

CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA

JULIANO JOSÉ DE ARAÚJO

RODRIGO RIBEIRO BARRETO

[ORGS.]

CULTURA AUDIO VISUAL

Transformações estéticas, autorais
e representacionais em Multimeios



CULTURA AUDIOVISUAL

Transformações estéticas, autorais e representacionais em Multimeios

CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA
JULIANO JOSÉ DE ARAÚJO
RODRIGO RIBEIRO BARRETO
[ORGS.]

CULTURA AUDIOVISUAL

Transformações estéticas, autorais e representacionais em Multimeios



Editoração e revisão: João Paulo Putini

Sistema de Bibliotecas da UNICAMP /
Diretoria de Tratamento da Informação
Helena Joana Flipsen – CRB 8/5283

C899 Cultura audiovisual : transformações estéticas, autorais e representacionais em multimeios / Carla Conceição da Silva Paiva, Juliano José de Araújo, Rodrigo Ribeiro Barreto (organizadores). – Campinas, SP : UNICAMP/Instituto de Artes, 2013.
538 p. : il.

ISBN 978-85-85783-37-2.

1. Multimeios. 2. Cinema - Estética. 3. Fotografia. 4. Análise audiovisual. I. Paiva, Carla Conceição da Silva. II. Araújo, Juliano José de. III. Barreto, Rodrigo Ribeiro.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	II
PARTE I. Identidade, cultura e representação no audiovisual	21
<i>Notícias de uma guerra particular: violência no contexto biopolítico do estado de exceção</i>	23
ADRIANE BAGDONAS HENRIQUE	
Imagem e memória: por uma reconstrução do Budismo Primordial	35
ALEXSÂNDER NAKAÓKA ELIAS	
Cinema brasileiro “para gringo ver”: uma análise sobre a seleção de filmes nacionais sugeridos nos guias da <i>Lonely Planet</i>	51
CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA	
Práticas corporais do tango no cinema mudo argentino (1900-1933): estudo preliminar	69
NATACHA MURIEL LÓPEZ GALLUCCI	
Imagens de Lumumba: fantasmas da colonização no Congo (RDC)	93
EMI KOIDE	
Representações da cultura brasileira no cinema documentário: relações entre o IEB e a Caravana Farkas	115
JENNIFER JANE SERRA	
Deslocamentos profanos: imagem sonora e humor na construção de dois filmes antinazistas	135
JOÃO PAULO PUTINI	
Futebol e documentário: uma discussão a partir dos filmes <i>Subterrâneos do futebol</i> e <i>Raza Brava</i>	155
MARCOS AMÉRICO	

Mulheres-sujeito e homens-objeto nos videoclipes: a erotização masculina como forma de afirmação feminina e questionamento da heteronormatividade	173
RODRIGO RIBEIRO BARRETO	
PARTE 2. Tradição e transformação no cinema documentário	189
Entre o documentário autobiográfico e o filme-ensaio: os documentários de Ross McElwee	191
GABRIEL TONELO	
Filmagem em solitário no cinema direto	211
VIVIANA ECHÁVEZ MOLINA	
Aproximação a um objeto de estudo ou o que há em Trinh T. Minh-Ha para além de <i>Reassemblage</i>	231
GUSTAVO SORANZ	
Cidades, pessoas e sociabilidades em documentários de periferia	249
GUSTAVO SOUZA	
Os documentários dos anos 1950 da DEFA	269
ISABEL ANDERSON FERREIRA DA SILVA	
Ética, estética e política no documentário <i>Duas aldeias, uma caminhada</i>	289
JULIANO JOSÉ DE ARAÚJO	
O autor, a criança e o fato histórico em <i>Nascidos em bordéis</i> e <i>Promessas de um novo mundo</i>	311
LETIZIA OSORIO NICOLI	
Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo	327
NATALIA CHRISTOFOLETTI BARRENHA	
Considerações sobre o acaso e a contingência em documentários	351
SABRINA ROCHA STANFORD THOMPSON	

PARTE 3. Abordagens estéticas, autorais e críticas na contemporaneidade	373
Contracampo, Cinética e Cinema em Cena: expoentes da crítica cinematográfica brasileira na internet	375
ÁLVARO ANDRÉ ZEINI CRUZ	
Autoria e acaso na obra de Cao Guimarães	389
CÁSSIA TAKAHASHI HOSNI	
Análise da trilha musical do filme <i>O fabuloso destino de Amélie Poulain</i>	401
DUANA CASTRO SOARES	
Gêneros de Cronenberg: horror ou sci-fi?	413
LILLIAN BENTO	
Relações audiovisuais nas sequências de créditos da franquia 007: estudo sobre os filmes <i>Casino Royale</i> , <i>Quantum of Solace</i> e <i>Operação Skyfall</i>	429
LILIAN REICHERT COELHO	
Memória e imaginação no tratamento cinematográfico da história: estratégias narrativas no cinema de Ugo Giorgetti	451
LUCIANO RAMOS	
Cartografias do audiovisual: velhas histórias em novas plataformas	469
RÉGIS ORLANDO RASIA	
Cinema em circuito fechado: tendência do Live Cinema	483
RODRIGO CORRÊA GONTIJO	
O ator como elemento principal da <i>mise en scène</i>	501
SARA MARTÍN ROJO	
O ato performático como gênese do videoclipe contemporâneo	521
THIAGO SOARES	

APRESENTAÇÃO

Carla Conceição da Silva Paiva
Juliano José de Araújo
Rodrigo Ribeiro Barreto

A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA é marcada por um conjunto de obras e práticas que, embora sejam de difícil e desafiadora classificação, revelam um intenso e instigante processo de transformações estéticas, autorais e representacionais. Uma das motivações de tais mudanças é a forte hibridização de gêneros e formatos decorrente da (cada vez mais) diversificada atuação criativa de realizadores do hodiernamente estendido campo do audiovisual. Nesse contexto, nota-se ainda uma indefinição das fronteiras entre a arte e o entretenimento que tem trazido para este último campo uma renovada valorização, inclusive acadêmica. Como se vê nesta coletânea, além da ampliação de áreas mais tradicionais do cinema ficcional e documental, o interesse dos pesquisadores amplia-se para formas como o videoclipe, *live cinema*, créditos iniciais de filmes e gêneros considerados historicamente como “menores”, a exemplo do horror e da ficção científica.

Em paralelo a essas modificações estéticas e crescente (re)contextualização analítica, a popularização de novas plataformas de exibição e de formas de distribuição mais democráticas contribui para a criação e mapeamento de novos lugares de inserção social e criativa. Demarca-se assim uma conjuntura do campo audiovisual também sublinhada pela importância política da emergência de novos atores sociais que reivindicam, ativa e continuamente, espaços de visibilidade para instâncias

antes marginalizadas, a exemplo das comunidades indígenas, antigos povos colonizados, mulheres e indivíduos LGBTI. Esse panorama revela uma espécie de retorno, revisita e ressignificação de questões caras ao campo da cultura audiovisual, notadamente do cinema documentário, ficcional e da fotografia, exploradas nos artigos selecionados para compor este *e-book*.

Em termos conceituais, uma primeira questão extensivamente explorada, nesta compilação, é o caráter altamente complexo, ambíguo e diversificado do conceito de representação. Essa palavra de origem latina, oriunda do vocábulo *repraesentare*, tem o significado de “tornar presente” ou “apresentar de novo”, uma noção manifesta no audiovisual tanto ficcional quanto documental. Desse modo, tal conceito pode vir a designar o ato ou efeito de tornar presente; significar algo ou alguém ausente; ser a imagem ou o desenho de algum objeto ou um fato; configurar-se como a interpretação ou a *performance*, através da qual a coisa ausente se apresenta como coisa presente; e funcionar ainda como a caracterização, sempre parcial, de uma posição ou *status social*.

Nos estudos audiovisuais, a representação é, normalmente, pensada de modo semelhante às ideias apresentadas por Jacques Aumont e Michel Marie,¹ quando refletem sobre dois momentos distintos, mas interconectados, da prática representacional. O primeiro deles é a encenação, análoga à representação teatral, que seria a passagem de um texto, escrito ou não, à sua materialização por ações em ambientes/ambiência definidos por recursos cênicos; já o segundo momento é a montagem que, por sua vez, se fundamenta desde a escolha de enquadramentos até a construção de uma sequência editada de imagens.

1 AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2007.

Outra maneira de se pensar essa questão no audiovisual é a incidência da ideia de representações sociais que, para Denise Jodelet,² compõem um sistema de “visões da realidade” definidor do próprio objeto representado, tanto construindo consensos a respeito de determinados indivíduos e/ou grupos quanto despertando conflitos sobre as imagens relativas a eles. De um ou outro modo, tais representações podem guiar as dinâmicas próprias das trocas humanas cotidianas.

Especificamente no documentário, a abordagem teórica da representação pode ser pensada, segundo Bill Nichols,³ como a possibilidade de se estabelecer pontos de vista acerca do mundo a partir de seis principais estilos ou modos de construção da realidade: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático. É pertinente observar que cada uma dessas vertentes de realização documental permite estudar o campo do audiovisual de não ficção tendo em vista as relações entre tradição e transformação, já que, como nos lembra Nichols, cada um dos estilos ou modos sempre esteve presente na história do filme documentário e, além disso, alguns filmes podem, às vezes, mesclar os diversos modos. Como exemplo, é possível mencionar as produções documentais nas quais se faz fortemente presente a subjetividade dos cineastas, questão negada no documentário expositivo e assumida nos estilos participativo, reflexivo e performático; a encenação, empregada na vertente expositiva quando era feita por atores nativos, e que ganhou novas feições nas tendências participativa e performática; ou ainda o caráter ensaístico dos estilos poético e reflexivo etc.

Com relação à questão da autoria, os artigos presentes nesta coletânea representam esforços de pesquisa que, diante de formatos culturais compositos e/ou de divulgação em massa, buscam fazer jus à determinação

2 JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

3 NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 3ª ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2008, p. 135-177.

complexa e matizada daquelas figuras e instâncias mais proeminentes e prontamente responsáveis pela determinação de sentido das obras tratadas. Desse modo, reafirma-se – de maneira pragmática e entremeada por outras preocupações analíticas – a relevância atual de abordagens autorais que contemplem não somente as contribuições de profissionais de diferentes áreas de atuação (artistas musicais e multimídia, VJs, diretores/as, produtores/as, editores/as, compositores/as, diretores/as de arte e cenografia etc.), mas também a emergência das vozes e do fazer artístico de grupos identitários histórica e correntemente aliados do campo audiovisual dominante.

Ao enfocarem as especificidades de diferentes contextos culturais e produtivos, os textos deste livro transitam entre os modelos gerais que Richard Dyer⁴ propôs a respeito da natureza colaborativa do cinema: 1) autoria individual, sublinhando usualmente o papel do diretor; 2) autoria múltipla, reconhecendo diferentes aportes autorais (diretor/a, produtor/a, roteirista, atores/atrizes, profissionais de câmera etc.), que poderiam ou não estar em harmonia; 3) autoria coletiva, que destacaria a cumplicidade e autoria de um grupo de profissionais trabalhando em sintonia e, 4) autoria corporativa, atribuída às estruturas organizacionais (estúdios, Hollywood) ou sociais que geram as obras. Efetivamente, percebe-se – através da leitura dos artigos selecionados mais diretamente voltados à questão – uma ampliação e um aprofundamento acerca de tais categorias, uma vez que eles empreendem as tarefas de identificação dos tipos de atribuições solicitadas pelo campo produtivo ou de análise do grau de responsabilidade criativa dos realizadores nas obras estudadas.

A partir desse breve apanhado conceitual, o *e-book* teve definidas as suas seções. A primeira delas, intitulada “Identidade, cultura e representação no audiovisual”, traz um panorama de investigações – em obras de formatos e gêneros diversificados – de questões relacionadas, socioeconômicas, religiosas, nacionais, histórico-biográficas e genérico-sexuais.

4 DYER, Richard. *Stars*. Londres: BFI, 2003, p. 151-152.

O texto inicial, “Notícias de uma guerra particular: violência no contexto biopolítico do estado de exceção”, escrito por Adriane Bagdonas Henrique, investiga como o filme *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999) representa a violência e a opressão simbólica, destacando as tensões estabelecidas nas relações entre policiais, traficantes e moradores de favelas. No artigo seguinte, Alexsânder Nakaóka Elias, em “Imagem e memória: por uma reconstrução do Budismo Primordial”, recorre à utilização das imagens fotográficas para reconstruir, através de teóricos da antropologia visual, a memória da comunidade budista japonesa Honmon Butsuryu-shu (HBS). Já em “Cinema brasileiro ‘para gringo ver’: sobre a seleção de filmes nacionais sugeridos nos guias da Lonely Planet”, Carla Conceição da Silva Paiva analisa os tipos de representação da identidade cultural brasileira traçados a partir dos cinco filmes mais citados nas edições dos referidos guias. No artigo “Práticas corporais do tango no cinema mudo argentino (1900-1933): estudo preliminar”, Natacha Muriel López Gallucci aborda representações do tango nas produções fílmicas argentinas do período mudo, nos aspectos da especificidade técnica, dramática e gestual desse estilo de dança. Por sua vez, em “Imagens de Lumumba: fantasmas da colonização no Congo (RDC)”, Emi Koide avalia a construção da imagem e da representação da história do líder congolês Patrice Lumumba nos filmes *Lumumba – La mort du prophète* (Raoul Peck, 1992) e *Spectres* (Sven Augustijnen, 2011). Em seguida, em “Representações da cultura brasileira no cinema documentário: relações entre o IEB e a Caravana Farkas”, Jennifer Jane Serra trata a produção e coprodução de filmes pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo investigando suas possíveis influências no pensamento de documentaristas, como Geraldo Sarno e Sérgio Muniz, em filmes do projeto que ficou conhecido como Caravana Farkas. No próximo artigo, “Deslocamentos profanos: imagem sonora e humor na construção de dois filmes antinazistas”, João Paulo Putini investiga os modos de apropriação de imagens de arquivo e estratégias de montagem e som nos filmes *Germany calling/*

The Lambeth Walk (Charles Ridley, 1941) e *Human remains* (Jay Rosenblatt, 1998) com o propósito de construir sátiras de Hitler e do regime nazista. Ainda nessa seção, no texto “Futebol e documentário: uma discussão a partir dos filmes *Subterrâneos do Futebol* e *Raza Brava*”, Marcos Américo enfoca as representações construídas sobre o futebol nessas duas obras. Encerrando esse seguimento, em “Mulheres-sujeito e homens-objeto nos videocliques: a erotização masculina nos videocliques como forma de afirmação feminina e questionamento da heteronormatividade”, Rodrigo Ribeiro Barreto analisa a objetificação masculina nos videocliques *Cherish* (Herb Ritts/Madonna, 1989) e *Slow* (Baillie Walsh/Kylie Minogue, 2003), nos quais identifica uma inclinação progressiva e até contestadora de padrões sexistas e heteronormativos.

A segunda parte do livro, denominada “Tradição e transformação no cinema documentário”, reúne textos que se dedicam ao estudo de instâncias realizadoras – individuais ou coletivas –, o impacto da técnica sobre a produção documental, a influência de vertentes específicas do gênero ou de condições sociopolíticas. O artigo “Entre o documentário autobiográfico e o filme-ensaio: os documentários de Ross McElwee”, de Gabriel Tonelo, apresenta a carreira de McElwee como um processo autobiográfico contínuo que garantiu a singularidade do estilo do diretor. Complementando essa discussão, Viviana Echávez Molina, em “Filmagem em solitário no cinema direto”, pondera sobre a importância de elementos técnico-expressivos na constituição de *Sherman’s March* (Ross McElwee, 1986), obra realizada por uma “equipe de um homem só”. Também com enfoque na instância realizadora, Gustavo Soranz, em “Aproximação a um objeto de estudo ou o que há em Trinh T. Minh-ha para além de *Reassemblage*”, traça relações entre o referido filme e o texto “The totalizing quest of meaning”, evidenciando os princípios do projeto crítico-cinematográfico dessa cineasta. Em seguida, é contemplada a produção coletiva no artigo “Cidades, pessoas e sociabilidades em documentários de periferia”, de Gustavo Souza, que se debruça sobre a escolha do

cotidiano como tema em produtos de oficinas audiovisuais, verificando o desdobramento discursivo-político materializado nos filmes. Isabel Anderson Ferreira da Silva, por sua vez, no artigo “Os documentários dos anos 1950 da DEFA”, dedica-se ao estudo de alguns filmes da única empresa de produção audiovisual da República Democrática Alemã, revelando um campo de forças pautado pela propaganda governamental, pelo temor do Ocidente e pelas influências do cinema russo. Posteriormente, em “Ética, estética e política no documentário *Duas aldeias, uma caminhada*”, Juliano José de Araújo discute as especificidades éticas, estéticas e políticas deste trabalho dos cineastas indígenas Ariel Ortega, Germano Beñites e Jorge Morinico. O próximo artigo, “O autor, a criação e o fato histórico em *Nascidos em bordéis* e *Promessas de um novo mundo*”, de Letizia Osorio Nicoli, propõe uma comparação entre a concepção dos seus realizadores com o *cinéma-verité* e o documentário contemporâneo. Natalia Christofolletti Barrenha, em “Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo”, reflete sobre os vínculos entre história, memória e subjetividade em *Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010), *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013). Depois, no artigo “Considerações sobre o acaso e a contingência em documentários”, Sabrina Rocha Stanford Thompson aponta a presença do acaso na história do documentário e até em momentos do cinema ficcional.

A terceira e última seção, denominada “Abordagens estéticas, autorais e críticas na contemporaneidade”, engloba trabalhos acerca da crítica jornalística de filmes, construção autoral da ficção, gêneros cinematográficos e o caráter performático/performativo do audiovisual. No artigo “*Contracampo, Cinética e Cinema em Cena: expoentes da crítica cinematográfica na internet*”, Álvaro André Zeini Cruz traça um breve panorama da crítica cinematográfica das revistas *Contracampo* e *Cinética* e no site *Cinema em Cena*. Por sua vez, Cássia Takahashi Hosni, em “Autoria e acaso na obra de Cao Guimarães”, faz algumas reflexões sobre autoria e acaso na produção

do referido cineasta. O texto seguinte, “Análise da trilha musical do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain*”, de Duana Castro Soares, aponta a função e a relação da música com a ambientação do cenário e a construção psicológica e sentimental da personagem Amélie. Em “Gêneros de Cronenberg: horror ou sci-fi?”, Lillian Bento analisa a incidência e o entrecruzamento dos gêneros horror e ficção científica no cinema do diretor canadense David Cronenberg. Já em “Relações audiovisuais nas sequências de créditos da franquia 007: estudo sobre os filmes *Casino Royale*, *Quantum of Solace* e *Operação Skyfall*”, Lilian Reichert Coelho estuda as modificações radicais introduzidas na abertura dos filmes indicados no título em relação às produções anteriores da série. Por sua vez, Luciano Ramos, em “Memória e imaginação no tratamento cinematográfico da história: estratégias narrativas no cinema de Ugo Giorgetti”, analisa a construção ficcional no filme *Cara ou Coroa* (2012) do diretor paulista. Em seguida, Régis Orlando Rasia, em “Cartografias do audiovisual: velhas histórias em novas plataformas”, apresenta uma plataforma interativa, estruturada como linha do tempo e criada com propósito didático. O próximo texto, intitulado “Cinema em Circuito Fechado: tendências do *Live Cinema*”, de Rodrigo Corrêa Gontijo, define uma das tendências do *Live Cinema*, através de características textuais, altos níveis de performatividade e uma estética de captação de imagens, segundo a técnica de *camera-specific*. Depois, Sara Martín Rojo, em “O ator como elemento principal da *mise en scène*”, destaca a importância do ator para a *mise en scène* particular de Michael Haneke. Por fim, Thiago Soares, em “O ato performático como gênese do videoclipe contemporâneo”, debate o estatuto e a formatação performática do videoclipe no âmbito do mercado musical.

Assim, esta coletânea foi guiada pelo propósito de contemplar diversificadas possibilidades cognitivas de imagens fixas e animadas, as quais são tão largamente investigadas no campo das artes e das ciências humanas e sociais. Desse modo, resta aqui a expectativa de oferecer um painel contemporâneo de análises audiovisuais, relações intermediáticas e novas

formas de apropriação de imagens que seja capaz de interessar e motivar pesquisadores e pesquisadoras do audiovisual, quer estejam voltados para a fotografia, para o cinema, para o vídeo ou ainda para quaisquer de suas possíveis interseções. Por fim, é importante destacar o diálogo do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp com pesquisadores das universidades estaduais de São Paulo (USP e Unesp), e federais da Paraíba (UFPB), Rondônia (UNIR) e São Carlos (UFSCar), cujos artigos também se fazem aqui presentes.

Campinas, novembro de 2013

1

**Identidade, cultura
e representação
no audiovisual**

NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR: violência no contexto biopolítico do estado de exceção

Adriane Bagdonas Henrique¹

PARA O FILÓSOFO ITALIANO GIORGIO AGAMBEN vivemos em um estado de exceção permanente e com ares de totalitarismo, onde medidas excepcionais são justificadas em nome do estado democrático de direito, propondo “soluções imediatas” para diferentes áreas como a penal, social e constitucional. De medida provisória e excepcional transformou-se em

uma técnica de governo [que] ameaça transformar radicalmente – e, de fato, já transformou de modo muito perceptível – a estrutura e o sentido da distinção tradicional entre os diversos tipos de constituição (AGAMBEN, 2004a, p. 13).

Com origem na Revolução Francesa – quando pela primeira vez se criminaliza o inimigo em nome da “humanidade” – sob o nome de “estado de sítio”, visava à suspensão da ordem em casos extremos. Essa operação jurídica foi sendo utilizada e desenvolvida ao longo dos séculos XIX e XX pelas diversas “democracias ocidentais”, ou melhor: pelos governos constitucionais, como Alemanha, Itália, Reino Unido e Estados Unidos.

