



IX Simpósio Nacional de História Cultural
Culturas – Artes – Políticas: Utopias e distopias do mundo contemporâneo
1968 – 50 ANOS DEPOIS
Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT
Cuiabá – MT
26 a 30 de Novembro de 2018

**ANESTESIA E RESISTÊNCIA: A ESTÉTICA POLÍTICA DE ROY
ANDERSSON**

Anna Carolina Cheles Cruz¹

1. INTRODUÇÃO

Entre as manifestações artísticas engajadas, a que possivelmente se destaca, pelo seu potencial diálogo com as massas, é o cinema, já que o mesmo possui a potência de um instrumento discursivo instituidor de realidades. É inquestionável o esforço de diversos filmes ao se posicionarem como um veículo construtor de significados em um constante processo de reatualização do repertório de representações de um espaço sócio-político. Esta concepção se aproxima do fundamento do cinema neorrealista italiano surgido no final da Segunda Guerra Mundial, o qual se porta, estritamente, como movimento estético-ideológico contra o Fascismo europeu.

O Neorrealismo visava uma representação objetiva da realidade social italiana com a finalidade do comprometimento político para com a sociedade. Foi representado por nomes como Vittorio De Sica (1901-1974), notadamente pelo seu *Ladrão de Bicicleta* (1948). Este filme fora coroado como a síntese do movimento neorrealista em decorrência de sua história, aparentemente simples e de grande apelo universal, já que o enfoque era

¹ Aluna do curso de mestrado em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Bacharel em Publicidade e Propaganda pela UMESP e Pós-Graduada em Fotografia pela FAAP. E-mail: anna.cheles@gmail.com.

o cidadão comum italiano diante das dificuldades cotidianas, principalmente em decorrência do pós-guerra.

Esta consciência política do cinema italiano será uma das grandes influências da produção cinematográfica do diretor sueco Roy Andersson (1943), especificamente em sua obra *Um Pombo Pousou num Galho Refletindo sobre a Existência* (2014). Andersson começou sua carreira com o longa-metragem *Uma História de Amor Sueca* (1970), e posteriormente, por uma sucessão de críticas negativas em relação a seu *Giliap*, (1975), focou-se na produção de comerciais de sucesso.

Um Pombo [...], assim como *Canções do Segundo Andar* (2000) e *Vocês, os Vivos* (2007), compõem a *Trilogia do Ser Humano* iniciada em 2000. Cada parte, porém, existe de maneira autônoma, ainda que trabalhem juntas para responder uma questão central: "Como as pessoas podem ser tão más umas com as outras?" (ANDERSSON, 2015, tradução nossa). Andersson não busca uma resposta objetiva, mas antes, denunciar o comportamento nocivo do homem através de uma panorâmica abstrata² e política da condição humana. Baseado na filosofia de Martin Buber (1878-1965) e sua obra *Eu e Tu* (1923), o diretor desenvolve uma densa discussão, aparentemente cômica e patética, mas de fundo trágico, com seus personagens disfuncionais e as complexas relações humanas, resultando em um fatídico processo de anestesia em relação à crueldade, ao peso de um trauma nacional relativo ao fascismo sueco e à evidente depressão coletiva que assola as estruturas sociais. Um reflexo contemporâneo da sociedade Sueca que ecoa em territórios mundiais.

Os personagens taciturnos de *Um Pombo [...]* são as principais ferramentas de reflexão de Roy Andersson. Sigmund Freud (1856-1939) já discursava a respeito de um sintoma em seu *O Mal-Estar na Cultura*³ (1930), marcando uma tentativa de compreensão, através do inconsciente, do conflito humano na busca da felicidade em relação à integração humana. Seguindo seu raciocínio, a psicóloga e ativista Maria Rita Khel (1951), em um olhar mais contemporâneo, procura divergir a melancolia da

² O diretor se utiliza, em seus últimos dois filmes, o conceito de "abstração". Experimentações com realismo e naturalismo, resultando na estética abstrata. Com *Um Pombo [...]*, o diretor promete ir a fundo na abstração, enquanto faz imagens cada vez mais claras e brilhantes. Essa ambição ecoa no movimento artístico Nova Objetividade que passou pela Alemanha em 1920 (ROY ANDERSSON, 2016, tradução nossa).

