — ou seja, o fato da outra personagem presente não se movimentar para prevenir a situação de ocorrer — contribui consideravelmente para uma sensação de movimentação estática (CHINITA, 2018, p. 80)⁴⁰.

FIGURA 21



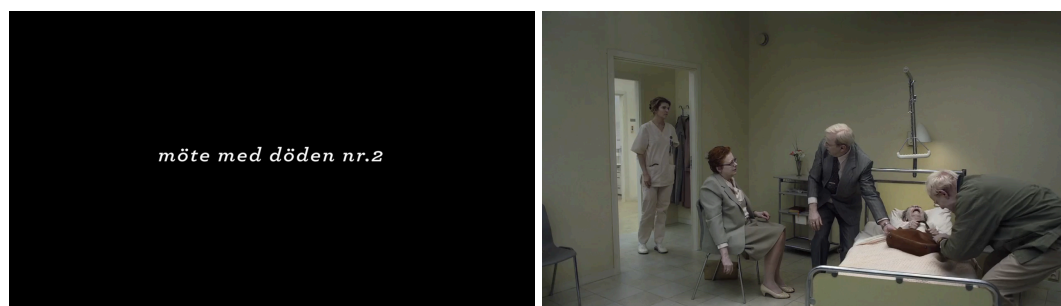
Quadros fílmicos dos 9º e 10º planos de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

O plano-situação intitulado “*encontro com a morte nº 2*”, ilustrado pela Figura 22, ocorre em um quarto de hospital, no qual uma senhora adoentada vive seus derradeiros dias. Dois de seus filhos estão sentados ao lado da cama e a senhora deitada segura firmemente uma bolsa repleta de joias. Após o terceiro filho adentrar o quarto, ele questiona a razão pela qual sua mãe porta a bolsa naquela situação. A filha responde que era da vontade da senhora morrer com suas joias. No decorrer da cena, o humor intensifica-se. Inicialmente, ele é instaurado pelo caráter absurdo da postura materna, que mesmo diante da morte, preza pela proximidade com seus bens materiais. Com os protestos do terceiro filho, inicia-se um conflito, quando este tenta convencê-la a largar a bolsa. O que inicialmente se apresentava como uma

⁴⁰ Tradução livre de: *The lack of marital communication is transformed into a painful feeling of impotence for the viewer; the outcome is to be expected (the tableau is titled “Meeting with Death no. 1”), but the experience is anguishing because the low motility seems to expand time, and place the two contiguous rooms farther away from each other. The fact that the status quo of the scene does not change – that the other character that inhabits the frame does not move in order to prevent the situation in the foreground from taking place – contributes in no small measure to a feeling of static motion.*

cena triste e solene torna-se cômica por meio do escalonamento do conflito, que culmina em uma disputa física pela bolsa, fazendo inclusive com que a maca da paciente se desloque durante a contenda. A tragicidade do humor também decorre do atrito de perspectivas apresentadas por cada um dos personagens. A imagem possibilita que o espectador compreenda o percurso de raciocínio da paciente, ainda que este pareça absurdo e risível. Ademais, é plausível que dois dos seus filhos, presentes no início da cena, acatem o pedido da mãe; da mesma forma, é compreensível que o terceiro condene a situação e aja para expor a insensatez da situação e revertê-la. A tragicidade do humor complexo, neste caso, reside no atrito irresolutível das perspectivas em jogo. Ou seja, nos desdobramentos do conflito e incomunicabilidade que impede a resolução do impasse, instala-se o tragicômico.

FIGURA 22



Quadros filmicos dos 12º e 13º planos de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

Em “*encontro com a morte nº 3*” (Figura 23), um homem estirado no chão, no meio de uma lanchonete, é cercado por outros que o dão por morto; demais clientes assistem, imóveis e tensos, à trágica circunstância. Após a constatação da morte do homem, a atendente da lanchonete, do balcão, declara haver outro problema. O falecido já havia pago por sua comida e, por conta disso, não seria possível devolvê-la. Ela, então, pergunta se algum outro cliente gostaria de ficar com a refeição. O humor é instaurado pelo fato de a tragicidade do ocorrido ser sobreposta a uma preocupação absurdamente burocrática. A posição da atendente minimiza a grandeza mórbida da situação e focaliza sua preocupação em direção a detalhes irrelevantes. A insensibilidade das testemunhas culmina na aceitação, por parte de outro cliente, em receber o pedido do homem morto.

FIGURA 23



Quadros filmicos do 14º e 15º planos de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

Como espectadores, percebemos, nos três planos-situação, o humor complexo instaurando certo deslocamento que desdobra-se primeiramente no tempo. Apenas somos efetivamente testemunhas de uma morte na primeira situação. Nas outras, testemunhamos o momento que antecede a morte e o momento posterior ao acontecimento. Nas duas primeiras situações, temos acesso a algo da perspectiva daquele que morre ou está prestes a morrer. Na terceira, a perspectiva do morto é apagada. Não nos é dado saber de seu comportamento antes de morrer. Assistimos aos desdobramentos de uma experiência de morte que atravessa a experiência de terceiros.

Voltemos à ideia de que concebemos algo de nossa morte no encontro com a morte de outrem. Na primeira situação, é observado que o mesmo elemento que instaura o humor é o que instala a angústia: a banalidade do instante em que a morte ocorreu. O humor ocorre por percebermos a tragédia decorrendo de uma ação frívola: o abrir de uma garrafa de vinho. Todavia, a frivolidade do ato é justamente o que potencialmente instaura a angústia no espectador, ao fazê-lo lembrar que a morte pode ocorrer a qualquer momento, inclusive agora. Na terceira situação, é possível perceber o mesmo deslocamento subjetivo e afetivo, porém, neste caso, diferentemente do que ocorre no primeiro, a banalidade não está no contexto em que a morte ocorre, mas sim na própria vida. O humor é acionado pela pouca importância que as testemunhas dão à morte do outro e pela negatividade — diminuição da relevância — se aciona a positividade — a percepção de valorização da vida humana.

O deslocamento observado na segunda situação também ocorre por meio do tensionamento entre a negatividade e a positividade, porém, neste caso, o

paradigma instaura-se na própria vida. Das três, é a única situação que não nos “mostra” a morte do personagem; apenas faz a ela uma alusão. A positividade é dada pela projeção da vida incidida na morte. A senhora, ao desejar morrer segurando suas joias, indica que existe a tentativa de preenchimento da morte com algo da vida; talvez uma maneira de tentar driblar a morte?. A negatividade reside na desimportância — percebida pelo espectador — implicada em ter joias no momento da morte. Nesses casos, é possível observar o humor complexo operando por meio da intensificação dos paradigmas e da fricção dos sentidos que eles fazem surgir. No próximo subcapítulo continuamos a analisar os tensionamentos tragicômicos do humor complexo, delimitando conceitualmente as noções de trágico e cômico.

2.2. Tensionamentos tragicômicos

Consideramos que Roy Andersson, na *Trilogia do ser humano*, reatualiza o tensionamento histórico entre o trágico e o cômico. É válido apontar que a pesquisa não caminha no sentido de aproximar os filmes ao trágico. Ou seja, não os consideramos filmes trágicos. Também não nos preocupamos ainda em advogar a hipótese de que eles não são trágicos. Trata-se de outro gesto: evidenciar a reatualização da tensão histórica entre o trágico e o cômico. Para desenvolver este ponto, retomemos a *Poética* de Aristóteles, no qual o filósofo se dedica a esboçar as disposições vetoriais deste campo de tensão. A obra é tida pelos seus estudiosos como escritos incompletos e lacunares, cujas partes que perduraram até a contemporaneidade parecem ser constituídas por comentários destinados a ajudar o autor durante uma exposição oral (PINHEIRO, 2015). A obra divide-se em dois volumes: o primeiro, dedicado a teorizar o gênero trágico e o segundo (perdido quase completamente ao longo dos séculos) o cômico. O professor, pesquisador e tradutor da *Poética* Paulo Pinheiro (2015) indica a importância da separação das questões poéticas e éticas na abordagem de Aristóteles. Apesar do foco do filósofo, na obra, ser a dimensão de construção do poema trágico, ele utiliza como ponto de divisão dos ímpetus trágico e cômico o *ethos*, isto é, o caráter e a caracterização dos personagens. “Assim sendo, um poema mimético-dramático será trágico se, entre outros motivos e ao contrário do que se passa com a comédia, for capaz de

produzir uma caracterização enobrecedora da personagem e da ação levada à cena” (Ibid., p. 8).

Enquanto a tragédia aborda as peripécias dos ditos grandes, nobres e homens de alta índole, a comédia representava os humanos de caráter torpe e baixo. A comédia e a tragédia se separam, segundo Aristóteles (2015), por meio de uma questão de índole. De uns rimos, de outros lamentamos seus destinos trágicos. O tensionamento entre a tragédia e a comédia, desde Aristóteles, se desdobra em outras dicotomias: o austero e o ridículo, o prazer do riso e a catarse. A catarse tem relação com a função exercida pela tragédia no tecido social, nas construções e elaborações subjetivas da civilização grega antiga. Por meio da mimese, o efeito catártico aciona e manipula o pavor e a compaixão evocados pelos destinos trágicos apresentados pelo gênero:

É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (*Ibid.*, p. 73).

A catarse é, portanto, a finalidade última da tragédia, pois a disposição de seus elementos constituintes conduz o espectador à purgação e depuração das emoções. Por meio desse processo, ocorre a elaboração subjetiva e social, ao passo que expõe aspectos existenciais do ser humano. Segundo Eudoro de Sousa (2016), para além dos aspectos formais, a fenomenologia da tragédia identifica que os primórdios da tragicidade residem imersos na penumbra da subconsciência e da pré-história do homem. O espírito trágico percorre todo o caminho que vai dos mais profundos abismos humanos às mais altas florescências da alma helênica.

Na *Poética*, Aristóteles diferencia a poesia trágica e a cômica⁴¹ das outras produções miméticas (a epopeia, a composição ditirâmbica, aulética e a citarística) por meio de três fatores: os meios (*hetéris*), os objetos (*hétera*) e os modos (*hetéris*). A primeira diferenciação compreende as especificidades das artes miméticas no que tange à utilização dos elementos de expressão, como ritmo,

⁴¹ No início da obra, o filósofo expõe os fundamentos de seu método de análise acerca das diferenciações entre as produções miméticas. Como já explicitado, não temos atualmente acesso à parte dedicada à elaboração teórica da poesia cômica. Porém, é possível afirmar que, assim como foi feito com relação à tragédia, Aristóteles explore as especificidades do gênero cômico considerando os três pontos de diferenciação: meios, modos e objetos.

linguagem, melodia e harmonia. A terceira diferenciação refere-se aos modos pelos quais a ação mimética é construída e apresentada, sob a forma narrativa ou dramática. A diferenciação mais pertinente à nossa análise é a segundo os objetos. A esse respeito, a concepção aristotélica compreende que:

Visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação, é necessário que estes sejam de elevada ou de baixa índole (as personagens seguem quase sempre esses dois únicos tipos, pois é pelo vício e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres), em verdade ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais. [...] É sob essa mesma diferença que repousa a distinção entre comédia e tragédia, ou seja, na medida em que uma quer mimetizar personagens piores e a outra melhores do que de fato são (ARISTÓTELES, 2015, p. 47-49).

Apesar de pouco conhecermos as considerações de Aristóteles sobre a comédia no segundo volume perdido da obra, percebe-se que um ponto em comum entre a tragédia e a comédia é o erro. Parte da intencionalidade de Aristóteles, na *Poética*, é discorrer acerca do que se deve objetivar e o que se deve evitar na composição do enredo trágico, de modo a alcançar seu efeito próprio. Posto que a tragédia deve ser a mimese de fatos temerosos e dignos de compaixão, o filósofo postula que *“não se devem apresentar homens excelentes que passam da prosperidade à adversidade — pois isso não desperta pavor nem compaixão, mas repugnância”* (*Ibid.*, p. 111-112). Tampouco *“homens maus que passam da desventura à prosperidade — isso é o que há de menos trágico, pois nada possui do que convém ao trágico: com efeito, não suscita nem benevolência, nem compaixão, nem pavor”* (*Ibid.*, p. 112). De igual maneira, o efeito trágico não decorre *“quando um homem decididamente cruel passa da prosperidade à adversidade — pois tal maneira de tramar os fatos pode ter a ver com a expectativa humana, mas não suscita nem pavor”* (*Ibid.*, p. 112). A situação trágica por excelência e a decorrência de sua função catártica são estabelecidas quando retratado o sujeito que vive a adversidade sem a merecer. Igualmente, é necessário que o sujeito seja semelhante ao espectador, que com ele construa uma relação de identificação, de modo a possibilitar a instauração do efeito de pavor. *“[...] Ou seja, a compaixão ocorre em relação ao que não merece; o pavor, em relação ao semelhante. Resta então a situação intermediária, ou seja, aquela do homem que, sem se distinguir*

*muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro*⁴² (Ibid., p. 112).

Sendo o erro essencial ao advento do trágico, também rimos, na comédia, dos erros que cometem os personagens cômicos:

A comédia é, como se disse, a mimese de homens inferiores; não, todavia, de toda espécie de vício: o cômico é apenas uma parte do feio. Poder-se-ia dizer que o cômico é um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e destruição; como bem exemplifica a máscara cômica: ela é feia e disforme, sem expressar dor (Ibid., p. 67)

Isso é explorado por Andersson: seus personagens erram, demonstrando o caráter simultaneamente trágico e ridículo da existência humana. Por se tratarem de duas posturas arquetípicas diante do erro, a tensão entre o trágico e cômico se desdobra na obra fílmica do cineasta pela subversão do prazer e da angústia. O humor em seus filmes nos coloca em um estado de confusa dubiedade. A noção de catarse aristotélica exprime que a tragédia coloca em operação algo da ordem afetiva, essencial para as dinâmicas sociais. O homem clássico olhava-se e simbolizava-se através da tragédia. A catarse era o efeito purgativo e de purificação; causar emoções de terror e piedade. Nos filmes de Andersson, o humor é construído justamente através do embate entre o terror, a piedade — projeção e identificação — e o riso. A construção do humor complexo se estabelece por meio de um riso catártico e incômodo. Outra subversão observada é a apatia contrastante ao lamento fúnebre do trágico. Os personagens estão a todo o tempo diante do sofrimento imposto pelos próprios erros. Andersson orchestra uma gradação entre as intensidades desses erros e sofrimentos. Um dos elementos que geram humor, pois subvertem uma expectativa do espectador, é a apatia dos personagens. Este é também um elemento ambivalente, na medida em que provoca o prazer do humor e o incômodo provocado pela inesperada apatia dos personagens diante das pequenas e grandes catástrofes que lhes acometem.

Andersson também desconstrói a dicotomia de índole identificada na análise de Aristóteles, uma vez que seus personagens são pessoas comuns do cotidiano, com as quais nos identificamos. Não são grandes e nobres personagens históricos

⁴² Pinheiro (2015) indica o termo grego, *hamartía*, traduzido por erro. Refere-se ao erro, falta ou falha cometida pelo herói trágico. *Amathía* é também utilizado por Platão e outros autores da Antiguidade para designar a ignorância do qual o herói é acometido. Ambos os termos remetem ao desconhecimento do teor e das consequências das falhas.

nem pessoas de baixa índole. Apenas seres humanos ordinários unidos pelo aspecto angustiante e errático de suas existências. O cineasta explora o erro por meio do ridículo e do absurdo, representando as tragicidades humanas por um viés absurdo, que promove a comicidade. De certa forma, podemos afirmar que ele expõe nossos sofrimentos, evidenciando o que neles há de risível. Esse riso funciona como uma espécie de catarse em que o terror do incômodo se transforma no cômico da falta de sentido existencial. Ao rir dos personagens de Andersson, estamos no fundo rindo de nós mesmos, através dos mecanismos de projeção e identificação que o cinema possibilita (MORIN, 2021).

Outro ponto de contato entre o trágico e *A Trilogia do ser humano* é o reconhecimento. Segundo Aristóteles, existe um momento crucial para os desdobramentos do trágico: o momento em que o herói reconhece sua impotência diante do destino trágico que se lhe apresenta. Os personagens de Andersson também parecem ter algo desse reconhecimento, o que pode ser percebido pela apatia. Nada fazem para mudar suas condições existenciais. Parecem resignados com a angústia provocada pela vida. Apáticos e risíveis.

No próximo subcapítulo, serão exploradas mais especificamente as significações do cômico propostas pelo filósofo francês Henri Bergson, porém, é válido, aqui, adentrarmos brevemente um aspecto do pensamento do filósofo que concerne aos tensionamentos tragicômicos. Os erros e vícios são elementos operacionais do trágico e do cômico desde a filosofia aristotélica. Bergson ecoa o pensamento de Aristóteles ao aproximar sua hipótese medular — o mecânico sobreposto ao vivo — à análise da moralidade no cômico.

Certos vícios não poderiam ser para o caráter, o que a rigidez da ideia fixa é para o espírito? Defeito natural ou contratura da vontade, o vício quase sempre se assemelha a uma deformidade da alma. Sem dúvida há vícios nos quais a alma se instala profundamente, com tudo o que ela traz em si de poder fecundante, e que ela arrasta, vivificados, em um redemoinho de transfigurações. Estes são os vícios trágicos. Ao contrário, o vício que nos torna cômicos é aquele que chega até nós de fora, como uma moldura pronta na qual nos inserimos. Ele nos impõe sua rigidez, em vez de emprestar nossa flexibilidade. Nós não o complicamos, é ele quem nos simplifica. Nisto, justamente, parece residir [...] a diferença essencial entre a comédia e o drama (BERGSON, 2018, p. 43).

Seguindo tal perspectiva, o autor afirma que o drama tende a amalgamar os vícios à subjetividade do personagem, de modo que a evidência incida não sobre o

vício em si — apesar de perceptível — mas sobre a própria subjetividade. Nesta modalidade os vícios parecem internos, mecanismo que regem a constituição subjetiva específica. Ele observa que os dramas e tragédias tendem a ser intitulados com um nome próprio, enquanto as comédias são comumente associadas ao próprio vício, colocando-o em evidência. Apesar de, na comédia, os vícios também serem incorporados à subjetividade do personagem, são comumente mantidos sob uma forma abstrata e generalizante, externos ao personagem e compartilhados por outros. Em outras palavras, o vício, na comédia não é específico àquela subjetividade em particular, mas um traço de caráter externo que permeia outras inúmeras personalidades. Bergson considera existir, a respeito deste ponto, a expressão sua premissa. Na comédia, os personagens são como marionetes manipuladas pelos cordões dos vícios.

[...] a arte do poeta cômico é a de nos fazer conhecer tão bem esse vício, de nos introduzir a nós, espectadores, tão fundo em sua intimidade, que acabamos por obter alguns dos fios das marionetes que ele manipula; seremos nós, então, que as manipulamos. Parte de nosso prazer vem disso. Sendo assim, também aqui é uma espécie de automatismo que nos faz rir. É um automatismo bastante próximo da simples diversão. Para se convencer disso, basta observar que, em geral, uma personagem é cômica na medida mesma em que não se reconhece enquanto tal. O cômico é inconsciente. [...] Uma personagem de tragédia não mudará em nada sua conduta por saber como a julgamos; será capaz de perseverar nela, mesmo com a plena consciência daquilo que ela é, mesmo com o sentimento bastante claro do horror que nos inspira. Mas um defeito ridículo, desde que ele se sinta ridículo, tenta se modificar, ao menos exteriormente. [...] E é sobretudo, nesse sentido, digamos desde já, que “o riso castiga os costumes”. Eles fazem com que de imediato tentemos parecer aquilo que deveríamos ser [...] (*Ibid.*, p. 42-43).

Em diálogo com essa ideia, o humor complexo evidencia os erros e vícios de caráter dos personagens, expondo a rigidez e automatismo de seus comportamentos, ações, relações e corpos. Também observamos haver, na tragicomicidade do humor complexo, a ativação do dispositivo de transposição, igualmente identificado por Bergson: “*Obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma ideia em outro tom*” (BERGSON, 2018, p. 90). Os meios de transposição são verificáveis em múltiplos desdobramentos e a tensão tragicômica, no âmbito de nosso estudo, parece ser uma das mais fundamentais. A transposição de algo do âmbito trágico à esfera do cômico se aproxima daquilo que Alexander Bain define como degradação: “*quando nós representamos algo,*

anteriormente respeitável, como medíocre e vil” (BAIN apud. BERGSON, ANO, p. 91).

Isto pode ser exemplificado pelos 31º e 39º planos de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*, que retratam a figura do rei sueco Carlos XII (Figura 24). Nos planos em questão, observamos um líder outrora respeitável, glorioso e poderoso ser rebaixado a uma figura decadente e derrotada.

FIGURA 24



Quadros filmicos dos 31º e 39º planos de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

Observamos ainda a transposição ocorrer por meio da valorização, quando algo pequeno e insignificante, risível de imediato, é imbuído de tamanha importância a ponto de tornar a situação trágica, como ocorre com o homem executado por destruir a porcelana pertencente a uma família, em *Vocês, os vivos*. Observemos ainda que dois vetores de transposição podem ocorrer simultaneamente. No próximo subcapítulo, analisaremos a anestesia social, exposta na trilogia, à luz do pensamento de Georg Simmel, Byun-Chul Han e Henri Bergson.

2.3. Apatia e anestesia social

Em meados do século XVII até meados do XIX, ocorria, na Europa, a *Primeira Fase da Revolução Industrial*, processo caracterizado por transformações importantes nos modos de produção e funcionamento mercantis. Uma das consequências mais evidentes do período é a crescente urbanização. Além do crescimento geográfico das cidades, a urbanização é marcada pelos deslocamentos populacionais dos campos para as cidades. A partir do início da Revolução Industrial e seus desdobramentos em outras fases, as mudanças — nos níveis político, econômico e relacional — foram objeto de investigação de pensadores como o sociólogo francês Émile Durkheim, o filósofo alemão Karl Marx, Max Weber e Georg Simmel, ambos sociólogos franceses, instituindo as ciências sociais enquanto um campo epistemológico sedimentado. No contexto de tais investigações, Simmel (1979) dedicou-se a pensar a apatia — *atitude blasé* — como um fenômeno cada vez mais pungente nos sujeitos modernos e contemporâneos urbanizados. Na *Trilogia do ser humano*, a apatia — verificada no plano da expressão e do conteúdo — é elemento central na construção do humor complexo e das críticas elaboradas esteticamente por Roy Andersson.