¹ Mestranda em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
Email: dribagdonas@hotmail.com

A teoria do estado de exceção foi elaborada por Carl Schmitt e publicada pela primeira vez em 1921. Entre os anos de 1934 e 1948, segundo Agamben, em função da ruína das democracias europeias, a teoria foi retomada com sucesso, permanecendo atual e atingindo seu “pleno desenvolvimento” na nossa época (AGAMBEN, 2004a, p. 53).

O estado de exceção suspende o ordenamento jurídico, mas não desdenha desse ordenamento, ao contrário, compõe com ele a própria lógica da exceção. Sua origem remonta ao estado soberano, originalmente era o soberano quem podia decidir sobre o estado de exceção. Entretanto, o soberano fazia isso ancorado em uma ordem jurídica que continha essa possibilidade. Nesse caso, a norma pressupunha a possibilidade de sua própria suspensão. Embora não explicitamente, essa fórmula permanece atual, já que “o estado de exceção representa a inclusão e a captura de um espaço que não está fora nem dentro” (AGAMBEN, 2004a, p. 56), numa relação de dentro/fora, de inclusão/exclusão, de anomia/nomos.

A reconfiguração da soberania nas democracias modernas propiciou a indistinção entre exceção e normalidade. Se o poder soberano tende a desaparecer, enquanto possibilidade do soberano de decidir sobre o estado de exceção, “não é só a exceção como exceção que desaparece, mas também, a norma como norma, ou seja, exceção e norma tornam-se uma e a mesma coisa, na imanência de um único plano” (AGAMBEN, 2004a, p. 47). Essa indistinção entre exceção e norma, entre lei e anomia é uma característica do poder político no mundo contemporâneo.

Retomando e contrapondo-se a algumas ideias de Schmitt, Walter Benjamin, em 1942, afirmou que o estado de exceção tinha se tornado a regra: para além de uma medida excepcional tornara-se uma técnica de governo, constitutiva da própria ordem jurídica. Encontramos essa afirmação de Benjamin, em suas “teses sobre a história”, mais precisamente no texto da tese VIII:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” no qual vivemos é a regra. Precisamos chegar a um conceito de história que dê conta disso. Então surgirá diante de nós nossa tarefa, a de instaurar o real estado de exceção; e graças a isso, nossa posição na luta contra o fascismo tornar-se-á melhor. A chance deste consiste, não por último, em que seus adversários o afrontem em nome do progresso como se este fosse uma norma histórica. – O espanto em constatar que os acontecimentos que vivemos “ainda” sejam possíveis no século XX não é nenhum espanto filosófico (BENJAMIN, 1992, p. 161-162).

Walter Benjamin escreveu as teses a respeito da história poucos anos antes do final da Segunda Guerra, e, portanto, antes de tomarmos conhecimento da dimensão dos acontecimentos catastróficos de tal conflito. O próprio Benjamin suicidou-se em 1942, na iminência de ser preso pelos fascistas. Que análise faria ele, então, se tivesse sobrevivido à Segunda Guerra quando tantas vozes se ergueram chocadas com o genocídio perpetrado pelos nazistas, sem, talvez, compreender a dimensão da catástrofe que não foi apenas localizada, mas que já se esboçava há mais tempo por um estado de exceção tornado regra?

Ao retomar a ideia, Agamben lembra-nos que os dispositivos de exceção são hoje amplamente utilizados como medida de segurança pelos estados “democráticos” – segurança que está na ordem do dia. Os dispositivos de lei, criados após o onze de setembro, nos EUA, por exemplo, são dispositivos de exceção que incluem, inclusive, a desnacionalização do cidadão – referência ao *Patriot Act I* e ao *Patriot Act II* – e destroem todo o estatuto jurídico do indivíduo, produzindo “um ser juridicamente inominável e inclassificável”, diz Agamben ao perceber o significado “imediatamente biopolítico do estado de exceção como estrutura original em que o direito inclui em si o vivente por meio de sua própria suspensão” (2004a, p. 14).

É o espaço anômico que caracteriza o estado de exceção, no qual temos uma força de lei sem lei. É no estado de exceção que direito e anomia mostram “sua secreta solidariedade” – a ordem jurídica contém em si o seu contrário: a suspensão da lei e seus direitos. Nesse espaço anômico encontramos um vazio e uma interrupção do direito, no qual as distinções jurídicas não funcionam.

A noção de biopolítica está no cerne do conceito do estado de exceção. Segundo Michel Foucault, quando o poder soberano de “fazer morrer e deixar viver” transforma-se no poder de “fazer viver e deixar morrer”, a política converte-se em biopolítica. Trata-se da assunção da vida pelo poder. Noção presente nas reflexões da filósofa Hannah Arendt (2004), quando ela fala da vitória do *animal laborans* e da vida biológica tomando o centro da política.

Segundo Foucault (2002), o século XIX assiste a uma estatização do biológico quando uma tecnologia de poder que não é disciplinar – centrada no corpo –, mas que é regulamentadora – centrada na vida –, se articula com a disciplina sob a forma do que chama de *biopolítica*. Quando o dado biológico passa a ser político e vice-versa, instala-se um novo direito, diz Foucault, um direito que perpassa o direito soberano, um novo direito, agora, de *fazer viver e deixar morrer*. Esse direito passa a ser exercido como política estatal a administrar a vida e o corpo da população.

Na perspectiva de uma biopolítica, a vida passa a ser pensada como elemento político por excelência, devendo ser administrada e regrada pelo Estado. Assim, teoricamente, as intervenções políticas devem proteger as condições de vida da população. Contudo, essa proteção está inserida nos ideais de pureza e ordem, e, enquanto cuida-se da vida de uns, autoriza-se a morte de outros. Quando isso acontece, a violência acaba por disseminar-se pelo corpo social e político, sob uma forma depuradora que garante a vida de parte da população.

Na articulação da disciplina e da regulamentação funciona a “sociedade de normalização”, e com base nos padrões normalizadores e em nome

dos que devem viver, estipula-se “quem deve morrer” – “a morte do outro, da raça ruim é o que vai deixar a vida em geral mais sadia” (FOUCAULT, 2002, p. 305). De maneira que o racismo do século XIX já não é um mero ódio entre as raças, mas uma doutrina política estatal a justificar a atuação violenta dos Estados modernos.

Essa mudança expôs a vida humana à categoria de “vida nua” – a base da democracia moderna, diz Agamben, não é o homem livre, “com suas prerrogativas e os seus estatutos, e nem ao menos simplesmente o *homo*, mas o *corpus* é o novo sujeito da política” (AGAMBEN, 2004, p. 129-130). É a reivindicação e a exposição desse corpo que marca a ascensão da vida nua como o novo corpo político moderno – “são os corpos matáveis dos súditos que formam o novo corpo político do Ocidente” (AGAMBEN, 2004, p. 131).

Mas o que é, mais precisamente, em termos agambenianos, a vida nua? Vida nua é a vida “matável e insacrificável do *homo sacer*”. É a vida que foi colocada fora da jurisdição humana; seu exemplo supremo é a vida no campo de concentração. Estando fora da jurisdição, a “vida nua” é a vida que pode ser exterminada sem que se cometa qualquer crime ou sacrifício. A origem da expressão “vida nua” remonta a Walter Benjamin, para quem a vida nua seria a portadora do nexo entre violência e direito.

Retomando a ideia da soberania, Agamben diz que a vida no “bando soberano” é a vida nua ou vida sacra. É na esfera soberana que se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício – nesse sentido “insacrificável” –; a sacralidade da vida hoje significa a “sujeição da vida a um poder de morte, a sua irreparável exposição na relação de abandono” (2004a, p. 91). A sacralidade da vida não é, como se pode pensar, um direito humano inalienável e fundamental, a sacralidade da vida na modernidade é destituída da ideia do sacrifício.

Foi numa figura enigmática do direito romano arcaico que Giorgio Agamben (2004, p. 91) buscou o conceito de *homo sacer* – pessoa que foi posta para fora da jurisdição humana sem, entretanto, ultrapassar para

a esfera divina. Alguém que foi privado dos direitos mais básicos, compondo uma sobra. Sobra humana ou, ainda, um alimento simbólico para a manutenção de uma estrutura de poder. A vida nua do *homo sacer* é sacrificada na estrutura biopolítica contemporânea. O *homo sacer* não faz parte da vida a ser preservada, mas sim da vida descartável, da vida nua. Compõe a estrutura de exceção contemporânea.

Pensando a estrutura de exceção na trajetória política do país, acredito que anomia e *nomos* compõem a política brasileira desde seus primórdios (no autoritarismo que marca a trajetória política brasileira desde a colonização aos sucessivos estados de sítio, as ditaduras etc.). Na atualidade, num cenário de guerra urbana, crise carcerária, essa indistinção torna-se mais profunda e visível. O filósofo Oswaldo Giacóia (2006) diz que assistimos atualmente a uma disputa pelo direito de decidir acerca do estado de exceção no Brasil. Disputa em torno da decisão soberana sobre a vida e a morte da vida nua. Ultrapassando a indignação moralista com os episódios de violência no Brasil, deveríamos buscar uma reflexão histórico-filosófica-crítica, diz Giacóia. Na esteira dessa reflexão, Giacóia deixa-nos uma questão: quem são os novos soberanos? Quem detém atualmente o poder de *fazer viver e deixar morrer*? Quem decide o futuro do *homo sacer*?

Sem a intenção de responder a pergunta, que sugere mais uma reflexão crítica do que a busca rápida de uma resposta, acredito que o documentário *Notícias de uma guerra particular*, dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund, com a colaboração de Walter Salles, lançado em 1999, deixa algumas pistas sobre exceção e vida nua no Brasil contemporâneo. Vida nua que podemos localizar antes mesmo da construção do Estado, através do genocídio dos nativos e da escravização dos africanos. Vida nua dos moradores da periferia, dos moradores de rua, dos sem-teto e sem-terra, sujeitos à violência e arbitrariedade em um país de povo “cordial e pacífico”. Vida nua de todos aqueles que não estão, como comumente pensamos, “à margem do ordenamento social”, mas sim fazem parte de

uma lógica excludente. Lógica que compõe a situação de abandono em relação à lei, na qual o banido não é simplesmente colocado para fora da lei, mas é abandonado por ela, e, paradoxalmente, é nessa situação de abandono que esses sujeitos se constituem, no limiar entre vida e direito, representam a vida colocada para fora da jurisdição humana – seu estatuto é, enfim, de vida nua (matáveis sem que se cometa qualquer sacrifício ou que se sinta culpa).

O documentário *Notícias de uma guerra particular* é um relato contundente da exposição de milhares de brasileiros a uma violência cotidiana, de vidas que podem ser descartadas a qualquer momento, sem que crime algum seja cometido. Ele registra um momento muito crítico do conflito entre o tráfico e a polícia no Rio de Janeiro, quando o governo do estado assumia uma postura bastante belicista em relação ao combate do tráfico de drogas da cidade e radicalizava ainda mais o confronto.

Estruturado em forma de entrevistas com policiais, traficantes e moradores das periferias, o documentário encadeia depoimentos para esclarecer a forma como o tráfico se processa, a sua história, os principais atores, testemunhando o conflito que se apresentava no Rio de Janeiro. Entre os entrevistados, o Capitão do Bope, Rodrigo Pimentel, Adriano, gerente do tráfico local, o ex-traficante Gordo, um dos fundadores da facção criminosa Comando Vermelho, o escritor Paulo Lins e Hélio Luz, ex-chefe da Polícia Civil.

Depois de uma estreia discreta em um canal de televisão a cabo, a produção alcançou repercussão nacional quando a imprensa divulgou o envolvimento dos cineastas com o traficante Márcio Amaro de Oliveira, conhecido como Marquinho VP. De acordo com Luciane Said, foi um “episódio que transferiu os diretores do filme dos cadernos de cultura para as páginas policiais dos periódicos nacionais” (2006, p. 213).

Curiosos sobre o relacionamento dos filhos de famílias ilustres com um excluído, um pária social, os leitores

voltaram-se com mais interesse para o filme e os jornalistas de cultura resolveram prestar atenção àquele documentário feito para televisão e que, até então, merecera apenas um *box* – pequeno comentário destacado do texto principal do jornal – no caderno regional de um semanário nacional à época do lançamento. Com o depoimento de João Moreira Salles na Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) sobre o tráfico – onde mostrou o filme e foi aplaudido de pé pelos deputados e senadores – a película conseguiu notoriedade e reconhecimento (SAID, 2006, p. 214).

Marcinho VP, na época, recebia dinheiro do cineasta para relatar sua trajetória de vida, o que chocou a opinião pública. Ao descobrir que seus telefones estavam grampeados, João Moreira Salles decidiu esclarecer para o público o seu acordo com o traficante, episódio que reacendeu a crise na cúpula da polícia carioca, culminando na demissão do então Coordenador de Segurança. Marcinho VP, localizado em Buenos Aires, acabou preso, e algum tempo depois foi morto pelos próprios presidiários, que cobriram seu corpo com livros e uma cartolina que dizia: “bandido não lê, seu babaca”, lembra Zuenir Ventura (2005, p. 209). Embora de maneira mais branda, João Moreira Salles também foi condenado pelo caso, tendo que pagar uma multa e prestar serviços comunitários.

Com imagens aéreas de uma comunidade, o documentário se inicia com uma curta narração em *off*, que revela ao público, por meio de estatísticas oficiais, a relação entre a expansão do tráfico de drogas e o aumento nos índices de criminalidade, o número de pessoas empregadas pelo tráfico, além de desfazer a tradicional visão de que a favela, onde a repressão policial se concentra, é o único reduto da atividade criminosa. A partir disso, o documentário é dividido em blocos: *início*, *repressão*, *as armas*, *o caos* e *o cansaço*.

A montagem do filme trabalha o binômio causa/consequência, criando uma teia argumentativa que explicita a complexidade da violência

urbana criada pelo tráfico. Cada um desses segmentos vai defender sua importância criando um emaranhado de juízos de valor. Assim, o traficante argumenta sua superioridade em relação ao Estado, pois diz suprir a carência material dos moradores dos morros, e também afirma ser superior à polícia no que diz respeito ao armamento. A polícia, por sua vez, argumenta que “o crime não compensa”, e que dispõe de um poderoso armamento bélico, capaz de dar segurança à população. Esta última não crê no Estado garantidor de direitos sancionados pelas leis.

De acordo com Arthur Autran (2003), cada entrevistado tem um papel argumentativo diferente, e essa estratégia é reforçada pelo tratamento visual: enquanto os moradores, policiais, traficantes expõem suas vidas e estão caracterizados (traficantes aparecem com os rostos cobertos, moradores, em suas casas, e a polícia, fardada), as autoridades em segurança, que têm função explicativa, falam em termos gerais. O fato de Hélio Luz exercer um cargo na chefia da polícia ou de Paulo Lins residir na favela Cidade de Deus indica que eles potencialmente poderiam cumprir a função de participantes, mas isto não se referenda no filme: não vemos Hélio Luz vestido com colete da Polícia Civil ou numa diligência, nem Paulo Lins numa rua da favela, quer dizer, eles estão “descontextualizados” (2003, p. 150). Para Luciene Said, “eles interpretam o problema de maneira mais geral, menos pessoal, porém com um olhar de dentro. A posição de onde eles falam reforça e fortalece os argumentos e fatos apresentados por eles” (2006, p. 219).

No último bloco, intitulado *Cansaço*, o documentário assume um tom de desilusão, sentimento reforçado pelo conteúdo dos depoimentos apresentados, que atestam a perda de referencial nesse fogo cruzado. A falta de controle da polícia, limitação admitida pelos representantes da instituição, reforça a ideia de que o conflito está longe de ser solucionado:

A sensação de conflito, de esforço inútil, de perda, de desilusão, de impotência diante da triste realidade em que

vivemos, a esta altura, é compartilhada pelo público e representada através da montagem paralela de dois funerais: o de um policial e o de um traficante. O documentário termina com a imagem de um túmulo sendo sobreposto pelos nomes de vítimas dos dois lados da “guerra”. São tantos os nomes que a tela é preenchida por completo até ficar totalmente escura (SAID, 2006, p. 219-220).

A análise do filme coloca em primeiro plano sua força expositiva, que não deixa dúvidas sobre o caótico estado de violência urbana que assola o Rio de Janeiro. De acordo com Luciane Said,

Notícias de uma guerra particular é uma obra concebida principalmente através da garimpagem e da montagem de imagens que, isoladas ou colocadas sem critério lado a lado, foram um conjunto dissonante, mas juntas refletem, reproduzem um “real” (2006, p. 220).

As estratégias cinematográficas utilizadas pelos documentaristas constroem um cotidiano de guerra civil, no qual a população carioca fica à mercê do conflito entre policiais e traficantes, confronto que está longe de ter um fim. O capitão do Bope afirma: “o único segmento do estado que sobe no morro hoje é a polícia. Só a polícia não resolve”. Como o próprio João Salles aponta, se essa frase fosse dita por um acadêmico, por um sociólogo, não seria novidade. Todo mundo fala isso sempre. No entanto, dita por alguém que sobe o morro para matar assume um peso muito diferente. Aqui se vê a exceção funcionando plenamente, são cidadãos abandonados – é a estrutura de banimento de que fala Agamben –, o lugar onde a privação de humanidade se torna regra. O estado só vai lá para matar. Todas as outras dimensões do estado não chegam à favela. Hélio Luz afirma, durante o documentário, que a polícia brasileira é política e faz segurança de Estado: “Isto é uma sociedade injusta e estamos

aqui para garantir esta sociedade injusta. O excluído fica sob controle e ai dele que saia disso”. Assim, essas vidas ficam expostas a todo tipo de violência, inclusive uma das mais perigosas, a das instituições responsáveis pela manutenção da ordem e pela “proteção da população”.

E talvez seja essa “proteção” a razão pela qual um personagem autoritário como o Capitão Nascimento tornou-se um herói nacional, assim como o Bope e o seu quase fascismo interno e externo. Pela mesma lógica, seria possível também que, se tivéssemos hoje algumas pesquisas, por exemplo, sobre diminuição da maioria penal, volta do exército nas ruas, pena de morte etc., provavelmente teríamos um grande apelo da população por opções políticas mais conservadoras. Nada mais assustador do que pensarmos no quanto estamos dispostos a abdicar quando o medo e a desconfiança se apresentam diante de nós. Estamos em guerra, logo precisamos de medidas imediatas, superficiais e impactantes.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004a.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2004.

AUTRAN, Arthur. O popular no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Olhar*, ano 4, nº 7, jul.-dez. 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005

BENJAMIN, Walter. *Arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GIACÓIA, O. “Foucault”. In: RAGO, M.; VEIGA-NETO, A. (orgs.). *Figuras de Foucault*. São Paulo: Autêntica, 2006.

MINGARD, G. *Tiras, gansos e trutas*. Porto Alegre: Corag, s/d.

SAID, Luciane. “No limite da cidade: a representação da realidade no documentário *Notícias de uma guerra particular* e em *Druglords*, sua versão francesa”. In: BUENO, André (org.) *Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SCHMITT, C. *O conceito do político*. São Paulo: Vozes, 1992.

VENTURA, Zuenir. *Minhas histórias dos outros*. São Paulo: Planeta, 2005.

IMAGEM E MEMÓRIA: por uma reconstrução do Budismo Primordial

Alexsânder Nakaóka Elias¹

Introdução

A questão do arquivo não é [...] uma questão do passado [...] É uma questão de futuro, a questão do futuro mesmo, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se quisermos saber o que isto queria dizer, isso somente será de nosso conhecimento no tempo que há de vir (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 60 *apud* SAMAIN, 2012).

O INTUITO CENTRAL DA MINHA PESQUISA DE MESTRADO, iniciada pouco menos de dois anos atrás, era simplesmente o de promover um percurso verbo-visual sobre a comunidade *Honmon-Butsuryu-shu* (HBS) do Brasil, a primeira corrente budista a chegar em nossas terras, no ano de 1908, através do sacerdote Ibaragui Nissui.

1 Graduado em Comunicação Social pela Ufes, tendo realizado pesquisa abordando os discursos políticos nas campanhas eleitorais gratuitas (bolsa PIBIC-2006). Tese de conclusão de curso analisando as novas dinâmicas comunicativas, com o advento das redes telemáticas (2009). Aluno regular da Pós-graduação em Multimeios da Unicamp (ingresso em 2011), com auxílio de bolsa Fapesp. Integrante do Grupo de Reflexão Imagem e Pensamento (GRIP) e do Grupo Memória e Fotografia (<http://lattes.cnpq.br/9631991512840338>).

No entanto, após a fase inicial do trabalho (que consistiu em uma revisão teórica² sobre o Budismo) e a pesquisa participativa de campo (na qual passei quatro dias convivendo com os sacerdotes da Catedral Nikkyoji de São Paulo³), constatou-se que tal jornada devia almejar voos maiores.

De fato, a ousada meta aqui pleiteada é a de reconstruir e remontar o cotidiano da HBS do Brasil, tendo como alicerce a fotografia e as articulações, relações e concatenações que estas imagens, aparentemente estáticas, estabelecem entre a comunidade (fiéis e sacerdotes), o *outsider* (fotógrafo) e os receptores/espectadores.

Não existem fotografias que não sejam portadoras de um conteúdo humano e conseqüentemente, que não sejam antropológicas à sua maneira. Toda a fotografia é um olhar sobre o mundo, levado pela intencionalidade de uma pessoa, que destina sua mensagem visível a um outro olhar, procurando dar significação a este mundo (SAMAIN, 1993, p. 7 *apud* ACHUTTI, 2004, p. 83).

Para completar tamanho desafio, utilizamos como alicerce o fato de a Antropologia ter acompanhado de perto o desenvolvimento da imagem (Fotografia e Cinema), por vezes utilizando-se desses registros, desde o momento em que se tornaram disponíveis e viáveis. Os primeiros trabalhos antropológicos notáveis (que fizeram uso das imagens “estáticas” e animadas) datam de 1922, ano no qual Robert Flaherty produziu seu famoso filme *Nanook, o esquimó*, finalizado no mesmo período em que

2 Tal pesquisa serviu como embasamento teórico e resultou nos dois primeiros capítulos do trabalho, narrando a história do Budismo desde o seu nascimento, com o Buda Histórico (capítulo 1), até o surgimento da corrente japonesa HBS (capítulo 2).