³ A tradução mais usual é "O Mal-estar na Civilização", contudo optou-se pela palavra "cultura": "Civilização" de certo modo marcava um deslocamento, um controle e quase uma "higienização" das potentes teses que Freud apresenta neste ensaio" (FREUD, 2015, p. 23).

depressão e a assume como um sintoma social⁴ em seu livro *O Tempo e o Cão*, afirmando sua hipótese de que "[...] as depressões, na contemporaneidade, ocupam o lugar de sinalizador do "mal-estar na civilização" que desde a Idade Média até o início da modernidade foi ocupado pela melancolia" (KHEL, 2009, p. 22). Este sintoma depressivo acarreta a corrosão dos arranjos de sentidos que sustentam as estruturas sociais, provocando o efeito de anestesiamento do ser humano. É importante salientar que esta pesquisa não possui fundamentos de base empírica da psicanálise clínica, apenas se apropria das teorias propostas pelo dois autores a fim de uma construção reflexiva sobre a elaboração dos personagens de Roy Andersson.

2. O QUE PENSAM OS POMBOS DE NÓS?

A estética de Roy Andersson se torna muito clara ao longo de sua produção, tanto seus comerciais, como seus filmes, carregam temas tradicionais do humor negro, absurdos cotidianos e a fragilidade da vida, mascarando feridas ainda mais profundas, como a falta de empatia, a culpa, a vulnerabilidade e a humilhação humana. Sua *Trilogia do Ser Humano* carrega estas questões de maneira tão lúdica, quanto incômoda. Em seu primeiro filme, *Canções do Segundo Andar*, ele trabalha a crise espiritual e econômica da Europa; em *Vocês, os Vivos* já se estabelece um foco no indivíduo e sua angústia diante do cumprimento convenções sociais; em *Um Pombo [...]*, dividido em 33 esquetes, há um aprofundamento da condição humana. O olhar aflito do diretor é expressivo ao se inspirar no quadro *Os Caçadores na Neve* (1565) do pintor Pieter Bruegel (1525-1569) para o início da reflexão de *Um Pombo [...]*, em que projeta um conceito primordial a partir da visão dos pássaros que parecem estar especulando algo sob as árvores: "[...] consiste na visão panorâmica de uma ave sobre a condição humana, na qual o pássaro não apenas reflete sobre a existência humana, mas também se preocupa profundamente com isso, como eu mesmo faço" (ANDERSSON, 2016, tradução nossa).

Andersson opta por rigorosos critérios estéticos conceitualmente pensados para seus filmes, redigido em seu livro *Our Time's Fear of Seriousness* (1995-2009) seu

⁴ Ainda sim, é preciso reconhecer que a ideia de sintoma social é controversa na psicanálise. Em primeiro lugar, porque a sociedade não é um sujeito; em segundo lugar, porque o sintoma social, embora não tenha outra expressão além daquela dos sujeitos que atuam e sofrem, não se reduz ao somatório dos sintomas singulares em circulação (KHEL, 2009, p. 24).

conceito da "linguagem da imagem complexa", o diretor trabalha elementos estéticos de cunho político, como o seu enquadramento amplo e fixo em cada cena:

[...] Andersson defende o plano como meio de objetivar a imagem. Em *World of Glory* nenhum *close-up* evoca identificação e empatia com as vítimas, e nenhuma montagem ou guia de ângulos de câmera; em vez disso, os próprios espectadores têm que analisar a imagem criticamente (BRUNOW, 2010, p. 84, tradução nossa).

Esta composição visual questiona ao público um posicionamento diante da tragédia, uma provocação à responsabilidade moral em relação à cenas de morte ou assassinato. A luz se torna, também, um elemento decisivo, já que todos os quadros são extremamente iluminados a ponto de serem quase brancos, a sombra não possui espaço a mascarar o ser humano, como afirma o diretor: "Eles devem ser iluminados o tempo todo. É isto que quero dizer quando digo "luz sem misericórdia". Você faz as pessoas, os seres humanos do filme, muito nus" (ANDERSSON, 2009, tradução nossa). Este efeito de encurralamento do espectador mostra-se muito efetivo ao gerar uma espécie de pressão, esta "ativação" do público torna-se a principal ferramenta da estética política do diretor.