Simmel discorre, pela primeira vez, sobre a atitude *blasé* em *A metrópole e a vida mental* (*Ibid.*), trabalho na qual o autor investiga os modos como a personalidade e a subjetividade se acomodam nos ajustamentos às forças externas provenientes dos diversos processos em curso na urbanização. O autor inicia o texto apontando o individualismo moderno como um grave problema e lança luz sobre as notáveis dicotomias entre as experiências de vida no campo e na cidade. Simmel identifica a intensificação e a velocidade dos estímulos nervosos, ao lado da superficialidade relacional, como exemplos desta diferença e elementos fundantes das condições psicológicas do tipo metropolitano de individualidade. Entra em curso, nesse processo, a dessensibilização subjetiva como forma de adaptação e proteção à ocupação urbana. Segundo Simmel, a metrópole compele o sujeito a desenvolver o intelecto racional em detrimento à sensibilidade:

Ele [o sujeito urbano] reage com a cabeça, ao invés de com o coração. [...] A reação aos fenômenos metropolitanos é transferida àquele órgão que é menos sensível e bastante afastado da zona mais profunda da personalidade. A intelectualidade, assim, se destina a preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana. (*Ibid.*, p. 13).

O autor também relaciona as relações econômicas com o esvaziamento da subjetividade observado no tecido urbano:

A metrópole sempre foi a sede da economia monetária. Nela, a multiplicidade e concentração da troca econômica dão uma importância aos meios de troca que a fragilidade do comércio rural não teria permitido. A economia monetária e o domínio do intelecto estão intrinsecamente vinculados. Eles partilham uma atitude que vê como prosaico o lidar com homens e coisas; e, nesta atitude, uma justiça formal frequentemente se combina com uma dureza desprovida de consideração. A pessoa intelectualmente sofisticada é indiferente a toda a individualidade genuína, porque dela resultam relacionamentos e relações que não podem ser exauridos com operações lógicas. Da mesma maneira, a individualidade dos fenômenos não é comensurável com o princípio pecuniário. O dinheiro se refere unicamente ao que é comum a tudo: ele pergunta pelo valor de troca, reduz toda qualidade e individualidade à questão: quanto? Todas as relações emocionais íntimas entre pessoas são fundadas em sua individualidade, ao passo que, nas relações racionais, trabalha-se com o homem como com um número, como um elemento que é em si mesmo indiferente. Apenas a realização objetiva, mensurável, é de interesse (*Ibid.*, p. 13).

Portanto, de acordo com o autor, a atitude *blasé* é um fenômeno psíquico incondicionalmente reservado à metrópole, à hiperestimulação e ao excesso de velocidade e mudanças que lhes são próprias. Como resposta defensiva ao meio, intensifica-se a intelectualidade em detrimento à abertura da sensorialidade em outras esferas. O corpo, pressionado pelo estresse do meio, encerra-se na tensão autocentrada:

Uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa *blasé* porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir. Da mesma forma, através da rapidez e contraditoriedade de suas mudanças, impressões menos ofensivas forçam reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas últimas reservas são gastas; e, se a pessoa permanece no mesmo meio, eles não dispõem de tempo para recuperar a força. Surge assim a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada. Isto constitui aquela atitude *blasé* que, na verdade, toda criança metropolitana demonstra quando comparada com crianças de meios mais tranquilos e menos sujeitos a mudanças. (*Ibid.*, p.14)

O mecanismo defensivo da atitude *blasé*, segundo Simmel, não ocorre sem prejuízo afetivo ou emocional. Em detrimento da prisão na qual o homem pré-moderno se encontrava, submetido obrigatoriamente à ordem das instituições, o sujeito moderno urbanizado usufrui de maior liberdade. Porém o preço pago por tal

liberdade é a solidão que, como em nenhum outro lugar, se demonstra de forma mais intensa e angustiante na multidão metropolitana. Nela, a proximidade física revela de forma explícita o abismo relacional ao qual estamos submetidos (*Ibid.*).

Enquanto reflexo das formas de vida metropolitanas, o espaço revela a dicotomia irônica e contraditória da anestesia social: “*a proximidade física e a estreiteza de espaço tornam a distância mental mais visível. Trata obviamente, apenas do reverso dessa liberdade, se, sob certas circunstâncias, a pessoa em nenhum lugar se sente tão solitária e perdida quanto na multidão metropolitana*” (*Ibid.*, p. 20).

A ambivalência do espaço pode igualmente ser verificada na composição imagética dos filmes de Roy Andersson. A amplitude dos espaços nos quais estão comumente inseridos — longe de denotar ou expressar a atmosfera de liberdade, bem-estar e tranquilidade — refletem a sensação de sufocamento e solidão. Os enquadramentos de Andersson e a distribuição espacial de seus personagens são elementos da interlocução entre o diretor e o artista visual estadunidense Edward Hopper, uma das indicadas influências de Andersson. As figuras humanas, tanto nas obras de Hopper quanto nos personagens da *Trilogia do ser humano*, parecem aprisionados pela amplitude vazia que os abraça, como pode ser exemplificado pela obra *Nighthawks*, presente na Figura 25.

FIGURA 25



Nighthawks. Edward Hopper. 1942. Óleo sobre tela. Art Institute of Chicago⁴³

Simmel discorre sobre a sensação de inutilidade atrelada à atitude *blasé*, enquanto mecanismo de reserva e autopreservação (SIMMEL, 1979, p. 17). Como a cidade exigiria dos sujeitos que nela habitam um comportamento social mais distanciado, superficial, calculista, racional e menos emocional, perder-se-ia, nesse processo, parte importante da significação da vida a partir das relações e interações interpessoais. A existência torna-se mais solitária e esvaziada de sentido:

Nesse fenômeno, os nervos encontram na recusa a reagir a seus estímulos a última possibilidade de acomodar-se ao conteúdo e a forma da vida metropolitana. [...] Se houvesse, em resposta aos contínuos contatos externos com inúmeras pessoas, tantas reações interiores quanto as da cidade pequena, onde se conhece quase todo mundo que se encontra e onde se tem uma relação positiva com quase todos, a pessoa ficaria completamente atomizada internamente e chegaria a um estado psíquico inimaginável. Em parte esse fato psicológico, em parte o direito de desconfiar que os têm em face dos elementos superficiais da vida metropolitana, tornam necessária nossa reserva. Como resultado dessa reserva, frequentemente, nem conhecemos de vista aqueles que foram nossos vizinhos durante anos. E é esta reserva que, aos olhos da gente da cidade pequena, nos faz parecer frios e desalmados. Na verdade, se é que não estou enganado, o aspecto interior dessa reserva exterior é não apenas a indiferença, mas, mais frequentemente do que nos damos conta, é uma leve aversão, uma estranheza e repulsão mútuas que redundarão em ódio e luta no momento de um contato mais próximo, ainda que este tenha sido provocado. Toda organização interior de uma vida comunicativa tão extensiva repousa sobre uma hierarquia extremamente variada de simpatias,

⁴³ Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Edward-Hopper>

indiferenças e aversões de natureza tanto a mais breve quanto a mais permanente. A esfera de indiferença nesta hierarquia não é tão grande quanto poderia parecer superficialmente. Nossa atividade psíquica ainda reage a quase toda impressão de outra pessoa com uma sensação de alguma forma distinta. O caráter inconsciente, fluido e mutável dessa impressão parece resultar em um estado de indiferença. Na verdade, tal indiferença seria exatamente tão antinatural quanto a difusão de uma sugestão mútua indiscriminada seria insuportável. A antipatia nos protege de ambos esses perigos típicos da metrópole: a indiferença e a sugestibilidade indiscriminada. Uma antipatia latente e o estágio preparatório do antagonismo prático efetuam as distâncias e aversões sem as quais esse modo de vida não poderia absolutamente ser mantido (SIMMEL, 1979, p. 17-18).

A câmera de Andersson alude à atitude *blasé*, definida por Simmel, por meio da paralisia anestésica de seus personagens, isolados e estagnados diante da vida, das situações do cotidiano e no contato com outros indivíduos, sejam eles familiares próximos ou desconhecidos. A roteirista e pesquisadora brasileira Natália Flávia Maia Lima indica que *“um outro ponto de vista sobre essa dificuldade que os personagens têm em se movimentarem pode ser entendida como uma provocativa contraposição à ideia de que a velocidade é uma faceta indissociável da dinâmica urbana pós-moderna. Em vários aspectos, a ideia de aceleração abarca paradoxalmente um congelamento”* (LIMA, 2017, p. 5).

O filósofo contemporâneo sul coreano Byun-Chul Han afirma que *“cada época possui suas enfermidades fundamentais”* (HAN, 2015, p. 7) e os seres humanos, sob a lente anderssoniana, metaforizam e metonificam os sintomas das enfermidades da nossa. Isto é verificável principalmente no individualismo paralisante, traço fundamental das sociedades contemporâneas e pela preponderância, observada por Simmel (1979) do “espírito objetivo” em detrimento do “espírito subjetivo”. Em outras palavras, os personagens corporificam a crise da subjetividade na qual estamos imersos.

A análise de Byun-Chul Han (2015) a respeito da denominada sociedade do cansaço é realizada a partir da premissa de que a patologia da contemporaneidade é caracterizada pelo excesso de positividade. Em contraponto às ameaças de ordem imunológica (negativa) que assolavam, mais intensamente, o imaginário coletivo antes do advento dos antibióticos e ampliação vacinal, a “paisagem patológica” do século XXI é primordialmente de natureza neuronal, positiva. As grandes patologias do nosso mundo deixaram de ser a gripe, a varíola, a peste bubônica, a tuberculose. Atualmente a humanidade padece principalmente de violências e patologias neuronais: a depressão, o *burnout*, a ansiedade, entre outros

diversos sofrimentos mentais. “Assim, eles escapam a qualquer técnica imunológica, que tem a função de afastar a negatividade daquilo que é estranho” (*Ibid.*, p. 7). Os personagens de Andersson refletem o excesso de positividade através da negatividade: a lentidão como consequência do excesso de velocidade; o silêncio como reflexo da excessiva verborragia comunicacional; a paralisia como impossibilidade de acompanhar a velocidade do mundo.

O paradigma imunológico que caracteriza o século passado, de acordo com a leitura do autor, não é observado unicamente sob a ótica médica, mas também social, econômica e política. Ou seja, era uma época marcada fortemente pela dicotomia dentro (defesa) e fora (alteridade, invasão, ameaça). Em contraponto a este paradigma, a positividade contemporânea, citada por Han, é compreendida como o excesso massificante do igual:

A autoafirmação imunológica do próprio, portanto, se realiza como negação da negação. O próprio afirma-se no outro, negando a negatividade do outro. Também a profilaxia imunológica, portanto a vacinação, segue a dialética da negatividade. Introduz-se no próprio apenas fragmentos do outro para provocar a imunorreação. Nesse caso a negação da negação ocorre sem perigo de vida, visto que a defesa imunológica não é confrontada com o outro, ele mesmo. Deliberadamente, faz-se um pouco de autoviolência para proteger-se de uma violência ainda maior, que seria mortal. O desaparecimento da alteridade significa que vivemos numa época pobre de negatividades. É bem verdade que os adoecimentos neuronais do século XXI seguem, por seu turno, sua dialética, não a dialética da negatividade, mas a da positividade. São estados patológicos devidos a um exagero de positividade. A violência não provém apenas da negatividade, mas também da positividade, não apenas do outro ou do estranho, mas também do igual. Baudrillard aponta claramente para essa violência da positividade quando escreve sobre o igual: “Quem vive do igual, também perece pelo igual” (HAN, 2015, p. 9)

A igualdade abordada por Han reverbera também em nosso objeto de análise. A igualdade é um elemento utilizado por Dolatkha (2021), em diálogo com o pensamento de Bergson (2018), para analisar as figuras arquetípicas e cômicas de Andersson, naquilo que elas trazem de repetição e similaridade em seus aspectos físicos e mentais. A autora destaca a similaridade dos traços dos personagens e o modo como a utilização dos recursos visuais utilizados em suas composições parece destituí-los de sua individualidades:

As pessoas, que perdem sua individualidade e têm a mesma aparência, encontram qualidades semelhantes às das máquinas. Essa unidade também pode fazer com que elas se pareçam com objetos ou bens de produção em massa, e sua imobilidade acentua esse impacto. [...] As pessoas devem ser

capazes de sentir e pensar. Portanto, quando são parecidas com máquinas, nós as achamos ridículas. A rapidez é um elemento que reforça o senso de comédia, pois faz com que os humanos pareçam máquinas⁴⁴ (DOLATKHAH, 2021, p. 8).

Ela também considera que a similaridade pode ser compreendida como um reflexo da falta de sentido existencial, compartilhada pelos sujeitos do universo de Roy Andersson:

Eles estão desesperados, impotentes e desamparados, e perderam tudo o que tinha valor um dia. Vivem em um mundo que se tornou desprovido de significado e procuram desesperadamente por algo que dê sentido às suas vidas. [...] O estilo impassível cria uma situação tragicômica estranha e impede que sintamos simpatia pelo sujeito⁴⁵ (DOLATKHAH, 2021, p. 6).

A análise da autora ressoa o pensamento de Henri Bergson acerca do riso e das significações do cômico. A abordagem do riso articulada pelo filósofo tem como premissa medular a sobreposição de mecanicidade à organicidade vital:

A intuição da duração, gesto teórico maior do bergsonismo, é assim um embate constante entre movimento e imobilidade, entre o dinâmico e o estático. A constatação de que aquilo que naturalmente configura nossa relação com o mundo e estrutura nossas ações — o corpo, a inteligência e a linguagem — mascara inevitavelmente a essência do real dirige o esforço filosófico para o reencontro com a mobilidade no fundo dos fenômenos, tanto no âmbito da nossa experiência consciente, quanto na vida, na matéria e na sociedade. (PINTO, 2018, p. 8)

Não se trata, na ótica bergsoniana, de encerrar o fenômeno do riso e do cômico em definições teóricas fixas. Fazê-lo seria paradoxal, no contexto de sua filosofia, pois nela o cômico é um elemento da vitalidade cinética e não um fenômeno mecânico e objetivo. Nesse sentido, existem pontos de encontro entre a teoria de Bergson e os parâmetros estéticos e políticos do humor complexo, principalmente no que diz respeito ao riso enquanto um fenômeno que expõe aspectos e procedimentos da imaginação social, coletiva e popular (BERGSON, 2018). O primeiro ponto evidenciado por Bergson é o cômico como esfera própria e exclusivamente humana. Se tomarmos como verdadeira a definição do humano

⁴⁴ Tradução livre de: *“People, who lose their individuality and look the same, find machine-like qualities. This unity can also make them look like objects or goods of massive production, and their stillness accentuates this impact. [...] People should be able to feel and think, so when they are machine-like, we find them laughable. Rapidity is an element that reinforces the sense of comedy since it makes humans look like machines”.*

⁴⁵ Tradução livre de: *“They are desperate, impotent and helpless, and have lost everything that had value one day. They live in a world that has become devoid of meaning and search desperately for something to make their lives meaningful. [...] The deadpan style makes an awkward tragicomic situation and stops us from feeling sympathy with the man”.*

como “*um animal que sabe rir*” (*Ibid.*, p. 38), é possível considerar que o cômico é um dos aspectos constituintes da coletividade: “Nosso riso é sempre o riso de um grupo” (*Ibid.*, p. 38). O autor também chama a atenção para a característica do riso de esconder “*um entendimento prévio, eu diria quase uma cumplicidade com os outros ridentes, reais ou imaginários*” (*Ibid.*, p. 38). Não apenas o humor complexo atesta tal premissa no sentido de evidenciar o *ato de rir* como gesto social, como também em relação *àquilo que faz rir* enquanto algo compartilhado pelo humanismo abstrato. Ou seja, o risível permeia toda forma de humanidade, inclusive no que de humanidade é projetado em elementos não humanos (*Ibid.*). A postura crítica diante dos fatos que demonstram a vida deixando de se comportar como algo vivo e o humano deixando de comportar como ser humano está presente tanto na filosofia bergsoniana quanto na arte de Roy Andersson.

O humor complexo dialoga com uma das diferenças basilares — citadas por Bergson — entre a comédia e a tragédia: a sensibilidade, suas ativações e suspensões:

Observemos ainda, como um sintoma não menos marcante, a insensibilidade que comumente acompanha o riso. Parece que o cômico só consegue produzir sua agitação se incidir sobre uma alma cuja superfície esteja suficientemente calma, suficientemente estável. A indiferença é seu ambiente natural. Não há maior inimigo do riso que a emoção. Isto não significa que não possamos rir de alguém que, por exemplo, nos inspire piedade ou, mesmo, afeto; mas apenas que por alguns instantes será preciso esquecer este afeto, silenciar esta piedade. [...] Experimente, por um momento, interessar-se por tudo o que é dito e por tudo o que é feito, aja, em imaginação, com aqueles que agem, sinta com aqueles que sentem, dê, enfim, a maior amplitude possível à sua simpatia. Como sob um passe de mágica verá os objetos mais superficiais adquirirem peso e uma coloração severa sobrepôr-se a todas as coisas. Agora desligue-se, assista à vida como um espectador indiferente: muitos dramas se transformarão em comédia. [...] Em suma, o cômico exige, para produzir seu efeito, algo como uma anestesia momentânea do coração (*Ibid.*, p. 38-39).

Atentemos à metáfora utilizada pelo autor para expor a suspensão da sensibilidade como peça na engrenagem do cômico: “*assistir à vida como um espectador indiferente*” (*Ibid.*, p. 39). Nela encontraremos uma reverberação que incide sobre o humor complexo. Este, ao passo que se utiliza da suspensão da sensibilidade empática do espectador para construir o humor tragicômico, evidencia criticamente tal indiferença e a subverte. O espectador, diante do humor complexo, ri porque suspende momentaneamente sua identificação para com os personagens. Ao fazer emergir tal suspensão, o humor complexo, em uma operação de inversão,

oferece ao espectador a percepção de que tal suspensão ocorreu e desloca o foco do objeto supostamente cômico para o mecanismo psicológico do próprio espectador. Ademais, ao realizar a gradação da angústia do espectador diante de situações exclusivamente trágicas, nas quais o humor — e não a sensibilidade — é suspenso, o humor complexo promove a justaposição de contrários em múltiplas camadas: o mecânico sobrepõe-se ao vivo; a humanidade à desumanidade; a indiferença à afetação; o cômico ao trágico; a identificação ao afastamento, etc. Isto ocorre simultaneamente no âmbito diegético e nos movimentos internos do espectador. Dessa forma, o humor complexo aciona afetiva e criticamente o espectador supostamente indiferente.

O elemento de involuntariedade também está presente na abordagem de Bergson. Segundo o autor, o cômico se apresenta por meio de um erro involuntário e acidental como desdobramento da rigidez mecânica sobreposta à corporeidade orgânica:

Um homem, correndo na rua, tropeça e cai; os passantes riem. Não riríamos dele, acredito, se supuséssemos que ele teve a súbita fantasia de se sentar no chão. Rimos porque ele se sentou involuntariamente. Não é, portanto, sua brusca mudança de atitude que faz rir, é o que há de involuntário na mudança, é sua falta de jeito. Talvez houvesse uma pedra no meio do caminho. Teria sido preciso mudar o passo ou desviar do obstáculo. Mas, por falta de agilidade, por distração ou obstinação do corpo, por efeito de uma rigidez ou velocidade adquirida, os músculos continuaram a desenvolver o mesmo movimento quando as circunstâncias pediam outra coisa. É por isso que o homem caiu, é disso que os passantes riem (*Ibid.*, p. 40)

Ou seja, o risível se manifesta na percepção de que, nos desdobramentos da realidade, foi observada a rigidez do mecânico onde havia a expectativa de agilidade e flexibilidade vital em determinada situação. A distração se apresenta como uma das vertentes desta rigidez mecânica, observada tanto no âmbito da corporeidade quanto do comportamento. Bergson identifica existir no distraído “*a falta de elasticidade natural dos sentidos e da inteligência*” (2018, p. 41) e uma certa fricção temporal ou espacial. Ou seja, quando é posto em evidência o desajuste e a inadaptção à uma situação presente e o prolongamento da atenção para um fato ou situação temporal ou espacialmente deslocados. Nesse caso, a elasticidade natural da vida é substituída pela mecanicidade do desajuste.

Aqui faremos uma interrupção momentânea à exposição das considerações do autor a respeito da distração. Se por um lado Bergson identifica a sobreposição

do mecânico ao orgânico no caráter distraído e isso confere-lhe a veia cômica, em contraponto, parece-nos que o distraído também é imbuído do processo reverso. A distração pode expor de igual modo a elasticidade vital frente à objetividade mecânica da atenção. Nesse sentido o estado de distração também é um reflexo da organicidade em detrimento ao deslocamento mecânico da atenção espaço-temporal. Isso se desdobra, inclusive, em um dos exemplos citados pelo próprio autor: o caráter quixotesco. Para Bergson, a comicidade imputada ao distraído é reforçada quando este apresenta características de um sonhador contemplativo:

Sem dúvida uma queda é sempre uma queda, mas uma coisa é cair em um poço porque se olhava para qualquer outro lugar, outra coisa é cair em um poço porque se contemplavam as estrelas. E eram justamente as estrelas que Dom Quixote contemplava. Quanta profundidade cômica, romanesca e de espírito sonhador! (*Ibid.*, p. 42)

Apesar de o exemplo de Dom Quixote, utilizado pelo autor, servir-lhe ao argumento de que aí exhibe-se a sobreposição do mecânico ao vivo, também é possível advogar pela ideia oposta: a distração como uma organicidade viva que se apresenta sobre a rígida mecanicidade da atenção.