3 A pesquisa de campo deu origem aos capítulos 3 e 4, que consistem, basicamente, no diário de campo e nas 4000 fotografias produzidas durante a estadia junto à comunidade HBS.

Bronislaw Malinowski publicou seu célebre livro *Argonautas do Pacífico Ocidental*, com fotografias de sua expedição nas Ilhas de Trobriand.

Já na década de 1940, os trabalhos de Margaret Mead e Gregory Bateson procuraram enriquecer as possibilidades de pesquisa com a imagem no campo antropológico, sendo que atualmente é crescente a utilização de fotografias e vídeos nos estudos etnográficos – embora o uso da imagem ainda seja reduzido se compararmos à utilização do texto escrito, sempre privilegiado pelas ciências humanas, em especial a Antropologia.

Portanto, tendo como pedra de toque a Antropologia Visual, tivemos a oportunidade de desenvolver, através da pesquisa de campo participativa – trabalho no qual, nas palavras de Achutti, “passa a ter importância os elementos que serão buscados na existência concreta dos povos estudados” (1996, p. 16) –, uma documentação verbo-visual da comunidade HBS, em especial da principal expressão ritualística desta corrente, que consiste na recitação do mantra sagrado, *Namumyouhourenguekyou*.

Aqui, as fotografias (pertencentes à ordem do visual, do sensível) serviram como caminho na incessante busca em somar as potencialidades de um estudo de campo com a utilização da imagem, ou seja, unir a especificidade da linguagem fotográfica e o conteúdo de um olhar que almeja ser antropológico, “com suas interrogações e formas específicas de olhar o outro” (ACHUTTI, 1996, p. 34).

As imagens coletadas juntamente à comunidade HBS nos oferecem, seguindo o pensamento de Achutti, “uma narrativa imagética capaz de preservar o dado e convergir para o leitor uma informação cultural a respeito do grupo estudado” (1996, p. 4). Porém, diferentemente do autor, que nos propõe “pensar as possibilidades da potencialidade narrativo-descritiva da fotografia”, busco demonstrar não somente a força denotativa das fotografias, mas, também (e principalmente), as ligações que estas imagens estabelecem umas com as outras, com seus referentes (a comunidade estudada) e com seus diversos interlocutores.

Imagem técnica repleta de sentidos

A fotografia (apesar de ser concebida a partir de uma máquina, de ser, como diria Flusser (1983), uma “imagem técnica”) sofre total influência do fotógrafo, sendo “apenas” um olhar da realidade retratada. O fotógrafo, ao realizar uma tomada, parte de um ângulo específico, opta por um diafragma mais ou menos aberto e utiliza um obturador determinado, que influencia, por exemplo, na saturação luminosa da imagem. Além disso, ele carrega sua fotografia de sentidos, de acordo com seus valores culturais, estéticos, éticos e morais.

Quando, por exemplo, realizei minha primeira e mais profunda inserção na comunidade HBS (na Catedral Nikkyoji), diversos fatores influenciaram nas escolhas das minhas tomadas fotográficas.

Quanto aos fatores estéticos, busquei produzir cenas bem iluminadas, fazendo uso, sempre que possível, da iluminação ambiente. O resultado foram fotografias (principalmente aquelas realizadas dentro da nave do Templo) com “cores quentes”, com predominância do vermelho e amarelo, que ressaltavam a luz própria do *Hondo*.⁴ Esta opção estética adotada envolve, também, uma escolha técnica. Para realizar tais tomadas fotográficas, fiz uso de um ISO⁵ elevado (superior a 640), diafragmas⁶ mais abertos (4 – 5,6) e maiores intervalos de obturação.⁷ Ao utilizar diafragmas mais abertos, consegui fotografias com maior luminosidade, embora com menor profundidade de campo. Com a escolha de maiores tempos de obturação (obturador “mais lento”), tive como resultado, em diversas fotografias, a impressão de movimento/borrão, fundamentais em momentos importantes, como naqueles

4 O *Hondo* corresponde à nave do templo, local onde se realizam as principais cerimônias.

5 ISO ou ASA corresponde, na fotografia analógica, à capacidade (sensibilidade) de captação de luz que os filmes possuem. Quanto maior o ISO, maior é a captação de luz.

6 Dispositivo composto por um conjunto de lâminas metálicas que formam um orifício, por onde passa a luz. Quanto maior a abertura do diafragma, maior a captação de luz.

7 O obturador é um dispositivo mecânico que abre e fecha em determinado intervalo de tempo. Quanto maior for este intervalo, maior a incidência de luz.

em que os fiéis oravam batendo com a mão direita na perna ou quando os sacerdotes tocavam instrumentos musicais.

Em outros instantes, tive a necessidade de utilizar um flash direcionado, por causa das baixas condições de iluminação, tomando todo o cuidado para não intervir excessivamente no transcorrer das atividades religiosas. Como resultado, obtive imagens com uma luz “dura” e de coloração azulada, incidente sobre o primeiro plano.

Nas cerimônias que contavam com a presença de muitos fiéis, busquei as fotografias panorâmicas, para englobar todo o espaço do Hondo, retratando não somente os participantes dos cultos mas, também, os sacerdotes que celebravam os rituais. Para tais fotografias, fiz uso de objetivas grande-angulares,⁸ que variavam entre 18 e 24 milímetros.

Nas fotografias do altar e do público utilizei teleobjetivas,⁹ para obter closes expressivos dos sacerdotes e fiéis orando. Tal opção estética também possui uma justificativa moral e ética. Estava preocupado em não romper os limites junto à comunidade. Não queria me aproximar demasiadamente do espaço íntimo de oração dos religiosos (diante do altar), tampouco dos fiéis, embora, em alguns momentos, tenha transgredido de forma inconsciente esse tênue limite. Também não tinha a intenção de fotografar furtivamente, embora fosse difícil não ter essa sensação, quando fazia uso das teleobjetivas, que variavam entre 125 e 200 milímetros.

Quanto aos fatores culturais, que desde o início me guiaram para esta pesquisa (devido à forte influência da cultura japonesa durante minha formação familiar), busquei retratar a comunidade da forma mais digna possível, priorizando fotografias espontâneas e bem construídas, em detrimento de imagens de momentos, poses e posturas constrangedoras. Optei, ainda, no momento da seleção das imagens, por fotografias bem focadas, enquadradas

8 As objetivas grande-angulares possuem um maior campo de visão, embora distorçam as imagens.

9 As teleobjetivas produzem imagens ampliadas, os chamados zooms. Em contrapartida, ao utilizar tais objetivas, existe uma maior dificuldade na focalização dos objetos.

e com exposição de luz adequada, em detrimento de imagens com baixa qualidade técnica-estética.

Arquivo de memórias

A partir destas breves análises das fotografias produzidas, podemos explorar o caráter documental destas imagens, reiterando, todavia, a necessidade de considerar a subjetividade presente no “instante decisivo”, do qual nos falava Henri Cartier-Bresson.

No que tange ao fotógrafo, alguns momentos marcantes podem exemplificar a importância da imagem fotográfica como arquivo, capaz de mostrar o factual, mas, também, desencadear a memória e o imaginário dos envolvidos em sua elaboração. Como no momento em que, ao fotografar uma reunião da diretoria da Catedral Nikkyoji, o bispo Correia me repreende (educadamente), pedindo para que preste atenção nas atitudes dos sacerdotes, para somente depois fotografá-los. Ou quando o sacerdote Amaral me chama a atenção, para que peça autorização para fotografar de perto os fiéis. E, também, no momento em que o sacerdote Campos pede gentilmente para que não fotografe durante a fala do Arcebispo.

Existiram, também, outros fatores contextuais, que podem ser lembrados ao analisar, por exemplo, as imagens que retratam o altar, sempre fotografado da parte de baixo. Isso porque, em respeito à Imagem Sagrada, estava subentendido que aquele é o local referente à Divindade (o que não deixa de ser uma relação implícita de poder) e que os sacerdotes são os únicos autorizados pela comunidade para ocupar tal espaço durante as cerimônias.

De fato, as análises acima só fazem sentido quando, em contato com as fotografias em questão, tiro tais conclusões. Elas desencadeiam uma sequência de memória/imaginação que, certamente, não terá a mesma significação para os sacerdotes, fiéis e outros possíveis observadores das imagens.

Portanto, esta representação das fotografias passa, necessariamente, pela análise dos receptores da imagem, que, segundo Kossoy, têm “sua interpretação elaborada em conformidade com seu repertório cultural, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas e seus interesses pessoais” (2002, p. 136). De fato, o ideal da objetividade e neutralidade da fotografia se mostra falso, na medida em que melhor conhecemos o complexo universo destas imagens.

Tendo a imagem fotográfica (também) um papel de documento, é salutar considerar, ainda, que sua importância na nossa pesquisa ultrapassa a barreira de demonstrar o “isso foi” de Barthes. À imagem fotográfica foi dada a função audaciosa, mas possível, de reconstruir uma faceta (a partir do ponto de vista de um *outsider*) da realidade cotidiana da HBS do Brasil, que servirá para possíveis análises de futuras gerações da comunidade e, também, de outros interessados no tema.

Nas palavras de Boris Kossoy:

O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. As personagens retratadas envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem. O mesmo ocorre com os autores-fotógrafos e seus equipamentos. De todo o processo, somente a fotografia sobrevive. Os assuntos nela registrados atravessaram os tempos e são hoje vistos por olhos estranhos em lugares desconhecidos: natureza, objetos, sombras, raios de luz, expressões humanas, por vezes crianças, hoje mais que centenárias, que se mantiveram crianças (2002, p. 139).

Portanto, podemos perceber que a relação da Antropologia com a imagem pode ir muito além da função ilustrativa que ela (imagem) exerce nos livros, sempre acompanhada de uma legenda, que nunca tem o poder de esgotar todo o seu conteúdo.

Etienne Samain nos diz, neste sentido, que “sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (2012, p. 6).

De fato, para o autor, as imagens nunca nos mostram um pensamento único e definitivo, mas as lembranças, memórias e esquecimentos nele contidos. “Toda imagem se choca, arrebatando uma espiral de novas e outras operações sensoriais, cognitivas e afetivas” (SAMAIN, 2012, p. 6).

Partindo destes conceitos e após apresentar meu trabalho de campo no capítulo 3 e dividir o material coletado em 16 temáticas (capítulo 4) que orbitam ao redor de um núcleo – a oração sagrada *Namumyohourengekkyou* –, o problema a ser solucionado é a forma de apresentação das fotografias reunidas, sem as tornar mero anexo ou ilustração da escrita.

Com este questionamento em voga, a pretensão é oferecer as condições de poder, visualmente, pensar o mesmo registro verbo-visual não somente como um álbum datado (o que ele já é) e, sim, como um arquivo muito vivo, que vai permitir originar olhares novos, tanto transversais (já que são imagens do passado, mas que também reverberam no presente e no futuro) como transterritoriais (já que representam uma tradição religiosa no Brasil, mas que coexiste na cultura japonesa).

Por uma metodologia verbo-visual

Ao desenvolver o quinto e último capítulo do meu trabalho, busco mostrar as potencialidades da imagem fotográfica (capaz de representar tanto um álbum quanto um arquivo de lembranças vivo) como fonte de documentação e memória, tanto para mim quanto para aqueles que fizeram parte da pesquisa (sacerdotes e fiéis que pertencem à comunidade em questão).

Aqui, faço uso do modelo metodológico proposto pelos antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson, no célebre livro *Balinese character: a photographic analysis* (1942), para expor o material fotográfico coletado.

Este importante tratado antropológico narra a história do empreendimento realizado pelo casal, entre junho de 1936 e fevereiro de 1938, em Bali. Lá, produziram um vasto material etnográfico, com mais de 25 fotografias e sete quilômetros de película 16mm (realizadas e reveladas por Gregory Bateson no local) conjuntamente à “montanha de cadernos de campo nos quais Margaret Mead consignava, com minúcia e requinte de detalhes, o contexto de produção e de realização dessas tomadas” (SAMAIN, 2004, p. 52).

Assim, seguindo o modelo de *Balinese character*, onde “todas as fotografias foram apresentadas em forma de sequências com no mínimo seis fotografias em cada prancha” (ALVES, 2004, p. 109), a ideia é expor cada uma das temáticas, dispondo as imagens em série, precedidas, como no famoso livro, por explicações textuais. Neste caso, tais explicações foram elaboradas juntamente com membros da comunidade (sacerdotes e fiéis) HBS.

Tal caminho metodológico se fez necessário para oferecer um *feedback* à comunidade estudada. Segundo Vom Sinsom (2000, p. 5):

A tendência, hoje em dia, é utilizar o recurso da fotografia em todas as fases da pesquisa: no registro dos dados, complementando a descrição da situação estudada, como auxiliar na análise de dados de realidade e principalmente na devolução dos resultados da pesquisa ao grupo social investigado e a um público mais amplo.

De fato, existe o dever de devolver para a comunidade os frutos da pesquisa, possibilitando a eles, nas palavras de Sinsom, “a incorporação dos resultados científicos pelos membros, promovendo processos de *empoderamento* que conduzem à sucessos mais significativos dos grupos pesquisados” (VOM SIMSOM, 2000, p. 10).

Tal experiência dialética e (re)memorativa pode ser comparada, segundo Samain, ao “trabalho do mar, isto é, a esse incessante movimento

das ondas, a esse ritmo relojoeiro de seus fluxos e refluxos” (2012, p. 7). As fotografias, estes “tecidos, malhas de silêncios e de ruídos” (2012, p. 8), podem agora ser dobradas e desdobradas, revelando seus segredos, ligações e camadas, sem, contudo, serem esgotadas.

Ainda nas palavras de Samain (2012, p. 8):

É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas se escondem dentro de uma carteira. Elas são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência. As fotografias são confidências, memórias, arquivos.

Assim, para a elaboração e composição das pranchas verbo-visuais, retornei uma vez mais à Catedral Nikkyoji, tendo permanecido no local entre os dias 9 e 10 de agosto de 2012. Neste período, apresentei aos sacerdotes e a alguns fiéis um resumo do meu trabalho, repleto de fotografias. Também deixei com os sacerdotes duas cópias contendo 61 pranchas verbo-visuais¹⁰ por mim elaboradas, para que tivessem o tempo necessário para analisar tal conteúdo, anotando todas as observações e correções que acharam necessárias e pertinentes.

O último passo foi retornar à Catedral Nikkyoji no dia 18 de novembro de 2012, data combinada juntamente ao Arcebispo Correia¹¹ para a devolução do material verbo-visual, com os devidos comentários.

10 As 61 pranchas correspondem ao sumo do trabalho de campo e representam 17 grandes temáticas por mim elencadas após a convivência na Catedral Nikkyoji.

11 Principal autoridade da HBS do Brasil.

A seguir, disponibilizo duas das 61 pranchas verbo-visuais (prancha 1 e 13)¹² como desfecho da minha pesquisa, elaborada com a assídua colaboração dos sacerdotes da HBS do Brasil e a participação dos fiéis.

PRANCHA 1.

TEMÁTICA A: NÚCLEO DA FLOR DE LÓTUS

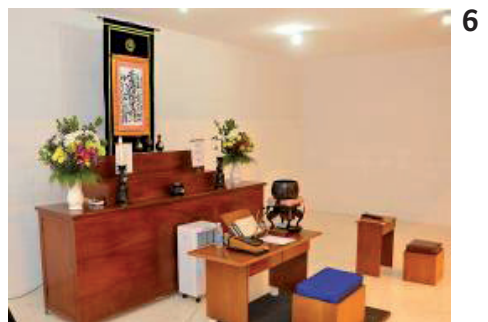
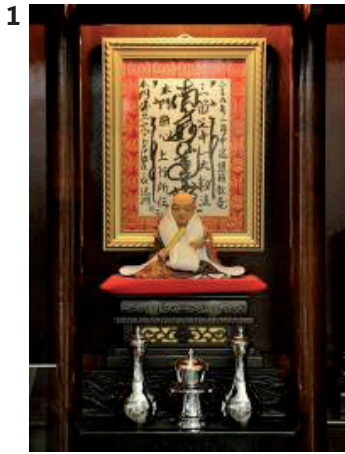
ORAÇÃO SAGRADA *NAMUMYOUHORENGUEKYOU*

O núcleo da religião Honmon Butsuryu-shu consiste na emanção do mantra sagrado, *Namumyouhourenguekyou*. Este mantra é considerado a doutrina e a oração sagrada, sendo representada por uma imagem (também sagrada, escrita em *Kandi*) presente em todos os altares da HBS.

Em todas as fotografias desta sequência, vemos os altares sagrados da religião HBS. Sem a presença deste altar não pode ocorrer qualquer tipo de cerimônia religiosa. Em cada um dos altares está presente a Imagem Sagrada (*Namumyouhourenguekyou*) ao fundo, tendo à frente a imagem (estátua) do mestre Nichiren Daibossatsu, precursor da HBS.

1. Imagem sagrada presente no escritório de trabalho dos sacerdotes.
2. Imagem sagrada presente na sala de reuniões dos sacerdotes.
3. Altar portátil contendo a Imagem Sagrada. Ele foi utilizado pelo sacerdote Amaral durante o Culto dos Jovens, celebrado no dia 29 de maio de 2011.
4. Imagem sagrada presente no *Hondo* (nave) da Catedral Nikkyoji, em São Paulo.
5. Altar contendo a Imagem Sagrada presente na casa de um fiel, onde foi realizada uma visita assistencial pelo sacerdote Campos.
6. Altar contendo a Imagem Sagrada, adaptado no ginásio do Templo *Rentokují*, em Campinas. Este Altar foi montado para receber as cerimônias e festividades decorrentes da Ecojub 2011.

12 A prancha 1 corresponde ao núcleo da religião HBS, a escritura e oração sagrada *Namumyouhourenguekyou*. A prancha 13 corresponde ao culto matinal, principal cerimônia religiosa, que acontece todos os dias, em todos os templos da HBS.



PRANCHA 13.

CULTO MATINAL I

Culto matinal celebrado no dia 28 de maio de 2011 (sábado), às 8 horas.

1. Arcebispo Correia retira seus calçados, em sinal de respeito ao Altar Sagrado. Vemos, também, o sacerdote Campos sentado diante do taiko, o sacerdote Amaral (à esquerda) e a sacerdotisa (à direita) sobre o altar. O sacerdote Kyokai reverencia (à esquerda) a Imagem Sagrada.
- 2 e 3. Sacerdotes reverenciam a Imagem Sagrada. Ao mesmo tempo em que realiza este gesto, o sacerdote Amaral toca o xilofone.
4. Sacerdote Kyokai auxilia o Arcebispo, arrumando a saia de seu *koromô*.
5. Após auxiliar o Arcebispo, o sacerdote Kyokai se dirige ao seu lugar, diante da Imagem Sagrada. Os outros clérigos tocam o xilofone, orando o *Namumyouthourenquekyou*.
- 6, 7 e 8. Sacerdotes e fiéis, com as mãos unidas e o *Odyuzu* entre elas, direcionam suas orações à Imagem Sagrada.

1



2



3



4



5



6



7



8



Bibliografia

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: um estudo da antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho em uma vila popular na cidade de Porto Alegre*. Dissertação (mestrado) – UFRGS, Porto Alegre, 1996.
- ALVES, André. *Os argonautas do mangue*. 1ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 2001.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATESON, Gregory. *Balinese character: a photographic analysis*. Nova York: The New York Academy of Sciences, 1942.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril, 1980.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever*. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol. 39, nº 1, 1996.
- COLLIER, John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Edusp, 1973.
- CORREIA, Kyouhaku. *O que é Primordial: Budismo 100 anos*. São Paulo: Editora RMC, 2008.
- DARBON, Sébastien. “O etnólogo e suas imagens”. In: SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Editora Senac, 2005, p. 96-105.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Cuando las imagenes toman posicion*. Trad. Antonio Machado. Buenos Aires: Tapa Blanda, 2006.

- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 11^a ed. Campinas: Papirus, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. 2^a ed. São Paulo: Annablume, 2009.
- _____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 5^a ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2002.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 3^a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 2^a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. “O uso da imagem na Antropologia”. In: SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico*. 2^a ed. São Paulo: Hucitec/Editora Senac, 2005, p 107- 113.
- NOVAK, Philip; SMITH, Huston. *Budismo: uma introdução concisa*. 1^a ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2^a ed. São Paulo: Hucitec/ Editora Senac, 2005.
- _____. (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- _____. *As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. Visualidades, Goiânia, vol. 10, nº 1, jan.-jun. 2012, p. 151-164.*
- SIMSOM, Olga Rodrigues de Moraes von. *A construção de narrativas orais sugeridas e incentivadas pela visualidade*. Unicamp, 2000.
- TACCA, Fernando Cury de. *Imagens do sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro*. 1^a ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CINEMA BRASILEIRO “PARA GRINGO VER”: uma análise sobre a seleção de filmes nacionais sugeridos nos guias da Lonely Planet

Carla Conceição da Silva Paiva¹

EM JANEIRO DE 2010, DURANTE UMA VIAGEM À AMAZÔNIA, conhecemos um grupo de estrangeiros que, passeando pelo nosso país, utilizava guias intitulados “Brazil” e “South America”, livros de viagens destinados a mochileiros e outros viajantes que preferem gastar pouco dinheiro. Nessas duas publicações da Lonely Planet,² além das informações gerais sobre os roteiros e lugares a serem visitados pelos turistas, aparecia um “Top

- ¹ Doutoranda em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas – Unicamp e professora assistente do curso de Jornalismo em Multimeios na Universidade do Estado da Bahia – Uneb.
- ² Considerada a maior editora de guias de viagem do mundo, a Lonely Planet nasceu da iniciativa do casal Tony e Maureen Wheeler, que após se casarem em 1972, decidiram partir para uma lua de mel diferente viajando por toda a Europa e Ásia, por terra, em direção à Austrália. Assim, foi produzido o primeiro guia de viagens que vendeu mais de 1500 exemplares. Desde então, trinta anos depois, a marca já acumula um total de mais de 100 milhões de guias vendidos e um catálogo com mais de 500 destinos publicados em nove línguas. Atualmente, a empresa é de propriedade da BBC Worldwide, que comprou 75% de suas ações dos seus fundadores. A sede da empresa fica em Footscray, um subúrbio de Melbourne, na Austrália, e mantém filiais em Londres e Oakland, Califórnia. A partir de 2009, a empresa passou a expandir fortemente sua presença on-line. Seus autores são jornalistas ou escritores profissionais que desbravam, visitam e testam as atrações de cada região, das mais famosas às mais inusitadas, adicionando informações sobre passeios e costumes que apenas os nativos conhecem (LONELY PLANET BRASIL, 2012).