Roy Andersson evoca, especificamente em *Um Pombo [...]*, momentos históricos de maneira metafórica ou distorcida. Destacam-se dois esquetes em específico, o 16º com a chegada do Rei Carlos XII (1697-1718) da Suécia, fazendo alusão à guerra de Poltava no século XVIII; e o 31º em relação ao desastre da empresa sueca Boliden, no Chile, na década de 1980. Aqui encontra-se um conceito pertinente ao diretor sobre o condensamento do tempo e espaço. O filme se passa no atual contemporâneo e em ambos esquetes há a intervenção, ou volta, do passado dialogando com o presente. O próprio jovem Rei Carlos XVII adentra com suas tropas a um *pub* contemporâneo antes de seguir rumo à guerra contra os russos, aproveitando o momento para "flertar" com o jovem garçom; no 31º, um enorme cilindro de metal, que remete às máquinas de tortura da Idade Média, é rodeado por colonialistas britânicos que obrigam escravos negros a adentrar o cilindro rumo à morte, enquanto são assistidos por nobres que habitam o tempo contemporâneo.

Roy Andersson, entre essas viagens no tempo, pontua questões históricas que lhe são importantes. A desmoralização da imagem do Rei Carlos XII como um jovem homossexual, suposto "demérito" que ganha sentido em função do grupo reacionário que o admira, e a ênfase de sua derrota na guerra, atingem diretamente o renascimento do símbolo nacionalista sueco que ele representa para o país: "Ele é um ícone para o povo

sueco, mas também para o seu lado fascista. [...] Ele é um símbolo do Nazismo moderno na Suécia [...] (ANDERSSON, 2015, tradução nossa). No desastre de Boliden, o diretor consegue, em uma única sequência, mesclar pedaços históricos complexos e abalar, em uma cena de crueldade e beleza (ANDERSSON, 2014, tradução nossa), a culpa histórica dos preconceitos raciais e as negligentes ações das instituições à sociedade.

Esta técnica intercala camadas de um tempo passado que nunca, de fato, se distanciaram da realidade, e apesar do incômodo, Andersson efetua sua mensagem política: o combate ao esfacelamento da memória nacional e o ato de provocação de uma sociedade aparentemente sedada:

Esse anacronismo condensa diferentes camadas de tempo em uma única imagem. O espaço fílmico se transformou em um espaço social, permeado por discursos políticos e históricos. [...] Andersson usa essa técnica para apresentar sua crítica à passividade sueca, ao anti-intelectualismo e à falta de consciência histórica que permeia a sociedade contemporânea (BRUNOW, 2010, p. 85, tradução nossa).

*Um Pombo [...] procura compreender o que vem a ser o ser humano e porquê se comporta de tal forma. Não é para menos que o diretor se apegue à filosofia de Martin Buber (1974) a fim de uma apreensão mais concisa das estruturas sociais. Em seu livro *Eu e Tu*, Buber trabalha sob a égide de dois conceitos: as relações interpessoais do homem, em contraposição às relações que o mesmo estabelece com o mundo das coisas. A investigação buberiana era filosófica, alçada na busca de uma nova abordagem do ser humano diante dos avanços da ciência e da técnica, as quais levariam a sociedade à beira de uma crise.*

Buber sintetiza que o homem só atinge a realização da existência em comunidade, o instante "[...] plenamente presente, dá-se somente quando existe presença, encontro, relação. Somente na medida em que o tu se torna presente a presença se instaura" (BUBER, 1974, p. 19). Defendia, também, a ideia da reciprocidade: "Relação é reciprocidade, Meu TU atua sobre mim assim como eu atuo sobre ele" (BUBER, 1974, p. 21). Neste sentido, sua filosofia se manifesta através do dialogismo, Buber acredita no potencial do diálogo como condição de possibilidade da existência do homem no mundo (TCHITOKOTA, 2009) e acusa o individualismo e a solidão como oposições a este percurso. Buber aponta a emancipação política do homem na Revolução Francesa, a qual originaria a sociedade burguesa, como fruto do problema. A partir dela, o conceito de liberdade se vê distorcido. Esse novo mundo moderno, constituído por ideias livres,

implicou uma interpretação errônea, a liberdade foi compreendida como a autonomia de um sujeito isento de vínculos (TCHITOKOTA, 2009). Este cenário fortificou o egoísmo e o homem, livre de preocupações, carregou apenas a responsabilidade única de sua própria existência.