Para reforçar nosso contraponto à ideia do autor, consideremos seu comentário:

O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é uma atenção constantemente alerta, capaz de discernir os contornos da situação presente, e também certa elasticidade do corpo e do espírito, pela qual possamos nos adaptar a ela. Tensão e elasticidade, eis as duas forças complementares entre si, colocadas em ação pela vida (*Ibid.*, p. 44)

Não discordamos da tese defendida por Bergson — a de que há algo de mecânico no distraído — contudo, parece-nos também haver rígida mecanicidade na exigência de uma atenção constantemente alerta apontada pelo autor. Em outras palavras, existe também elasticidade na distração.

A repetição é um notável elemento no funcionamento de formas cômicas e explorado teoricamente pelos estudos do humor, inclusive pelo pensamento de Bergson. Como já apontado, o autor (*Ibid.*) compreende existir traço cômico em situações, que nos oferecem a perspectiva simulacral da flexibilidade vital e a sensação de um arranjo mecânico: “*Em uma repetição cômica de palavras*

apresentam-se geralmente dois temas, um sentido reprimido que se estende como uma mola, e uma ideia que se diverte em novamente reprimir o sentimento” (Ibid., p. 67-68). No âmbito da nossa investigação, em diálogo com os estudos já realizados por Dolathkhah (2021), ampliaremos as considerações de Bergson sobre a repetição das palavras às repetições, observadas no objeto, de situações e corporeidades:

Desse modo se resolve o pequeno enigma proposto por Pascal em uma passagem de seus pensamentos: “Dois rostos semelhantes, que individualmente não fazem rir, fazem rir juntos pela semelhança”. Diríamos o mesmo: “Os gestos de um orador, que não são risíveis individualmente, fazem rir por sua repetição.” É que a vida bem viva não deve se repetir. Onde há repetição, similitude completa, pressentimos o mecânico funcionando por trás do vivo. Analise sua impressão diante de dois rostos que se parecem muito. Você perceberá que está pensando em dois exemplares tirados de um mesmo molde, ou em duas impressões do mesmo selo, ou duas reproduções do mesmo clichê, enfim, em um procedimento de fabricação industrial. Tal inflexão da vida na direção do mecânico é, neste caso, a verdadeira causa do riso. E o riso será ainda mais forte se não apresentarmos uma cena com apenas dois personagens, como no exemplo de Pascal, mas vários, com o maior número possível, todos semelhantes entre si, que vão e vem, dançam, passeiam juntos, assumindo ao mesmo tempo as mesmas atitudes, gesticulando do mesmo modo. Neste caso pensamos ainda muito mais claramente em marionetes [...] A inflexibilidade da correspondência faz com que a própria maleabilidade das formas se solidifique diante de nossos olhos e que tudo enrijeça mecanicamente. [...] E se a causa do riso é a visão de um efeito mecânico, no segundo caso, ela já o deveria ser, ainda que mais sutilmente, no primeiro (BERGSON, 2018, p. 50-51)

A repetição, como já apontado por Dolathkhah (2021), além de se apresentar como um dispositivo por meio do qual os efeitos de humor são acionados, é um elemento de asserção política. Por trás da repetição e padronização das corporeidades e aspectos estéticos dos personagens é elaborada a crítica de Roy Andersson aos impactos sociais do capitalismo e do neoliberalismo. Vivendo em uma sociedade na qual os valores do mercado e do capital norteiam todos os âmbitos da vida, os seres humanos ali retratados se comportam como objetos mecânicos submetidos à lógica da reprodutibilidade técnica e mecânica. A repetição também dialoga com a ênfase da corporeidade dos personagens como artifício cômico (*Ibid.*). Ao passo que a reiteração dos aspectos morbíferos provoca efeitos cômicos, a relação entre repetição e corporeidade se delineia de modo a evidenciar os tensionamentos tragicômicos dos filmes. Interessa menos ao trágico a individualização da personalidade que a generalidade do sofrimento. Ou seja, por

mais que a humanidade seja composta por indivíduos diversos e específicos em suas características, o trágico demonstra que todos, de modo igualitário e massificante, estão unidos pelo fio do erro, do sofrimento e da morte. No objeto de nossa investigação, é perceptível a dessubjetivação dos personagens que ocorre por meio do artifício da repetição. Com raras exceções, os universos diegéticos não nos permitem conhecer-lhes os nomes. Porém é justamente a repetição que fricciona os efeitos de dessubjetivação trágica, instaurando por sua vez, efeitos tragicômicos. Por outro lado, a seriedade e austeridade, próprias ao trágico, tornam risíveis as ações e reações dos personagens. Esvaziados de vida, até mesmo quando expressam emoções como raiva, tristeza e alegria, o fazem de modo tão artificial que se tornam cômicos.

2.4. A teoria da incongruência

O humor e o risível são fenômenos misteriosos que despertaram o interesse de grandes filósofos ao longo da história. Um deles é o alemão Arthur Schopenhauer, notável pensador alemão do século XIX, considerado um dos expoentes do pessimismo na filosofia europeia (LEITE, 2015). Sua filosofia é profundamente inspirada pelo *Idealismo Transcendental* de Immanuel Kant e explora os conflitos e contradições inerentes à existência humana. Torna-se evidente, ao considerar o humor sob a pena de um suposto pessimista, que o riso — ou o risível⁴⁶ — é uma dessas experiências atravessadas por contradições, incoerências e conflitos. De acordo com a nomenclatura proposta pelo filósofo: a consciência humana é marcada pelo eterno conflito entre a intuição (representações intuitivas) e conhecimento racional (representações abstratas), instaurando o estado de inerente incongruência, medular e fundamental às experiências trágicas e cômicas. Esse princípio sedimentou as bases teóricas da *teoria da incongruência* ou *teoria do risível de Schopenhauer*⁴⁷ que, segundo o pesquisador e professor

⁴⁶ “Diz-se risível, pois acreditamos ser esta a melhor tradução para o termo *Lächerlichen*. O título do capítulo 8 de *O mundo como vontade e representação*, Tomo II, por exemplo, é precisamente: *Zur Theorie des Lächerlichen*. Ademais [...] não se trata de uma teoria do riso, mas sim da origem do risível (LEITE, 2018, p. 62).

⁴⁷ A *teoria da incongruência* não refere-se à uma abordagem teórica exclusivamente proposta por Arthur Schopenhauer. Tampouco, foi denominada como tal pelo filósofo. É, na verdade, o conjunto de proposições teóricas de diferentes autores que partem do conceito de incongruência de Schopenhauer para analisar o fenômeno do humor e do riso. Como Schopenhauer foi o primeiro

estadunidense John Morreall (1982) iniciou com comentários esparsos sobre Aristóteles e maturou-se a partir da filosofia de Immanuel Kant e Schopenhauer. Tomadas as distinções entre as reflexões de Kant e Schopenhauer acerca do riso, é possível afirmar que ambas consideram que a experiência do humor é instaurada pela incongruência entre a expectativa racional e os desdobramentos da realidade.

Schopenhauer concebeu duas abordagens teóricas acerca do riso. Na primeira, exposta em *O mundo como Vontade e Representação*, o autor explora os fundamentos psíquicos do humor. Na segunda, apresentada em *Parerga e Paralipomena* (SCHOPENHAUER, 2016), ele aborda o riso a partir da perspectiva corporal (LEITE, 2015).

Em *O mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer dialoga com o conceito de intuição de Kant. Para a filosofia kantiana o conceito de intuição refere-se à sensação humana com relação à percepção do mundo. Ou seja, a intuição é uma espécie de mediação entre o númeno (a coisa em si) e os fenômenos (as aparências das coisas). Em *O mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer retoma a discussão de Kant, compartilhando a premissa de seu predecessor de que o mundo como o conhecemos é o resultado das representações que dele fazemos a partir da apreensão sensível dos fenômenos e não o mundo como ele realmente é. Para ambos, a realidade é incognoscível à mente humana, uma vez que toda representação da coisa em si é construída através de sensações.

Schopenhauer apresenta os pressupostos da teoria da incongruência ou a teoria do risível em *O mundo como Vontade e Representação*. O título da obra indica os dois conceitos chave, a partir dos quais o filósofo engendra seu pensamento. “*Já que aquilo que no mundo efetivo está unido de maneira inseparável como seus dois lados, vontade e representação*” (SCHOPENHAUER, apud. LEITE, 2015, p. 63).

O conceito de Vontade é um dos fundamentos da cosmovisão de Schopenhauer, correlacionado com o conceito de númeno na filosofia kantiana.

autor a definir e desdobrar conceitualmente a noção de incongruência, o campo teórico sobre o riso, sedimentado em sua filosofia, também é conhecido como a teoria do risível do Schopenhauer. Em suma, a teoria da incongruência é a ampliação e o desdobramento teórico das ideias de Schopenhauer no pensamento de demais autores que dedicaram-se a pensar o riso e o humor. Leite (2015), em contraponto, defende a ideia de que não é possível considerar que Schopenhauer tenha uma teoria do risível, propriamente dita, mas sim um princípio geral de abordagem e análise de um fenômeno em particular.

Para Kant, o númeno é o real tal como existe em si mesmo, a coisa em si (*ding an sich*, em alemão) dissociada e independente da perspectiva subjetiva e perceptiva segundo a qual a mente humana constrói todo seu conhecimento. Já Schopenhauer compreende a realidade última do mundo, a coisa em si kantiana, como Vontade, uma força impessoal, cega, situada fora do tempo e do espaço e que rege a realidade fenomênica como um ventríloquo controla uma marionete. A Vontade se expressa no ser humano através das vontades individuais, como fragmentos de uma totalidade. Para o ser humano a Vontade é incognoscível, sendo apenas percebida por ele através da Representação, ou seja, a ideia ou percepção da realidade fenomênica.

Schopenhauer concebe o mundo como representação em duas esferas: as representações intuitivas e as representações abstratas ou conceituais. As representações intuitivas ou (intuição) são fruto da cognoscibilidade sensível e corporal do ser humano e outros animais. Ou seja, no campo das representações intuitivas está tudo aquilo que é possível de ser percebido pelos sentidos. Como exemplo disso, poderíamos citar a apreensão dos efeitos cromáticos. No ser humano, o efeito de cor é produzido pelo processo mecânico e fisiológico no qual a luz incide em um dado objeto que a reflete no olho humano. A transformação dos elementos externos em imagens perceptíveis é o resultado dos processos que ocorrem no aparato ocular e nervoso. Na retina humana, os bastonetes permitem a visão apenas em escala de cinza, uma vez que são sensíveis à intensidade luminosa. Os cones são os responsáveis pela apreensão dos efeitos cromáticos. O olho humano possui três cones, cada um deles responsável pelas tonalidades de azul, verde e vermelho. Isto expressa o pensamento schopenhaueriano na medida em que evidencia o fato de que o que apreendemos dos efeitos cromáticos não reside, de fato, nas cores dos objetos em si, mas em uma decodificação nervosa feita a partir de uma experiência sensível — a visão. Caso o olho humano fosse dotado de cinco, sete ou dez cones, a gama cromática cognoscível ao ser humano seria consideravelmente superior. Como são as cores do mundo para além da percepção humana? Impossível sabermos, pois a nossa percepção está encerrada em nossas representações intuitivas do mundo. As representações intuitivas do mundo abarcam “*Estas abrangem todo o mundo visível, ou a experiência inteira, ao lado das suas condições de possibilidade*” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 47). Como

afirma Leite (2018, p. 65): “Para lá da intuição [...] há somente a Vontade como coisa em si, coisa por si mesma, sem finalidade e sem causa”.

A segunda ordem das representações, de acordo com o filósofo, é formada pelas representações abstratas, geradas pela sucessão de experiências de representações intuitivas primárias que possibilitam a formação de relações de causa e efeito nos fenômenos percebidos. As representações abstratas formam os conceitos, o conhecimento racional e o entendimento, segundo a nomenclatura proposta por Schopenhauer. Os conceitos mais fundamentais das representações abstratas são o tempo e o espaço, sem os quais não seria possível a criação de outras representações abstratas. Como afirma Leite (*Ibid.*) Schopenhauer considera que a razão surge como estratégia de sobrevivência e como expressão, no corpo, de algo da Vontade. Ela define-se pela capacidade e potência humana de operar os conceitos de espaço, tempo e matéria. Apesar da importância das representações abstratas para a sobrevivência humana, é válido frisar que, para Schopenhauer todo e qualquer fundamento conceitual tem sua gênese na intuição. Toda combinação de conceitos abstratos se baseia em reminiscências do que foi previamente apreendido intuitivamente, e ainda de maneira indireta na medida em que, isso de forma indireta, uma vez que o que foi anteriormente intuído constitui o alicerce para todos os conceitos (SCHOPENHAUER, 2005).

Ademais, ao passo em que a razão articula um número cada vez maior de representações, gerando conceitualizações cada vez mais abstratas, mais as representações racionais afastam-se da Vontade, por serem representações de representações intuitivas Ou seja, Schopenhauer concebe os conceitos como erros:

É nesta distância conflituosa que os conceitos irão falhar. Os conceitos nunca formulam o que é intuído sem inadequação, e por essa razão Schopenhauer se refere a conceitos como erros. É assim que o autor realiza uma espécie de crítica do valor do conhecimento abstrato, como se quisesse dizer-nos: não acredite tão cegamente em conceitos, eles são erros, eles nunca correspondem inteiramente às coisas intuídas. Tal diferença real entre o particular e o conceito geral é de extrema importância no pensamento de Schopenhauer. O conceito não dá conta do intuído, do caso particular, e isso se expressa em diferentes níveis da atividade humana (LEITE, 2018, p. 66).

Deste erro, ou melhor, desta incongruência, origina-se, para Schopenhauer, o risível. A incongruência é o tensionamento dissonante entre a representação e a expectativa acerca de um fenômeno que, por sua vez, se desdobra de modo a antagonizar a representação antecipatória do sujeito. Os conceitos, por mais

detalhados que sejam em sua definição, são incapazes de captar as mudanças sutis do que é intuitivo devido à sua rigidez e limites bem definidos (SCHOPENHAUER, 2005). Está implicada, nesse processo, a lembrança ao sujeito da inconsistência de suas representações abstratas e seus conceitos. Uma vez que a abstração pressupõe a intuição, mas aquela jamais poderá substituí-la (*Ibid.*), o fenômeno do risível ocorre diante da percepção do erro em algo tão fundamental ao ser humano e à sua sobrevivência: a razão:

De fato, o RISO se origina sempre e sem exceção da incongruência subitamente percebida entre um conceito e os objetos reais que foram por ele pensados em algum tipo de relação, sendo o riso ele mesmo exatamente a expressão de semelhante incongruência (*Ibid.*, p. 109).

De acordo com a perspectiva do filósofo, o risível opera pela justaposição de elementos incongruentes que criam uma disrupção entre representação antecipatória sobre a ordem natural das coisas e a violação das nossas expectativas. Ou seja, a incongruência manifesta-se por meio do descompasso entre as faculdades racionais humanas, empenhadas em manter a ordem e a representação coerente do mundo, e os impulsos irracionais da Vontade, frequentemente resultando em caos e desordem. Tal descompasso origina a sensação de dissonância na psique humana que, por sua vez, instaura os campos das experiências trágicas e cômicas. Schopenhauer argumenta que, enquanto as experiências trágicas decorrem da profunda percepção do sofrimento subjacente e da futilidade da existência, as experiências cômicas surgem do reconhecimento da incongruência e do absurdo inerentes à condição humana. Além disso, Schopenhauer identifica o riso como a expressão fisiológica do reconhecimento da incongruência. O riso, de acordo com Schopenhauer, serve como uma válvula de escape para a tensão criada pelo choque de elementos conflitantes, permitindo que os indivíduos transcendam momentaneamente as restrições de suas faculdades racionais e experimentem uma sensação de libertação e alegria.

Como apontado por Leite (2015), a teoria da incongruência não apenas oferece uma leitura possível dos aspectos cognitivos (*stimulus mentalis*) do humor, como também consiste na problematização do conhecimento como um todo. A partir do tensionamento entre intuição e conceitualização, os conceitos esforçam-se por substituir as intuições e falham nesse processo. Como resultado disso, a

representação intuitiva evidencia-se em primeiro plano e rimos ao presenciarmos a razão tropeçando na pedra da realidade. Tal processo consiste no disparate cômico, uma das duas possibilidades abordadas por Schopenhauer para a manifestação do risível. A outra, o riso espirituoso, ocorre por um processo de fazer convergir duas intuições em um mesmo conceito, como no duplo sentido obsceno, por exemplo (*Ibid.*).

Os dois tipos de fenômenos risíveis podem ser relacionados ao humor complexo. Se tomarmos por verdadeira a tese de Schopenhauer — a de que, a grosso modo, o erro é a gênese do risível — é possível traçar o percurso que define que o trágico e o cômico são duas experiências construídas diante do caráter errático da existência humana, como rios nascidos de um mesmo afluente. O humor complexo explora essa coincidência de contrários e a forma como Roy Andersson elabora suas críticas políticas, sociais e morais na *Trilogia do ser humano* é reiteradamente atravessada por esse tensionamento. Como vimos anteriormente, a imagem-complexa é embasada conceitualmente por Roy Andersson no pensamento de Bazin (*apud.* ANDERSSON, 2010) sobre os processos de construção de sentidos no cinema. A imagem-complexa e, por extensão, o humor complexo, tem por princípios fundamentais a possibilidade de construção de sentidos imagéticos através do cruzamento simbólico entre duas ou mais imagens, formando uma superestrutura imagetivamente discursiva: uma estrutura complexa.

Por meio do acionamento de mecanismos cômicos, Roy Andersson possibilita que o espectador identifique as incongruências absurdas presentes no *modus operandi* da social. Ao sincronizar sentidos díspares — indiferença e catástrofe; capitalismo e dignidade humana; morte e humor; afeto e impossibilidade de comunicação — em um mesmo plano-situação, ele evidencia e problematiza a forma como esses sentidos são colocados em operação no tecido social. O humor complexo também se conecta ao outro tipo de riso abordado por Schopenhauer, na medida em que demonstra as oposições e fraturas internas dos modos de conhecimento institucionais e seus trágicos resultados. O desconforto risível da *Trilogia do ser humano* coloca o espectador em um terreno instável, levando-o a examinar os modos de funcionamento da humanidade em micro e macroesferas.

3. HUMOR, IMAGENS E SUAS COMPLEXIDADES

3.1. Pequenos equívocos

O ser humano, pela câmera de Andersson, é retratado, sobretudo, como um ser que fracassa. Porém o modo de operação do humor complexo não se limita à exposição do fracasso. Ele estimula um reposicionamento subjetivo no espectador. A *Trilogia do ser humano* talvez seja uma espécie de convite a olharmos para nossos fracassos, elaborá-los e refletir sobre a relevância que exercem em nossa constituição subjetiva. Abordamos o erro como intersecção do paradigma tragicômico e observamos como a ética e estética da imagem complexa operam pela modulação do erro. Dos triviais aos descomunais, o erro perpassa intimamente as imagens da Trilogia. A gradação quanto à intensidade e gravidade dos erros parece construir um sistema formado por um duplo vetor de forças. Se, por um lado, nos erros banais, são espelhadas as grandes tragédias da humanidade, a representação dos grandes erros, por sua vez, igualmente expõe a pequenez das falhas humanas tornadas coletivas.

O entrelaçamento, proposto pelo humor complexo, entre o trivialismo e a amplitude de eventos macropolíticos é uma demonstração do funcionamento da imagem complexa enquanto dispositivo de ativação de asserções éticas e políticas, observada, por exemplo, na construção narrativa do 42º plano-situação de *Canções do segundo andar* (Figura 26). Em primeiro plano, um homem de idade avançada está sentado à mesa onde estão papeis empilhados e espalhados. Apesar da aparente importância dos documentos, há vinho derramado sobre a mesa, sujando alguns deles. Na bancada da cozinha, duas garrafas de vinho vazias sugerem a embriaguez do homem. Uma mulher, supostamente sua esposa, observa-o ao fundo e pergunta por quais documentos ele procura. O que é apresentado inicialmente como um pequeno equívoco — um documento perdido — se desdobra em uma reflexão existencial. Ele afirma procurar um relatório que atesta a razão pela qual eles não podem custear financeiramente o próprio trabalho. A mulher sugere que ele reescreva o relatório. Ele afirma não ser possível e que a questão envolve algo muito difícil de ser explicado. Em suas elucubrações sobre o problema, o discurso do homem culmina em uma reflexão sobre a impotência humana perante o destino.

FIGURA 26



Quadro fílmico do 42º plano de *Canções do segundo andar*

No 36º plano de *Canções do segundo andar* (Figura 27) é perceptível a modulação do erro no humor complexo. A despeito do sofrimento e dor física vivenciados pelo personagem, existe o humor causado pelo corte inicial do plano, que já se inicia com o homem tendo o dedo preso na porta do trem. O risível na imagem pode ser exemplificado pelo fator da idade do homem: se, em seu lugar, víssemos uma criança, o humor não se estabeleceria, uma vez que é próprio da infância a ingerência na manipulação de certos objetos, o que frequentemente resulta em acidentes. No caso de um homem adulto, o nível de incongruência é superior ao exemplo da criança, o que é mais propício à formação de uma cena cômica.

FIGURA 27



Quadro fílmico do 36º plano de *Canções do segundo andar*

O humor é intensificado pela rápida aglomeração das testemunhas. Elas se juntam para, inertes, assistirem à lamentável situação do homem; porém, não expressam o mesmo interesse e rapidez para tentar solucionar o problema. O

interesse parece se reduzir à observação da situação, sem intervenção. O humor é intensificado quando alguém pergunta o que aconteceu e, como resposta, outro personagem responde que o homem prendera o dedo na porta: uma obviedade. Inicia-se uma discussão entre os curiosos a respeito de como a situação poderia ter acontecido, enquanto o homem, ainda deitado, agoniza em dor.

Podemos identificar nesta imagem um exemplo da suspensão da sensibilidade abordada por Bergson (2018). A insensibilidade do espectador, segundo as ideias do autor, é um elemento fundamental para que o humor seja instaurado. Porém, a falta de sensibilidade observada nos demais personagens, paralelamente exibida, cria um ponto de fricção entre a insensibilidade do espectador e a dos personagens observadores.