10”, com indicações de 10 eventos principais que ocorrem em nosso país, como o Carnaval no Rio de Janeiro, Salvador e Olinda e a Semana Santa em Ouro Preto, por exemplo; 10 músicas e 10 filmes nacionais que, supostamente, segundo os autores das referidas publicações, poderiam ajudar os “visitantes” a conhecer um pouco mais do Brasil e sua gente.

Para além de nossa curiosidade em saber quais eram os filmes listados em seus “Top 10” e o interesse desses estrangeiros em saber nossa opinião como estudante de Multimeios sobre essas narrativas audiovisuais brasileiras que versavam em seus guias e a correspondência com a “realidade”, sugerimos promover esta investigação sobre que tipo de representação da identidade cultural brasileira pode ser traçada a partir da análise fílmica dos três filmes mais citados nas edições de 2007, 2008 e 2012 dos referidos guias da Lonely Planet que estavam sob o poder desses estrangeiros.

Em 2007, encontramos na relação de filmes brasileiros sugeridos no guia “Brazil”: *Dois filhos de Francisco* (2005); *Madame Satã* (2002); *Cidade de Deus* (2002); *Eu, tu, eles* (2000); *Central do Brasil* (1998); *Diários de motocicleta* (2004); *O que é isso, companheiro?* (1997); *Pixote* (1981); *Bye bye Brasil* (1980) e *Orfeu Negro* (1959). Nas edições de 2008 dos guias “Brazil” e “South America”, as narrativas fílmicas indicadas são *Casa de Areia* (2005); *Eu, tu, eles* (2000); *Dois filhos de Francisco* (2005); *Favela Rising* (2005) e *Ônibus 174* (2002), únicos documentários que aparecem nas listas; *Madame Satã* (2002); *Cidade de Deus* (2002); *Central do Brasil* (1998); *Diários de motocicleta* (2004); *Terra estrangeira* (1995); *Carandiru* (2003); *Pixote* (1981); *Missão* (1986), na verdade um filme britânico que se passa nas florestas brasileiras; *Dona Flor e seus dois maridos* (1976); *Gabriela* (1983); *Bye bye Brasil* (1980); *Orfeu Negro* (1959); *Tieta do Agreste* (1996); *O pagador de promessas* (1962) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). E, finalmente, na edição de “Brazil”, em 2012, descobrimos os seguintes filmes mencionados: *Orfeu negro* (1959); *O pagador de promessas* (1962); *Dona Flor e seus dois maridos* (1976); *Bye bye Brasil* (1980); *Pixote* (1981); *Central do Brasil* (1998); *Madame Satã* (2002); *Cidade de Deus* (2002); *Casa de areia* (2006) e *Tropa de elite* (2007).

Como podemos perceber, os três filmes mais citados são *Bye bye Brasil* (1980), *Central do Brasil* (1998) e *Cidade de Deus* (2002), mas antes de centrarmos nossas análises no conteúdo das imagens dessas narrativas audiovisuais, procurando traçar as principais semelhanças e discrepâncias em relação à representação da cultura brasileira, entendemos que seja pertinente definirmos alguns conceitos que serão apresentados em nossa avaliação. Destacamos que sobre a representação da cultura brasileira no cinema, o professor e pesquisador Tunico Amâncio publicou, no ano 2000, o livro intitulado *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*, contudo seu trabalho focaliza as produções fílmicas mais comerciais norte-americanas e europeias e o modo como o Brasil aparece nessas imagens. Nosso ensaio, contrariamente, está preocupado em discorrer sobre as imagens produzidas por brasileiros (considerando as observações do cineasta e crítico francês François Truffaut, a respeito de que não haveria um cinema brasileiro ou francês, por exemplo, mas sim uma produção diversificada de cineastas que, por questões políticas, são associadas às suas nacionalidades [BUTCHER, 2005]) que circulam internacionalmente como uma indicação de representação da nossa identidade cultural.

O conceito clássico de cultura, normalmente, está associado aos bens simbólicos e materiais, ou seja, tudo aquilo que não é natureza e, de um modo geral, os retratos cinematográficos raramente são fiéis à “realidade”; no entanto, o cinema e outras artes podem se tornar um instrumento de conhecimento e compreensão entre os povos e, quando isso acontece, certamente a representação cinematográfica pode servir como principal “estratégia discursiva” e “forma de conhecimento e identificação”, através da “fixidez” que exerce na “construção ideológica” sobre uma imagem cultural de um povo nacionalmente e/ou internacionalmente (AMANCIO, 2000, p. 105). Por isso a preocupação em avaliar que formas de representação os referidos três filmes brasileiros repassam para os estrangeiros da “identidade cultural brasileira”, principalmente se lembrarmos que deve existir respeito às nossas diferenças culturais, históricas e raciais.

A identidade pode ser tomada como a resultante de formas de inclusão em diversos círculos de união ou classes (gênero, raça, etnia, religião etc.) dos quais as pessoas se sentem parte. Essas “classes” e “frações de classe” estão engajadas numa luta simbólica, que reproduz, no campo das posições sociais, a definição de mundo mais conveniente aos seus interesses. Contudo, quando se fala em identidades regionais, Bourdieu (1989) alerta que, nesse caso específico de “lutas simbólicas”, em que os indivíduos estão envolvidos particularmente e em “estado de dispersão”, encontra-se “um estado da relação de forças materiais [...] entre os que têm interesse num ou noutro modo de classificação que invocam frequentemente a autoridade científica para fundamentarem na realidade e na razão a divisão arbitrária que querem impor” (AMANCIO, 2000, p. 112-113; 115). E continua, afirmando que os diversos círculos de união ou classes conseguem “fazer-se reconhecer” ou ser desempenhados por “autoridade reconhecida”, exercendo poder sobre um grupo, “impondo-lhe princípios de visão e de divisão comuns, portanto uma visão única da sua identidade, e uma visão única da sua unidade” (AMANCIO, 2000, p. 116-117).

Assim, as ideias de região e território podem ser lidas como construções históricas, políticas, econômicas, geográficas etc., por exemplo, resultado da necessidade da produção de “fronteiras” a partir das “diferenças” instituídas entre os povos. Complementando essa linha de pensamento, Stuart Hall (1998) defende que as identidades nacionais são “arquitetadas”, uma vez que ambas se constituem como processos de construção social. Hall (1998) afirma que, além das “concepções de identidade” como o reconhecimento próprio, merece destaque a compreensão das “culturas nacionais” (onde se nasce, constituindo-se numa das principais fontes da identidade cultural), que não podem ser pensadas como “unificadas”, pois são constituintes de um dispositivo discursivo, que representa a diferença como unidade ou identidade e afirma que uma forma de unificá-las tem sido a de representá-las como “expressão da cultura subjacente de um único povo” (AMANCIO, 2000, p. 10-12).

Em outras palavras, podemos afirmar que “identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos”, elas são “formadas e transformadas” no interior de um “conjunto de representações”. A nação, por exemplo, não é apenas uma “entidade política”, ela é algo que produz sentido – “um sistema de representação cultural” –, onde as pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação, mas participam da “ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional”. Portanto, uma nação pode ser compreendida como uma “comunidade simbólica”, cuja formação da cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais; para generalizar uma única língua como o meio dominante de comunicação em toda a nação; para criar “uma cultura homogênea”, muitas vezes resultado da “supressão ou da mistura de diversas culturas ou nações”, como no caso brasileiro, em que a cultura indígena foi suprimida pela cultura colonizadora portuguesa, a qual, por sua vez, sofreu influências das culturas africanas, anglo-saxônica e norte-americana (AMANCIO, 2000, p. 47-48).

Desse modo, as culturas nacionais contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade. Bhabha (1998), consoante com Hall, destaca que o “sistema de representação da identidade nacional unificada” está baseado nos conceitos de “memórias do passado” e na “perpetuação da herança”, através da integração de membros de diferentes classes, gêneros e raças que se tornam uma mesma grande família na mesma cultura. Logo, “a lealdade, a união e a identificação simbólica se tornam uma estrutura de poder” (apud HALL, 1998, p. 51).

Diante disso, ser brasileiro é fazer parte de um discurso político-ideológico, mantido por instituições culturais de comunicação, arte e de educação que, por sua vez, compõem um segmento de um sistema nacional (voltado a despertar nas pessoas o interesse em se autoatribuir como tal, por exemplo). Fato que fica claro no momento em que se analisa o processo de constituição do Estado brasileiro que, para Azevedo (1977), “aparece como uma providência que precede os indivíduos e a

que se recorre como um sistema de amparo e proteção”, pautado no processo de modernização das “comunidades” (p. 227).

O filme *Bye bye Brasil*, com roteiro de Carlos Diegues e Leopoldo Serran e direção de Carlos Diegues, foi produzido no início da década de 1980, durante a ditadura militar, numa época em que o cinema brasileiro era capitaneado pela Embrafilme, uma Empresa Brasileira de Filmes, criada em 1969 e que durou até 1989. Funcionando sob controle do Estado, a atuação da Embrafilme consistia em produzir e distribuir filmes brasileiros no exterior; realizar mostras e organizar a participação dos filmes brasileiros em festivais internacionais; difundir aspectos culturais no cinema nacional; e exercer diversas atividades comerciais audiovisuais. Por esse motivo, centralizava a produção cinematográfica dos brasileiros, especificamente, a distribuição de recursos para a realização dos mesmos (BUTCHER, 2005).

Central do Brasil, dirigido por Walter Salles, que também assina o roteiro junto com Marcos Bernstein e João Emanuel Carneiro, por sua vez, foi realizado dezoito anos depois de *Bye bye Brasil*, num país que ainda buscava resgatar seu cinema, depois do fechamento da Embrafilme e o fim das políticas de financiamento do governo brasileiro. Após um longo tempo fora do circuito internacional de cinema, *Central do Brasil* conquistou prêmios relevantes, como o Urso de Ouro de melhor filme no Festival de Berlim e o de melhor roteiro no Festival de Sundance, além de receber duas indicações para o Oscar, no começo de 1999, como melhor filme em língua estrangeira e melhor atriz para Fernanda Montenegro, e junto com *Cidade de Deus*, que tem roteiro de Bráulio Mantovani e direção de Fernando Meirelles, compõe um grupo de longas-metragens produzidos no Brasil, no período de 1995 a 2005, sem que houvesse uma política específica de estímulo para os cineastas, fruto das iniciativas de alguns aspirantes e cineastas que se auto-organizaram com o objetivo de diversificar as atividades audiovisuais e tornar seus filmes possíveis, como destaca Pedro Butcher (2005) sobre a experiência de realização do filme *Cidade de Deus*:

Como se tratava de um projeto de risco, que deixou investidores ressabiados, o diretor praticamente bancou o filme até que estivesse pronto. “Para o desenvolvimento investi na compra dos direitos do livro e num cachê para o roteirista Braulio Mantovani. Depois, investi em algumas viagens para o Rio, para visitar a Cidade de Deus. Isso tomou dois anos. Com um bom roteiro na mão, resolvi investir numa escola para atores por seis meses no Rio. Se desse certo eu iria em frente, se não achasse o elenco desistiria. [...] Com o elenco garantido parti para a produção, também por minha conta, e aí foi uma sangria em todas as aplicações pessoais que eu tinha”, conta Fernando, que mais tarde, graças ao sucesso do filme, recuperaria cada centavo investido (p. 40-41).

Em *Bye bye Brasil*, uma trupe de artistas mambembes viaja pelo interior do Brasil, num caminhão colorido, denominado “Caravana Rolidei”, cujas principais atrações são Salomé (Betty Faria), a rainha da rumba, e Lorde Cigano (José Wilker), o imperador dos mágicos e dos videntes, além de Andorinha, o rei dos músculos. Numa pequena cidade do Nordeste, à beira do rio São Francisco, eles aceitam um voluntário que passará a fazer parte da trupe, o sanfoneiro Ciço (Fábio Junior), que traz com ele sua esposa Dasdô (Zaíra Zambelli). Ciço acaba se apaixonando por Salomé, e enquanto o caminhão da “Caravana Rolidei” atravessa grande parte do território brasileiro, passando por diversas paisagens e cidades até chegar em Belém, a maior cidade amazônica, os componentes da trupe vão vivendo as situações decorrentes de seus amores e de suas aventuras. Nesse passeio pelo nosso país, reconhecemos sua extensão continental e podemos testemunhar o avanço da modernização capitaneada pela padronização televisiva que destrói as diversidades regionais e formas tradicionais de entretenimento, construindo um “novo país”. Também podemos visualizar o brasileiro como um eterno retirante, um sonhador, que partiu

para os grandes centros urbanos, buscando melhores oportunidades de vida, conforme ressalta a letra da música de Roberto Menescal e Chico Buarque que compõe a trilha sonora do filme:

Oi, coração
Não dá pra falar muito não
Espera passar o avião
Assim que o inverno passar
Eu acho que vou te buscar
Aqui tá fazendo calor
Deu pane no ventilador
Já tem fliperama em Macau
Tomei a costeira em Belém do Pará
Puseram uma usina no mar
[...]
No Tocantins
O chefe dos parintintins
Vidrou na minha calça Lee
Eu vi uns patins pra você
Eu vi um Brasil na tevê
[...]
Estou me sentindo tão só
Oh, tenha dó de mim
Pintou uma chance legal
Um lance lá na capital
Nem tem que ter ginásial
[...]
O som é que nem os Bee Gees
Dancei com uma dona infeliz
[...]
Eu tenho saudades da nossa canção
Saudades de roça e sertão
Bom mesmo é ter um caminhão
[...]

A última ficha caiu
 Eu penso em vocês night and day
 Explica que tá tudo okay
 Eu só ando dentro da lei
 Eu quero voltar, podes crer
 Eu vi um Brasil na tevê
 [...]

Como nos lembra esses versos finais da canção-tema do filme, em *Bye bye Brasil* o “avanço da modernização”, capitaneada pela padronização televisiva (1) que destrói as diversidades regionais e formas tradicionais de entretenimento, construindo um “novo país”, aparecem, especificamente, em cenas onde as pessoas assistem à TV Globo e à novela *Dancin’ Days* (2 e 3).

1



2



3



Nessas imagens, a televisão surge como um signo da massificação cultural, pautada em valores estrangeiros e consumistas que nos remetem às considerações do autor Guy Debord (1997) sobre “a sociedade do espetáculo”. Para esse autor, o espetáculo deve ser pensado não como um conjunto de imagens, mas como uma relação social entre pessoas mediada por ideias, uma visão de mundo objetivada que indica como a sociedade passou a privilegiar mais a cópia ao original, a aparência no lugar do ser, a representação em detrimento da realidade. Assim, o espetáculo passou a se confundir com a realidade e essa última também passou a irradiar o espetáculo. Essa é a situação que os protagonistas de *Bye Bye Brasil* enfrentam, quando caminhando pelo interior do país assistem ao declínio de seu pequeno teatro mambembe. Eles não conseguem enfrentar a irradiação de imagens tecnológicas espetaculares e sofrem com a diminuição da relação direta entre artista e público, bem como a desvalorização do espontâneo e do improvisado. Contudo, frisamos que as personagens Ciço e Dasdô, em parte, conseguem se apropriar da mediação pela imagem televisiva (4 e 5) e, por conseguinte, o filme nos alerta que a cultura segue seu processo de apropriação e recriação.

4



5



Sobre o reconhecimento da “extensão continental” brasileira, muito presente no filme de Cacá Diegues, mas também ressaltada por Walter Salles, reforçada pelas imagens que trazem referências às diversidade de paisagens e tipos humanos que as personagens principais encontram

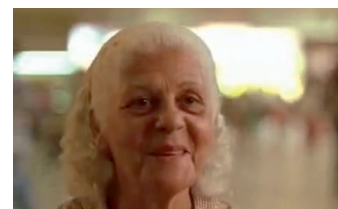
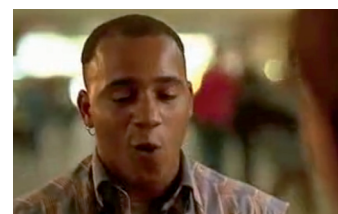
durante sua trajetória ficcional, avultamos como algo positivo a representação da existência de um encontro do Brasil enquanto uma sociedade rica em diversidade cultural, ainda que esse primeiro diretor se interesse em demonstrar que o Brasil se desencontra de si mesmo por causa das transformações culturais, o que só faz aumentar a consciência da desigualdade e da separação. É assim que *Bye Bye Brasil* se distancia dos ideais políticos do Cinema Novo e do foco da narrativa de *Central do Brasil*, caracterizando-se como uma narrativa de transição, conforme já mencionamos.

No filme *Central do Brasil*, a história começa com a chegada de um trem lotado de pessoas, depois conhecemos diversos rostos e sotaques das mais diversas regiões brasileiras, como Pernambuco, Minas Gerais, Bahia, Pará etc. (6-11), reforçando o caráter continental de nosso país já apresentado em *Bye, bye Brasil*. Essas pessoas estão lá de passagem, mas também para conversar com uma “escrevedora de cartas” que atua na Central do Brasil, maior estação de trens do Rio de Janeiro.

6-8



9-11



Só depois conhecemos Dora (Fernanda Montenegro), a protagonista, uma mulher solitária e endurecida pela vida, que trabalha como escrevedora. Ela vê sua trajetória de vida mudar, quando decide cuidar do menino Josué (Vinicius de Oliveira), depois de presenciar a morte trágica de sua mãe, para quem acabou de escrever uma carta (12).

12



A partir de então o filme vira um *road movie* e os dois partem em busca do pai de Josué no interior nordestino, invertendo o eixo de migração norte (“subdesenvolvido”)/sul (“industrializado”), que aparece em outros filmes sobre o Nordeste e sua gente. Uma viagem física, mas também interior para Dora, uma vez que ela redescobrirá a sensibilidade e a solidariedade, enquanto Josué sonha com a possibilidade de encontrar uma família. O título do filme também parece nos remeter à compreensão de que convergem para o centro de nosso país vários segmentos de pessoas, diversas identidades e tipos sociais. Todavia, destacamos que o movimento da Caravana Rolidei, em *Bye bye Brasil*, também colabora para a contrarrepresentação do fluxo de migração “tradicional” brasileira, do litoral ao interior do país, do Norte e do Nordeste ao Sul e Sudeste, sempre mais para perto do litoral. Entretanto, reforça a imagem do brasileiro como um eterno retirante, um sonhador.

Um elemento recorrente nesses dois filmes é a sua caracterização como *road movie*, um tipo de filme onde a estrada funciona como elemento revelador da realidade que se almeja encontrar, tem poder transformador

e evolutivo na vida das personagens que a cruzam (13 e 14). O viajante normalmente caminha à procura de algo, seja interna ou externamente (15 e 16). Em ambos os filmes analisados, para além das buscas pessoais de seus personagens, a estrada pode ser vista como metáfora da busca de uma identidade nacional em dois momentos distintos, oferecendo variados elementos de brasilidade úteis para pensar e discutir a identidade brasileira. As buscas dos personagens resultam numa outra, mais urgente e coletiva: a de um país escondido em seus interiores, um país ainda puro e rico em significados; em contrapartida, as trajetórias pessoais são alegorias de processos econômicos, sociais e culturais mais amplos vivenciados pelo país em busca de uma identidade nacional referenciada em elementos positivos. Assim, a estrada nesses dois filmes pode ser vista como o espaço da busca que acaba revelando uma modernidade precária e exploratória, sempre medida por meio de referências estrangeiras.

13-14



15-16



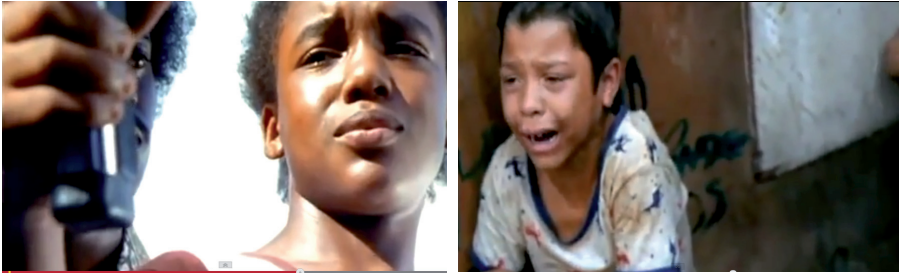
Cidade de Deus, que teve mais de três milhões de espectadores brasileiros – marca que não foi alcançada pelos outros dois filmes –, conta a história da favela homônima e a trajetória de dois de seus personagens principais, Buscapé (Alexandre Rodrigues), um jovem pobre, negro e muito sensível, que cresce em um universo de muita violência, contudo não se rende ao crime, graças ao seu talento como fotógrafo, em contrapartida a Zé Pequeno (Leandro Firmino da Hora), que parece ter nascido para o crime. Esse filme parece demonstrar que o ambiente não necessariamente muda as pessoas, desconstrói o estereótipo do morador da favela ao mostrar pessoas de bem, trabalhadoras e que não se envolvem com o crime e procura evidenciar um brasileiro que, mesmo no meio de tanta violência, consegue realizar seus sonhos. Contudo, é muito criticado pelo excesso de cenas violentas e por estimular os preconceitos raciais e sociais, reforçando as comunidades pobres brasileiras como espaços fechados de violência e brutalidade, onde o poder público não se faz presente.