Buber estava aflito pelo ser humano, em meados do século XX, profetizava a crise comunicativa instaurada na sociedade decorrente do esfacelamento das formas de convivência e a degeneração da mentalidade crítica. Neste ponto, observa-se os semelhantes trânsitos estabelecidos pelos autores. Para Buber, o homem se faz da relação com o outro e, com esta preocupação, ele denuncia os caminhos destrutivos que abalam este lugar de constituição do homem. Andersson, compartilhando da mesma angústia, defende a volta das relações humanas autênticas como processo de salvação. Apesar da inquietude constante dos autores, há uma visão otimista para o futuro em suas reflexões. Ambos, em momentos distintos do conflito, vivenciaram o processo da Segunda Guerra Mundial, e partilharam o sentimento da culpa nacional:

Ele disse que se você cometer crimes como os nazistas, e mesmo individualmente, se você cometer um crime contra a existência, você será culpado e você se sentirá culpado, mesmo se você tentar escondê-lo ou reprimi-lo. Eu estava tão ocupado com essas coisas, porque cresci durante a Segunda Guerra Mundial e vi essas crueldades, e eu senti, na verdade - eu não estava lá, não estava envolvido no que aconteceu - mas me senti culpado pelo que aconteceu, como representante da raça humana. E foi otimista ler esse filósofo Martin Buber quando ele disse: "Sim, você pode se livrar desse sentimento de culpa. Você pode consertá-lo. Não necessariamente na época em que foi cometido - você pode fazê-lo em outro momento e em outro lugar sendo bom". Era o seu conselho para nós: o que é feito é feito, então você não pode reparar o crime que foi cometido, mas você pode fazer isso até que você consiga reparar em outra hora e lugar (ANDERSSON, 2015, tradução nossa).

Andersson elaborara anúncios de suas frustrações em função de uma sociedade alienada e indisposta a agir em prol do outro diante das crueldades do mundo. Há, contudo, pontos mais profundos a serem investigados a partir da filosofia buberiana e a produção de Andersson, já que "a liberdade, mais do que produto da natureza, é produto da cultura" (TCHITOKOTA, 2009, p. 65).

3. O QUE OS POMBOS NÃO PODEM VER?

Não se pode desconsiderar a própria organização social e psicológica singular do homem. Freud (2015), adentra à questão através de seu viés psicanalítico. Atento às

questões do processo de sociedade, Freud vai explorar o inconsciente do indivíduo em contraponto ao social. Esta construção, a qual Freud assume não abarcar com totalidade, implica os conflitos que o homem possui em relação às suas aspirações mais abstratas. Sua realização como ser humano se apresenta em uma dualidade hostil, e para ele, não há equilíbrio além de ilusões momentâneas de que é possível satisfazer tanto a sua felicidade⁵ singular, egoísta, como a sua integração com a humanidade e com a cultura, que, segundo ele, castra os impulsos mais primitivos do homem: sua inclinação agressiva⁶. Esta repressão se porta como uma terrível fonte de frustração e sofrimento para o desejo.

Para a inibição desse sofrimento, Freud estuda algumas posturas favoráveis ao amparo humano contra as relações com a cultura. Em contraponto à citação buberiana, a solidão, aqui voluntária, surge como forma de defesa, um distanciamento necessário para a felicidade se encontrar na quietude (FREUD, 2015). Outro ponto, que dialoga com as cenas de *Um Pombo [...]*, são as influências de tóxicos. Em várias cenas é possível observar a presença constante de *pubs*, onde seus personagens se encontram a mercê da bebida alcóolica. Essa propensão ao alcoolismo se repete várias vezes ao longo do filme a demonstrar, possivelmente, não só um desgosto, mas também uma única saída ao mal-estar de estar vivo. É possível que várias destas situações tenham princípio, também, na frustração relativa ao progresso humano. Assim como Buber, para Freud, a obsessiva busca da realização de seus anseios não contribuíram, efetivamente, a uma satisfação, pelo contrário, os progressos técnicos não demonstraram valor na economia da felicidade (FREUD, 2015).