No 23º plano de *Canções do segundo andar*, vemos um homem revirando o lixo em busca de alimento (Figura 28). Ao encontrar um pedaço de pão, ele posiciona o olhar em direção ao espectador e este novamente é flagrado como testemunha. O filho mais velho de Kalle se aproxima do homem, divagando sobre o trânsito. *“Está vendo aquele trânsito? Não se move há 8 horas e ninguém sabe o porquê”*. Continua a interlocução com o espectador. *“Parece que a cidade inteira está na estrada. Todos indo na mesma direção. Me faz pensar: para onde será que estão indo? Você sabe para onde estão indo? Que direção estão tomando? Você quer um pedaço de pão?”*. O fato de o personagem direcionar o olhar ao espectador cria o efeito de deslocamento da pergunta. Como se ele nos perguntasse para onde *estamos* indo, não apenas em termos individuais, como também humanitários.

O filho de Kalle agradece e o homem insiste: *“Está muito bom. Tem mostarda por cima”*. Ele novamente agradece e rejeita. Os dois continuam conversando até que o filho de Kalle conta que morava em um apartamento, cuja janela era possível avistar dali, mas que fora despejado pela namorada, Susanne. O humor se estabelece quando o homem começa a gritar: *“Susanne, não seja tão cruel. Abra a porta de sua casa para um homem com fome e sede. Não seja tão cruel!”*. A ironia da fala reside na sobreposição dos infortúnios dos dois homens. Um possivelmente mora na rua enquanto o outro saiu de casa devido ao término de seu relacionamento. O caso do primeiro é certamente mais grave, pois procura por sua comida no lixo. Ao tentar ajudar o outro com a solução inábil de gritar, a plenos pulmões, o nome de Susanne na rua, evidencia-se a diferença de gravidade das duas situações. Mesmo estando em situação consideravelmente pior que o amante

abandonado, ele tenta agir para intervir no sofrimento alheio. Isso se contrasta à insensibilidade observada em outros personagens, como no caso da situação abordada anteriormente. O humor é intensificado no próximo plano, quando vemos Susanne, em meio a uma relação sexual com outro homem, interrompida pelos gritos do homem que vive na rua.

FIGURA 28



Quadros fílmicos dos 23º e 24º planos de *Canções do segundo andar*

Muitos dos erros expostos e elaborados por Roy Andersson em seus filmes operam em torno do abismo comunicacional nas relações interpessoais, sejam elas de ordem romântica, familiar, trabalhista, entre outras. Isso se demonstra no caso dos enfermeiros que trabalham no hospital onde o voluntário ferido pelo mágico é socorrido (Figura 29). O diálogo entre eles surge, pela primeira vez, no 15º plano de *Canções do segundo andar*. O homem, sentado, lê uma revista enquanto sua colega de trabalho e amante o questiona sobre quando ele se divorciará da esposa.

FIGURA 29



Quadros fílmicos do 15º e 31º planos de *Canções do segundo andar*

A disposição dos elementos do plano sugere, por meio do distanciamento espacial, também um distanciamento afetivo e comunicacional, o que exemplifica

imageticamente as considerações de Simmel (1979) sobre a solidão e as fraturas comunicacionais nos espaços urbanos. O homem ouve inexpressivamente à pergunta da mulher e não esboça qualquer tipo de reação. A situação sugere similarmente um efeito de repetição. A disposição emocional da mulher e a desafetação de seu par romântico parecem indicar que o mesmo conflito já havia ocorrido reiteradas vezes anteriormente, o que é reforçado pela expressão de raiva e cansaço utilizada na pergunta. A repetição é evidenciada no 31º plano. Neste, eles estão igualmente distantes, no sentido objetivo (o espaço físico) e subjetivo um do outro. Novamente, a mulher desolada pergunta quando ele separará da esposa para que eles possam finalmente estar juntos. A pergunta é recebida com a mesma reação da observada no plano anterior.

A tensão comunicacional é percebida também, de maneira mais sutil, no plano de abertura de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência* (Figura 30). Enquanto um homem demora-se a observar atentamente um pássaro empalhado, uma mulher, que supomos ser sua esposa, espera impacientemente próxima à porta de saída da sala.

FIGURA 30



Quadro fílmico do 3º plano de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

O 52º plano de *Vocês, os vivos* mostra o interior de uma igreja, na qual uma cerimônia cristã acabou de acontecer (Figura 31). Os fiéis saem pela porta ao fundo, enquanto uma senhora ajoelhada profere uma oração interminável, com um homem ao seu lado suplicando que a interrompa, dado que é preciso fechar as portas do templo. Neste caso, o humor se demonstra pela tensão entre o tempo da experiência religiosa e o tempo utilitário das atividades profanas. É cômico que a

mulher prolongue sua experiência divina em detrimento do tempo utilitário dos demais. O humor da situação denota uma espécie de rebaixamento da sacralidade religiosa, ao passo que evidencia a impossibilidade de sua plena inserção no mundo cotidiano.

FIGURA 31



Quadro fílmico do 52º plano de *Vocês, os Vivos*

Aqui também se demonstra o tabu cristão do riso. Existe no cristianismo uma tendência à valorização do sofrimento como forma de experiência divina, simultânea à desvalorização do riso. Seria pouquíssimo provável imaginarmos uma cena em que um fiel, tomado pela emoção de um contato divino, se ponha a gargalhar em meio à missa. Certamente, esta atitude não seria vista com bons olhos pelos demais presentes. A pessoa em questão poderia ser criticada por não estar levando a sério o caráter sublime da experiência transcendental. Porém, seria naturalmente aceitável que, na mesma situação, alguém se ponha a debulhar-se em lágrimas. Essa dicotomia é presente no plano-situação em questão pois coloca em paralelo os dois tipos de experiência. Vemos a mulher prostrada, de joelhos, a clamar seriamente por Deus, ao mesmo tempo em que o absurdo da cena causa o efeito de comicidade.

São verificáveis os elementos de observação passiva e desafetada perante o trágico no núcleo narrativo composto pelos 6º e 21º planos de *Vocês, os vivos* (Figura 32). No primeiro, vemos, através de uma grande janela de vidro, um grupo de cozinheiros a fitar o ambiente externo da rua. Seus olhares se direcionam para a direção do espectador, provocando nele o efeito de estar sendo observado. No segundo plano citado, vê-se o mesmo local. Passando pela calçada, um senhor de idade bastante avançada caminha lentamente, auxiliado por um andador,

passando com seu cão. O animal se contorce ao ser arrastado pelo senhor inconsciente da condição do cão. O caráter trágico é apontado pela senilidade do homem e pelo infortúnio do animal. A tragicidade, porém, é atravessada pela comicidade absurda da situação. Aqui o humor complexo demonstra a disfuncionalidade do tecido social. A situação poderia resolver-se rápida e simplesmente, caso os observadores passivos e inertes interviessem na situação, seja ajudando o senhor ou alertando-o para o estado do cão. Entretanto, assim como nós, mediados pela tela que nos separa do filme, os cozinheiros, apartados pelo vidro da janela, nada fazem além de observar.

O efeito desestabilizador do humor complexo é reforçado pela ludicidade do tema musical no plano e pela comicidade que toma o espectador em contraste à inércia dos observadores no universo diegético.

FIGURA 32



Quadros fílmicos dos 6º e 21º planos de *Vocês, os Vivos*

Ademais, a situação em questão demonstra a ativação do humor por meio da tese de Bergson (2018). Nela, percebemos a comicidade construída pela sobreposição da mecanicidade à organicidade vital. A mecanicidade é observada tanto no senhor como nos que estão no interior da cozinha. Nenhum dos personagens parece agir da forma esperada e a dupla exposição da rigidez mecânica é um elemento que instaura simultaneamente o humor e um incômodo que possivelmente leva o espectador à reflexão crítica da mecanicidade.

3.2. Crises do humano comum

Uma das perspectivas através das quais Andersson explora as crises existenciais de seus personagens é a das relações de trabalho e produção, demonstrada com especial destaque ao núcleo narrativo de Lennart, Pelle e Lasse, em *Canções do segundo andar* (Figura 33). O núcleo narrativo inicia com o 3º plano do filme. Nele, vemos uma sala na qual Lennart, liderança de uma empresa, realiza uma sessão de bronzeamento artificial. Pelle, um funcionário abaixo de Lennart na hierarquia da empresa, adentra o ambiente e eles discutem algo importante sobre os rumos da empresa. Mais tarde, nos é dado saber tratar-se o assunto de uma demissão coletiva de outros funcionários que deverá ser anunciada por Pelle. O humor da cena ocorre pelo curioso contexto no qual a conversa ocorre. Como a sala de bronzeamento artificial não condiz com o decoro de uma reunião trabalhista, demonstra-se um rebaixamento do lugar de importância da instituição empresarial. Isso é acentuado pelo fato de Lennart, o chefe do setor, estar deitado dentro da cápsula. O humor, neste caso, carrega consigo a dicotomia entre a importância dos desdobramentos da demissão e a falta de decoro do contexto. As imagens denotam a insensibilidade empresarial: o fato da demissão implicar na vulnerabilidade econômica dos funcionários demitidos não impede que ela seja discutida e negociada em um ambiente excêntrico e informal.

No 7º plano, somos apresentados a Lasse, um dos funcionários a ser demitido futuramente, preparando-se, pela manhã, para mais um dia de trabalho na empresa. Sua esposa, surge despida na cozinha, enquanto Lasse lustra seus sapatos, e ela pede que o marido fique um tempo em casa para fazer-lhe companhia, no seu dia de folga. Ele explica não ser possível, dada a reunião que terá com Pelle e afirma que não falta o trabalho há 14 anos. Ele sai de casa, em meio aos protestos da esposa, que demanda por carinho e atenção. O próximo plano mostra o que ocorreu após a esperada reunião. Em um dos longos corredores da empresa, Lasse, em meio a papéis jogados no chão e sendo observado, através das frestas das portas entreabertas, por companheiros de trabalho, implora a Pelle que não o demita: agarra-se às pernas de Pelle, criando um efeito tragicômico composto pela gravidade dramática de seu desespero e a risível estrambolia da situação. Ao tentar, sem sucesso, desvencilhar-se do homem agarrado à sua perna, Pelle arrasta-o pelo corredor, enquanto ele argumenta que trabalha na empresa há

30 anos. Em sua defesa, Pelle afirma que não há nada que ele possa fazer a respeito. No 12º plano, Lasse chora sentado em sua cama, com as roupas de trabalho e segurando um copo de bebida. Sua esposa, nua ao lado, ignora a desolação do marido e tenta iniciar uma relação sexual. Lasse permanece alheio e catatônico.

No próximo plano, existe uma crítica elaborada por Andersson ao contexto econômico e sociopolítico da Suécia:

Pelle, um gerente de nível médio que deixou o trabalho depois de demitir um funcionário de 30 anos em uma grande redução de pessoal na empresa, agora está sentado na beira da cama em casa, segurando um taco de golfe e parecendo desanimado. Seu marido, Robert, está na janela olhando para o trânsito incessante lá embaixo (uma homenagem à cena de abertura do filme *8 1/2*, de Fellini). Quando Robert se volta para Pelle e pergunta: “Pelle, o que está te incomodando?”, o símbolo “LO” vermelho e interligado à maior organização trabalhista da Suécia, *Landsorganisationen i Sverige*, pode ser visto em sua camiseta branca. A cena denota que os trabalhadores estão literalmente na cama com a gerência. Quando Robert supõe que o problema é o taco de golfe de Pelle — e não a culpa sentida por ter demitido centenas de trabalhadores — ele lhe fala para não se preocupar, pois comprariam outro. O movimento trabalhista da Suécia, representado aqui por Robert, parece mais empenhado em aplacar os caprichos da gerência do que em defender as necessidades reais dos trabalhadores (LINDQVIST, 2010, p. 217)⁴⁸

No 30º plano, Robert e Pelle chegam a um restaurante e este último está portando um novo taco de golfe, embrulhado em papel, reforçando o tensionamento entre a culpa de Pelle e a compra do objeto.

⁴⁸ Tradução de: “Pelle, a mid-level manager who has left work after firing a thirty-year employee in a major corporate downsizing, now sits on the edge of his bed at home, holding a golf club and looking despondent. His lover, Robert, stands at the window looking out at the incessant traffic below (an homage to the opening scene of Fellini’s film *8 1/2*). As Robert turns toward Pelle and asks, “Pelle, what’s bothering you?” the red interlinked “LO” symbol of Sweden’s largest labour organization, *Landsorganisationen i Sverige*, is visible on his white tee-shirt, demonstrating that labour is quite literally in bed with management. When Robert assumes that Pelle’s golf club, and not Pelle’s guilt from having laid off workers, is the problem and assures him that they’ll simply buy a new one, Sweden’s labour movement, represented here by Robert, comes across as more intent on placating management’s whims than agitating for the very real needs of workers.

FIGURA 33



Quadros fílmicos dos 3º, 7º, 8º, 12º, 13º e 30º planos de *Canções do segundo andar*

O 49º plano, próximo ao final do filme, apresenta uma situação que demonstra os desdobramentos do materialismo autocentrado associado ao neoliberalismo (Figura 34). Pelle e Robert estão em um saguão de aeroporto, entre uma multidão de passageiros carregando um número excessivo de bagagens pesadas. Lindqvist (2010) associa o simbolismo da imagem à tentativa de fugir do país para escapar de um colapso econômico. O excesso de carga, contudo, dificulta a locomoção dos supostos fugitivos aos balcões de *check-in*. Robert acidentalmente deixa cair uma bolsa de tacos de golfe de Pelle, espalhando-os pelo chão. Para Lindqvist

O que é particularmente impressionante nessa imagem é a longa linha de frente de pessoas, que mal se locomovem, lutando individualmente com carrinhos de bagagem em direção aos balcões de *check-in* distantes. Todos lutam igualmente e em total inutilidade. Essa imagem é clara: não há como escapar do legado que nós, seres humanos, criamos neste mundo. A cena

de Andersson termina com os viajantes tendo espaço de chão significativo para cobrir. (LINDQVIST, 2010, p. 217)⁴⁹

FIGURA 34



Quadro fílmico do 49º plano de *Canções do segundo andar*

No 32º plano de *Canções do segundo andar*, é retomado o elemento do trânsito enquanto signo da estagnação e caos nas dinâmicas sociais (Figura 35). Um militar adentra, ofegante e apressado, um táxi, portando um buquê de flores. O homem aparenta estar inquieto devido aos transtornos causados pelo tráfego. Ele conta ao motorista, filho de Kalle, que havia decidido fazer o trajeto caminhando, achando que seria possível. Porém, o intuito de caminhar foi frustrado devido à distância a ser percorrida, mais longa do que ele imaginara. Ademais, pesadelos que lhe ocorreram à noite intensificam sua inquietação. O taxista, indiferente aos relatos, lhe pergunta o destino da viagem. O homem responde, de forma literal, estar indo visitar o ex-chefe comandante de seu batalhão, que completa 100 anos naquele dia. A resposta literal provoca humor, uma vez que a pergunta do motorista é de ordem prática. Ele quer saber o local para onde o homem deseja ir. Novamente, o motorista questiona onde mora o aniversariante, de modo a poder saber para onde se dirigir. O militar responde que se trata de uma casa de repouso, onde vários visitantes irão prestar homenagens ao militar aposentado.

⁴⁹ Tradução de: "What is particularly striking about this image is the long, barely advancing front line of people struggling individually with towering carts of baggage toward the distant check-in counters. Everyone struggles equally and in utter futility. This image is clear: there is no escaping the legacy we human beings have created in this world. Andersson's scene ends with the travelers having significant floor space left to cover."

FIGURA 35



Quadro fílmico do 32º plano de *Canções do segundo andar*

A imagem criada a respeito do ex-chefe comandante é de alguém respeitável, cuja vida fora marcada por grandes feitos, digno de honrarias. Nesse plano, é possível percebermos a ativação do humor por meio do rebaixamento de grandeza. É apresentada uma caracterização enobrecedora do personagem, que mais adiante, será rebaixada. O militar que adentra o carro afirma que escreveu o discurso de homenagem ao ex-chefe comandante e que suas funções atualmente se limitam a escrever discursos. Ele, porém, demonstra considerável ansiedade com tal situação. Outro rebaixamento ocorre pela incongruência entre a imagem de um militar de alta hierarquia, aparentemente preparado para enfrentar guerras, porém ansioso com a mera missão de escrever discursos. Seu medo é tamanho a ponto de ter se dirigido anteriormente ao bar de um hotel para tomar algumas doses de bebida, para que o álcool lhe ajude a lidar com a ansiedade. O militar segue contando ao taxista sobre o caráter filosófico de seu discurso, enquanto este ouve ao relato com indiferença e desinteresse:

Militar - Minha abordagem foi bastante filosófica. Sobre ser humano com o passar dos anos. É a forma como eu vejo. Vida é tempo e tempo é o prolongamento de uma estrada. Isso é o torna a vida um jornada. Você não acha?

Taxista - Sim. Acho que faz sentido enxergar desta forma.

Militar - No entanto, para viajar, é necessário um mapa e uma bússola, sem os quais, não seria possível saber onde se está. Não é mesmo?

Taxista - Sim.

Militar - Nosso mapa e nosso compasso são as nossas tradições, heranças e histórias. Não são?

Taxista - Sim, claro.

Militar - Se não tomarmos consciência disso, antes de nos darmos conta, estaremos perdidos no escuro... Onde estamos?

Taxista - Bom, na verdade, não nos movemos mais que algumas quadras.

Militar - Não nos movemos mais?

Taxista - Não.

Após o diálogo, o militar olha o relógio preocupado com seu horário de chegada à homenagem e o plano se encerra com os dois homens em silêncio. Na interação entre eles, é possível identificar algumas camadas de manifestação da incongruência. O relato de ordem filosófica do militar contrasta com a estagnação do trânsito. A metáfora da vida como estrada é ironicamente sobreposta ao trânsito e à impossibilidade de locomoção efetiva. Após afirmar que sem o mapa e o compasso, não é possível saber onde para onde se está indo na vida, o homem pergunta ao motorista sobre a localização deles. Ou seja, o humor é ativado pela discrepância entre o conteúdo do discurso e a realidade prática da situação. Apesar de elucubrar filosoficamente sobre o sentido e o destino da vida, ele não sabe onde está.

Outra camada da incongruência se desdobra no próximo plano, quando finalmente vemos o ex-chefe comandante em seu leito gradeado na casa de repouso (Figura 36). A imagem visual apresentada do chefe contrasta com a imagem verbal feita dele no plano anterior. A ironia se apresenta pelo rebaixamento de uma figura antes grandiosa, honrada e corajosa ser retratada como um homem de idade avançada, frágil e vulnerável, em uma tentativa frustrada de se libertar das grades de uma maca. Pelo diálogo dos enfermeiros, nos é dado saber que o aniversariante é também um homem milionário e um dos maiores proprietários de terras do país. Enquanto as enfermeiras posicionam uma bacia de evacuação no paciente, o que potencializa o efeito de rebaixamento, os militares adentram a sala para prestar-lhe suas homenagens. Outra ironia é causada por um trecho do discurso que afirma que poucos homens gozam do privilégio de completar 100 voltas ao redor do sol. No meio do discurso, o ex-chefe comandante profere a frase: *“Meus cumprimentos a Göring”*. A citação dos sentidos discursivos na imagem é complexificada ao ser apresentada uma referência ao nazismo alemão na cena. É possível depreender que a fala refere-se a Hermann Göring, um dos principais líderes do nazismo alemão. A referência é intensificada pela gestualidade proposta pelo homenageado, semelhante à saudação nazista.

FIGURA 36



Quadros filmicos do 33º plano de *Canções do segundo andar*

O humor complexo se estabelece no núcleo narrativo ao evidenciar a fragilidade e vulnerabilidade humana perante a vida e consequentemente a morte, à revelia das hierarquias que regem as dinâmicas de poder no tecido social. Não obstante seu poder e riqueza, o ex-chefe comandante não está livre do infortúnio existencial de passar seus últimos dias sozinho e trancado em um quarto escuro (Figura 37).

FIGURA 37



Quadro filmico do 44º plano de *Canções do segundo andar*

As temáticas da velhice e da memória retornam no 27º plano de *Vocês, os vivos* (Figura 38). Assim como ocorre no núcleo narrativo abordado acima, o plano-situação se passa em uma casa de repouso, o que é indicado pela enfermeira parada à porta e o que parece ser um refeitório ou uma sala de convivência, em terceiro plano. Vemos uma mãe debilitada por conta da idade em uma cadeira de rodas e sua filha, sentada a seu lado. A filha dirige a fala e olhar em direção ao

espectador e pede que a mãe conte algumas de suas memórias de infância. Aparentemente, a idosa não se encontra em condições de falar, o que expõe o caráter absurdo do pedido da filha. A filha insiste que a mãe narre suas memórias e, à medida que sua fala avança, a mulher se põe a chorar ao citar eventos infelizes da vida da mãe. O humor complexo se estabelece por meio da exposição de uma faceta contraditória da situação. A relação entre mãe e filha, exposta na situação, é marcada simultaneamente pela empatia e sensibilidade. A empatia demonstra-se pelo deslocamento intergeracional da memória. A reação emocional da mulher à narrativa dos eventos é intensa a ponto de se assemelhar aos eventos vividos por ela própria. A mãe, por sua vez, quase não é capaz de esboçar reação alguma. Podemos nos questionar se as memórias citadas ainda a atravessam ou esfacelaram-se com a idade. A reação da filha demonstra que, mesmo que isso seja verdade, existe algo da memória materna que reverbera sua própria existência. Em contraponto à empatia, a insensibilidade é dada pela impossibilidade da mãe em articular um discurso verbal e as insistências da filha para que isso se realize, tornando a situação tragicômica.