Uma cena emblemática que serve para ilustrar a estratégia de encenação da experiência com a violência representada por Fernando Meirelles no referido filme é quando Zé Pequeno (17), um dos maiores líderes do tráfico local, obriga dois garotos a se confrontarem até a morte (20 e 21), para aplicar um corretivo nos “moleques da Caixa Baixa” que estavam saqueando o comércio local, desrespeitando “as leis da favela” e enfrentando seu “poder”. Depois de amedrontar duas crianças, aproximadamente de 7 e 10 anos (18 e 19), Zé Pequeno obriga Filé com Fritas (Darlan Cunha) a escolher um dos dois garotos para matar com um tiro.

17-19



20-21



Essas imagens parecem reforçar a existência de uma dupla estratégia de sobrevivência na favela, expressa no modo de ação de *Zé Pequeno*: a tentação e a intimidação. O horror da cena consiste não só na imposição do assassinato, mas também no fato de que envolve crianças para cumprirem tanto o papel do matador quanto das vítimas da ação de matar. Repercute também sobre o olhar do espectador, que se sente abalado na distância assumida pela condição de cúmplice de um fato ficcional, por isso foi alvo de duras críticas.

Apesar de não apresentar cenas diretamente relacionadas à violência, *Central do Brasil*, que em conjunto com *Cidade de Deus* foi responsável pela reinserção do cinema brasileiro no coração da nossa sociedade, também foi alvo de duras críticas. Essas duas narrativas audiovisuais foram muito “crucificadas” por legitimarem a denominada “cosmética da fome”, que, para a pesquisadora Ivana Bentes (1999), comparando a representação do sertão e da favela presentes no Cinema Novo e cunhadas pelo baiano Glauber Rocha como “estética da fome” com as imagens dos filmes produzidos pós-1995, no Brasil, legitimaria uma tênue perspectiva política ainda presente no cinema brasileiro em experimentar demonstrar esteticamente o sofrimento humano, os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos da sociedade brasileira sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo piegas. Ainda segundo essa pesquisadora, os filmes adeptos de uma “cosmética da fome” estariam ligados a uma tendência de cinema internacional popular ou globalizado, centrado na fórmula da exploração de temas locais,

históricos e/ou tradicionais junto com uma estética que fugia da “escrita” proposta pelos cinemanovistas na década de 1970 de “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”.

A criminalidade violenta presente nas favelas cariocas, conforme ilustra o filme *Cidade de Deus*, é representada, ressaltamos, originária de seus sujeitos, que também se apresentam como suas maiores vítimas, construindo assim um universo trágico ficcional vicioso, onde um jovem agride para não ser agredido, sendo a criminalidade expressa, consequentemente, como uma forma de defesa. Por conseguinte, as ações violentas de Zé Pequeno, por exemplo, podem ser encaradas como uma resposta à vida que lhe negou família, educação, saúde, corroborando para estimular os preconceitos raciais e sociais presentes em nossa sociedade em relação aos moradores de periferia, uma vez que esse tipo de personagem se apresenta como maioria no discurso fílmico de Meirelles. Advertimos, contudo, que a presença de Buscapé como narrador da trama, sua escolha pelo trabalho fora da favela e seu afastamento das relações e cenas de violência corroboram para desconstruir esse estereótipo do morador da favela ao evidenciar um brasileiro que, mesmo no meio de tanta violência, consegue realizar seus sonhos.

Nas três narrativas fílmicas *corpus* dessa análise, à guisa de uma conclusão, há o encontro entre elementos modernos e elementos populares, abordando a cultura brasileira a partir de características tidas como inerentes ao caráter nacional, tais como a alegria, a criatividade, a sensualidade, a espontaneidade, entre outras. O brasileiro comum é apresentado como um sujeito despolitizado, à parte dos processos de transformação social, da violência e das mazelas do país. Apesar de expor essas questões, os três filmes, no entanto, não ofereceram uma solução positiva. Destacamos que essa representação insiste numa imagem da identidade cultural brasileira focada nas dificuldades socioeconômicas, mesmo situadas em tempos distintos, passando uma sensação de que os filmes, apesar do intervalo de produção, retratam a mesma época

e indicam situações ainda presentes em nossa realidade. Reforçamos também a presença de alguns tipos caracterizados como inerentes à cultura nacional, como o malandro (Lord Cigano, Dora e Zé Pequeno) e o retirante nordestino, por exemplo.

Referências bibliográficas

- AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.
- AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- BENTES, Ivana. Sertões e subúrbios no cinema brasileiro. *Cinemais – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, nº 15, jan./fev. 1999.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Poder simbólico*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BUTCHER, Peter. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- LONELY PLANET BRASIL. Disponível em: <<http://www.lonelyplanetbrasil.com.br>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

PRÁTICAS CORPORAIS DO TANGO NO CINEMA MUDO ARGENTINO (1900-1933): estudo preliminar

Natacha Muriel López Gallucci¹

Contextualização histórica

DESDE SUA ORIGEM, NAS MARGENS DO RIO DE LA PLATA, o tango se configura não apenas como um ritmo musical ou uma dança, mas como uma visão filosófica do corpo e do mundo, ancorada no Cone Sul. Gênero artístico popular urbano, nascido do encontro cultural e de uma profunda transfiguração social, é produto da experiência de recepção das ondas migratórias² que desembarcaram no Rio de La Plata em fins do século XIX.³ Gestou-se, nessa

-
- 1 Doutora em Filosofia (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas-IFCH, Unicamp) e doutoranda em Multimeios (Instituto de Artes-IA, Unicamp). Atualmente desenvolve a pesquisa *Cinema e performance: o tango dança no cinema argentino*, disponível em: <<http://www.tipicatango.com/cinemaepformance.html>> (Realização, projeto, pesquisa e edição de Natacha M. López Gallucci. Argentina, 28', 2011). Coordenadora do Grupo de Trabalho “Tango & Cultura do Rio de La Plata”, Espaço Cultural Casa do Lago, Preac, Unicamp. Convidada pela Extecamp no curso de extensão *Tango, uma filosofia do abraço*. Diretora do Espaço Cultural Típica Tango [www.tipicatango.com]. E-mail: natacha_muriel@hotmail.com
 - 2 A composição demográfica argentina sofreu uma profunda transformação com a imigração, pois, entre 1869 e 1895, a população duplicou, produzindo um forte impacto social; e, entre 1914 e 1947, voltou a duplicar.
 - 3 A gênese deste processo se situa no período que compreende o final da guerra contra o Paraguai, a grande crise econômica de 1860-1870 e o acesso ao poder da oligarquia argentina, com o governo de Julio A. Roca, até o mandato de Hipólito Yrigoyen, finalizando com a consolidação do Estado nacional, no fim dos anos de 1920.

confluência humana, uma nova sensibilidade poética, cujos valores culturais tratam da perda, do desenraizamento e da busca de reconhecimento como novo grupo social. Paulatinamente, a sociedade argentina receptora da imigração europeia foi forçada a ter uma identidade sociocultural que deveria ser criada por meio de novos discursos institucionais, valores morais e símbolos. Nesse sentido, os interesses da oligarquia argentina voltaram-se para o porto de Buenos Aires, polo de intercâmbio dominante do panorama político e econômico sul-americano por várias décadas.⁴

A Argentina e sua fervilhante capital se desenvolveram como sociedade aluvional, produto da sedimentação demográfica. O crescente número de habitantes nessa urbanidade incipiente demandava não só moradia e serviços, mas espaços de convívio e integração sociais, ainda inexistentes, motivo pelo qual a música e a dança ocuparam um lugar preponderante. Foi nesse contexto desigual que surgiu e se difundiu o tango dança, quase como um imperativo social – um comportamento cultural cujas práticas corporais propiciaram o encontro do diferente. O inconfundível abraço de tango começou a se impor como estilo, reunindo aquilo que era profundamente heterogêneo: classe, gênero, ascendência, raça (SAVIGLIANO, 1995), estimulando novos laços através do toque.

O tango dança e suas primeiras manifestações

O tango despontou como gênero definido entre 1880 e 1900 e passou a ser dançado nos bordéis, nos bailes de carnaval e nos saraus organizados por imigrantes nos arrabaldes, assim como nos quartéis, nos circos e nos batalhões animados por orquestras de milícia (LAMAS; BINDA, 1998). No entanto, as fontes historiográficas da época mostram que o tango não se restringiu à prática em salões de baile, mas subiu rapidamente aos palcos para encenar espetáculos teatrais.

4 Este e outros portos do país foram receptores dos investimentos estrangeiros, foco do modelo agroexportador nascente.

Figura 1. *Pepino el 88* – José Podestá (1858-1937)



Fonte: Archivo General de La Nación

Sob a forma característica de *circo criollo* ou de *sainete*,⁵ o teatro transformou o tango em espetáculo de atração de massa, como veremos mais adiante. Por tal motivo, a codificação das técnicas corporais do tango não se restringe apenas às suas práticas cotidianas em ambientes ritualizados, em que se repetem suas sequências originárias, como bailes em salões sociais; sua codificação também deve parte dessa gestualidade à representação cênica do tango.⁶

Esta conexão – *on stage/off stage* – criou vasos comunicantes entre as práticas corporais nos espaços populares ritualizados e nos palcos e arenas do teatro *criollo*, o que se explica por ter sido ela, no Rio de La Plata, anterior à *tangomania* vivenciada na Europa entre 1912-1913. A expressão corporal do tango carregava, na força imagética da dupla abraçada, um gesto profundamente relacional, expressão social da dramaturgia mais

5 Seguindo os modelos do *variété* (França) e da *zarzuela* (Espanha); este último formato misturava *tonadillas* (canção), *entremés* (textos) e danças.

6 Os estudos antropológicos das práticas urbanas e as teorias da *performance* desenvolvidas a partir dos estudos das poéticas regionais e dos dramas sociais por Turner, Schechner e Zumthor nos ajudam a pensar o tango como um tipo de *performance* que pode ser analisada tanto como ritual urbano, repetindo rotinas de maneira periódica (*performances off stage*), quanto como *performance* cênica ou espetacular, preparação corporal, ou treinamento (*performance back e on stage*) (TURNER, 2002; ZUMTHOR, 2007).

autóctone do Cone Sul: essa imagem/força, em pouco tempo, tornar-se-ia recorrente no cinema “nacional” na Argentina.

Figura 2. Arenas do Teatro San Martin



Fonte: Archivo General de la Nación

Para uma filosofia dos dispositivos de criação

O tango se tornou um artefato de origem popular, cujas técnicas corporais remetem a uma forma criativa assistemática⁷ de transmissão urbana. Dentro dessa perspectiva, o tango pode ser definido como um dispositivo de conexão corporal totalmente inédito na história da dança; e, em palavras de Walter Benjamin (1989), um “médium de comunicação”, por excelência, do povo.

Por outro lado, ele atende aos requisitos básicos propostos pela filosofia foucaultiana (FOUCAULT, 1994) para pensar os dispositivos em geral – teoria retomada por Deleuze (1985) e Badiu (2004), entre outros. Foucault (*apud* MILLER, 1977, p. 172) afirma, em uma entrevista: “por dispositivo entendo

7 Um estudo periodizado e sistemático dos processos de criação do tango dança vem sendo realizado por nós a partir de um debate teórico no âmbito do seminário teórico-prático “Tango, uma filosofia do abraço”, realizado a convite do Memorial de América Latina (São Paulo), nos meses de agosto a novembro de 2006. Desenvolvemos essa pesquisa no GT Grupo de Trabalho Tango & Cultura do Río de La Plata (Biblioteca Cessar Lattes/Espaço Cultural Casa do Lago, Unicamp) entre 2006 e 2010.

uma espécie [...] de formação que em um momento histórico determinado teve como função principal ser repostada de uma urgência”.⁸

De maneira ampla, um dispositivo, para Foucault, é uma formação heterogênea cujas estratégias envolvem discursos, técnicas corporais, símbolos e relações de poder. Trata-se de um artifício necessário como estratégia que sustenta a práxis em determinadas relações humanas, fundamentalmente as do *corpo próprio*. Em certos momentos históricos e diante da impossibilidade de sustentar um discurso de verdade, o dispositivo é um significante determinado por três regimes: o do saber, o do poder e o da subjetividade, regravando o que se deve saber, o que se deve fazer e o que se deve ser.

Dialogando com a filosofia foucaultiana, Deleuze expressa que um dispositivo é uma meada multilinear (sujeito-objeto-linguagem); e destaca que seus objetos visíveis, suas forças em jogo e seus sujeitos adotam impreterivelmente papéis entendidos como “posições” ou “vetores” em tensão.⁹ E isso acontece justamente nas práticas corporais do tango e na forma específica a) do seu abraço e b) da inclinação do eixo corporal, pois, para poder dançar tango, improvisando suas rotinas abertas de maneira espontânea, os sujeitos adotam um papel social nesse abraço (uma posição), em relação ao gênero, criando um diálogo entre duas energias, dois eixos e diversos saberes corporais (CAROZZI, 2009): um saber corporal constituído e codificado em redor do feminino, deixando-se conduzir na dança; e outro saber codificado em redor do masculino, dançando e conduzindo.

8 Tradução minha.

9 “[...] uma espécie de meada, um conjunto multilinha. Está composto de linhas de diferentes naturezas e essas linhas do dispositivo não moldam sistemas, cada um dos quais seria homogêneo por sua conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas que seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam umas das outras quanto se afastam. Cada linha está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcações, dobras), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos em posição são como vetores ou tensores” (DELEUZE, 1995, p. 155. Tradução minha).

Esta forma assistemática de improvisação aproxima os bailarinos de tango dos músicos de jazz, pois, ao escolher um papel e assumir a *parcialidade do movimento* – numa interdependência codificada dos corpos –, torna-se possível o jogo da improvisação. E a interpretação da música deverá ser adequada ao contexto social, seja este o do baile de salão, de carnaval ou do espetáculo etc., com seus desafios, suas regras e proibições. O tango traz um discurso social e uma filosofia que representam uma nova chave estética na América Latina. É imperativo reconhecer esse contexto histórico no dispositivo do tango – um *saber de si* desde a materialidade do corpo e sua sensibilidade; um *saber fazer* estético e corporal no *gestus*; e um *dever*, em pleno sentido popular, uma vez que, segundo afirma Tallón (1959), durante muito tempo, na Argentina, não saber os segredos da noite e do tango configurou-se como um defeito ou como a plena ignorância. Esse estilo de vida, que escandalizou moralmente os setores da sociedade oligárquica e instou o movimento higienista argentino a elaborar prescrições (1870-1930), se converteu, aos poucos, em um modo subjetivo de estar no mundo, uma maneira de viver, falar e se expressar, para os argentinos.

A imagem do tango dança no cinema mudo argentino

A estilística territorializada do tango (PELINSKI, 2000) e seus discursos sobre o corpo se disseminaram, apesar das críticas e do debate moral suscitado nas primeiras décadas do século XX, e isso se deveu à força da sua imagem tanto acústica quanto visual, captadas com vigor pelas novas técnicas de reprodutibilidade, trazidas pelos discos,¹⁰ pela fotografia e,

¹⁰ O tango chegou a Paris por volta de 1907. A indústria cultural internacional não tardou a se interessar pelas figuras portenhas, propiciando um êxodo de artistas relevantes para Europa: Angel Villoldo, Alfredo Gobbi e Flora Rodríguez (compositores e dançarinos) viajaram a Paris para gravar seus discos, pois lá se encontravam as melhores técnicas de gravação; e ficaram mais de sete anos trabalhando nos *music halls* (BATES; BATES, 1936; GOBELLO, 1970; SALAS, 1986). Durante a Primeira Guerra, manteve-se a proibição de dançar tango, cortando o intenso fluxo, que só seria retomado em 1918 (SAVIGLIANO, 1995).

fundamentalmente, pelo cinema.¹¹ Neste ponto situamos justamente nosso foco de interesse. Com o nascimento do cinema na França e seu rápido crescimento na Argentina,¹² produziu-se um acontecimento digno de destaque, espécie de segundo nascimento do tango: entre 1901 e 1906, as primeiras imagens de tango registradas *in situ* pelas câmeras de Eugênio Py invadiram Buenos Aires, as capitais europeias e, logo, o mundo todo. O antropólogo francês Remi Hess (1996) comenta o furor que causou em Paris a exibição de um curta-metragem mudo de tango, registrado por volta de 1901 em Buenos Aires. E, apesar das divergências apresentadas pelos estudos históricos sobre a data desse registro, fica expresso que Py inaugurava, assim, o longo romance entre o tango dança e o cinema na Argentina.

Em 2 de julho [de 1906] estreou no Salón del Sud [Buenos Aires] *Tango criollo*, de Eugênio Py, primeiro e modesto

-
- 11 Um levantamento preliminar de pesquisa foi realizado na Argentina entre 2010 e 2011, destinado à elaboração do texto do exame de qualificação do nosso doutorado em Multimeios, em curso realizado no Instituto de Artes da Unicamp, sob a orientação do Prof. Dr. Francisco E. Teixeira. Foi estabelecido um *corpus* de referência de mais de cinquenta filmes argentinos e criado um acervo audiovisual para futura análise (ainda em construção). Além disso, foram realizadas por nós dez entrevistas preliminares sobre a relação entre o cinema argentino e o tango, com historiadores (Lautaro Kaller, Gerardo Quilici, Eber Molina), cineastas (Néstor Zapata, Lucrecia Mastrángelo) e coreógrafos (Beatriz Mendoza, Marisa Talamoni, Germán Ruiz Díaz, Jonathan Spitzel e Betsabet Flores). Trechos dessas entrevistas deram como resultado o curta-metragem de pesquisa *Cinema e performance: o tango dança no cinema argentino* (Realização, projeto, pesquisa e edição de Natacha M. López Gallucci. Argentina, 28', 2011), disponível em: <<http://www.tipicatango.com/cinemaepformance.html>>.
- 12 Em 1894 chegavam a Buenos Aires os primeiros kinetoscópios. Dois anos depois, foram projetadas no Teatro Ópera as famosas vistas dos irmãos Lumière e logo, em 1900, inaugurou-se a primeira sala cinematográfica, o Salón Nacional. A partir do momento em que chegaram as câmeras filmadoras a Buenos Aires, levadas por Lepage, a recepção de filmes estrangeiros deixou de ser passiva e se iniciaram os registros fílmicos (1897) em ambientes naturais da cidade; o porto, as ruas e os terraços seriam cenários privilegiados. Quando Di Núbila escreveu *Historia del cine argentino*, contabilizou 232 filmes mudos realizados no país; mas, atualmente, têm se encontrado e restaurado muitos mais (RANZANI, 2009).

antecedente do “musical” à argentina. Citada erradamente por alguns historiadores como *Tango argentino*, atribuíram-lhe uma data de rotação muito anterior, em 1901 (CANETO et al, 1996, p. 84).¹³

Tango criollo é o primeiro musical de tango do período mudo na Argentina, iniciando uma série de *performances* artísticas de tango dança especificamente para o cinema. Tratava-se de um rolo de celuloide de quatro minutos de duração, que mostrava imagens coreográficas de uma dupla de tango cujo dançarino era conhecido como o negro Agapito.¹⁴ Segundo o historiador García Gimenez (1970), Agapito era, na verdade, um palhaço de circo, assistente da grande companhia artística de Pepe Podestá.¹⁵ A cena coreográfica de Agapito mostrava como se dançava, naquela época, o tango nos espetáculos de circo *criollo*: às vezes, a dupla caminhava solta e, às vezes, abraçada, captando o olhar fascinado do público. Filmado nas arenas circulares do Teatro San Martín, esse curta-metragem mudo e hoje perdido (COUSELO, 1977) reproduzia na tela uma técnica corporal totalmente diferente das utilizadas nas danças com que se convivia tanto no circo – entre elas a *habanera*, a valsa e a polca etc. – quanto nos salões sociais do período. Nesse preciso momento

13 Tradução minha.

14 No nosso trabalho em andamento, *Tango, uma filosofia do abraço* (Documentário experimental, 2012), a minha avó narra sua história e a forma como se iniciou na dança do tango no interior da Argentina. Ela aprendeu a dançar por volta de 1935, com um negro (o negro Carol). Esse famoso artista de circo brasileiro percorria as cidades, fazendo acrobacias, e morreu na corda bamba. Para acessar o vídeo documentário: <http://youtu.be/3smal-_95Do>.

15 Pepe Podestá e seus três irmãos, Gerónimo, Juan e Antonio, desenvolveram a ideia do circo *criollo*. Podestá foi considerado o primeiro *clown* portenho, e seus espetáculos obtiveram imenso sucesso em todo o Rio de La Plata. Entre 1873-1930, o circo *criollo* era o show de entretenimento mais aguardado em Buenos Aires. Tratava-se de um espetáculo dividido em duas partes: primeiro havia malabares e equilibristas, depois obras de teatro, com temas campestres abordando temas de gaúchos, facas, futebol, mulheres, lutas greco-romanas. Assim, o circo *criollo* colocou em destaque temas e aspectos da identidade sul-americana, se distanciando dos formatos artísticos europeus (PODESTÁ, 2003).

em que a comunhão rio-platense entre a dança, a poesia e a música do tango se encontrava estilisticamente em *status nascendi* e parte da sociedade argentina o censurava, o cinema cumpriu um importante papel na desterritorialização de suas práticas corporais. O tango, registrado pelo cinema argentino e, logo, pelo cinema mundial, ocupou o interesse da aristocracia europeia em declínio, que utilizava a dança para preencher um vazio acorde a sua necessidade etnocêntrica constante de criar novos exotismos. O tango na Europa se tornou símbolo da moda, ritmo privilegiado na maioria dos chás dançantes, nos hotéis de veraneio e nos *music halls* (COOPER, 1995).