Não se pode distanciar, também, do que se compreende como o homem contemporâneo pertencente ao século XXI, já que *Um Pombo [...]* foi concebida sob um olhar deste tempo. Diante das reflexões anteriores, não só se torna dificultoso compreender o homem, como impulsioná-lo a manifestar-se diante de suas próprias atitudes. A alastrada depressão desvela seus impactos ao processo dinâmico da ação humana. Os personagens de *Um Pombo [...]* caracterizam-se de maneira quase ilustrativa

⁵ [...] o que o próprios seres humanos, através de seu comportamento, revelam ser a finalidade e o propósito de suas vidas? O que exigem da vida, o que nela querem alcançar? É difícil errar a resposta: eles aspiram à felicidade. [...] a vivência de sensações intensas de prazer (FREUD, 2015, p. 63).

⁶ A existência dessa inclinação agressiva, que podemos perceber em nós mesmos e com razão pressupor nos outros, é o fator que perturba nosso relacionamento com o próximo e força a cultura a dispêndios (Ibid., p. 126).

deste sintoma, o que explica, possivelmente, que a passividade humana também provém de densas camadas de uma adversidade de sua época: o tempo.

O filme é carregado por personagens caricatos, o pó branco penetrado nos rostos expõe como estão apáticos. Não são personagens carismáticos e não podem ser, já que são perdedores. Há uma frieza, quase teatral, em cada expressão, os poucos diálogos que conseguem estabelecer são lentos e superficiais. É possível analisá-los como contaminados por uma melancolia ou, mais precisamente, por uma depressão. Este quadro de sedação, segundo Maria Rita Khel (2009), se dá por um desencaixe em relação à velocidade do mundo contemporâneo: "Vivem em outra temporalidade os remanescentes dos antigos melancólicos, equivalentes aos depressivos de hoje. Sofrem de um sentimento do tempo estagnado, desajustados do tempo sôfrego do mundo capitalista" (KHEL, 2009, p. 17). Para o depressivo, o tempo se transforma em obstáculo, é difícil se ajustar à aceleração da vida cotidiana cada vez mais exigida pela própria sociedade.

Para Khel, é importante distinguir o conceito de melancolia e depressão, que apesar de confluentes, possuem causas distintas. A autora faz algumas reflexões, teorizando, principalmente, sobre o caso de Charles Baudelaire (1821-1867) e sua melancolia moderna a partir da visão de Walter Benjamin (1892-1940): "A melancolia de Baudelaire parece derivar, ainda, da inserção conflituosa do poeta no laço social. É na vida pública, representada principalmente pelo espaço urbano da cidade, Paris, que Baudelaire procura o(s) objeto(s) que a modernidade desterrou" (KHEL, 2009, p. 79). Para ela, a melancolia de Baudelaire não condiz mais com o valor atribuído na tradição ocidental e que essa forma de mal-estar, não mais corresponde ao sintoma contemporâneo, substituindo-a pela depressão. Contudo, no que se refere a Baudelaire, há um grau de resistência, pois, apesar de sua frustração com a modernidade, o autor não se entrega inteiramente à ela: "Mas se existe como aqui, uma *espera*, ainda que frustrada, então a melancolia não ganhou por completo" (STAROBINSKI, 2016, p. 430), ele estava em oposição ao conformismo do melancólico lamentoso.

Maria Rita Khel aplica um raciocínio inusitado ao sintoma social da depressão, apresentando-a como uma forma de resistência que, apesar de aparentar ser de cunho não político, reflete uma reação diante da urgência contemporânea: "Mas se o que motiva a lentidão do depressivo não é uma intenção política, o efeito de sua incapacidade de colocar-se em sintonia com a urgência contemporânea acaba por oferecer resistência às

modalidades de gozo oferecidas" (KHEL, 2009, p. 18). Os depressivos naturalmente se recusam a participar dos imperativos estabelecidos e se culpam por não corresponderem aos ideais contemporâneos de felicidade (KHEL, 2009). Os personagens de *Um Pombo [...] pertencem a um tempo mais lento, estão presos a um vazio*⁷, resistindo à demanda eufórica das convenções, mas são esses papéis que reproduzem o comportamento anestésico, apesar de resistirem, também são eles que, pela culpa, não possuem disposição à combatê-lo.