FIGURA 38



Quadro fílmico do 27º plano de *Vocês, os Vivos*

Uma das dimensões das crises existenciais humanas exploradas por Roy Andersson é o abismo comunicacional nas relações interpessoais. Não raro, os filmes apresentam cenas nas quais vemos casais ou pessoas próximas que, à revelia da intimidade, demonstram um distanciamento observado especialmente com relação à linguagem. Isso é demonstrado por meio de silêncios apáticos,

respostas monossilábicas, falhas de interpretação do discurso alheio e impossibilidade de escuta ou entendimento que atravessam as comunicações.

A exemplo disso, o 17º plano *Vocês, os vivos* mostra uma sala de aula repleta de crianças (Figura 39). Uma professora entra na sala, acomoda-se à mesa e irrompe no choro, prostrando a cabeça no móvel. O humor da cena é instaurado pela inadequação da reação da professora ao ambiente. Além do rebaixamento de sua posição de liderança e maturidade diante das crianças, evidencia-se a incongruência entre a expectativa do espectador e a ação de chorar. Em um primeiro momento, é esperado que ela entre, ocupe seu lugar e inicie uma lição. Ao começar a chorar, a tragicomicidade da situação é apresentada por meio da sensibilidade do espectador diante de seu sofrimento e a inadequação de sua reação. Soma-se a isso o constrangimento das crianças que assistem à professora chorar sem esboçar qualquer reação. No plano seguinte, ela sai em direção ao corredor e ocupa posição de destaque na composição do plano.

FIGURA 39



Quadros fílmicos dos 17º, 18º e 19º planos de *Vocês, os vivos*

Vagarosamente, os alunos vão até a porta observar e tentar entender o que se passa. Um deles pergunta o que aconteceu e a professora responde que o marido havia chamado-a de horrenda. A irrelevância da razão do choro torna a situação ainda mais cômica. Sem compreender o significado da palavra horrenda,

uma das crianças pergunta: “*O que é isso?*”. Ela pergunta rispidamente: “Por que você não vai lá perguntar pra ele?”. Acentua-se pelo diálogo o rebaixamento do simbolismo de sua figura de liderança e maturidade, evidenciando o absurdo tragicômico da situação.

No 19º plano, o marido, vendedor de tapetes, desabafa com um casal de clientes. Ele, cabisbaixo, lamenta pelo seu dia estar sendo difícil devido à briga que tivera com a esposa e também começa a chorar. A princípio, o casal não dá importância às emoções do vendedor; porém, após confessar-lhes que havia chamado a esposa de horrenda, a mulher o repreende dizendo que aquilo não havia sido nada gentil de sua parte. Ele justifica dizendo que ela o havia chamado de chato primeiro. A mulher responde que chamá-la de horrenda é pior e o casal retira-se da loja. O humor complexo nas cenas demonstra o caráter infantil e imaturo de muitos dos conflitos humanos, bem como a insensibilidade perante o sofrimento alheio. Dolatkah comenta a cena: “*O transeunte é apenas um observador passivo da miséria do homem pela vitrine da loja. Essa cena nos lembra do mundo atual, no qual as pessoas se acostumaram a assistir a tudo nas telas ou nas vitrines das lojas*”⁵⁰ (DOLATKHAH, 2021, p. 7).

É próprio ao humor complexo a elaboração do *status quo* macropolítico por meio de situações específicas e triviais. Exemplo disso é a crítica à xenofobia europeia abordada no núcleo narrativo de *Vocês, os vivos*, no qual, como resposta à agressão sofrida por um cliente, um cabeleireiro árabe imigrante corta uma faixa inteira de cabelo no meio da cabeça do agressor, chamado Jan (Figura 40). O intuito inicial do corte de cabelo era a preparação de Jan para uma reunião de trabalho, o que supostamente teria sido prejudicada pela situação. No plano seguinte, vemos o cabeleireiro sentado na mesa de um estabelecimento quando o homem adentra o espaço acompanhado por dois policiais. Jan, ridicularizado pelo corte, esbraveja contra o cabelereiro, enquanto os policiais deixam o recinto.

O humor complexo, aqui, opera por meio da modulação de gravidade da situação. Primeiramente, é exibida a gravidade da agressão xenofóbica, que posteriormente é rebaixada pelo objeto ao qual fora investida a vingança: o cabelo. No plano seguinte, a gravidade de uma possível punição policial a ser sofrida pelo

⁵⁰ Tradução livre de: *The passerby is just a passive observer of the man's misery through the shop window. This scene reminds us of today's world in which people have got used to just watching everything on the screens or through the shop windows.*

cabeleireiro, é diminuída pelo estado ridículo da aparência do homem, devido ao corte de cabelo, e pela desimportância dada, pelos policiais, ao ocorrido. O imigrante tenta acalmá-lo e oferece uma solução gratuita para o problema. No próximo plano, o humor é instaurado pela exibição da “solução” encontrada para o problema: ao adentrar a sala, o homem está completamente sem cabelo.

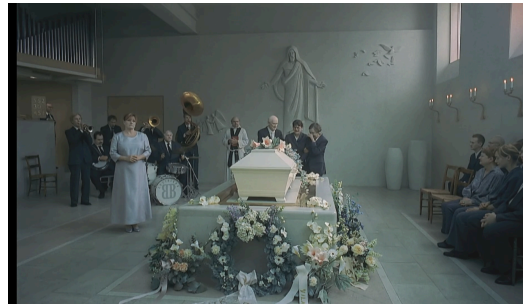
FIGURA 40



Quadros fílmicos dos 46º, 47º e 48º planos de *Vocês, os vivos*

A gradação da gravidade, na transição entre 48º e o 49º plano, é modulada pelo elemento sonoro. Durante a reunião, o chefe da equipe sofre um ataque súbito e cai da cadeira. Quando o próximo plano inicia, vê-se o funeral do chefe, o que por si só instala a gravidade trágica na cena (Figura 41). O elemento trágico, porém, é contrastado com a tonalidade da música entoada. A banda que performa a trilha sonora do funeral é uma banda de metais, o que instaura, principalmente pela sonoridade da tuba, certa comicidade inadequada ao contexto.

FIGURA 41



Quadro filmico do 49º planos de *Vocês, os vivos*

Os conflitos matrimoniais, principalmente aqueles que concernem à comunicação, são uma temática consideravelmente presente na trilogia. O núcleo narrativo de Mia, iniciado no 7º plano de *Vocês, os vivos*, demonstra, de forma especialmente evidente, as crises relacionais e existenciais que atravessam, de modo geral, os personagens da trilogia (Figura 42). Ela aparece sentada em um banco de praça, junto de seu companheiro (vestindo uma camisa e tatuado com a insígnia da Schutzstaffel) e um cão, Bobbo. Mia profere lamentações, nas quais reiteram-se frases como “Ninguém me entende”, “Ninguém me ama” e “Era melhor que eu não existisse”. O diálogo inicial de Mia com o companheiro revela sua insatisfação em ser incompreendida, ao passo que expõe sua própria incapacidade de compreender aos demais e fazer-se compreender por intermédio da comunicação, uma vez que a demonstra disposição maior em repetir suas lamentações do que a engajar-se em um diálogo participativo. Assim como seus interlocutores, nós, espectadores, tampouco a compreendemos. Ademais, não sabemos o porquê de ela não se sentir compreendida. O tom melodramático e desconexo das falas de Mia impõe ao seu discurso uma comicidade contrastante à tragicidade de suas crises existenciais. Primeiramente, ela expulsa o namorado e o cão, que participa da cena tranquilamente deitado. Segunda ela, nem o cão a ama e lhe diz a verdade. Quando os dois se levantam para deixá-la sozinha, como requisitado, ela continua falando, o que nos leva a questionar seu desejo efetivo de ser deixada só. Aparentemente sua crise existencial é marcada pela solidão. Porém, não se trata de uma solidão física — considerando que tem alguém que lhe acompanha — mas de uma solidão emocional. A este respeito Yang afirma que:

Em particular, o filme nos relembra que os aspectos mais solitários da condição humana geralmente se manifestam quando nós, enquanto multidão, negligenciamos ou esquecemos de nossa vulnerabilidade compartilhada. [...] O filme retrata diferentes momentos de desconexão mas também (e por causa disso) transmite que nós, seres humanos, podemos ter mais em comum do que pensamos. Se não muito mais, compartilhamos a condição de sermos seres humanos vivos e pensantes, por mais que procuremos compulsivamente por mais significados além deste, já surpreendente⁵¹ (YANG, 2013, p. 77).

FIGURA 42



Quadros fílmicos do 7º plano de *Vocês, os Vivos*

Em determinado momento, Mia expressa ideias suicidas. Seu companheiro tenta consolá-la e aprofundar a conversa dizendo: “Agora você me magoou. Acha que eu quero que você morra? Isso não vai melhorar as coisas. Você precisa se esforçar na vida. Pelo menos tentar. E afinal tem muita coisa boa. Não nos divertimos ontem?” Ela responde: “Claro. Ontem...”. Sua resposta contrasta com a imagem que fazemos dela até então, a de alguém cuja vida é privada completamente de alegrias. Neste ponto começamos a observar a incongruência de suas crises com a futilidade de algumas de suas observações. Yang (2013) também considera haver um mecanismo de ativação do humor na disparidade da gravidade das afirmações de Mia com a banalidade de seu interesse por ter uma moto ou pela vitela assando no forno.

A repetição surge como mecanismo de ativação do humor no 15º plano, no qual, Mia — desta vez em um bar repleto de pessoas — repete as mesmas lamentações e expulsa da mesma maneira o namorado e o cachorro (Figura 43).

⁵¹ Tradução livre de: *In particular, the film seems to remind us that the lonelier aspects of the human condition usually arise when we, as a crowd, neglect or forget our shared vulnerability. [...] The film may depict many different moments of disconnection but it also (or because of it) conveys that we, the living, might have more in common than we think. If not much else, we share the condition of being thinking, living human beings, however compulsively we may look for more meanings than that already astonishing fact.*

Quando eles saem, ela declara: “Talvez eu vá daqui a pouco”, novamente expondo uma reação emocional exagerada seguida de uma solução fácil e banal. Sobre isso, Yang declara que:

Isso [a dificuldade de comunicação] evidencia como a fala geralmente falha em comunicar aquilo que desejamos expressar porque as emoções que buscamos traduzir são a solidão e o deslocamento, sentimentos que são, eles próprios, causados por desentendimentos verbais⁵² (YANG, 2013: p. 94)

FIGURA 43



Quadros filmicos dos 15º plano de Vocês, os vivos

No plano-situação que encerra o núcleo narrativo de Mia, ela e seu namorado aguardam o jantar na casa da mãe dele (Figura 44). O tom da interação é inicialmente cordial. Ela agradece à sogra por tê-los recebido e diz que as visitas sempre lhe são aprazíveis. O humor é inicialmente instalado quando o tom da interação é modificado no momento em que Mia afirma que a sogra é sádica por ter lhe servido cerveja sem álcool. Aparentemente, Mia sofre de alcoolismo e expressa uma série de descontentamentos a respeito de sua vida e das interações com aqueles que a cercam. Após começar a chorar, ela retira da bolsa uma garrafa de bebida alcóolica e retoma as lamentações existenciais, que terminam quando a

⁵² Tradução livre de: *This highlights how talking often fails to communicate what we want to express because the emotions we are seeking to translate are loneliness and alienation, feelings that are themselves often caused by verbal misunderstandings.*

sogra anuncia que o jantar está quase pronto. Novamente, é observada a interrupção do discurso catastrófico por um elemento simples e cotidiano. Ademais, reitera-se o apagamento do interlocutor na forma como a personagem monta sua estrutura comunicativa.

FIGURA 44



Quadro fílmico do 42º plano de *Vocês, os Vivos*

As dificuldades de compreensão interpessoal expressas pelo discurso de Mia ecoam na fala do personagem que tenta lhe entregar flores (Figura 45). O homem bate à sua porta segurando um buquê. Mia abre a porta, ele estende-lhe o buquê; sem dizer palavra alguma, ela bate com força a porta, prendendo as flores. Um vizinho, supostamente preocupado com o barulho, abre a porta de seu apartamento, de onde um cão encoleirado late. Após se assegurar da irrelevância do ocorrido, ele torna a fechar a porta e retorna para o interior de seu apartamento. Por conseguinte, vemos o corredor vazio e a imagem do buquê de flores preso pela porta. O homem desce cabisbaixo as escadas do prédio. No andar inferior, encontra o carteiro e lhe diz, aos prantos: *“Ninguém me entende”*, a mesma frase repetida por Mia em outros momentos do filme. O carteiro, emocionalmente indiferente, pergunta se o homem mora ali e, após ouvir a resposta negativa, pede que o homem saia da frente para que ele possa inserir as cartas pela fresta da porta. Em pouco minutos, o humor complexo elabora, por meio das três interações interpessoais que o homem vivencia, dinâmicas operadas, em uma perspectiva ampliada, na sociedade. Tais dinâmicas, como a falha de comunicação, a agressividade, o medo e a indiferença são expressos pela *Trilogia do ser humano*, especialmente em corredores. Tais espaços, dialogando com os conceitos de não-lugar e entrelugar, propostos por

Marc Augé (2010), podem ser compreendidos como locais de transição entre a esfera privada (os interiores dos apartamentos) e pública (a rua), nos quais as interações que ocorrem podem operar com a mesma lógica de ambiguidade.

FIGURA 45



Quadros fílmicos dos 40º e 41º planos de *Vocês, os vivos*

Este aspecto, o das interações em ambientes de transitoriedade, é um elemento significativo para a construção narrativa do núcleo de um psiquiatra exausto (Figura 46). No 38º plano-situação, vê-se o interior elevador contendo um número considerável de pessoas. Enquanto o psiquiatra tenta adentrar o espaço, as portas se fecham e, apesar de acelerar o passo, as portas do elevador se fecham e os que ocupam a posição interna assistem à pressa ineficaz. Em decorrência disto, o psiquiatra é obrigado a subir para seu consultório pelas escadas. Ao adentrar o consultório, ele dirige o olhar em direção ao espectador e declara:

Eu sou psiquiatra há 27 anos. Estou completamente exausto. Ano após ano ouvindo pacientes que não estão satisfeitos com suas vidas, que querem ser felizes, que querem que eu os ajude... Isto esgota, podem acreditar. A minha vida não é exatamente muito divertida. As pessoas exigem tanto. Esta é a conclusão a que cheguei. Elas querem ser felizes e, ao mesmo tempo, são egocêntricas, egoístas e pouco generosas. Bem, eu quero ser honesto. Quero dizer que elas são simplesmente mesquinhas. A maioria. Passar horas tentando fazer uma pessoa mesquinha feliz não faz sentido. Não dá para aguentar. Não parei de fazer isso. Atualmente, só receito remédios. Quanto mais forte melhor. É isso aí.

Em outro plano-situação, vemos o psiquiatra encerrar mais um turno de trabalho descendo do prédio pelo elevador, à noite. Desta vez, vazio. De certo modo, a subida e a descida do médico ilustram seu discurso, na medida em que expressam o egoísmo enquanto fenômeno social, observado no contraste entre a primeira situação e a última.

FIGURA 46



Quadros fílmicos dos 38º, 39º e 43º planos de *Vocês, os vivos*

O discurso do psiquiatra reverbera na fala de um homem no 37º plano-situação de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência* (Figura 47). Enquanto os garçons de um bar preparam o encerramento daquele dia, organizando as mesas e cadeira, o homem diz ter tido uma epifania. Percebera que, por toda a vida, havia sido avarento, egoísta, pouco generoso e que esta era a razão de sua infelicidade. Ironicamente, enquanto o homem declara o conteúdo de sua epifania, o garçom o ignora e segue organizando as mesas como se não houvesse mais ninguém ali.

FIGURA 47



Quadro fílmico do 37º plano de *Um pombo pousou num banco* refletindo sobre a existência.

3.3. O inalcançável

É comum nos estudos do humor de Roy Andersson — Dolakhtah (2021), Yang (2013), Lindqvist (2010) — relacioná-lo com a tendência na dramaturgia europeia pós-Segunda Guerra Mundial observada e denominada por Martin Esslin de *Teatro do absurdo*, baseada na identificação de elementos e características comuns aos dramaturgos (Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Harold Pinter e Fernando Arrabal) e instauradas pelo contexto político e social. Andersson compartilha com os absurdistas a tragicomédia construída pelo sentimento de perda de sentido existencial na modernidade, a criação de narrativas disruptivas, a presença de elementos oníricos e fantasiosos, a criação de situações narrativamente irresolutíveis que giram em torno e impasses e estagnações, a sensação de estranheza no espectador. Outros aspectos observados na cinematografia de Andersson e na tendência dramática dos absurdistas são as falhas e impossibilidades de comunicação, as incertezas, crises existenciais e a solidão do ser humano.

Roy Andersson (2004) declara ter em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (2017) inspirações para a criação de *Vocês, os vivos*. O inalcançável é um elemento expressivamente reiterado na dramaturgia e nos filmes. *Esperando Godot* retrata um universo de espera constante e frustração por meio da relação entre os personagens Vladimir e Estragon e da figura ausente de Godot. A obra reflete a filosofia existencialista, destacando a representação da condição humana como

uma trajetória permeada pela esperança contínua em algo que nunca se realiza. A peça ocorre em dois atos, durante os quais Vladimir e Estragon aguardam a chegada de Godot, que jamais aparece. A ideia de que a espera é um fim em si mesma é reforçada por esse padrão repetitivo e pela falta de uma progressão narrativa convencional. O tempo é cíclico e indeterminado, quebrando a linearidade convencional da dramaturgia ocidental. Nesse contexto, a espera é simbólica: reflete a condição existencial do ser humano, que busca incessantemente respostas, sentido ou uma intervenção externa que nunca acontece. Godot nunca se manifesta nem é explicitamente descrito. Os personagens não têm certeza de quem ele é ou se ele realmente virá. Essa ambiguidade faz de Godot um símbolo enigmático. Ele pode simbolizar qualquer aspecto que dê sentido à experiência humana concreta. A impossibilidade de alcançar Godot reflete o anseio humano por algo absoluto e inalcançável. Anseio este que, na dramaturgia de Beckett, revela-se fadado ao fracasso.

Em um dos núcleos narrativos de *Vocês, os vivos*, uma jovem mulher persegue insistentemente seu ídolo, Micke Larsson (Figura 48). Ela surge pela primeira vez no 15º plano, quando aparece abordando o músico em um bar para dizer-lhe que admira seu trabalho. Ele a convida para tomar um drinque e o 32º plano sugere que eles mantiveram uma breve relação. A partir desse encontro inicial, ela passa a procurá-lo em locais improváveis, a lamentar a falta e o distanciamento de Micke Larsson e a elucubrar fantasias de reencontro.

FIGURA 48



Quadros filmicos dos 15º, 31º, 32º, 37º, 53º, 54º, 55º e 56º planos de *Vocês, os vivos*

Algo semelhante se passa com a professora de dança e seu aluno, ao qual a primeira devota intenso apaixonamento (Figura 49). Investida nas repetidas tentativas frustradas de conquista, a mulher demonstra estar em busca de algo que nunca terá.

FIGURA 49



Quadros fílmicos dos 16º, 17º, 20º e 22º planos de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

A busca pelo inalcançável ativa o humor complexo, que tende a estabelecer uma conexão de identificação e projeção entre o espectador e os personagens. Isso ocorre porque o inalcançável, de certa forma, parece ser um aspecto comum da experiência humana.

No 18º plano de *Um pombo pousou num banco refletindo sobre a existência*, um homem em trajes de cabeleireiro profere um discurso no meio de um salão (Figura 50). Trata-se de um desabafo, no qual ele conta suas atividades profissionais originais e explica que ocupa aquela provisória profissão por conta da doença de seu cunhado, dono do salão. Outro homem, sentado, escuta o solilóquio enquanto espera sua vez de ser atendido, porém constrange-se pela forma e conteúdo do discurso e deixa o ambiente. No 19º plano, ele encontra-se com um amigo, Jonathan, e somos apresentados à dupla de vendedores de novidades divertidas. Apesar do seu constrangimento no salão nos é dado saber que ele e o cabeleireiro são unidos por uma condição em comum: o fato de estarem buscando uma possibilidade de sustento financeiro longe de suas aptidões naturais.

O humor complexo, nesse caso, escarnece criticamente das condições trabalhistas dentro do sistema econômico neoliberal, no qual as pessoas são obrigadas realizar um malabarismo profissional para ter acesso à dignidade

financeira. Nathan, ao entrar no bar, é recebido pela garçonete, que lhe pergunta como vai a vida. Ele responde: “*Não posso reclamar. Há gente pior*”, demonstrando um otimismo contrastante à miséria financeira e existencial que experimenta. Em diálogo com Jonathan, percebemos a motivação da dupla: vender brinquedos e novidades divertidas, pois “querem que as pessoas sejam felizes”. Outro contraste é apresentado na tristeza de ambos, paralela ao caráter aparentemente lúdico do ramo do entretenimento. Jonathan chora sem causa aparente e eles apresentam alguns de seus produtos a outro homem acomodado no balcão do bar. O homem não esboça qualquer tipo de reação positiva ao conhecer os produtos, enquanto o plano finaliza-se com uma trilha sonora que evoca felicidade e animação.

No 21º plano, Nathan e Jonathan tentam vender os produtos a um lojista. Seus tons de voz e expressões corporais denotam profundo desânimo e abatimento. Enquanto mostram seus brinquedos, um vendedora entra no escritório, se assusta com a máscara usada por um deles e corre desesperada para fora da sala. No 29º plano, fica evidente o insucesso financeiro da irônica empreitada.

FIGURA 50



Quadros fílmicos dos 18º, 19º, 21º e 29º planos de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

O núcleo narrativo dos vendedores de novidades divertidas ocupa um espaço considerável na diegese de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a*

existência. A dupla é perseverante nas vendas, apesar de ninguém demonstrar interesse em adquirir os brinquedos. Eles sustentam a teimosia em alcançar o impossível. São dois seres humanos infelizes com o suposto objetivo de alegrar a vida de outros infelizes com objetos desinteressantes. A empreitada da dupla é um tanto dúbia: não sabemos ao certo se há crença na felicidade que veiculam ou se há o mero acionamento de um discurso mercadológico falacioso. No 31º plano do filme, eles entram em um bar e declaram estar perdidos (Figura 51). A declaração é ambígua: em seu sentido objetivo, podem estar espacialmente perdidos em uma área da cidade que não conhecem direito; entretanto, também encontram-se perdidos existencialmente. Em dado momento, um deles afirma: “Estamos à procura de uma rua que não existe”. E continuam buscando mesmo cientes da inexistência da rua. A insistência obsessiva e desesperada de Nathan e Jonathan é um ponto de semelhança, identificado por Dolahkhah (2021), com os personagens Vladimir e Estragon criados por Samuel Beckett em *Esperando Godot*.