Notícias sobre o furor do tango na Europa chegavam ao Rio de La Plata. Não obstante, a rápida apropriação, por vezes em tom humorístico ou banalizado, que fez a indústria cinematográfica europeia e norte-americana do tango¹⁶ evidenciou para o público argentino, e pela via da diferença, qual era efetivamente a gestualidade própria e territorializada do tango rio-platense – aquela de que se orgulhava. O registro cinematográfico, acontecimento crucial na história sociopolítica e das artes latino-americanas (LUSNICH, 2012), envolveu um processo de construção social em torno de valores, de seu olhar de si e dos costumes. Segundo Lusnich, o cinema latino-americano explorou os fatos da sua história política (assim como o tinha feito o *circo criollo*), gestando narrativas marcantes na ficção e nos documentários; entre esses fatos, salientam-se as revoluções que definiram a liberação da América Latina do poder espanhol e português, nos começos do século XIX, e as revoluções de começos do século XX. Construíram-se, assim, núcleos expressivos e semânticos que produziram numerosos filmes no período industrial das cinematografias de maior crescimento, como foram as da Argentina, do Brasil e do México (LUSNICH, 2012, p. 4). Os registros cinematográficos apresentam narrativas relativas à busca de uma identidade social, gerando discursos audiovisuais e históricos sobre o corpo, sua aparência e suas práticas cotidianas. Nas vistas de começos de século XX, o tango registrado *in situ* nos curtas documentais e em recriações pelo cinema de ficção acompanha o processo

16 Por exemplo, em filmes como os de Charles Chaplin e Mack Sennett.

de consolidação social em que se insere o estilo argentino de dançar. Danças folclóricas e tango representam uma ambivalência-chave na história argentina: campo e cidade, civilização e barbárie.

Figura 3. Rodolfo Valentino e Beatrice Domínguez, em cena de *Quatro ginetes do Apocalipse*



Fonte: Fotogramas extraídos pela autora

Observa-se, nos filmes conservados e restaurados, um constante aprimoramento da caminhada da dupla e das técnicas de improvisação, que só se consolidaram nos anos de 1940, em clara oposição aos produtos da versão europeia do tango, baseados em rígidos movimentos e poses fotográficas. Nos filmes argentinos, fica expressa a seriedade com que a dupla de dançarinos se apropria da tarefa da improvisação e a fluência, fazendo da entrega do corpo e da condução do corpo do outro um verdadeiro ritual moldado pelo abraço, gesto diferencial do tango argentino.

Essa cercania entre os corpos, que não deixava passar nem um feixe de luz (BUNGE *apud* LAMAS; BINDA, 1998, p. 179), escandalizou e atraiu paulatinamente as plateias do público de massa. À diferença dos musicais norte-americanos, que destacam em primeiríssimo plano os rostos dos dançarinos, o registro fílmico do tango argentino também traz um problema

espacial relativo ao enquadramento para cinema, uma vez que, nos registros de tango dança, o eixo da câmera está endereçado para dois corpos que nunca a confrontam e dois rostos que estão sempre *mirando al sesgo* (para o lado).

Aproximamo-nos, assim, de uma característica-chave na estrutura do musical argentino, produzida pela corporalidade dos dançarinos de tango. Seus rostos e olhares (tão importantes para o cinema e o *star system*) estão endereçados para o lado de maneira oblíqua. Abraçados em uma inconfundível interdependência, os dançarinos de tango produzem movimentos que emanam de um forte centro imaginário, no interior do abraço de tango, e repercutem do peito do parceiro para as extremidades do corpo da mulher, como um rasto.¹⁷ Assim, iniciado no período mudo, o registro fílmico das intenções¹⁸ quase imperceptíveis e dos micromovimentos da condução no tango tornou-se um desafio histórico para as câmeras. O cinema argentino apresenta, nesse sentido, aspectos relevantes para o estudo periodizado da codificação das práticas corporais do tango. Os registros fílmicos tanto de espaços ritualizados de tango – o bairro, os *cafés* (bares), as *milongas* (bailes de tango), os bailes de carnaval, os bordéis etc. – quanto de espaços espetaculares, como *shows* e musicais para cinema,¹⁹ apontam a coexistência das codificações assumidas em todas as manifestações das práticas corporais de tango (*on, back* e *off stage*). No entanto, as expressões artísticas do tango

17 Grotovsky, por exemplo, estudou e sistematizou, nos anos de 1950, a relação entre os movimentos gerados pelos centros corporais vindos da percepção do *timing* interior dos atores e dos movimentos mecanizados das extremidades.

18 Problema esse crucial para as teorias filosóficas contemporâneas do cinema (BADIU, 2004; DELEUZE, 1983, 1985).

19 Era habitual, em Buenos Aires, encontrar, entre as projeções de noticiários e filmes mudos, rolos com musicais concebidos especialmente para cinema. Suas estrelas eram artistas que provinham do *varité* portenho e do *circo criollo*. Atores como Pepito Petray, os irmãos Podestá e tangueros como Alfredo Gobbi, Ángel Villoldo, Flora Rodríguez e Rosa Bozán (GIMENEZ, 2003), extraídos dos cenários multiespaciais do circo, adequavam suas *performances* de tango a um espaço reduzido e unidirecional de trabalho diante da câmera. A maioria dos musicais para cinema foi rodada segundo o sistema francês, situando os artistas diante de um pano de fundo para que gesticulassem, olhando a câmera, ao som de discos gravados previamente.

dança apresentam matrizes corporais que denotam diferentes tipos de treinamento específico. O cinema mudo na Argentina – e, depois de 1933, também o clássico – buscou maneiras de captar a conexão corporal única do abraço de tango e compilar os repertórios gestuais que haviam nascido do improvisado, mas que, graças à repetição ritualizada, tornaram-se passíveis de uma transmissão apurada. Além dos comentários do público da época, contamos hoje com alguns filmes do período mudo, como *Nobleza gaucha* (1915); *Juan sin ropa* (1919); *La Mujer de medianoche* (1925); *La vuelta al bulín* (1926); *Perdón viejita* (1927) e *Mosaico criollo* (1929).

Figuras 4. El Pericón em *Nobleza gaucha*



Fonte: Fotogramas extraídos pela autora

Figura 6. Tango no Cabaré Armenonville



Fonte: Gobello, 1979a (Fotograma perdidos)

Figura 5. Tango no Cabaré Armenonville



Fonte: Fotogramas extraídos pela autora

A partir das recentes fontes fílmicas inéditas restauradas pelo Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, na Argentina, a fusão de origem entre o tango e o cinema obteve ampla relevância. Esta nova possibilidade de pesquisas tem estimulado os investigadores nas mais diversas áreas. No entanto, nas entrevistas preliminares que temos realizado para situar nossa atual pesquisa, os entrevistados ressaltam a ausência de estudos sistemáticos que possam esclarecer sobre o teor da imagem do corpo e suas práticas nos registros fílmicos de tango. Essa carência é ainda mais profunda no caso do cinema argentino do período mudo. Diretores argentinos, como José A. Ferreyra, Moglia Barth, Enrique Susini, Luis C. Amadori, Manuel Romero, Mario Soffici e Hugo del Carril, entre outros, possuem uma ampla produção fílmica *tanguera*, cujo *corpus* está sendo analisado por nós.

Figura 7. Pericón em *Juan sin ropa*



Fonte: Fotograma extraído pela autora

Figura 8. Orquestra típica em *La vuelta al bulin*



Fonte: Fotograma extraído pela autora

Abrindo a análise em andamento está o filme *Nobleza gaucha*, ícone do cinema mudo argentino, que se encontra entre filmes resgatados do período. O sucesso obtido na Argentina e sua exportação para a Espanha assentaram as bases de uma indústria cinematográfica sujeita aos acasos da Primeira Guerra Mundial. O enredo narra a história de uma paixão nobre entre um gaúcho dos pampas argentinos e uma jovem campesina. A jovem é raptada pelo patrão da fazenda, que a leva para a cidade e a esconde na sua mansão, até o súbito resgate pelo gaúcho. Os realizadores exaltam a dicotomia entre os vícios da cidade e o ideal naturalista do campo, exemplificada pelas rédeas de amizade entre os gaúchos, em oposição ao individualismo e à solidão do homem poderoso da cidade. Destaca-se a cena em que o inescrupuloso fazendeiro rico sai bêbado do arquetípico salão onde se dançava tango, Armenonville, o primeiro cabaré estilo francês inaugurado em Buenos Aires em 1909-1912.²⁰

O filme apresenta valiosas imagens históricas que se conservam desse local e consegue mostrar o início desse processo de transculturação do tango que o traveste ao estilo francês (Figuras 5 e 6). Esse processo cultural se apresenta de um ponto de vista crítico no filme. A massificação do tango em Buenos Aires corresponde a um momento sociopolítico específico na Argentina, iniciado pela “geração de 1880”, em que, curiosamente, intelectuais e políticos se empenhavam por afastar o país do *criollismo* e lutavam para torná-lo mais cosmopolita e moderno. Diversas cenas dão conta da modernização de Buenos Aires, da estação de trens de Retiro, do Congresso da Nação e do maravilhoso *travelling* desde o *tranvía* (*bon-dinho*). A câmera vai ponto a ponto apontando tudo aquilo que mostre o conceito urbanístico moderno e europeu da capital.

Na suposta corrida para resgatar a sua *china* (campesina) das mãos do malvado fazendeiro, o gaúcho e seu fiel amigo fazem uma espécie

20 O Salão Armenonville ficava ao lado do Pabellon de las Rosas, onde atualmente funciona o Canal 7 da Televisão pública; nesses salões atuaram orquestras e figuras do tango, como Greco, Firpo, Arolas e Canaro.

de passeio turístico nas trilhas desse ideal de progresso. A estética naturalista e o humor desajeitado das interpretações não deixam de lado a posição crítica dos diretores, pois a cidade moderna é comparada também com um ambiente hostil, covil do fazendeiro e símbolo das classes latifundiárias portenhas.

O campo é imenso e puro, representado pelo gaúcho sobre seu cavalo, cantando, ao som do violão, versos do *Martin Fierro*,²¹ avesso dos becos escuros da cidade, em que mulheres e homens se divertem dançando tango nos cabarés. Este filme traz excepcionais imagens de época, tanto da vida rural quanto urbana (Figura 4). Modelo que insiste em *Juan sin ropa* (Figura 7).

A independência dos diretores fica expressa, ao levantarem suas críticas contra os ideais de progresso, ao passo que reavivam a grandeza perdida do espírito gaúcho.²² A fama obtida por *Nobleza gaucha* se superpõe, no entanto, ao sucesso do modelo agroexportador e do tango. Produtores de teatro e cinema começaram a investir neste gênero. Mas, para o tango alcançar plena aceitação, deveria ser despojado de certos estigmas e adequado aos modelos de salão estereotipados de Nova York e Paris. Em 1916, Nicanor Lima (Figura 9) escreveu seu primeiro método de tango argentino, tentando abordar aspectos sociais do baile no salão e tirando qualquer sinal de voluptuosidade do repertório.

Em razão de má conservação, perda ou pouca qualidade da imagem, muitos dos filmes desse período foram paulatinamente esquecidos e eliminados dos roteiros de exibição comercial. Em contrapartida, como mostramos em nossos recentes trabalhos (LÓPEZ-GALLUCCI, 2010) e à luz das produções contemporâneas, poucas temáticas em particular

21 Os versos foram agregados numa segunda edição do filme e são de autoria de Hernandez (1872).

22 Por trás desta ideologia se situa também Borges, cuja teoria é de que a essência do tango está na milonga de campo e não nas expressões pós-imigratórias.

geraram um número tão importante de realizações como aconteceu com o tango na história cinematográfica argentina.

Diversos historiadores assinalam que, a partir dos anos de 1990, depois de um período de latência e após o sucesso internacional de *El exílio de Gardel* (1985), a Argentina tem participado de um ressurgimento inesperado do tango nas salas de cinema: inúmeros filmes de ficção e documentários têm abordado histórias sobre o tango ou o têm escolhido como trilha sonora. Diante desse ressurgimento, resulta pertinente questionar por que historicamente, na Argentina, os estudos acadêmicos foram sempre reticentes em abordar o gênero tango como uma categoria de análise que constitui um verdadeiro sistema de representação social.²³ Essa tarefa foi assumida, na maioria das vezes, por reconhecidas personalidades da literatura argentina, como Borges, Arlt, Martínez Estrada, Gálvez, Tallón ou Cortazar. Todavia, nessa bibliografia observamos que o tango dança não obtém relevância e fica relegado a breves crônicas,²⁴ comparado com os estudos dedicados à composição musical ou à expressão vocal do gênero. Algo intrínseco ao componente corporal transitório e supostamente efêmero do repertório da dança resiste às análises da estética tradicional, razão pela qual não encontramos estudos sistemáticos do tango dança,²⁵ nem uma história do tango do ponto de vista do cinema argentino.

Como afirma Manuel Antín (1970), no documentário *¿El tango ha muerto?*, entre os anos de 1960 e 1970, apareceram alguns dos estudos

23 Sugerida pelo musicólogo Avelino Romero Pereira no II Congreso Internacional de Tango “Baile, música y sociedad”, San Luis, Argentina (CASAK, 2009).

24 Nos jornais da primeira década do século XX era habitual encontrar uma linguagem depreciativa sobre o tango dança; assim aparece no jornal *Crítica* em 1913 descrito como uma “[...] negra condenação [...] movimentos apaixonados [...] extravagâncias dos arrabaldes [e] dança genuína de gente corajosa [...]” (TANGUERO VIEJO, 1913 apud LAMAS; BINDA, 1998. Tradução minha).

25 Uma verdadeira exceção é o documentário *Tango argentino* (1959), dirigido por Simon Feldman, em que os bailarinos narram suas experiências nos bailes de tango, refletindo sobre a evolução do tango dança.

críticos mais relevantes sobre tango, como os de Carella (1956), Ferrer (1960), Formento e Echenike (1963), Sabato (1963), Sierra (1959) e Stilman (1965). Esses autores não estão vinculados especificamente à pesquisa acadêmica, mas à literatura e à cultura popular argentina. Paralelamente, entre 1961 e 1962, Di Núbila publicou a primeira *Historia del cine argentino*, outorgando ao tango um importante papel. Nesse estudo inaugural, algo rudimentar do ponto de vista teórico, Di Núbila estabelece períodos e categorias de análise extraídos tanto da sociologia e da antropologia como da crítica de arte. Mas a abordagem da dança nos filmes é inexistente e se restringe à alusão a dançarinos famosos, sem se aprofundar nos aspectos destacados dessas performances ou da sua eficácia para produzir e fazer circular discursos sobre o corpo.²⁶

Algumas conclusões

A crescente banalização do tango dança nas mídias contemporâneas, assim como a proliferação de festivais padronizados pelo mercado, gera, atualmente, um duplo movimento: de um lado o público de massa

26 A situação política e o golpe militar de 1976 sufocaram o ímpeto das pesquisas, da arte e das publicações surgidas na década anterior na Argentina. A ditadura impôs cortes, proibições e perseguições que levaram intelectuais e artistas ao exílio, até o retorno do sistema democrático em 1983. Neste novo contexto também renasceram as pesquisas. O cinema de Pino Solanas, a música de Astor Piazzolla e a dança de Julio Bocca, com o Ballet Argentino, tiveram um importantíssimo papel na difusão do tango: eles atraíram a atenção das novas gerações de músicos, cantores e dançarinos que, diante da falta de referenciais da tradição, se envolveram ativamente na busca e na redescoberta de velhos maestros de dança esquecidos. Como já mostramos na nossa pesquisa sobre os documentários argentinos contemporâneos, ressurgiram bailarinos e maestros de dança, como Juan Carlos Copes, Raúl Bravo, Orlando Paiva, Gabito, Maria Nieves, Rosa Calderón, Lita e Jorge, Roberto Tonet, cuja maneira de dançar tinha sido chave nos salões e espetáculos de tango, até o fim dos anos de 1950, na Argentina e no mundo. A partir de 1984, se iniciou um processo de reabertura nacional, inclinada a fomentar o estudo e a transmissão cuidadosa das técnicas corporais do tango, constituindo os programas escolares no ensino inicial, médio e universitário. Ressurgiram igualmente os festivais e os espetáculos itinerantes que circulam mundialmente.

que assiste a filmes e a *shows* e pratica a dança; de outro, a rejeição que sentem os grupos que cultivam os tradicionais rituais do tango, quando assistem à vulgarização midiática, fundamentalmente da imagem do corpo e da mulher.

Figura 9. Capa de Método de baile



Fonte: LIMA, 1916

Figura 10. A cantora de tango em *Perdón viejita*



Fonte: Fotograma extraído pela autora

Daí a importância de um estudo do cinema argentino nas suas origens, como forma de preservar o tango em seu teor de *medium* de transmissão de símbolos, mitologias e valores culturais. Nesse sentido, cabe destacar o caminho adotado recentemente pelas pesquisas de “orquestras e balés escola” estaduais e municipais na Argentina, as quais, a partir de uma abordagem teórica e prática, produzem um verdadeiro ritual de passagem intracultural do tango. Curiosamente, os saberes populares antes transmitidos em âmbitos cotidianos não formais, por mestres, familiares, ou em espaços artísticos (bailes de carnaval, festas de aniversários e bodas, cabarés, orquestras de bairro etc.), têm se deslocado, em boa medida, para o âmbito escolar, midiático e acadêmico, compondo a grade curricular de estruturas educativas mais formais.

E esse debate se desloca também para as universidades, moldado por uma extensa literatura crítica, somando diversos estudos cinematográficos que buscam recolocar a pergunta acerca do *status* imagético e sonoro do tango no decorrer de sua história audiovisual. Pela primeira vez, a dança se torna bastião de proa de muitas investigações sobre as sensibilidades, os mitos populares, modas e ideologias.

Sabemos que o cinema mudo argentino é, nesse sentido, um restrito, mas importante acervo cultural que guarda desde sua origem imagens de *performances* de tango dança que datam de 1915, pois os registros anteriores foram todos perdidos. Muitos dos saberes artísticos e técnicas corporais do tango registrados e apresentados nas telas desde a chegada do cinematógrafo a Buenos Aires haviam sido técnicas transmitidas oralmente no processo de consolidação deste estilo popular. Todos os conteúdos dessa transmissão oral conformam hoje um patrimônio imaterial integralmente perdido (RANZANI, 2009). Os registros históricos de apresentações de tango dança captados pelo cinema argentino mostram, sobretudo, os momentos de inflexão-chave os quais a imagem do gênero atravessou antes da sua globalização.

Referências bibliográficas

- BADIU, Alain. “El cine como experimentación filosófica”. In: *Pensar el cine: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- BATES, H.; BATES, L. J. *La historia del tango*. Vol. I: *Sus autores*. Buenos Aires: Ediciones de los Talleres Gráficos de la Cía. General Fabril Financiera, 1936.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje en los humanos”. In: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. R. Blatt. Buenos Aires: Taurus, 1989 (Iluminaciones, IV). Publicado originalmente em alemão em 1916.
- BERTI, Eduardo. Primer tango en París. *La Nación*, Suplemento Cultura, 9 dez. 2001. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/212378-primer-tango-en-paris>>. Acesso em: 1º jun. 2012.
- CANETO, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en La Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996.
- CARELLA, Tulio. *Mito y esencia*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1956.
- CAROZZI, Maria Julia. Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, vol. 29, nº 1, 2009, p. 126-145.
- CASAK, Andrés. El tango objeto de estudio académico. *Crítica de la Argentina*, 15 dez. 2009, p. 27.
- COOPER, Artemis. “La tangomania en Europa y Estados Unidos de América”. In: COLLIER, Simon (org.). *Tango!* Barcelona: Paidós, 1997 [edição original – Londres: Thames and Hudson, 1995].
- COUSELO, Jorge Miguel. “El tango en el cine”. In: *La historia del tango*. Tomo 8, vol. I. Buenos Aires: Corregidor, 1977.

- DELEUZE, Gilles. *Cinèma 1: L'image movement*. Paris: Seuil, 1983.
- _____. *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987 [1985].
- _____. “Qué es un dispositivo”. In: DELEUZE, Gilles. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1995, p. 155-163.
- DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino I: La época de oro*. Edición actualizada y ampliada. Buenos Aires: Jilguero, 1998 [1964].
- ESPAÑA, Claudio (org.). *Cine argentino: industria y clasicismo I y II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- _____. *Medio siglo de cine*. Buenos Aires: Abril, 1984.
- FERRER, Horacio. *El tango: su evolución y su historia*. Buenos Aires: Peña Libro Editor, 1960.
- FOUCAULT, Michel. “O dispositivo da sexualidade” [Cap. IV]. In: *História da sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. “Estética: literatura e pintura, música e cinema”. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Michel Foucault: ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 [1994].
- GARCÍA GIMENEZ, Francisco. *El tango, historia de medio siglo (1880-1930)*. Buenos Aires: Universitaria, 1970.
- GOBELLO, José. *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Fraterna, 1970.
- _____. “La hora del cine mudo”. In: *Un siglo de História (1880-1980)*. Vol. 25. Buenos Aires: Perfil, 1979a.
- _____. “La oportunidad del cine sonoro”. In: *Un siglo de História (1880-1980)*. Vol. 34. Buenos Aires: Perfil, 1979b.

- _____. “Predominio del baile”. In: *Un siglo de Historia (1880-1980)*. Vol. 30. Buenos Aires: Perfil, 1979c.
- HERNANDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: La Pampa, 1872.
- HESS, Remi. *Le tango*. Paris: PUF, 1996.
- KASAC, Andrés. El tango objeto de estudio académico. *Crítica de la Argentina*, 15 dez. 2009, p. 27.
- LAMAS, Hugo; BINDA, Enrique. *El tango en la sociedad porteña – 1880-1920*. Unquillo: Abrazos, 2008 [1998].
- LIMA, Nicanor M. *El tango argentino de salón: método de baile teórico y práctico*. Buenos Aires, 1916.
- LUSNICH, Ana Laura (org.). *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*. Madrid: CeALCI/ Fundación Carolina, 2012.
- MILLER, J. Alain. El juego de Michel Foucault. Entrevista. *Revista Diwan*, Paris, n° 2-3, 1978, p. 171-202, 1978. Originalmente publicado na revista *Ornicar*, Paris, n° 10, 1977, p. 62-93.
- PELINSKI, Ramón (org.). *Tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- PODESTÁ, Martha Morando. “Don Pepe Podestá: a 145 años del natalicio de un ícono del teatro”. *Hoy*, La Plata, 6 out. 2003. Disponible em: <<http://pdf.diariohoy.net/2003/10/06/pdf11.pdf>>. Acceso em: 1º jul. 2012.
- RANZANI, Oscar. No hay una política de preservación. Entrevista a Fernando Peña. *Página 12*, Buenos Aires, 5 ago. 2009.
- SABATO, Ernesto (org.). *Tango, discusión y clave*. Buenos Aires: Losada, 1963.
- SALAS, Horacio. *El tango: una guía definitiva*. Buenos Aires: Ediciones B, 1986.