Roy Andersson traz a sua obra dois protagonistas, Sam e Jonathan, aparentemente patéticos e análogos aos outros personagens do filme. Para Andersson (2016, tradução nossa): "Sam e Jonathan são como Don Quixote e Sancho Panza nos tempos modernos, [...] nos levam a um caleidoscópico caminho através do destino humano". É possível observar um distanciamento de Jonathan em relação aos outros personagens, inclusive de seu melhor amigo Sam. Desde o 7º esquete, Sam deflagra um comportamento conflitante de seu amigo Jonathan pelo simples ato de chorar. Jonathan, repetidas vezes, chora ao longo da narrativa, é o único a demonstrar sentimentos relacionados à tristeza ou frustração. Roy Andersson elabora um personagem a representar a sensibilidade humana. Destaque para o 21º esquete, onde Jonathan encontra-se abatido em seu quarto ouvindo uma música melancólica, além de mostrar-se emocionado com a mesma, também mostra, discretamente, estar transtornado com a letra da melodia, refletindo seu medo da morte. Sam, julgando-o de anormal, questiona as reflexões do amigo como se ele precisasse de um especialista para tratar seus devaneios. Jonathan está sozinho, conflitante pelas próprias emoções incompreendidas que carrega, essa discrepância da conduta denuncia uma espécie de resistência do personagem a esse cenário anestesiado e contaminado pelas fragmentadas relações humanas, as depressões generalizadas, a angústia, a maldade e a culpa.

Constata-se, alguns esquetes a frente, o arco reflexivo de Jonathan. Após um sonho em que presenciara o grande cilindro em chamas, ao mesmo tempo que servia, como garçom, aos aristocratas deleitados com a cena, ele acorda horrorizado e, aos prantos, expõe os próprios conflitos de Roy Andersson:

⁷ Nesse sentido, o tempo vazio de que sofrem os depressivos pode estar relacionado não tanto a uma vida inativa, mas, em primeiro lugar, a uma vida limitada ao fazer; em segundo lugar, à perda de modulações rítmicas entre o tempo de trabalho e o tempo do ócio, ou entre o tempo cotidiano e o tempo e o tempo dos ritos sagrados, cujos ritmos contrastantes promovem experiências diversificadas e conferem valores diferentes a cada uma delas (KHEL, 2009, p. 148).

[...]

Jonathan: Não tenho certeza. Mas tive a sensação de que aconteceu. É isso que me atormenta. Que coisa horrível. E ninguém pediu perdão, nem eu. Ninguém pediu perdão. [...]

É certo usar de pessoas apenas para seu próprio prazer? É certo usar de pessoas apenas para seu próprio prazer?

(UM POMBO POUSOU NUM GALHO REFLETINDO SOBRE A EXISTÊNCIA, 2014).

Alguns dos principais esforços do diretor se encontram neste diálogo. Jonathan, em seu limite, posiciona-se frente aos horrores do passado, coloca seu desconforto para Sam que, sem compreendê-lo, julga-o novamente, humilhando-o, além de reduzir sua indagação a uma leviana filosofia. O porteiro do prédio adentra à cena, não dando importância às perguntas postas, atropela-as com a imposição do cotidiano. Para ele, o mais essencial é que as pessoas do prédio não sejam incomodadas, afinal, precisariam trabalhar no dia seguinte. Khel (2009, p. 235) analisa esta postura da tristeza de Jonathan como benéfica: "Ao não compartilhar da produção de sentido que normatiza os projetos de vida de seu grupo social, o homem triste está mais livre para inventar sua própria vida - desde que tenha coragem para isso". Jonathan resistiu afinal, mas apesar tudo, ele mesmo é um personagem depressivo, sujeito às repressões e se resigna a aceitar sua realidade ao voltar para seu quarto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Roy Andersson, declaradamente, inspirado não só pelo Neorealismo italiano, como por tantos outros investimentos estéticos que esmiúçam a realidade, tensiona o ser humano a um processo auto-avaliativo. Sua insatisfação carrega em si uma esperança de que o homem possa olhar através das várias camadas de sua própria arrogância e que alcance um estado de absolvição: "Estou tentando mostrar que temos que cuidar do pouco que nos resta. Quero mostrar a vulnerabilidade e a fraqueza que carregamos." (ANDERSSON, 2014, tradução nossa). Apesar de tantos ataques ao comportamento nocivo do homem, o diretor oferece à humanidade uma segunda chance. Há, em *Um Pombo* [...] cenas de resistência, de convivência e paixão que podem passar despercebidas no emaranhado que Andersson cria para seus personagens, mas são nesses instantes perdidos que ele resgata o otimismo. No 13º esquete, duas crianças estão brincando com bolhas de sabão na sacada de uma apartamento, seus rostos, ainda não contaminados pela apatia branca, mostram um convite à atenção do que vale à pena para o diretor. Este curto