FIGURA 51



Quadro filmico do 31º plano de *Um pombo pousou num banco refletindo sobre a existência*

Mais adiante, descobre-se que Nathan e Jonathan estão endividados e suas vendas estagnadas. Quando cobrados pelas dívidas, inventam que Jonathan fora acometido por um atropelamento que o impossibilitou de andar. Nathan, por sua vez, afirma que igualmente não se sente nada bem. A credora afirma que não importam seus estados físicos ou emocionais, que apenas quer o dinheiro devido. É exposto, neste diálogo, a crítica às relações de trabalho desumanizadas e aos modos de operação do sistema econômico em perspectiva ampliada. Nathan e Jonathan são metonímias do sujeito contemporâneo encarcerado num sistema

produtivo e econômico aprisionador e estagnante. Suas tentativas repetitivas e falhas demonstram as tensões observadas no mundo do trabalho na contemporaneidade. Não obstante, as repetições instauram os efeitos tragicômicos do humor complexo. Uma e outra vez testemunhamos as pobres criaturas exibindo seus brinquedos e o mesmo desinteresse apático daqueles que os conhecem. Construímos uma espécie de reconhecimento trágico, da forma como compreende Aristóteles (2015) na *Poética*. O compadecimento do espectador pela situação da dupla não está livre da comicidade instaurada pelo absurdo e pelo inalcançável. A mencionada credora encerra a visita decretando: “Vocês tem 14 dias para pagar o que devem ou não haverá mais jogos nem diversão”. A finalização do plano evidencia o humor irônico da afirmação. A situação de Nathan e Jonathan não poderia estar mais longe daquilo que se entende por diversão.

No 36º plano, vemos Jonathan no interior do minúsculo quarto de pensão em que vive. O ambiente e as paredes cinzentas causam a sensação de enclausuramento. Jonathan senta apoiando a cabeça sobre a mesa e escuta uma música no rádio. Chega Nathan e pergunta se ele está bem. O amigo responde que não, pois acabara de ouvir uma canção triste na qual uma jovem diz que está prestes a encontrar seus pais no céu. Nathan demonstra preocupação pelo estado do amigo. Outro homem assoma à porta perguntando o que está acontecendo. Jonathan reafirma estar triste pela canção que ouviu. O motivo exposto para explicar tamanha tristeza causa um rompimento na expectativa do espectador: até então, pensamos que o personagem se encontra triste por ter sido comovido pelas melancólicas palavras da intérprete. Porém, ele afirma que está triste por ter-lhe ocorrido a ideia de encontrar seus próprios pais no céu. O amargor do humor presente na situação é reforçado pela reação do porteiro que surge na entrada do aposento: incapaz de demonstrar qualquer sensibilidade frente ao estado emocional de Jonathan, ele ordena que feche a porta ao ouvir música tarde da noite, porque outras pessoas terão de levantar cedo para trabalhar.

Em seguida, vemos a relação entre os dois amigos tornar-se cada vez mais conflituosa. Brigam aparentemente sem haver razão significativa e Jonathan expressa vontade de abandonar o negócio, culpando a falta de vocação do amigo pelo fracasso da empreitada. No 42º plano, vemos Jonathan tentando dar continuidade ao fracassado negócio sem a companhia do amigo. O vemos sentado em uma cadeira na área externa de um quiosque. Um homem e uma mulher estão

sentados em outras cadeiras próximas. No interior do quiosque, divisamos a vendedora. Uma transeunte passa, tira os sapatos, com eles golpeia bruscamente a parede externa do estabelecimento; em seguida, coloca-os e sai caminhando. Ao ouvir os golpes, a vendedora levanta-se crendo se tratar de um cliente. Diante da cena, Nathan trava com o homem ao lado o seguinte diálogo:

[Nathan] - Estava com uma pedra em seus sapatos.
Ele é ignorado pelos demais e repete:
[Nathan] - Estava com uma pedra em seus sapatos.
[Homem] - Percebi.
[Nathan] - Que ótimo!
[Homem] - O que pode haver de bom nela ter uma pedra no sapato?
[Nathan] - Agora ela conseguiu tirar

O casal então ignora Nathan, levanta e sai. Suas palavras exprimem a ingenuidade da tentativa de, mesmo estando na posição de fracasso em que se encontra, ver as coisas por uma perspectiva positiva. No 44º plano, Nathan vai até a porta do quarto do amigo para pedir perdão por ter sido desagradável e expressa a vontade de retomar os negócios. De dentro, Jonathan aparentemente aceita as desculpas de Nathan sem abrir a porta. Um vizinho saía ao corredor para reclamar do barulho da conversa dizendo novamente que existem pessoas ali que precisam acordar cedo para trabalhar.

FIGURA 52





Quadros fílmicos dos 33º, 34º, 36º, 41º, 42º, 44º, 50º, 51º planos de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

O núcleo narrativo de Nathan e Jonathan finaliza nos 50º e 51º planos. No primeiro, Jonathan revela ao amigo que lhe ocorrera uma ideia terrível. Ele não sabe afirmar ao certo tratar-se de um sonho ou devaneio. Nathan não entende o discurso confuso do amigo e pede-lhe que se explique melhor. Ele insiste que os dois precisam retomar o negócio pela manhã, de modo a fazer com que se cumpra o objetivo de tornar as pessoas mais felizes. Jonathan apenas diz que ninguém pediu perdão. Irritado por não entender o significado de suas palavras, Nathan sai do quarto. No corredor, Jonathan grita duas vezes: “É correto usar as pessoas em benefício próprio?”. Nathan sai de seu quarto e pergunta o que o amigo quer dizer com isso. Jonathan volta a repetir a pergunta e a conversa entre os dois é novamente interrompida pelas reclamações do porteiro com relação ao barulho e a hora. Afinal, pela manhã, as pessoas devem acordar cedo para trabalhar. E a vida deve seguir seu fluxo na constante perseguição ao inalcançável.

3.4. Silêncios do humor

Tão importante é o humor para o acionamento operacional da imagem complexa quanto é sua suspensão. No âmbito do cinema de Roy Andersson, como opera tal suspensão? Ou ainda, que discursos o humor complexo constroi quando, ele próprio silencia? A palavra *suspensão* denota rompimento, interrupção, crise. A suspensão do humor pode ser tomada como uma engrenagem que sustenta a operação do humor complexo. Nesse sentido, paradoxalmente, o humor complexo opera mesmo na ausência — ou no silêncio — do humor, pois mesmo ausente e silencioso, ele nos diz algo, como um espectro. A partir dessa metáfora do silêncio como engrenagem, pensemos na relação entre a suspensão — enquanto um signo da destruição e da catástrofe — e a condição existencial elaborada na *Trilogia do ser humano*. Na obra, Roy Andersson nos apresenta imagens da crueldade, em torno das quais o humor seria eticamente inadmissível. A imagem complexa nos interroga: como estar diante das representações da crueldade e da barbárie? Que afetos e sentidos tais representações engendram quando o humor é delas aproximado? Como opera a responsabilidade do olhar?

Na tragédia de Sófocles, ao tornar-se consciente de seu caráter trágico, Édipo (SÓFOCLES, 2001) fere os próprios olhos para tornar-se cego. Redundantemente, podemos dizer que, diante da catástrofe, do trauma gerado pelo conflito edipiano, a intenção do herói trágico é deixar de enxergar; suspender o olhar como forma de elaboração do conflito. Como se diante da insustentável realidade que se apresenta, *ver* o mundo deixasse de ser uma possibilidade. A suspensão do olhar pode ser tomada como uma tentativa de silenciar a eloquência daquilo que há de insuportável em uma imagem.

A imagem complexa opera de modo a acionar possibilidades de reconstruções de sentidos imagéticos e éticos. Ou seja, questiona que novos sentidos podem ser criados quando os sentidos dados são da ordem do insuportável e do impossível. As imagens da crueldade apresentadas por Andersson na trilogia não nos parecem compor um olhar cético e niilista perante a humanidade. Pelo contrário, a concepção da imagem complexa carrega consigo a esperança na humanidade e na vida em sociedade, incitando um olhar que tensiona as impossibilidades do sentido e elabora o campo do sintoma social.

Entre as imagens em que se demonstra a interrupção do humor, está o núcleo narrativo iniciado no 45º plano-situação de *Canções do segundo andar*. Nele, vemos em primeiro plano grandes rochas agrupadas ao pé de um penhasco (Figura 53). Ao fundo, um grupo de homens trajando uniformes militares, médicos e jurídicos, observa o que se assemelha a um tipo de experimento. No início da simulação, um deles olha o relógio. Juntamente com os outros, olha para cima e, em seguida, um boneco cai em meio às pedras. O objeto é recolhido por alguns deles utilizando uma maca e colocado em um carro. O homem novamente olha o relógio, indicando haver uma fria preocupação relativa ao tempo de duração da queda e recolhimento de um corpo. O plano seguinte mostra um salão aristocrático, uma menina em pé rodeada por pessoas trajando roupas semelhantes às do plano anterior. Uma mulher, sentada em uma cadeira próxima à criança, interroga-lhe. Ao que tudo indica, a menina está sendo julgada. O diálogo com a mulher demonstra que existe uma certa preocupação de todos na sala a respeito de algo que teria sido escrito pela jovem:

Mulher - Bem, Anna, pelo que ouvimos você se sente bem. Não está doente nem nada assim.

Mãe - Sim, ela está bem saudável.

Mulher - Ela está, não é mesmo? E está se saindo bem na escola, tirando boas notas. Você gosta de ler e escreve muito bem, pelo que seus pais informaram.

Homem - Muito bem...

Mulher - Você já leu muitos livros?

Anna - Sim, li alguns.

Homem - Muito bem...

Mulher - Veja bem, essas senhoras e senhores reunidos aqui já leram todos os livros.

Homem - Com certeza. Lemos inúmeros. A grande maioria dos livros.

Mulher - E, ao que parece, você também já leu bastante.

Homem - Todavia, nós temos a vantagem da experiência. [Outros homens concordam e frisam a longa experiência de vida que tem]

Mulher - Anna, tem algo bem importante que você, como boa leitora, deve decerto saber. Você deve saber o que não pode ser feito. O que é possível e o que é impossível.

Homem - Exatamente!

Mulher - Não se pode fazer tudo.

Homem - Certamente não!

Mulher - Uma formiga, por exemplo, não pode comer um elefante. É impossível!

Anna - Certo...

Mulher - E quando for seu aniversário, nem todos poderão ir à sua festa. Se todos fossem, o bolo não seria suficiente. Cada um ganharia apenas um pedacinho bem pequenininho. Nada maior que uma migalha.

Homem - Tão pequeno que não daria nem para ver.

Outro homem - Não seria uma festa nada divertida.

Outro homem - Com certeza!

Mulher - Vejo que você consegue compreender isso perfeitamente. Mas tem outras coisas, Anna. Há coisas impossíveis e que não podem ser feitas. Isso, Anna, você não pode compreender quando é tão pequena. Coisas que você só conseguiria entender quando crescer e ler muitos e muitos livros.
Homem - Há também a experiência. Nunca se esqueça disso. [Outros homens concordam].

O homem do diálogo é o mesmo que havia perdido o documento, em uma cena anterior (ver Figura 26) e a burocracia refletida em seu discurso, agora, denota um sentido mais abrangente. O julgamento de Anna e o diálogo travado pode ser olhado como uma metáfora à perseguição institucional contra ideologias de distribuição de renda. O bolo como um símbolo da riqueza cuja distribuição é contrária aos interesses das camadas sociais representadas pelas testemunhas. No plano seguinte, Anna é lançada do alto do penhasco, enquanto uma multidão de observadores — representantes das instituições religiosas, das forças armadas, do Estado e da elite econômica — que contempla a tudo imóvel e destituída de expressões emocionais, à exceção de algumas tímidas lágrimas secadas com lenços. A cena é especialmente cruel pelo fato de seus pais, um de cada lado, acompanharem Anna, vendada, até o momento em que seu executor a conduz à beira do abismo.

FIGURA 53



Quadros fílmicos dos 45º, 46º e 47º planos de *Canções do segundo andar*

No 48º plano, algumas das testemunhas da execução de Anna aparecem embriagadas em um bar (Figura 54). Possivelmente, foram ao estabelecimento em comemoração ao ocorrido.

FIGURA 54



Quadros fílmicos do 48º plano de *Canções do segundo andar*

A imagem complexa proposta por Andersson tem, na responsabilização do olhar, um de seus princípios. Como já demonstrado, não se trata de instaurar uma culpa imobilizadora no espectador, mas de questionar qual seria a atitude ética perante o conhecimento sobre aquilo que a humanidade foi — e é — capaz de fazer. A imagem complexa elabora a responsabilidade que todo ser humano tem diante desse conhecimento. A análise de Yang (2017) aproxima a imagem complexa da estética anacrônica, termo usado por Michael Rothberg (*apud.* Yang, 2017). A autora analisa a forma como Andersson combina elementos de um passado histórico comum com o trivialismo do presente: “*As cenas anacrônicas retratam o passado coexistindo com o presente, criando conexões críticas entre a Suécia contemporânea, o imperialismo, a escravidão, o fascismo e o capitalismo global*”⁵³ (YANG, 2017, p. 2).

O anacronismo é especialmente observado no arco narrativo de Kalle, em *Canções do segundo andar*, cuja psicologia presumivelmente é atravessada pela culpa e frustração enquanto pai devido ao fato de ter ateado fogo à própria loja. A culpa de Kalle é materializada na relação estabelecida com outros dois personagens: Sven, um amigo que se suicidou antes de Kalle conseguir pagar uma dívida que lhe devia e um jovem russo, executado por enforcamento (Figura 55).

⁵³ Tradução livre de: *The film's anachronistic scenes depict the past as if coexisting with the present and create critical connections between contemporary Sweden and imperialism, slavery and global capitalism.*

FIGURA 55



Quadros fílmicos dos 36º, 37º, 38º e 43º planos de *Canções do segundo andar*

O amigo Ihe aparece na estação de trem e Kalle confessa a culpa que sente por sua morte. Ele pergunta se é culpado quando por trás de Sven, o rapaz surge com uma corda amarrada ao pescoço. Ele repete, em russo: “eu não consigo encontrar a minha irmã”. Kalle não compreende o idioma, apesar da insistência do rapaz. Sven explica a Kalle que é um rapaz infeliz e perdido em busca de sua irmã; segue explicando que os alemães os enforcaram na Rússia e ele, morto após ela, não teve tempo de Ihe pedir desculpas. O diálogo sobrepõe a culpa sentida por Kalle e pelo jovem ao demonstrar que ambos se sentem culpados pela morte de alguém. O próximo plano nos mostra os momentos que se antecederam ao enforcamento. Antes de de ser morto, o rapaz tenta, em vão, virar-se para irmã, já morta, e dizer suas últimas palavras. Lindqvist analisa o plano da seguinte maneira:

Enquanto o pescoço do rapaz é envolvido no laço, um soldado alemão, à esquerda do enquadramento, levanta uma câmara e tira uma fotografia. O seu corpo está escondido atrás do corpo de outro soldado em primeiro plano, fazendo com que a câmara pareça funcionar por sua própria vontade. Este gesto mimético de registrar visualmente eventos reais e históricos (embora não durante a vida de Andersson) implica todos os espectadores como testemunhas, mesmo - e especialmente - aqueles que viveram a partir da Segunda Guerra Mundial. Para sublinhar esta ligação, Andersson reencena uma fotografia real de um rapaz e uma jovem menina russos que foram enforcados pela SS de Hitler na década de 1930. Os atores que interpretam o rapaz e a menina têm uma estranha semelhança com os da fotografia documental, publicada no livro de Gordon Williamson, *The SS*:

Hitler's Instrument of Terror, em 1994. O filme de Andersson não só faz reviver este momento na tela para ser apresentada a gerações posteriores, como opta pela presença da câmera do oficial nazista registrando o evento para a posteridade. A câmera sublinha que estes atos nunca se destinaram a ser escondidos da história ou da memória⁵⁴ (LINDQVIST, 2010, p. 219)

A Figura 56 trata-se do enforcamento público de Masha Bruskina e Volodya Shcherbatsevich em Minsk, Bielorrússia, em 1942. A aproximação da fotografia com o plano filmico evidencia a elaboração de sentidos na utilização da estética anacrônica na imagem complexa.

FIGURA 56



Enforcamento de Masha Bruskina e Volodya Shcherbatsevich por um oficial nazista. Autor desconhecido. 1941. Fotografia. United States Holocaust Memorial Museum (Washington, D.C., EUA)⁵⁵

O jovem russo passa a acompanhar Kalle em seu cotidiano e essa perseguição fantasmagórica vivida por Kalle indica a culpa existencial abordada por

⁵⁴ Tradução livre de: *As the boy's neck gets its own noose, a German soldier in the left of the frame raises a camera and takes a picture. His body is hidden behind the body of another soldier in the foreground, making the camera seem to operate of its own volition. This mimetic gesture of visually recording events that actually happened (although not in Andersson's lifetime) implicates all spectators as witnesses, even—and especially—those of us who grew up following the Second World War. To underscore this connection, Andersson restages in this scene an actual photograph of a Russian boy and girl who were hanged by Hitler's SS in the 1930s. The actors who play the boy and girl bear an uncanny resemblance to the girl and boy in the documentary photograph, published in Gordon Williamson's book The SS: Hitler's Instrument of Terror in 1994.*⁵³ Andersson's film not only revives this moment on the screen for a later generation, it also reestablishes the presence of the SS officer's camera recording it for posterity, underscoring that these acts were never intended to be hidden from history or memory.

⁵⁵ Fonte: <https://www.tate-images.com/DK0558-Photograph-from-the-public-hanging-of-Masha.html>

Andersson (2010). A cena final de *Canções do segundo andar* intensifica e potencializa a imagem da culpa. Kalle, ao perceber que Sven, Anna e o jovem russo novamente dele se aproximam, começa a vociferar contra eles, dizendo não aguentar mais ser seguido e atormentado (Figura 57). Kalle então atira uma lata na direção deles, tentando fazer com que se afastem. Porém, quando o objeto atinge o chão, o efeito é reverso. Imediatamente, levantam do chão dezenas de mortos e toda a multidão, nesse momento, passa a segui-lo.

FIGURA 57



Quadro filmico do 51º plano de *Canções do segundo andar*

Em *Vocês, os vivos*, o núcleo narrativo composto pelos 22º, 23º, 24º, 25º e 26º planos demonstra a gradação realizada por Andersson entre comicidade e angústia em seus filmes. No 22º plano, um homem dirige seu carro em meio a um engarrafamento (Figura 58). Ele nos conta que teve um sonho terrível na noite passada. No sonho, ele encontrava-se em um grande jantar de família, que parecia ser a comemoração de algo importante. Porém, era uma reunião tediosa e deprimente e, por alguma razão, sentia que isso era por culpa sua. Ele não entendia o porquê de estar ali, pois não era parente de ninguém e sequer os conhecia. Sentia, ainda, que era sua responsabilidade fazer algo engraçado para melhorar o ânimo coletivo.

FIGURA 58



Quadro fílmico do 22º plano de *Vocês, os Vivos*

Os planos seguintes narram o conteúdo de seu sonho (Figura 59). Em uma sala de jantar, vemos uma grande mesa elaboradamente montada com peças de porcelana e itens de jantar refinados. O homem está em pé próximo à mesa, os membros da família ao redor. Ele tenta realizar o famoso truque da toalha, que consiste em puxar rapidamente a toalha de uma mesa na qual existam objetos em cima, que pela força de inércia permanecem estáticos. Ele falha em seu objetivo, uma vez que, devido à proporção da mesa, o truque obviamente estaria condenado ao fracasso. O plano instaura o tom cômico por meio do erro do personagem que insiste em realizar o truque. Ele se posiciona com as mãos preparadas para puxar a toalha e uma criança diz: “Não seria melhor comermos antes?”. Ele responde ingenuamente: “Não será necessário” e puxa a toalha. Como resultado, todas as peças da mesa caem no chão, junto com a toalha e o próprio personagem. Sem nada sobre sua superfície, revelam-se duas suásticas, feitas em marchetaria, no tampo da mesa.

A cena tem um caráter simbólico. Sob a toalha e os belos utensílios de jantar, escondia-se aquilo que conectava simbolicamente a família ali presente ao nazifascismo. Eles assistem a tudo tensos e sutilmente impressionados, porém não realizam movimentações significativas como reação ao ocorrido. O homem levanta-se e tenta, ingenuamente e sem sucesso, arrumar a desordem que causara.

FIGURA 59



Quadros fílmicos do 23º plano de *Vocês, os vivos*

No plano seguinte, vemos seu julgamento (Figura 60). O advogado de defesa chora copiosamente. O juiz declara que nenhuma lágrima do mundo seria possível fazer absolver-se aquele horrendo crime cometido pelo homem: “negligência da pior espécie e destruição de propriedade”. Uma mulher, membro da família, põe-se de pé e declara que aquele aparelho de porcelana fora herdado de sua trisavó e tinha mais de duzentos anos de idade. Uma policial entra na sala e serve cerveja aos juízes, em pleno exercício de suas funções. Após beber um gole da cerveja, um dos juízes declara a sentença: prisão perpétua. O advogado de defesa argumenta que não será o suficiente e sugere que o homem seja executado em cadeira elétrica. Todos os acusadores no ambiente concordam com a sugestão e os juízes acatam o argumento enquanto se deleitam com a cerveja. Enquanto seu advogado põe-se novamente a chorar, o homem tenta acalmar-lhe dizendo: “É a vida”.