SAVIGLIANO, Marta. *Tango and the political economy of passion*. Oxford: Westview, 1995.

TALLON, José Sebastian. El tango en sus etapas de música prohibida. *Cuadernos del Instituto Amigos del Libro Argentino*, Buenos Aires, 1959, p. 28-29.

TURNER, Victor. “La antropología del performance” [cap. V]. In: *La antropología del ritual*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, lectura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Filmografia

El exilio de Gardel (*Tangos*) (Fernando Solanas, 1985).

¿El tango ha muerto? (Manuel Antín, Documentário, 1970).

Juan sin ropa (Georges Benoit, 1919).

La Mujer de medianoche (Carlo Campogalliani, 1925).

La vuelta al bulín (José Agustín Ferreyra, 1926).

Mosaico criollo (Eleuterio Iribarren, 1929).

Nobleza Gaucha (Cairo; Gunche; Martínez de La Pera, 1915).

Perdón viejita (José Agustín Ferreyra, 1927).

Quatro ginetes do Apocalipse (Rex Ingram, 1921).

Tango argentino (Simon Feldman, 1959).

IMAGENS DE LUBUMBA: fantasmas da colonização no Congo (RDC)

Emi Koide¹

“[...] aprender a viver com os fantasmas [...] E este estar-com os espectros seria também, mas não somente [...] uma política da memória, da herança e das gerações.”

(Derrida, *Espectros de Marx*, p. 11)

O PRESENTE ARTIGO OBJETIVA apresentar uma análise da imagem e da representação da história do líder congolês Patrice Lumumba em dois filmes que nos parecem significativos: *Lumumba – La mort du prophète* (1992), do diretor haitiano Raoul Peck, e o recente trabalho *Spectres* (2011), do artista belga Sven Augustjnen (2011). Diferentes imagens do líder da independência congolês parecem continuar a habitar de diversos modos a história da República Democrática do Congo e da Bélgica, bem como as revisões da história pós-colonial no Ocidente e na África. Este personagem foi e ainda é objeto de versões diferentes da história, cujo assassinato continua a ser um ponto nevrálgico do período pós-colonial na África, como também foi tema de escritores e artistas. O poeta antilhano Aimé Césaire escreveu

1 Doutora pelo Instituto de Psicologia da USP (2011), com tese sobre o trabalho de Chris Marker. Possui mestrado em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2003). Graduiu-se em Artes Visuais (bacharelado e licenciatura) pela Unicamp (1999) e em Filosofia pela USP (2009). Atualmente realiza pesquisa sobre cinema expandido, artes visuais e pós-colonialismo.

a peça teatral *Une Saison au Congo* (1966/2001), em que conta a história do processo de independência congolês cujo protagonista é Lumumba – uma homenagem a esta figura e um libelo da luta pela independência. Muitos outros trabalhos e filmes retrataram ou trabalharam com a representação da imagem de Lumumba: o próprio Raoul Peck realizou outro filme de longa-metragem intitulado *Lumumba* (2002) – que julgamos mais convencional em relação ao primeiro filme. Também há a obra do diretor congolês Balufu Bakupa-Kanyinda, *Juju Factory* (2007), o retrato do líder feito pelo pintor belga Luc Tuyman (2000) e a série fotográfica *Avenue Patrice Lumumba* (2008), do premiado fotógrafo sul-africano Guy Tillim.

O Congo (RDC) teve um lugar privilegiado nas lutas pela descolonização e independência. Há uma citação² atribuída a Frantz Fanon que diz que o continente africano tem a forma de um revólver cujo gatilho seria o Congo (DE BOECK, 2012). No último capítulo de *Pour la Révolution Africaine* (1961/2001), intitulado “La mort de Lumumba: Pouvions nous faire autrement”, Fanon realiza um balanço dos equívocos da luta pela independência no Congo e no continente africano. Segundo Fanon (2001, p. 217), que foi amigo do líder congolês, Lumumba encarnava a esperança e o anseio pela liberdade, sendo uma figura que tinha a absoluta confiança do povo congolês. Dado seu profundo compromisso com a liberação efetiva do Congo e do continente africano, era evidente que a Bélgica, outras metrópoles coloniais e os Estados Unidos procurassem modos de eliminar o líder, pois seu sucesso “em pleno coração do dispositivo colonial” significaria a perda do domínio e poder das potências

2 “L’Afrique a la forme d’un revolver dont la gâchette se trouve au Congo” – embora tenhamos encontrado esta citação como sendo da autoria de Fanon por diversos autores como Boeck e mesmo no discurso do atual primeiro ministro congolês Augustin Matata Ponyo (2012) – ver http://www.liberation.fr/monde/2012/12/11/aidez-la-republique-democratique-du-congo_866831 –, não conseguimos localizar em que escrito se encontra esta frase. A citação é encontrada em diversos textos e em blogs sobre a R. D. Congo, tais como <http://forumrdcongo.afrikblog.com/>, <http://friendsofthecongoou-off.wordpress.com/>, entre outros. Curiosamente, a mesma citação é também por vezes atribuída a Mobutu, como num texto publicado no *Journal du Mardi* (19 set. 2006) na ocasião das eleições presidenciais de 2006: <http://www.acjj.be/IMG/pdf/JDM286.pdf>.

ocidentais na África” (FANON, 2001, p. 220). O líder do Movimento Nacional Congolês (MNC), que participou do VII Congresso Pan-Africano em Accra (Ghana) em 1958, havia defendido a independência completa do Congo, bem como sua unidade nacional e a solidariedade pan-africana. Sartre (1963) também dedicou um texto a ele – um prefácio à coletânea de textos de autoria de Lumumba –, em que o descreve como um partidário da não violência e um “moderado” no plano econômico-social, que no entanto era considerado como um “inimigo mortal da Société Générale de Belgique”.³ Segundo Sartre (1963), “a pureza e a integridade de Lumumba o condenavam: a história se fazia através dele, mas contra ele”, e a eliminação do líder era tramada pelos inimigos e separatistas congolezes, bem como pelos governos ocidentais que instalaram um neocolonialismo através da ditadura de Mobutu. O assassinato de Lumumba, com a participação do governo colonial belga e o apoio de outras potências ocidentais e de representantes do próprio governo congolês, é um assunto que permanece um tabu e cujas circunstâncias são objeto de várias versões da história, constantemente em disputa.

O tema da exploração colonial belga, bem como a figura de Lumumba são objeto de uma série de publicações, bem como de trabalho de artistas contemporâneos. Godderis e Kiangu (2011) chamam tal fenômeno de “Congomania”,⁴ contextualizando-o. Dois livros são centrais no retorno

3 A Société Générale de Belgique foi uma das grandes companhias, atuando como banco que apoiou a industrialização belga no século XIX e que teve um papel fundamental na colonização do Congo, criando a companhia férrea colonial, além das grandes empreitadas no setor mineiro e siderúrgico como a Union Minière du Haut Katanga.

4 Além disso, outros eventos são apresentados para compreender a recente “congomania”, como a exposição sobre o passado colonial, *The Memory of the Congo*, em 2005, no Museu Royal da África Central em Tervuren, em celebração aos 175 anos do Reino belga; em 2010, a comemoração dos 50 anos de independência do Congo (GODDERIS; KIANGU, 2011, p. 54-55); 2011 marca os 50 anos do assassinato de Lumumba. Eventuais diferenças entre modos de lidar com o passado colonial entre comunidade francófona e flamenga no contexto belga também são colocadas, apresentando uma revisão bibliográfica de artigos e livros sobre a história do Congo, realizada por belgas, estadunidenses, um acadêmico russo, sul-africanos e pelos próprios congolezes. Os autores ainda chamam

das reflexões sobre o país e a responsabilidade belga: *King Leopold's Ghost* (1998), do historiador e jornalista americano Adam Rothchild, sobre os crimes cometidos na empreitada colonizadora do rei belga; e o livro *The Assassination of Lumumba* (1999), do sociólogo belga Ludo de Witte, que acusa o governo belga de ter responsabilidade e implicação direta no assassinato do líder congolês. Em 2001, frente às repercussões da obra de Witte, é instalada uma Comissão de Enquete Parlamentar Belga para investigar e “visando determinar as circunstâncias exatas do assassinato de Patrice Lumumba e a eventual implicação de responsáveis políticos belga neste ocorrido”,⁵ na qual o relatório final, de mais de 800 páginas, indica uma “responsabilidade moral” por parte das autoridades belgas. Mas à guisa de conclusão, constata-se que “nem congolezes, nem belgas exorcizaram os demônios do passado”, sendo que “numerosas queixas sobre os quais nem o mundo acadêmico, nem o mundo político, puderam elucidar continuam a atormentar os espíritos” (RAPPORT, 2001, p. 839).

Lumumba é um dos espectros que rondam esta retomada da história congoleza não exorcizada. O assassinato de Lumumba é tão incômodo para o governo e para a família real belga que em 2010, durante os eventos oficiais de comemoração do 50º aniversário da independência da R. D. do Congo, houve intervenções e censuras para que determinados temas – como a morte de Lumumba e o apoio belga ao ditador Mobutu – não fossem abordados e difundidos. No caso, a orientação explícita do departamento do governo responsável pelo setor educativo que financia festivais de cinema

a atenção para a pouca visibilidade dos historiadores congolezes na Bélgica, indicando também que a produção de historiadores congolezes sobre o passado colonial ainda é muito pequena, dada as condições precárias de pesquisa na República Democrática do Congo e a existência de poucos departamentos de história no país.

- 5 *Rapport du Commission d'Enquête Parlemantaire visant à déterminer les circonstances exactes de l'assassinat de Patrice Lumumba et l'implication éventuelle des responsables politiques belges dans celui-ci*. Chambre de Répresentants de Belgique, 16 nov. 2001. Disponível em: <http://www.lachambre.be/kvvcr/pdf_sections/comm/lmb/312_6_volume1.pdf> e <http://www.lachambre.be/kvvcr/pdf_sections/comm/lmb/312_7_page_682_to_873.pdf>.

africano na Bélgica, como Afrika Film Festival, em Leuven, e Afrique taille XL, em Bruxelas, era de não incluir na programação o filme longa-metragem *Lumumba* (2000), de Raoul Peck, e o documentário *Mobutu, roi du Zaïre* (1999), de Thierry Michel. O mesmo controle incidiu sobre a programação televisiva, privilegiando séries que não comprometessem as autoridades belgas, exibindo chavões sobre a alegria africana, dentre outras “curiosidades” que esvaziavam qualquer debate político sobre a participação e responsabilidade belga (VANDERBEEKEN, 2012, p. 96; BRAECKMAN, 2010).

Destacamos um filme anterior ao contexto acima relatado, mas que nos parece ser sintomático das produções que se seguiram, além de apresentar uma reflexão interessante e inquietante da história: trata-se de *Lumumba – La mort du prophète* (1992), do diretor haitiano Raoul Peck. Justificamos a escolha deste filme, e não o posterior *Lumumba* (2000), que foi alvo de censura recente, pois a forma fílmica e a complexidade dos questionamentos sobre a representação da história e da imagem de Lumumba nos parece mais intrincada e rica no primeiro filme de Peck, um filme-ensaio. Observamos que o segundo filme é mais tradicional do ponto de vista formal, realizando uma reconstituição da vida do protagonista Lumumba – de sua chegada à capital até seu assassinato, o esquartejamento e a dissolução de seu corpo –, cujo estilo é similar ao retrato de Malcom X realizado pelo diretor Spike Lee.

Em *Lumumba – La mort du prophète*, imagens das ruas de Bruxelas, imagens de arquivo, entrevistas com personalidades belgas e familiares de Lumumba são organizadas pela voz *over* de um narrador em primeira pessoa, cujo comentário procura recuperar não somente a história deste personagem, mas da própria história pessoal do cineasta cujos pais haitianos trabalharam nos governos de transição pós-independência, durante os golpes de estado e a ditadura de Mobutu no Congo. Aqui, a questão quanto à culpabilidade afeta não somente os belgas, mas o próprio cineasta e sua família, e também nós como espectadores, que em certa medida seríamos todos cúmplices do ocorrido. O filme apresenta um prólogo com

uma cena noturna na Place des Martyrs vazia em Bruxelas. Trata-se de um marco da nação belga, sendo o local em que foram enterrados os mortos da revolução belga em 1830, através da qual o país se tornou independente do Reino Unido dos Países Baixos do rei Guilherme I. Curiosamente, é neste lugar de celebração do nacionalismo belga de sua independência que o filme de Peck sobrepõe a luta de independência do Congo belga e de seu mártir mais celebre, Lumumba. A câmera na praça vazia, que parece ser assombrada, procura a imagem deste herói ausente que tombou na luta, por vezes como se fosse o próprio olhar subjetivo de um fantasma que vagueia. Enquanto passeia em torno da praça, a voz *over* lê o poema “Du cote du Katanga”, de Henri Lopes, justamente uma homenagem ao mártir congolês: “Em Katanga/Dizem que um gigante/Tombou na noite [...] A água chora e geme/Nesta noite/Quando a morte tem o rosto de um gigante” (PECK, 2012).

Este mesmo poema será repetido próximo ao final do filme, também numa cena noturna em que vemos ruas e estradas iluminadas e carros que passam em Bruxelas. Muitas das frases, palavras são repetidas no decorrer do filme, criando ecos, ressonâncias e rimas numa estrutura simétrica. Seguem-se imagens de arquivo, uma cena de Lumumba cumprimentando a multidão. E logo em seguida, volta-se para Bruxelas nos anos 1990, em que vemos rostos de pessoas que passam pela rua, pessoas dentro do bonde vistas através do vidro, enquanto o comentário nos diz:

Um profeta prevê o futuro, mas o profeta morreu e, com ele, o futuro. Não importa o que digam. Hoje seus filhos e filhas choram, sem mesmo saber, sem mesmo conhecê-lo. Sua mensagem se perdeu, restou seu nome. Será necessário ressuscitar o profeta? Será necessário dar-lhe a palavra uma última vez? Ou será necessário deixar que a neve da Grand Place lave os últimos traços de uma memória ausente? (PECK, 2012)

Assim, através do comentário, os rostos destes anônimos que parecem perdidos transformam-se em órfãos que carregam este legado de um futuro preconizado pelo profeta ausente e morto. Tal como apresentado por Diawara (2003, p. 195-6), é interessante e marcante que o filme sobreponha não somente o espaço europeu, através das imagens da cidade de Bruxelas, a Bélgica colonizadora, com o espaço do Congo e da África, presente em imagens de arquivo, mas também relacione tempos distintos – colonial e pós-colonial, passado e tempo atual – afirmando a perpetuação da mesma opressão, da perda de uma perspectiva verdadeiramente emancipadora tal como se apresentava no projeto de Lumumba.

No filme, a história de Lumumba, o processo da luta pela independência no Congo e a não realização desta libertação integram assim a vida de todos, não estando circunscrita a um espaço ou a um tempo em particular. Imagens de filmes de arquivo da própria família do cineasta também fazem com que a grande história seja entremeada pela história particular e privada de cada um, e vice-versa. Vemos fotos da infância de Raoul Peck, uma delas num grupo da escola, outra em que ele se encontra junto à grande estátua do explorador Stanley. Também vemos imagens em movimento do arquivo da família, de cenas das ruas da então capital Leopoldville e da estátua do Rei Leopoldo II. Uma fotografia em preto e branco, com muitas pessoas numa sala e com Lumumba ao centro, é objeto de especulação e hipóteses do cineasta, que decupa a cena, na qual vemos partes da fotografia nos sendo mostradas aos poucos até formar a grande cena de um quadro. Através do comentário, somos informados que a imagem foi encontrada pela mãe de Raoul Peck numa das gavetas do escritório da prefeitura na qual trabalhara. Trata-se de uma cena de uma coletiva de imprensa do governo recém-empossado. Ele examina os vários personagens, suas expressões, a postura corporal. Alguns parecem desinteressados, outros perdidos, outros obrigados a estar ali, e o único que parece saber a razão de sua presença parece ser Patrice Lumumba. O comentário compara a foto a um quadro flamengo com seus muitos

personagens figurantes em torno de um Cristo solitário que seria o então primeiro ministro eleito democraticamente do Congo. A foto parece trazer sinais que anunciam a tragédia que está por vir.

Entre sequências com imagens de arquivo da família ou do governo congolês, há também entrevistas realizadas em 1991 com jornalistas belgas e pessoas que participaram do processo da independência, como Jacques Brassine de la Buissière – que foi funcionário diplomático belga no Congo, tendo participado da mesa redonda sobre a independência, e que escreveu uma longa tese sobre o assassinato de Lumumba tendo em vista a afirmação de uma não culpabilidade belga. Brassine será o protagonista do filme *Spectres* (2011), do artista belga Sven Augustijnen, como veremos adiante. A pergunta inicial feita pelo entrevistador, que é o próprio Peck, gira em torno da objetividade da cobertura da imprensa belga e internacional sobre o caso Lumumba. Primeiramente, um jornalista belga defende a liberdade de imprensa como sendo algo que sempre foi vigente na Bélgica democrática, afirmando a não manipulação das notícias, enquanto no depoimento seguinte de Brassine, este diz que não existe objetividade e que certamente toda agência de notícias é tendenciosa, sendo que ele mesmo ao dar seu depoimento não é objetivo. O filme coloca em xeque a própria ideia de objetividade, seja da imprensa, seja da história, seja do cinema. Simultaneamente, a voz *over* do próprio cineasta que narra em primeira pessoa traz a dimensão da subjetividade para pensar este episódio histórico e as imagens criadas em torno de um protagonista presente em sua ausência, Patrice Lumumba.

Mais uma vez, a câmera caminha por um corredor no metrô de Bruxelas, como um espectro atormentado que busca ali pistas para sua história, ou os “traços do profeta”, “por sua alma de uma jornada sem retorno e sem descanso possível” (PECK, 2012), como diz o comentário. Neste momento do filme, como mais adiante, ele expõe também a razão de realizar um filme sobre a história do Congo e seu líder em Bruxelas, longe do então Zaire do ditador Mobutu, pois sua proposta de filmar em

terras africanas foi tomada com desconfiança pelo serviço secreto e de segurança de Mobutu, impossibilitando a ida da equipe *in loco*. O comentário compara o vaguear do próprio cineasta com suas inquietações com a de seu protagonista ausente, “longe. Perdido. O Marechal do Zaire também não o deixaria retornar?”. E ainda acrescenta uma fala que também será repetida mais vezes adiante, como um eco ao final do filme e que também nos remete ao prólogo: “Outros dizem, com certeza, que o profeta está morto, mas nunca puderam mostrar seu corpo. Pior para eles” (PECK, 2012). A câmera volta a mostrar as ruas de Bruxelas, os carros, bondes e ônibus em circulação, a plataforma onde pessoas esperam o próximo trem. Novamente um comentário nos fala do profeta que vaga pela cidade e vem importunar os culpados. Cria-se um cenário da cidade de Bruxelas como lugar de assombração incessante.

O filme mostra o célebre momento da cerimônia oficial de 30 de junho de 1960, data em que a Bélgica outorga a independência ao Congo. Primeiramente, exhibe-se a cena de imagens de arquivo do discurso do rei Baduíno; enquanto vemos a imagem, a voz *over* faz comentários sobre o caráter oficial da fala que faz um elogio à criação belga do Congo. Depois vemos e ouvimos o fim do discurso que afirma o momento da independência como a “realização completa da criação do gênio Leopoldo II”. Em seguida, vemos uma foto do presidente Kasa-Vubu, que faz seu discurso protocolar. Uma foto de Lumumba sentado, fazendo anotações num papel, é exibida; a narração fala do discurso que ele fará, que não estava previsto, em que o líder “dirá o que não se pode dizer” (PECK, 2012). Vemos então parte da cena do filme de arquivo do famoso discurso de Lumumba, que saúda “os combatentes da independência e da luta gloriosa pela liberdade”; posteriormente o comentário pontua que “imagens se perderam, mas que a voz ficou”, e ouvimos as denúncias dos horrores e da segregação racial praticados pelo colonialismo belga. O discurso é interrompido por depoimentos de um ex-oficial belga que repreende o conteúdo da fala, bem como por Jacques Brassine, que diz que “o mal

estava feito”, narrando como a quebra de protocolo causou um grande desconforto ao rei. Posteriormente, assistimos à entrevista com a filha do líder, Juliana Lumumba, que afirma as convicções de seu pai pela independência e sua clara não disposição em compor e negociar por uma pseudoemancipação, o que o levou a ser tratado como inimigo de todos, da imprensa e da igreja.

Mais adiante vemos a imagem da bandeira belga que tremula no ar, seguida de um guarda real que saúda e marcha. Em seguida, a câmera passeia pelo interior das galerias do Museu Tervuren ou Museu Real da África Central – o maior museu colonial da Europa –, cuja coleção é centrada, evidentemente, no Congo. Exposição de animais empalhados e montados em cenários que reproduzem seus habitats convive com estátuas e tantos outros artefatos culturais, como um imenso “mostruário” do universo colonial. Enquanto a câmera vagueia – mostrando animais tipicamente africanos empalhados: um hipopótamo com seus dentes à mostra, um leão rugindo –, ouvimos a famosa rumba “Indépendance Cha Cha”, que celebrava a independência do Congo, e a voz *over* diz que “há memórias das quais preferimos nos livrar, tanto os executores como as vítimas. E então o assassino não é aquele que você pensou que fosse. Há vários modos de se matar” (PECK, 2012). Vemos então um *contra-plongée* de estátuas de bronze em estilo clássico europeu retratando um homem africano em posição de ataque, seguido de uma mulher e de uma criança. Segue-se uma tomada de um outdoor móvel com a imagem do personagem dos quadrinhos Tintin acompanhado de seu cão – retrato também estereotipado da África como lugar para os aventureiros e exploradores belgas.