instante, quase como uma alucinação, apresenta a alegria e o prazer das relações humanas compartilhadas e como é importante vivê-las, ou ainda, preservá-las.

O cinema de Roy Andersson criou um papel político quando abriu essas variadas possibilidades e esforços de trabalho para um diálogo universal, com características provocativas que convocavam a atenção do espectador. Ao optar por uma visão mais otimista como a da filosofia buberiana, ele deixa sua mensagem em *Um Pombo [...]* clara: resistir enquanto há tempo. A obra de arte não se define como necessariamente política, mas o engajamento de Roy Andersson não transparece ambivalência, o artista detém as ferramentas para o movimento entre a sociedade e sua obra, a fim de evitar as repetições históricas que tanto lhe afligem, Andersson persiste: "Eu sinto que não posso parar de filmar. [...] Sou eu pensando em existência. Eu me projeto como um pombo." (ANDERSSON, 2014, tradução nossa).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNOW, Dagmar. **The language of the complex image: Roy Andersson's political aesthetics**. In: *Journal of Scandinavian Cinema*, 1., 2010. Hamburgo: Universidade de Hamburgo, 2010. p. 83-86.

BUBER, Martin. **EU e TU**. São Paulo: Editora Moraes, 1974.

CANÇÕES DO SEGUNDO ANDAR. Direção: Roy Andersson: Studio 24, 2000. 1 DVD (98 min).

CHAMPAGNE, Christine. **Behind The Absurdly Comic Work Of Roy Andersson, And His Movie That Doesn't Look Like Other Movies**, março 2015. Disponível em: <<https://www.fastcompany.com/3046811/behind-the-absurdly-comic-work-of-roy-andersson-and-a-movie-that-doesnt-look-like-other-movi>>. Acesso em: 15.10.2018.

DAGLIDEN, Jonna. **Roy Andersson: 'I'm trying to show what it's like to be human'**, agosto 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2014/aug/28/roy-andersson-pigeon-sat-branch-reflecting-existence>>. Acesso em: 15.10.2018.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2015.

KHEL, Maria Rita. **O Tempo e o Cão**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

KOHN, Eric. **Roy Andersson Explains Why It Took 25 Years to Make His Third Film**, junho 2015. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2015/06/roy-andersson-explains-why-it-took-25-years-to-make-his-third-film-61261/>>. Acesso em: 15.10.2018.

MACFARLANE, Steve. **Not "Making Bad Movies with State Money": Roy Andersson on A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence**, junho 2015.

Disponível em: <<https://filmmakermagazine.com/94510-not-making-bad-movies-with-state-money-roy-andersson-on-a-pigeon-sat-on-a-branch-reflecting-on-existence/#.W8zV1RNKgUu>>. Acesso em: 15.10.2018.

ROY ANDERSSON. Disponível em: <<http://www.royandersson.com/>>. Acesso em: 15.09.2018.

STAROBINSKI, Jean. **A Tinta da Melancolia: Uma História Cultural da Tristeza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TCHITOKOTA, João Tchapinga. **Pensar o Conceito de Relação na Filosofia de Martin Buber Explorando a Dimensão Dialógica da Existência Humana**. 2009. 141f. Dissertação de Mestrado - Universidade do Minho, Portugal, 2009.

UM POMBO POUSOU NUM GALHO REFLETINDO SOBRE A EXISTÊNCIA. Direção: Roy Andersson: Studio 24, 2014. 1 DVD (101 min).

VOCÊS, OS VIVOS. Direção: Roy Andersson: Studio 24, 2007. 1 DVD (94 min).