A esse respeito, Dolatkhah considera que:

Parece que ele [George Grosz] tenta penetrar as formalidades sociais e suas falsas aparências para alcançar o humor latente presente nelas. Existe uma experiência similar nos filmes de Roy Andersson. Ele desafia a seriedade de cortes e cerimônias religiosas, quando juízes bebem cerveja na corte ou quando um padre que perdeu sua fé realiza a missa bêbado. Na cena do sacrifício em *Canções do segundo andar*, clérigos e empresários alinham-se para assistir a menina ser empurrada de um penhasco⁵⁶ (DOLATKHAH, 2021, p. 10)

FIGURA 60



Quadro filmico do 24º plano de *Vocês, os Vivos*

O plano seguinte exhibe a execução do réu (Figura 61). As testemunhas, através do vidro, assistem-no ser forçadamente amarrado na cadeira elétrica enquanto comem pipoca. Curiosamente, a posição das testemunhas assemelha-se a de espectadores assistindo a um filme no cinema. Poderíamos relacionar essa característica a uma crítica à espetacularização e entretenimento da barbárie. Por meio do artifício de aproximar simbolicamente as testemunhas da execução dos espectadores do cinema, Andersson cria um discurso implícito de responsabilização do olhar do espectador, semelhante ao que ocorre no curta-metragem *Mundo de glória*, de 1991.

Antes de ser acionado o instrumento de execução, a mulher novamente se levanta e repete que a porcelana fora herdada de sua trisavó e tinha mais de duzentos anos. De acordo com Dolatkha (2021), a repetição demonstra o horror e o absurdo da situação. A cena tem impactos cômicos por ser repleta de incongruências que evidenciam o caráter arbitrário e cruel das instituições de poder

⁵⁶ Tradução livre de: "It seems he tries to penetrate social formality and its appearances to reach that latent comic behind them. There is a similar experience in Andersson movies. He challenges the seriousness of courts or religious ceremonies, when Judges are drinking beer in the court, or a priest, who lost his faith, performs a ceremony while drunk and stumbles. In the sacrifice scene of *Songs from the Second Floor*, religious and business elders lined up to watch the girl leading to the cliff".

e questionam sua legitimidade. Como afirmamos anteriormente, este núcleo narrativo nos permite perceber de forma evidente a gradação, proposta por Andersson, da comicidade e da angústia: Inicialmente cômica, vai se tornando paulatinamente cruel e desconfortável. Observamos a suspensão do humor e o absurdo, inicialmente a ele vinculado, adquire tonalidades mais angustiantes. A justaposição do humor da cena com a crueldade permite a criação de novas camadas de elaboração na experiência estética do espectador.

FIGURA 61



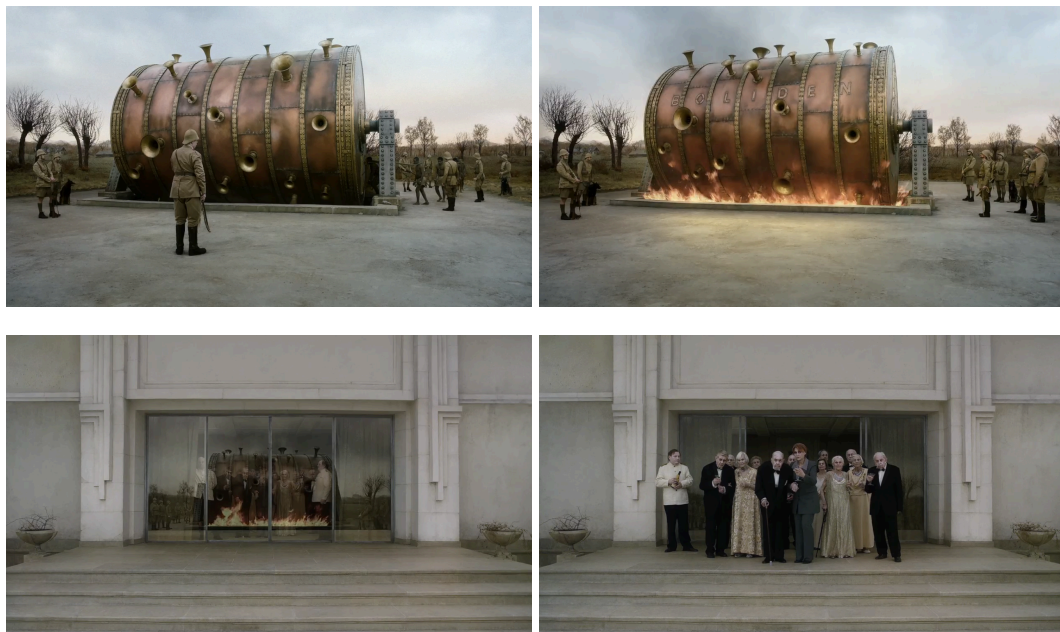
Quadros filmicos do 25º plano de *Vocês, os Vivos*

Em um dos núcleos narrativos de *Um pombo sentou num galho refletindo sobre a existência*, soldados coloniais forçam prisioneiros escravizados negros a entrarem em uma câmara de gás (Figura 62). O 48º plano se inicia com o som dos latidos de cães que intimidam os prisioneiros enquanto os soldados apressam a entrada. Uma mãe, carregando o filho, cai ao chão no momento da entrada e é açoitada pelos homens. Ouvimos o choro da criança ocorrer simultaneamente aos gritos da mulher, ao latido dos cachorros, ao estalido do chicote e às intimidações dos soldados. Quando é fechada a porta e a câmara de gás é acionada, sua estrutura rotativa revela o nome Boliden em uma de suas laterais, em referência a uma companhia de mineração sueca que promovia o envio de resíduos tóxicos ao Chile, por meio de navios, na década de 80 (HANKE, 2019). Ao final do plano, os soldados olham diretamente para a câmera, como se olhassem para o espectador. Aqui existe uma correspondência com a construção do plano de *Mundo de glória*, na qual o homem que testemunha a execução olha em direção ao espectador, de modo a incluí-lo na cena, remetendo assim à responsabilidade implicada no ato de observar (ANDERSSON, 2010). Bob Hanke (2019) também percebe que a crueldade do quadro é potencializada pela transformação dos gritos dos executados

em música. A estrutura da câmara de gás é semelhante a de uma caixinha de música. Existem amplificadores de som nas laterais que transformam a sonoridade interna em música. No plano seguinte, a cena é refletida nas portas de vidro de um luxuoso edifício. Após os soldados abrirem as cortinas do interior do ambiente, vemos homens e mulheres idosos, exibindo trajes luxuosos, assistirem a câmara rodar, apreciando a música e bebendo *champagne*.

Aqui, a imagem complexa coloca o espectador em deslocamento por meio de três perspectivas. Na primeira, observamos o acontecimento. Quando os soldados dirigem o olhar em direção à câmera, nossa própria observação é observada. Finalmente observamos a observação dos idosos ricos. Esse deslocamento operado pela imagem complexa modula diferentes atitudes éticas referentes ao ato de testemunhar.

FIGURA 62



Quadros fílmicos dos 48º e 49º planos de *Um pombo pousou num galho refletindo sobre a existência*

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vida e o cinema de Roy Andersson são fortemente influenciados pela coincidência de seu nascimento com a Segunda Guerra Mundial. Alguns aspectos estilísticos d'A *Trilogia do ser humano* podem ser observados em produções antecedentes, com destaque a *Mundo de glória* marcando a estruturação conceitual e poética da imagem complexa. No filme em questão, é presente o artifício do personagem que rompe com a convenção tradicional do cinema e lança seu olhar em direção ao espectador. Tal artifício é reiterado de modo significativo na *Trilogia do ser humano* e opera como uma solução formal para instaurar o senso de responsabilidade do testemunhar, por parte do espectador. A partir de *Mundo de glória*, torna-se progressivamente evidente a estruturação estilística marcada pela construção meticulosa dos planos fílmicos e do espaço diegético, de modo a instaurar efeitos específicos na experiência estética do espectador, como estagnação, aprisionamento, austeridade, sonho e devaneio.

O aspecto formal do cinema anderssoniano é indissociado do discurso político proposto pelo diretor, que compreende a câmera cinematográfica como uma observadora do tempo, da história, da memória e da responsabilidade humana perante as imagens. Elaborada, em 1995, pelo cineasta, na obra *O medo da seriedade em nosso tempo*, a imagem complexa funciona por meio da correlação entre o plano da expressão e o do conteúdo⁵⁷ e é concebida por meio do entrelaçamento entre os atributos poéticos, estéticos, políticos e éticos da imagem cinematográfica. A imagem complexa refere-se à asserção política e ética, tendo o cinema enquanto meio, demonstrada pela criação de sentidos inter imagéticos resultando em superestruturas discursivas.

A gravura *La Pendaïson*, de Jacques Callot, é uma imagem matriz para a concepção da imagem complexa, compartilhando certos aspectos e formais e temáticos com o estilo de Roy Andersson: o plano aberto, a espetacularização da crueldade associada à inércia dos espectadores e ao efeito de absorção do

⁵⁷ Nos referimos aqui aos termos plano da expressão e plano do conteúdo, no contexto do pensamento de Algirdas Julien Greimas (2008) acerca dos planos da linguagem. Tal nomenclatura, sedimentada por Greimas, foi estabelecida na semiótica de linha francesa, para designar uma dimensão mais vinculada ao elemento discursivo (plano do conteúdo) e outra preferencialmente associada aos elementos formais e textuais. Os termos são utilizados, no âmbito deste trabalho, também na perspectiva dos estudos de Jean-Marie Floch (1985, 1995, 2001), em diálogo com a semiótica greimasiana.

espectador. O pensamento de André Bazin acerca da imagem cinematográfica fundamenta teoricamente a concepção anderssoniana da imagem complexa, no sentido de expressar a possibilidade de construção de sentidos imagéticos através do cruzamento simbólico entre duas ou mais imagens, formando uma superestrutura discursiva. No contexto da estrutura complexa de sentidos, é colocado em operação um vetor de acionamento afetivo e ético do espectador diante da imagem, pela proposição da responsabilização e reflexão acerca do ato de testemunhar. No contexto das superestruturas de sentidos propostos pela imagem complexa, o espectador é responsabilizado pela forma como delineia seu percurso visual, apreende e formula seus significados. Nesse processo, o olhar do espectador treinado pela narrativa convencional do cinema é desestabilizado, com especial destaque à questão temporal, uma vez que importantes eventos históricos são associados à experiência do sujeito contemporâneo através de uma perspectiva anacrônica que objetiva a elaboração e problematização de questões que perpassam a humanidade de modo relativamente atemporal.

A imagem complexa não apenas opera na fricção dos sentidos no âmbito da estética e da poética, mas principalmente no campo da ética, o que demanda um processo de criação minucioso e rigoroso por parte do diretor, já que todos os detalhes da cena implicam considerações morais.

É próprio à imagem complexa abordar o caráter prosaico da existência humana, algo denominado por Andersson de trivialismo. No contexto do trivialismo, são articuladas imagens do cotidiano comum com grandes eventos históricos, o que, além de amplificar as atmosferas oníricas e sublimes em seus filmes, operam como proposições éticas e políticas. A aproximação do cotidiano ao extraordinário compõe o jogo tragicômico no qual o espectador é submetido a gradações da angústia e do humor em sua experiência estética.

O trivialismo ecoa, no campo das imagens, o movimento, proposto por Blanchot, de “abrir o cotidiano sobre a história”, buscando fazê-lo participar das grandes transformações históricas e evidenciando a profundidade do superficial. O trivialismo também oferece perspectivas do cotidiano que demonstram a manifestação da beleza, do sublime e das transformações por ele engendradas. Ou seja, evidencia a expressão mobilizadora e questionadora do cotidiano e do sublime. O trivialismo é também demonstrado pela exposição do lirismo de momentos em que não se desdobram ações complexas e significativas, porém tais

imagens se contrastam à apatia imobilizadora que atravessa a construção de muitos de seus personagens. Isto aponta para o traço do trivialismo de complexificar a suposta simplicidade do cotidiano. Uma das dimensões nas quais tal complexificação pode ser observada é o efeito da circularidade repetitiva e aprisionadora do cotidiano, percebida principalmente com relação ao tempo. A utilização da repetição, no contexto do trivialismo, é parte fundamental dos efeitos de humor que evidenciam ironias, contradições e incongruências.

O trivialismo articulado com a reconstrução de imagens da crueldade de eventos históricos retratados demonstra o objetivo da imagem complexa de instaurar, por meio da responsabilidade do olhar, experiências de conscientização social e coletiva. Como forma de elaboração da culpa existencial associada à percepção da violação de normas fundamentais para a existência humana, a imagem complexa indaga, por meio dos efeitos de humor e estranhamento, possibilidades mais dignas de organização humanitária. A imagem complexa tende a conferir ao espectador uma postura analítica e crítica perante o desenrolar das ações, a artificialidade dos sistemas de controle, as anormalidades do campo das interações e comunicações humanas, aos processos de dominação políticos e econômicos, frente à estagnação existencial na contemporaneidade e à disfuncionalidade institucional nas organizações da sociedade.

Andersson concebe o plano da expressão cinematográfica como elemento intrínseco à representação das imagens da crueldade com dignidade e responsabilidade. Nesse sentido, a imagem complexa se estabelece como criadora de discursos de elaboração do paradigma ético-estético. Tal elaboração pode ser compreendida como um movimento de retirar a estabilidade do olhar que incide sobre a imagem: conferir-lhe complexidade, de modo a friccionar suas materialidades com as modalidades do olhar. Neste processo está implicada a desestabilização da imagem e do olhar na condução dos processos subjetivos do espectador, evidenciando o fato de que os sentidos imagéticos não estão dados de antemão, mas construídos pela responsabilidade ativada no encontro com as imagens dadas e com todas aquelas que lhe fazem referência. Em outras palavras, a imagem complexa questiona a construção dos efeitos de sentido no limiar da materialidade das imagens e a forma como é vista.

Ao fugir da representação transparente nas construções narrativas, a imagem complexa em Roy Andersson funciona como dispositivo estratégico — e tende a

oferecer ao espectador possibilidades mais elaboradas de compreensão. Nesse processo, torna-se evidente tanto a complexidade das imagens quanto a complexidade da ética. Este processo é semelhante ao da construção do humor complexo. Nos paradigmas formados pelos inúmeros elementos em acionamento no humor, a complexidade é instaurada pela instabilidade entre os sentidos dados *a priori* e os que se demonstram pela fricção entre a materialidade da imagem e a experiência estética. Nesse sentido, o humor complexo instiga o funcionamento de outras perspectivas dentro de um paradigma como uma engrenagem da imagem complexa.

Nos vídeos publicitários e em *Mundo de glória*, as estruturas conceituais e estilísticas da imagem complexa se solidificam. No âmbito deste trabalho, ela é observada especialmente na *Trilogia do ser humano*, nos quais os filmes podem ser considerados como a maturação do estilo do diretor e da imagem complexa. É significativa, no processo criativo da trilogia, a interlocução poética estética e conceitual com outros artistas e linguagens, tais como Homero, Wolfgang von Goethe, César Vallejo, Samuel Beckett, Pieter Bruegel, Edward Hopper, a Nova Objetividade Alemã, entre outros.

Ao evidenciar as distopias relacionais e subjetivas na contemporaneidade, a trilogia reflete o campo do sintoma social. Não obstante a densidade e tragicidade das temáticas abordadas por Andersson, são construídos efeitos discursivos, sensíveis e afetivos por meio do humor. Propomos, na nossa análise das obras, o termo humor complexo em referência aos desdobramentos da interlocução entre o cômico e o trágico nas narrativas fílmicas de Roy Andersson. Definimos humor complexo como um dispositivo de amplificação do paradigma tragicômico por meio de elaborações macro e micropolíticas.

No decorrer da pesquisa, constatamos que o humor complexo é um elemento medular da imagem complexa e se estabelece como um modo de reflexão poética acerca das experiências subjetivas na contemporaneidade. Embora opere por meio das elaborações e desdobramentos do paradigma tragicômico, não se trata de humor vinculado ao contentamento com a crueldade e a barbárie. Ao contrário disso, o humor complexo, enquanto elemento da imagem complexa, compõe o objetivo irônico de gerar no espectador o desejo pela vida e respeito fundamental para com a existência humana, por meio da representação de personagens inertes, apáticos e indiferentes à vida.

O humor complexo tende a proporcionar um componente auto-reflexivo na experiência estética do espectador. Com o acionamento de mecanismos de projeção e identificação, as soluções formais para a construção das imagens faz com que, possivelmente, o olhar que o espectador direciona aos personagens seja direcionado para si próprio. Isto pode ser observado com especial destaque à forma como a passividade e a anestesia são elaboradas pelo diretor. Em primeiro plano, há a passividade expressa pelas reações dos personagens diante das situações que lhes são apresentadas. Atrelada a isso, são evidenciados desdobramentos do olhar que o espectador cinematográfico inclina-se a direcionar ao próprio filme. Podemos considerar a auto-reflexividade da poética de Roy Andersson como um convite para que a humanidade não assista às suas crueldades com testemunho indiferente, imobilizador e inativo. Nesse sentido, a inércia anestesiada dos personagens de Andersson podem ser aproximadas da concepção do Neutro, de Roland Barthes, como aquilo que burla, esquiva-se ou suspende o paradigma no campo das condutas, dos afetos e dos discursos. Paradigma, neste sentido, refere-se à produção de sentido pela oposição de dois termos virtuais e pela atualização de um em referência a outro. Tal perspectiva do paradigma se alinha à ideia de Ferdinand de Saussure do sentido assentado no conflito e do conflito como gerador de sentido. Barthes não concebe o Neutro como nulidade, indiferença ou apatia.

O neutro no cinema anderssoniano se aproxima do Neutro barthiano tanto pela semelhança quanto pela diferença. A semelhança é a neutralidade observada não como expressão da negatividade, algo que seria observado como expressão do paradigma, estando em oposição à positividade. Por outro lado, a neutralidade de Andersson difere-se do Neutro compreendido por Barthes, na medida em que não vai burlar o paradigma, mas sim intensificá-lo. Há, neste ponto, uma expressão da complexidade: o paradigma não caminha para sua relativa anulação, mas se desdobra em outros paradigmas, construindo — ousamos dizer — paradigmas complexos, nos quais se dá a mobilidade dos sentidos.

A imagem complexa se encontra em um ciclo contínuo de criação, destruição e recriação de significados. Enquanto o Neutro refere-se à pausa no conflito, a imagem complexa é intrinsecamente conflituosa. Correspondendo a esse pensamento, podemos definir o que entendemos por humor complexo como um instrumento, dentro do contexto particular da *Trilogia do ser humano*, que amplifica a

relação entre o trágico e o cômico, com o intuito de promover reflexões macro e micropolíticas na vivência estética do espectador. Essa é também uma das formas de atuação da imagem complexa: provocar a reflexão crítica do espectador acerca das responsabilidades implicadas no ato de olhar.

Partindo do pressuposto de que o humor complexo promove uma reatualização do tensionamento histórico entre o trágico e o cômico, as imagens selecionadas do objeto de pesquisa foram articuladas com a filosofia de Aristóteles expressa na *Poética*. O filósofo concebe o *ethos*, isto é, o caráter moral e a índole dos personagens, como ponto de divisão dos ímpetus trágico e cômico. O trágico reside, entre outros elementos, em uma caracterização enobrecedora do herói, ao passo que a comédia tende a escarnecer na caracterização. A diferenciação feita por Aristóteles da tragédia e da comédia a partir do fator dos objetos (*hétera*) evidencia duas possibilidades de caracterização da índole: a dos vícios e a das virtudes. É nessa mesma diferença que se fundamenta, de acordo com Aristóteles, a distinção entre comédia e tragédia, ou seja, na medida em que uma busca mimetizar personagens piores e a outra melhores do que efetivamente são.

No que tange à catarse, nota-se a relevância da função exercida pela tragédia no tecido social, nas construções e elaborações subjetivas da civilização grega antiga. A situação trágica por excelência, segundo o filósofo, decorre da representação de um sujeito que vive uma adversidade sem a merecer, sendo necessário que exista uma relação de projeção e identificação com o espectador, o que possibilita que sejam instaurados efeitos de pavor e compaixão. Situação intermediária é a em que o herói, sem destacar-se demasiadamente pela virtude ou pelo vício, é submetido à adversidade por conta de um erro cometido. Nesse sentido, torna-se evidente o erro como elemento comum dos ímpetus trágico e cômico.

Sendo o erro essencial ao advento do trágico, também rimos, na comédia, dos erros e consequências que afetam os personagens cômicos. A dubiedade tragicômica do erro é explorada por Roy Andersson na construção do humor complexo. A *Trilogia do ser humano* apresenta atualizações dos tensionamentos entre a comédia e a tragédia, abordados por Aristóteles, tecendo elaborações com a experiência subjetiva na contemporaneidade. Ademais percebe-se algo semelhante à função social da catarse na Grécia Antiga expresso na imagem complexa e no humor complexo. Outro ponto de contato entre o humor complexo e a filosofia

aristotélica evidencia-se pela desconstrução da dicotomia de índole apontada pelo filósofo. No contexto do trivialismo de Andersson, são retratados sujeitos diante de sofrimentos impostos por seus erros. Não se tratam de figuras nobres ou de caráter questionável: apenas seres humanos ordinários unidos pelo aspecto angustiante e errático da existência. Nota-se o contraste entre o lamento fúnebre abordado por Aristóteles e a apatia retratada por Andersson como um dos elementos da atualização histórica do trágico.

O cineasta orchestra a gradação entre as intensidades dos erros e sofrimentos aos quais os personagens são submetidos, fazendo com que ora causem efeitos cômicos, ora trágicos. Isto é expresso pela apatia que, além de subverter a expectativa do espectador em certos momentos, evidencia a ambivalência e o incômodo causado pela suposta letargia impassível que demonstram diante das pequenas e grandes catástrofes que lhes acometem.

Assim como a filosofia de Arthur Schopenhauer, o humor complexo explora os conflitos e contradições inerentes à existência humana. Em *O mundo como Vontade e Representação*, o filósofo aborda o riso como experiência atravessada por incongruências e incoerências. Schopenhauer compreende a realidade última do mundo como Vontade que se expressa no ser humano por meio das vontades individuais e fragmentos de uma totalidade. Para o ser humano é incognoscível, percebida por meio da Representação. De acordo com a nomenclatura por ele proposta, a consciência humana é marcada pelo eterno conflito entre a intuição (representações intuitivas derivadas da cognoscibilidade sensível) e o conhecimento racional (representações abstratas), instaurando o estado de inerente incongruência, medular às experiências trágicas e cômicas. Ou seja, sua tese Schopenhauer é a de que o humor é instaurado pela incongruência entre a expectativa racional e as incompatibilidades desta com os desdobramentos da realidade que antagonizam a representação antecipatória do sujeito. Desses erros e incongruências origina-se, para Schopenhauer, o risível.

Tal descompasso promove a sensação de dissonância na psique humana que estrutura o trágico e o cômico, duas experiências sedimentadas no caráter errático da existência humana, como rios nascidos de um mesmo afluente.

O acionamento dos mecanismos cômicos no humor complexo possibilita que o espectador seja confrontado com as absurdas incongruências no *modus operandi* da vida social. Ao alinhar sentidos distintos — apatia e calamidade; capitalismo e

valor humano; morte e comédia; afeto e a dificuldade da comunicação — em uma única cena, a complexidade do humor destaca e problematiza a maneira como esses sentidos são acionados no tecido social. O humor complexo revela as oposições e divisões internas dos modos de conhecimento institucional e suas consequências trágicas, assim como é identificado na filosofia de Schopenhauer. O desconforto cômico da *Trilogia do ser humano* posiciona o espectador em um espaço instável, levando-o a explorar os métodos de funcionamento da humanidade em diversas esferas.

Henri Bergson ecoa o pensamento de Aristóteles ao aproximar a hipótese central de sua teoria sobre o cômico à moralidade. O autor compreende a diferença dos vícios trágicos e cômicos pela perspectiva da sobreposição do mecânico sobre o vivo: enquanto os vícios trágicos são tomados como expressões de uma rigidez mecânica interna, os cômicos derivam da imposição externa da rigidez e da mecanicidade. A tendência trágica consiste em associar o vício à subjetividade do personagem, de modo que a evidência recaia não sobre o vício em si, mas sobre a própria subjetividade. Dessa forma, os vícios são indissociados ao sujeito e se apresentam como mecanismos aparentemente internos que regem sua constituição subjetiva. Por outro lado, os vícios cômicos, ainda que associados à subjetividade do personagem, assumem uma forma mais abstrata, generalizante e aparentemente externa. Ou seja, os vícios cômicos parecem mais associados ao compartilhamento de certos traços que expressões específicas de uma subjetividade.

Tais considerações de Bergson ecoam nos efeitos estéticos produzidos pelo humor complexo:

[...] a arte do poeta cômico é a de nos fazer conhecer tão bem esse vício, de nos introduzir a nós, espectadores, tão fundo em sua intimidade, que acabamos por obter alguns dos fios das marionetes que ele manipula; seremos nós, então, que as manipulamos. Parte de nosso prazer vem disso. Sendo assim, também aqui é uma espécie de automatismo que nos faz rir. É um automatismo bastante próximo da simples diversão. Para se convencer disso, basta observar que, em geral, uma personagem é cômica na medida mesma em que não se reconhece enquanto tal. O cômico é inconsciente. [...] Uma personagem de tragédia não mudará em nada sua conduta por saber como a julgamos; será capaz de perseverar nela, mesmo com a plena consciência daquilo que ela é, mesmo com o sentimento bastante claro do horror que nos inspira. Mas um defeito ridículo, desde que ele se sinta ridículo, tenta se modificar, ao menos exteriormente. [...] E é sobretudo, nesse sentido, digamos desde já, que “o riso castiga os costumes”. Eles fazem com que de imediato tentemos parecer aquilo que deveríamos ser [...] (*Ibid.*, p. 42-43).

O humor complexo, observado na *Trilogia do ser humano*, nos parece exercer efeito semelhante na experiência estética do espectador ao evidenciar os erros e vícios morais dos personagens como expressão de uma rigidez e automatismo incompatíveis com a vida. É igualmente observada a existência de efeitos de tensão tragicômica derivados da transposição abordada por Bergson: quando a expressão natural de uma ideia é associada em outro tom. A transposição pode ser observada nos efeitos de degradação do humor complexo — quando a inicial magnitude de um elemento é rebaixada à ordem do ridículo — bem como na valorização — quando é dada a trágica importância a um elemento banal e insignificante.

A anestesia sensorial problematizada por Roy Andersson na *Trilogia do ser humano* pode ser relacionada com as considerações de Georg Simmel sobre a atitude *blasé* observada no processo de urbanização. O autor investiga os modos como a subjetividade, a personalidade e a vida coletiva se modificam no contexto marcado pelo crescente individualismo moderno, pelas dicotomias entre as experiências de vida nos campos e cidades, pela intensificação e aceleração dos estímulos sensoriais e pela superficialidade relacional. Segundo Simmel, a metrópole impele os sujeitos a desenvolver o intelecto racional em detrimento à sensibilidade e alteridade e, como resultado, desenvolve-se progressivamente a dessensibilização subjetiva como forma de adaptação e proteção à configuração urbana. O corpo, pressionado pelo estresse do meio, encerra-se na tensão autocentrada. Atrelada à experiência sensorial, as relações econômicas configuram contexto propício à atitude *blasé* e seus prejuízos afetivos e relacionais.

A solidão metropolitana, na análise de Simmel, é o resultado da suposta liberdade do ambiente urbano e o espaço revela a dicotomia irônica e contraditória da anestesia social, uma vez que a proximidade física entre os sujeitos torna mais visível a distância mental entre eles.

Na *Trilogia do ser humano*, a apatia é verificada tanto no plano da expressão como no do conteúdo e opera os tensionamentos tragicômicos na construção do humor complexo. A ambivalência do espaço, abordada por Simmel, pode ser verificada nas composições imagéticas de Roy Andersson. A amplitude e a austeridade dos espaços refletem a sensação de solidão e sufocamento das subjetividades retratadas na trilogia e o vazio do espaço parece ecoar os vazios internos e psicológicos dos personagens. A apatia dos personagens de Andersson

pode ser compreendida como metáfora do esvaziamento da significação da vida e das relações interpessoais, bem como da recusa do corpo a reagir aos estímulos como estratégia de acomodação às configurações da contemporaneidade.

A paralisia anestésica dos personagens de Andersson podem ser examinada segundo a perspectiva do paradigma positividade-negatividade proposto por Byung-Chul Han. Nesse sentido, a apatia não surge como retrato da indiferença (marcada pela negatividade), mas o resultado de uma positividade que se revela comumente pela aversão e estranhamento nas interações interpessoais.

Podemos considerar a apatia — e seus modos de operação no humor complexo — como expressão da atualização do paradigma tragicômico. Como o filósofo afirma que a paisagem patológica da contemporaneidade se sustenta no excesso da positividade, a apatia, enquanto expressão do esgotamento sensorial e relacional, revela o papel que o individualismo paralisante exerce na crise da subjetividade no mundo atual. Em outras palavras, o ser humano, sob a câmera de Andersson, é metáfora e metonímia dos sintomas da paisagem patológica do nosso tempo. Em diálogo com tais considerações, podemos considerar que os personagens de Andersson refletem o excesso de positividade por meio da negatividade: a lentidão como consequência do excesso de velocidade; o silêncio como reflexo da excessiva verborragia comunicacional; a paralisia como impossibilidade de acompanhar a velocidade do mundo. Por mais que Han parta da perspectiva patológica para sedimentar suas considerações sobre a positividade e a negatividade, ele amplia este paradigma para outras esferas quando aponta para a crise da alteridade no mundo contemporâneo. A dicotomia entre a pobreza da negatividade e o exagero da positividade é observada no humor complexo, não apenas porque este evidencia o violência pelos mecanismos de defesa contra a alteridade, mas também pela imposição massificante do igual, algo já abordado por Dolatkha.

A teoria do riso articulada por Henri Bergson parte da premissa do cômico como expressão da sobreposição da rigidez mecânica à organicidade vital. Os parâmetros estéticos e políticos do humor complexo apresentam pontos de contato com a teoria de Bergson, principalmente no que diz respeito ao riso enquanto fenômeno que expõe aspectos e procedimentos da imaginação social. Ao evidenciar o humor como fenômeno social, o humor complexo mantém uma postura crítica diante dos fatos que demonstram a vida e as relações humanas deixando de se

comportar como algo vivo. Isso pode ser observado na forma como a sensibilidade do espectador, suas ativações e suspensões tendem a ser engendradas pelo humor complexo. Se de acordo com a leitura bergsoniana, uma relativa suspensão da sensibilidade precede o cômico, o humor complexo, ao promover sua modulação com o trágico, caminha no sentido de tornar criticamente evidente essa suspensão na experiência estética. Em momentos dos filmes em que o trágico é sobreposto em intensidade ao cômico, existe, de modo relativo ou absoluto, a suspensão do humor. Nesse processo, configura-se um jogo de ativações e suspensões que revela a superestrutura de sentidos da imagem complexa.

Roy Andersson declara que os filmes da *Trilogia do ser humano* objetivam encorajar as pessoas a valorizarem a vida antes de morrer, antes de esquecerem de terem vivido. A exposição do sofrimento humano na trilogia evidencia também o que há nele de risível. O humor complexo promove uma espécie de catarse em que estão imbricados o terror do incômodo e o cômico da falta de sentido existencial. E a despeito da atmosfera pessimista dos filmes, há neles uma ode tragicamente esperançosa à vida humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSSON, Roy. *The complex image*. In.: LARSON, Maria; MARKLUND, Anders (Org.) *Swedish film: an introduction and a reader*. Lund: Nordic Academic Press, 2010.

_____. *Mine personer kan ikke sove*. Entrevista concedida a Claus Christensen. *Filmmagasinet Ekko*. 2003. Disponível em: <https://www.ekkofilm.dk/artikler/mine-personer-kan-ikke-sove/>. Acesso em 15 de maio de 2024.

_____. *Vår tids rädsla för allvar*. Estocolmo: Studio 24 e Filmkonst, 1995.

_____. *Interview with Roy Andersson*. Entrevista concedida a Jon Asp. Paris e Berlim: Coproduction Office, 2014. Disponível em: https://coproductionoffice.eu/assets/films/a-pigeon-sat-on-a-branch-reflecting-on-existence/presskit/ANDAPI_-pressbook_Aug25_1.pdf. Acesso em 25 de outubro de 2023.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

ATTARDO, Salvatore. *Linguistic theories of humor*. Berlim e Nova York: Mouton de Gruyter, 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Campinas: Papirus, 2010.

BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. São Paulo: Edipro, 2018.

BISERRA, Wiliam Alves. *O cômico, o trágico e o tragicômico: um ensaio em psicologia e psicologia analítica* (Tese). Brasília: Universidade de Brasília, 2021.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita: a experiência limite** (volume 2). São Paulo: Editora Escuta, 2007)

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRETON, Andre. **Anthology of black humor**. São Francisco: *City Lights Books*, 1997.

BRUNOW, Dagmar. **The language of the complex image: Roy Andersson's political aesthetics**. *Journal of Scandinavian Cinema*. Vol. 1. Nº 1. Bristol: Intellect Ltd, 2010.

CARROLL, Noël. **Humour: A very short introduction**. Oxford Academic, 23 Jan. 2014.

CATALÀ, Josep. **La imagen compleja: La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual**. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

CATALÀ, Josep e DA COSTA, Márcia Rodrigues. **Por um olhar complexo sobre a imagem**. São Paulo: Intercom - RBCC, 2015.

CHINITA, Fátima. **Roy Andersson's tableau aesthetics: a cinematic social space between painting and theatre**. Transilvânia: Acta. Univ. Sapientiae, Film and Media Studies. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. 2. ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira *et al.* Rio de Janeiro: 34, 2011.

DOLATKHAH, Simin. **The debt of Roy Anderson's dark humor to Samuel Beckett and the New Objectivity**. Londres: *The International Academic Forum (IAFOR)*, 2021.

ISSN: 2188-9643 *The European Conference on Media, Communication & Film 2021: Official Conference Proceedings*

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1968.

FISCHER, Sandra. **Cotidianos no cinema brasileiro contemporâneo: imagens da família, da casa e da rua**. Porto Alegre: Editoraplus.org, 2009.

_____. **Pai e filha, Não por acaso: cotidiano, lugar e deslugar**. In.: Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 34. São Paulo: Annablume, 2010.

FLOCH, Jean-Marie. ***Petites mythologies de l'oeil e de l'esprit: pour une sémiotique plastique***. Paris: Hadès-Benamins, 1985.

_____. ***Identités visuelles***. Paris: PUF, 1995.

_____. **Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral**. In.: Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOSTER, Verna A. ***The name and nature of tragicomedy***. Londres: Routledge e Taylor and Francis Group, 2004.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 7: O chiste e sua relação com o inconsciente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **O humor**. In.: FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: Editora L&PM, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Erotica Romana**, trad. Manuel Malzbender, Lisboa, Cavalo de Ferro, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural: pesquisa de método**. São Paulo: Cultrix, 2008.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, Editora Vozes, 2015.

HANKE, Bob. ***Roy Andersson's Living Trilogy and Jean-Luc Nancy's evidence of cinema***. Edimburgo: Film-Philosophy, 2019.

HOMERO. **A Odisseia**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

KUPERMANN, Daniel; SLAVUTZKY, Abrão (Orgs.). **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

LACAN, Jacques. **Seminário 5: As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1999.

LEITE, Thiago Ribeiro. ***Schopenhauer's pessimistic laughter***. Israeli Journal for Humor Research. Vol. 4. Nº. 2. 2015.

LIMA, Natália Flávia Maia. **A ‘estética da imobilidade’ na Trilogia do Ser Humano, de Roy Andersson**. João Pessoa: Anais do XXI Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2017.

_____. **Amados aqueles que se sentam: imobilidade e hibridismo na Trilogia do Ser Humano, de Roy Andersson** (Dissertação). Fortaleza: Universidade do Ceará, 2020.

LINDQVIST, Ursula. **Roy Andersson’s cinematic poetry and the spectre of César Vallejo**. *Scandinavian-Canadian Studies*. Volume 19. Alberta: *University of Alberta Library*, 2010.

_____. **Roy Andersson’s Songs from the second floor: contemplating the art of existence**. Washington: *University of Washington Press*, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Barueri: Manole, 2005.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**. Brasília: Universidade de Brasília (UNB), 2007.

MARESCA, Sylvain. **O silêncio das imagens**. In.: SAMAIN, Etienne. (Org.) *Como pensam as imagens*. Campinas: UNICAMP, 2011.

MCGOWAN, Todd. **Only a joke can save us: a theory of comedy**. Evanston: Northwestern University Press, 2017.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORIN, Edgar. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

MORREALL, John. **A new theory of laughter**. Nova York: Springer Nature, 1982.

NEVES, Maria Helena de Moura. **A teoria linguística em Aristóteles**. São Paulo: Alfa. 1981.

ORR, John. **Tragicomedy and contemporary culture: play and performance from Beckett to Shepard**. Londres: Macmillan, 1991.

PINHEIRO, Paulo. Introdução. In.: ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

RICHARD, Janko. **Aristotle on comedy: towards a reconstruction of Poetics II**. Berkley e Los Angeles, University of California Press, 1984.

RISHEL, Mary Ann. **Writing humor**. Detroit: Wayne State University, 2002.

ROY ANDERSSON FILMPRODUKTION. **Feature films**. 2016. Disponível em: <https://www.royandersson.com/eng/production/features/>. Acesso em: 7 de março de 2024.

_____. **Short films**. 2016. Disponível em: <https://www.royandersson.com/eng/production/shortfilms/>. Acesso em: 7 de março de 2024.

_____. **Student films**. 2016. Disponível em: <https://www.royandersson.com/eng/production/studentfilms/>. Acesso em: 7 de março de 2024.

SANDOVAL, Álvaro Luna. **Humor negro: una aproximación estética**. Santiago: Universidad de Chile, 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **Seis ensaios de Parerga e Paralipomena**: pequenos escritos filosóficos. Porto Alegre: Editora Zouk, 2016.

SOUSA, Eudoro de. **Introdução**. In.: ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2016.

STRAUS, Ian Jaeger. **Incongruity theory and the explanatory limits of reason**. Vermont: Universidade de Vermont, 2014.

PINTO, Débora Cristina Morato. **Introdução**. In.: BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. São Paulo: Edipro, 2018.

SAMAIN, Etienne. **As imagens não são bolas de sinuca**. In.: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. São Paulo: Editora UNICAMP, 2012.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. In.: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: 1979.

SMITH, Matthew. **Degrees of artificiality in the works of: Roy Andersson, Aki Kaurismäki, Ruben Östlund, Thomas Vinterberg, and Lukas Moodysson** (Dissertação). Kingston: Queen's University, 2021.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. In: *A Trilogia Tebana*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

TÜTTELMANN, Eva. *"These days, I just prescribe pills" - Tragikomik in Roy Andersson's "Das jüngste Gewitter"*. Munique e Ravensburg: Grin Verlag, 2009.

VALLEJO, César. **Obras Completas** - Volume 3. Lima: Mosca Azul Editores: 1973.

YANG, Julianne Q. M. *Filming Guilt about the past through anachronistic aesthetics: Roy Andersson's A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence*. *Scandinavian Studies*, vol. 89 nº. 4. Illinois: University of Illinois Press, 2017.

_____. *Towards a cinema of contemplation: Roy Andersson's aesthetics and ethics* (Dissertação). Hong Kong: Universidade de Hong Kong, 2013.

WEATHERFORD, Douglas J. *Traspié entre la poesía y el cine: el caso de César Vallejo y Roy Andersson*. Trujillo: Espergesia. Revista literaria y de investigación. Vol. 2, nº 1, 2015.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

VIVA, humano... o máximo de tempo possível! Direção: Pehr Arte. Título original: *Lev Människa... för helvete... så länge du kan!* Suécia: Seven Frames & Projektör Filmproduktion, 2011.

A BICICLETA. Direção: Roy Andersson. Título original: *Hämta en cykel*. Suécia, 1968.

ALGO aconteceu. Direção: Roy Andersson. Título original: *Någonting har hänt*. Suécia, 1987.

BEING a human person. Direção: Fred Scott. Estados Unidos, 2020.

CANÇÕES do segundo andar. Direção: Roy Andersson. Título original: *Sånger från andra våningen*. Suécia: Studio 24, 2000.

GILLIAP. Direção: Roy Andersson. Suécia: Studio 24, 1975.

GLORIOSA é a Terra. Direção: Roy Andersson. Título original: *Härlig är jorden*. Suécia, 1991.

OBSSESSÕES do segundo andar. Direção: Nicolas Schmerkin. Título original: *Obsessions du deuxième étage*. França, 2000.

O JOGO branco. Direção: Roy Andersson, Kalle Boman, Lena Ewert, Staffan Hedqvist, Axel R. Lohmann, Lennart Malmer, Jörgen Persson, Ingela Romare, Inge Roos, Rude Spee, Bo Widerberg. Suécia, 1968

SÁBADO, 5 de outubro. Direção: Roy Andersson. Título original: *Lördagen den 5.10.* Suécia, 1969

SOBRE a eternidade. Direção: Roy Andersson. Título original: *Om det oändliga.* Suécia: Studio 24, 2019.

THE GREATNESS of the small men. Direção: Kjell-Åke Andersson e Bo Herrerger. Título original: *Den lilla människans storhet.* Suécia, 2000.

UMA história de amor sueca. Direção: Roy Andersson. Título original: *En kärlekshistoria.* Studio 24. Suécia 1970.

UM POMBO pousou num galho refletindo sobre a existência. Direção: Roy Andersson. Título original: *En duva satt på en gren och funderade på tillvaron.* Studio 24. Suécia 2014.

VISITA ao filho. Direção: Roy Andersson. Título original: *Besöka sin son.* Suécia, 1967

VOCÊS, os vivos. Direção: Roy Andersson. Título original: *Du Levande.* Studio 24. Suécia, 2007.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1.....	19
TABELA 2.....	28
TABELA 3.....	36
TABELA 4.....	44

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1.....	12
FIGURA 2.....	14
FIGURA 3.....	15
FIGURA 4.....	15
FIGURA 5.....	16
FIGURA 6.....	31
FIGURA 7.....	40
FIGURA 8.....	41
FIGURA 9.....	43
FIGURA 10.....	48
FIGURA 11.....	51
FIGURA 12.....	60
FIGURA 13.....	61
FIGURA 14.....	61
FIGURA 15.....	61
FIGURA 16.....	62
FIGURA 17.....	62
FIGURA 18.....	63
FIGURA 19.....	65
FIGURA 20.....	74
FIGURA 21.....	75

FIGURA 22.....	76
FIGURA 23.....	77
FIGURA 24.....	84
FIGURA 25.....	88
FIGURA 26.....	103
FIGURA 27.....	103
FIGURA 28.....	105
FIGURA 29.....	105
FIGURA 30.....	106
FIGURA 31.....	107
FIGURA 32.....	108
FIGURA 33.....	111
FIGURA 34.....	112
FIGURA 35.....	113
FIGURA 36.....	115
FIGURA 37.....	115
FIGURA 38.....	116
FIGURA 39.....	117
FIGURA 40.....	119
FIGURA 41.....	120
FIGURA 42.....	121
FIGURA 43.....	122

FIGURA 44.....	123
FIGURA 45.....	124
FIGURA 46.....	125
FIGURA 47.....	126
FIGURA 48.....	128
FIGURA 49.....	129
FIGURA 50.....	130
FIGURA 51.....	131
FIGURA 52.....	133
FIGURA 53.....	137
FIGURA 54.....	138
FIGURA 55.....	139
FIGURA 56.....	140
FIGURA 57.....	141
FIGURA 58.....	142
FIGURA 59.....	143
FIGURA 60.....	144
FIGURA 61.....	145
FIGURA 62.....	146