A cena, mais uma vez, conecta inelutavelmente o Congo e a Bélgica, colônia e metrópole, em que o reverso das conquistas da civilização é a violência e a opressão, afirmando a conhecida tese formulada por Walter Benjamin (1993, p. 225) de que “não há documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, documento da barbárie” (LÖWY, 2005, p. 70). Ao

exibir os animais selvagens transformados em peça de museu, as belas estátuas e os infundáveis corredores do Tervuren, e depois o personagem do explorador colonial que parece inofensivo como o personagem Tintin, o assassinato de Lumumba toma outra dimensão: da perpetuação do colonialismo e da dominação, da liquidação de um país inteiro e de um continente, cujas esperanças de emancipação foram abolidas e sufocadas por contínuos massacres reais e simbólicos. A riqueza e a cultura belgas seriam fruto desta exploração e violência ininterruptas.

Mais adiante, uma sequência nos leva a refletir sobre a fabricação e difusão de imagens, mais precisamente a de Lumumba. Antes, vemos a imagem da tela preta, enquanto escutamos a voz *over* do cineasta que nos diz: “Buracos negros [...] Imagens proibidas, mas inofensivas. [...] Estes buracos negros são mais corrosivos que as imagens que eles supostamente escondem?” (PECK, 2012). Trata-se também de uma reflexão sobre os limites da representação. Em seguida, vemos o plano de um campo ou gramado alto, supostamente na periferia de Bruxelas, em que ao fundo se veem pequenos prédios e casas, enquanto chove e venta. A voz anuncia que “há as imagens”, logo após, há uma mudança de plano em que vemos uma estação repleta de pessoas com suas bagagens a esperar, enquanto ouvimos: “e há aqueles que as criam” (PECK, 2012). Vemos uma grande tela neste espaço, com um alto falante em cima, no qual apresenta-se um *pot-pourri* de imagens de filmes de ação: um casal, uma explosão, uma cena de fuga sobre carros, uma mulher que pula freneticamente sobre a cama, um rosto ensanguentado, outras explosões etc. Não reconhecemos tais imagens como uma sequência narrativa, mas como imagens típicas de filmes de ação. Enquanto isto, o comentário que se sobrepõe a estas imagens discorre sobre as diferentes imagens de manchetes e frases de efeito sobre Lumumba criadas pela mídia: “Lumumba – ditador arrivista”; “o primeiro negro de um dito Estado”; “Sr. Urânio – o Elvis Presley da política africana”; “o Primeiro Ministro louco furioso”; “o ambicioso manipulador”; “o político do mato”; “o negro de barba de cabra”; “o aprendiz de

ditador – meio charlatão, meio missionário” (PECK, 2012). Ao final deste excesso desprovido de sentido de diversas imagens, juntamente com a leitura em *over* das manchetes que descrevem Lumumba, percebe-se um mosaico de imagens heterogêneas, sem significação, tão somente imagens criadas. As chamadas e descrições enunciadas pela mídia claramente são enviesadas e muitas vezes extremamente preconceituosas. Sendo que o sentido de “imagem” com que a presente sequência trabalha, bem como o filme como um todo, diz respeito não somente à imagem fotográfica ou fílmica, mas a toda a esfera da representação e do imaginário. O comentário conclui dizendo: “a força das imagens, alguém disse”. Trata-se de pensar sobre a responsabilidade da criação de imagens e o que está em jogo e que rege forçosamente a fabricação midiática de personagens e histórias. Se há buracos negros que cobrem o irrepresentável ou o que é censurado, há que se perguntar o que as imagens em si trazem atrás de si, o que elas cobrem ou escondem. Sendo assim, nos parece que, ao deixar em aberto quem matou Lumumba – tantos seriam os autores do crime – e ao afirmar que “há vários modos de matar”, o filme (e seu diretor) traz a responsabilidade política do assassinato do líder congolês à mídia e a todos os “criadores de imagens”, sejam eles jornalistas, escritores ou cineastas. Mais adiante no filme, vemos a capa de uma revista que traz a foto de Lumumba, com os dizeres “a morte do diabo”. Há também um trecho em torno do suposto comunismo de Lumumba – jornalistas que negam e outros que afirmam. Tais imagens – e seus criadores – seriam também cúmplices da morte de Lumumba. Há claramente uma dimensão política inegável na fabricação de imagens para Raoul Peck.

O filme apresenta também uma reflexão sobre o processo de fabricação do filme, seus custos e sua relação com a cadeia de produção e difusão, com a economia mundial e africana. Após exibir um cinejornal intitulado *Lumumba's arrest*, que mostra cenas da captura de Lumumba e sua prisão liderada por Mobutu – como se fosse um feito heroico de suas tropas –, vemos o plano de uma escadaria de um metrô de Bruxelas. O comentário

nos diz que o uso destas imagens de arquivo da British Movietone custou 3.000 dólares o minuto, enquanto “um congolês ganha 150 dólares por ano”, e que “nos acostumamos. [...] tudo passa, as imagens ficam”, e que “a memória de um assassinato custa caro”.

Próximo ao final do filme, vemos novamente imagens da Grand Place em Bruxelas, enquanto o comentário reitera que o “profeta vagueia” e atormenta os culpados. A voz *over* anuncia que vai contar como ocorreu o assassinato de Lumumba. No plano seguinte, a câmera que passeia e parece fazer as vezes do fantasma do líder congolês entra em um salão luxuoso onde acontece um evento formal com pessoas em trajes de gala. A voz *over* nos diz: “o profeta não quer se fazer esquecer, ele procura um pouco de calor e incomoda todo mundo”. Ao passo que as pessoas conversam e se cumprimentam, a câmera passeia entre elas; alguns olham para câmera, outros ignoram, outros ainda parecem incomodados. O comentário descreve o que ocorreu com Lumumba após o assassinato, sobre a tentativa de fazer desaparecer seu corpo: dois homens brancos munidos de serras, facas de açougueiro, gasolina, ácido sulfúrico e whisky, desenterrando corpos. A imagem destes convidados da elite neste evento em Bruxelas em conjunto com o comentário afirma mais uma vez a cumplicidade e culpabilidade belga, não somente daqueles sujeitos diretamente implicados no terrível assassinato e na brutal desaparecimento do corpo, mas também todos os demais, a elite belga e seus descendentes. Todos estes que parecem não ter nenhuma participação, distantes de tal acontecimento – assim como a elite no período em questão – e que se divertem e bebem descompromissados são também cúmplices. Após, há uma sequência em que se descreve a transferência de Lumumba e seus companheiros para Elisabethvillem e como ocorreu a execução dos prisioneiros. O filme termina mostrando estradas em Bruxelas e os carros que passam à noite, enquanto o comentário diz que os restos do corpo calcinado de Lumumba foram espalhados pelo caminho no retorno e que embora se afirme a morte do líder-profeta, ninguém jamais pôde mostrar

seu corpo. Novamente, é toda a cidade de Bruxelas, suas ruas, praças e estradas que são assombradas pelo fantasma de Lumumba, cujo assassinato faz de todos, em última instância, cúmplices e responsáveis.

Por fim, há o filme *Spectres* (2011),⁶ ao qual já nos referimos anteriormente, no qual o artista Sven Augustijnen⁷ elege um personagem controverso como “guia” e protagonista, Jacques Brassine de La Buissière – ex-funcionário do governo colonial que participara da transição e negociações do processo de independência congoleza e que já apareceu como um dos entrevistados no filme de Peck. O filme não utiliza imagens de arquivo, mas pressupõe uma extensa pesquisa não somente de arquivos, mas de muitos documentos e depoimentos diversos. O artista segue o itinerário de Brassine, que entrevista personagens políticos envolvidos nesta história: belgas, congolezes e seus descendentes, tais como a filha de Tschombe, a viúva e os filhos de Lumumba. Refaz também o percurso da prisão de Lumumba até o local de sua execução. Embora esta figura de Brassine posicione-se claramente em defesa da família real belga, o filme mostra uma espécie de contradição performática, em que o discurso apresenta suas incoerências e insuficiências: parece que ao negar a culpabilidade belga, somente a reafirma.

6 Em paralelo, o livro homônimo publicado traz os discursos do Rei Baduino I e de Patrice Lumumba na ocasião da independência, além de uma entrevista com Brassine e artigos que contrariam a versão deste, como a de Ludo de Witte e outros, bem como uma série de fotos da autoria de Brassine que constam de sua tese.

7 Em entrevista a Ronald Van de Sompel para a revista *Mousse*, Sven Augustijnen (2011) diz que a realização do projeto partiu da observação da própria cidade de Bruxelas que parece ser habitada por muitos espectros: a estátua de Leopoldo II na Place du Trône – rei belga que se apossou do Congo como propriedade sua, iniciando uma violenta exploração; a casa em que Karl Marx viveu enquanto escrevia com Engels o *Manifesto Comunista* (1848); e Matonge, o bairro congolês em Bruxelas. Segundo Augustijnen, deste modo, no início de seu projeto estão o fantasma de Marx e o espectro do comunismo, o fantasma do rei Leopoldo II e o de Patrice Lumumba.

No início do filme, acompanhamos um carro que percorre um caminho no campo até chegar à mansão do conde Arnoud d'Aspremont Lynden, filho do Ministro dos Negócios Africanos no período da independência, Harold d'Aspremont Lynden – que seria um dos responsáveis do governo colonial belga implicados no assassinato de Lumumba segundo o argumento defendido no livro de Ludo de Witte (1999/2002, p. 46-47). Um dos documentos que sustentam a culpabilidade belga foi um telegrama oficial enviado por Harold d'Aspremont que menciona a “eliminação definitiva” do líder congolês. Tanto o livro de Witte (2002, p. 46-47) como o telegrama propriamente dito foram também objeto de análise do relatório de investigação do Comitê Parlamentar de Inquérito (2001, p. 157), que visou apurar as circunstâncias e a implicação dos belgas no assassinato de Lumumba.

O filme nos apresenta um plano da enorme mansão rodeada por uma floresta e a bandeira belga que tremula no gramado. Segue-se a conversa entre Brassine e Arnoud, que reitera continuamente a não culpabilidade belga, dizendo que tal documento foi indevidamente interpretado por de Witte, pois tratar-se-ia, naquele contexto, de uma “eliminação política” e não física. Outro aspecto tratado na conversa foi um outro telegrama em que Harold d'Aspremont pede a transferência de Lumumba, preso em Leopoldville, para a região de Katanga de Tschombe – inimigo de longa data de Lumumba. Os argumentos para a responsabilização belga incidem sobre o conhecimento prévio da parte de d'Aspremont de que a transferência do prisioneiro político resultaria inevitavelmente no seu assassinato. Novamente, Arnoud e Brassine afirmam a não implicação de d'Aspremont e dos belgas, dizendo que se trata de uma decisão efetuada unicamente por Tschombe e por ministros congolezes. Eles dizem de modo preconceituoso que se tratou de um modo de resolver as coisas segundo a “tradição bantu”, distinta do modo “civilizado e belga” de lidar com tais questões, negando a responsabilidade moral dos belgas no assassinato tal como concluiu o relatório do Comitê de Inquérito. A câmera flana, ora filma cada um dos personagens, seus rostos, ou outras partes do corpo, como pés, mãos em

movimento; num momento, volta a fixar-se na bandeira belga. Podemos dizer que, apesar de acompanhar a conversa integral dos personagens, a câmera não se identifica com estes. Este incômodo e cínico diálogo é interrompido quando ambos – sorridentes – entram na casa para tomar um aperitivo. Ao entrar, logo na entrada a câmera mostra longamente um retrato de Harold d’Aspremont, caminha pelo suntuoso interior, mostra a paisagem vista da janela e depois os personagens que brindam, bebem e conversam. A cena tem uma atmosfera frívola. Depois, o diálogo retorna ao tema do assassinato, em que tanto Arnoud quanto Brassine repetem os mesmos argumentos e observações já feitas anteriormente. Curiosamente, ao vermos novamente a bandeira belga no gramado em frente através da porta, ouvimos a voz de Brassine dizer: “ninguém tem nada a esconder”. Eles citam erros no livro de Witte como detalhes biográficos, que no entanto não têm relação alguma com o tema em questão.

Nenhuma imagem de Lumumba é diretamente exibida no filme – salvo um quadro com a foto do líder congolês na casa de sua viúva e família –, e o único documento de arquivo que faz parte do corpo fílmico é o registro sonoro de seu famoso e provocativo discurso durante a cerimônia oficial da independência congoleza. Assistimos a uma cena em que Brassine escuta primeiramente o discurso do Rei Baduíno e em seguida o de Lumumba, na sala de sua casa. Obcecado pelo tema, ele já exibiu seu armário e estantes repletas de documentos diversos relacionados ao assunto, bem como mapas dos itinerários de Lumumba, de sua captura ao assassinato. Ao ouvir o discurso de Lumumba, é visível o aborrecimento de Brassine. Em seguida, a câmera o acompanha na missa do aniversário da morte do Rei Baduíno, em que vemos na igreja vários veteranos uniformizados e condecorados portando a bandeira belga, pessoas de diferentes gerações assistindo à homenagem. A câmera nos mostra o altar com a foto do rei e o padre caminhando com o turíbulo. Ouvimos apenas um trecho do discurso da missa que em certo momento diz: “para encontrar a paz interior [...] é preciso aceitar os outros como eles são, e também aqueles que nos incomodam”. Impossível

não relacionar a aceitação “daqueles que incomodam” com Lumumba e a culpabilidade belga, que não cessa de aparecer nas entrelinhas do filme em discursos, gestos, falas e atos falhos.

Em Katanga, acompanhamos Brassine refazendo o trajeto de Lumumba e seus companheiros: da prisão em uma casa por algumas horas até o local da execução. Vemos Brassine procurando o local que serviu de prisão, da qual ele só encontra tijolos e pedaços demolidos. Ele conversa e interage com as pessoas que habitam as redondezas, como uma espécie de guia turístico ou histórico, e explica animadamente o que ocorreu: os cômodos em que os prisioneiros foram colocados, o horário em que foram levados por um carro para serem executados e outros detalhes. A esposa de Brassine – que também já estava presente na casa de Aspremont – intervém para dizer aos habitantes locais que ouvem com atenção a narração de Brassine que “não foi ele quem fez isso”, para em seguida o próprio Brassine afirmar rindo que “sim, não fui eu”, enquanto seus ouvintes perguntam: “quem foi?”. Novamente, se anteriormente ele dissera que “não tem nada a esconder” e neste momento diz que “não foi ele”, tais negações sistemáticas são bastante significativas. Tal como a negação em Freud, a negação da culpabilidade belga por Brassine põe em cena um conteúdo recalcado em que se nega algo que se prefere reprimir:

Neste caso, a negativa seria uma forma de tomar conhecimento do recalcado, como que uma suspensão (*Aufhebung*) do recalque, mas sem aceitação (*Annahme*) do que foi recalcado. Há, portanto, reconhecimento do inconsciente pelo eu, mas esse reconhecimento se expressa em forma negativa. Eis a dimensão de reconhecimento (*Anerkennung*): no movimento de suspensão do recalque, o eu não admite o inconscientizado, mas o reconhece, justamente, nesse ato de não-admissão (D’AGORD, 2006).

Nos parece que é este movimento do inconsciente, das reiteradas e múltiplas negações de Brassine como representante da Bélgica colonial, que é captado e apresentado no filme. O recalque da culpa não assumida vem à tona através da fala e da performance de Brassine e de outros personagens. Mas a parte mais significativa é, sem dúvida, a sequência em que o belga encontra o local em que ocorreu a execução de Lumumba. Em um primeiro momento, à luz do dia, ele e um veterano belga procuram o local e ao encontrarem, Brassine tenta descrever e reconstituir o que ocorreu para a câmera seguindo seus mapas e esquemas. Ele passa a procurar a árvore marcada de balas de revólver em que os prisioneiros foram executados, caminhando e voltando, até que, para seu profundo desgosto, descobre que a tal árvore não existe mais e foi transformada em carvão, segundo o depoimento de habitantes locais. Não contente com esta sua “reconstituição” à luz do dia, Brassine retorna à cena do crime à noite, em que iluminação da filmagem se faz pelos faróis do carro, tal como na ocasião do assassinato, segundo as descrições e documentos. Trata-se de uma cena fantasmática, em que vemos Brassine vagar em meio a mata lúgubre, no local do assassinato, como se procurasse ainda provas da não culpabilidade belga onde não há ou que tal “reconstituição” pudesse afirmar sua tese negacionista. Tese que nega o que parece impossível de negar, e que a cada negação reiterada nos faz ver o recalque da culpa. O personagem ausente de Lumumba parece continuar mais do que nunca presente, continuando a assombrar Brassine e os belgas.

Estes filmes – *Lumumba* – *La mort du prophète* (1992) e *Spectres* (2011) –, embora tratem do tema do assassinato de Lumumba, o fazem cada qual a seu modo, com estratégias e estruturas completamente diferentes, no entanto, ambos lidam com fantasmas, com imagens recalçadas e culpas não admitidas. Há algo de sintomático na emergência de espectros que assombram continuamente Bruxelas (a Bélgica e o Ocidente), do que parece ser um espírito inquieto que representa uma independência não realizada que ronda todos os lugares, em negações reiteradas de responsabilidades e culpas do assassinato de um dos grandes líderes ou profeta da luta pela

liberação africana. Como observa T. J. Demos (2011, p. 10), trata-se de uma “espectropoética” que lida com a representação do que é invisível e fantasmático. Tal como Derrida (1994), em *Espectros de Marx*, nos convida a conviver com os fantasmas. A ideia de “hantologie” ou “fantologia” propõe uma outra ontologia habitada por fantasmas, pelo que transita entre ser e não ser, abrindo espaço para uma alteridade fora da lógica da identidade que desconstrói uma metafísica da presença. Trata-se daquilo que resiste à ontologia e à metafísica, pois os fantasmas rondam entre a morte e a vida, não podem ser localizados, nem controlados, e podem aparecer e retornar a qualquer momento. Aceitar este estar com espectros significa também defender uma política da memória, do passado e do futuro, daquilo que não foi e ainda não é. Assim, faz-se em nome da justiça, aceitando uma interpelação por uma justiça e por uma ética para todas as gerações, para os que morreram como vítimas da guerra, de opressões ou totalitarismos, bem como para aqueles que ainda não existem. Neste vaivém de espectros, entre vivos e mortos, passado e futuro, há sempre uma disjunção do sujeito, um diferido que resiste às totalizações e uma admissão da alteridade. Cada filme, a seu modo, lida com inúmeros fantasmas: de Lumumba, da colonização, do fracasso do projeto de independência, entre tantos outros. Nestes filmes, os espectros incomodam e assombram não somente as autoridades belgas e seus cidadãos, mas todos nós, espectadores, perante a responsabilidade política e da justiça diante de crimes impunes e esperanças abortadas do passado em direção a um futuro outro.

Referências bibliográficas

AUGUSTIJINEN, Sven. *Spectres*. Bruxelas: ASA Publishers, 2011.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história” In: *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

- BRAECKMAN, Colette. Congo: festivals Afrika et Afrique taille XL “censures”?. *Le Soir*, 24 mar. 2010. Disponível em: <http://archives.lesoir.be/congo-festivals-afrika-et-afrique-taille-xl-censures-_t-20100324-00URPJ.html>. Acesso em: 20 dez. 2012.
- CÉSAIRE, Aimé. *Une saison au Congo*. Paris: Points, 2001.
- D’AGORD, Marta. Negação lógica e a lógica do sujeito. *Ágora – Estudos em teoria psicanalítica*, Rio de Janeiro, vol. 9, nº 2, jul.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982006000200006&script=sci_arttext#nto4>. Acesso em: 10 dez. 2012.
- DE BOECK, F. “The Last Post: Le Congo et la théorie postcoloniale”. In: CORNELIS, S.; CEUPPENS, B. (eds.). *L’indépendance du Congo, 1960-2010: regards, patrimoines et projets*. Tervuren: Royal Museum for Central Africa, 2012.
- DE WITTE, Ludo. *The Assassination of Lumumba*. Londres: Verso, 2002.
- DEMOS, T. J. Sven. *Augustijnen’s Spectropoetics*. Bruxelas: ASA Publishers, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- DIAWARA, Mathia. “The ‘I’ Narrator in Black Diáspora Documentary”. In SHOHAT, Ella & STAM, Robert (orgs.). *Multiculturalism, postcoloniality and transnational media*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003, p. 193- 202.
- FANON, Frantz. *Pour la révolution africaine*. Paris: La Découverte, 2001.
- FREUD, S. *A negativa* [1925]. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GODDERIS, Idesbald & KIANGU, Sindani. Congomania in Academia – recent historical research on Belgian historical past. *BMGN Low Countries Historical Review*, vol. 126, nº 4, 2011. Disponível em: <<http://www.bmgn-lchr.nl/index.php/bmgn/article/view/7442>>. Acesso em: 8 set. 2012.

- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MUNANGA, Kabengele. *A República Democrática do Congo – RDC*. São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/09/A-Republica-Democratica-do-Congo.pdf>>. Acesso em: 5 ago. 2012.
- NZONGOLA-NTALAJA, G. *The Congo: from Leopold to Kabila – a people’s history*. Londres/Nova York: Zed Books, 2002.
- PECK, Raoul. *Stolen images: Lumumba and the early films of Raoul Peck*. Nova York: Seven Stories Press, 2012.
- RAPPORT du Comission d’Enquête Parlemantaire visant à déterminer les circonstances exactes de l’assassinat de Patrice Lumumba et l’implication éventuelle des responsables politiques belges dans celui-ci. Chambre de Répresentants de Belgique, 16 nov. 2001. Disponível em: <http://www.lachambre.be/kvvcr/pdf_sections/comm/lmb/312_6_volume1.pdf e http://www.lachambre.be/kvvcr/pdf_sections/comm/lmb/312_7_page_682_to_873.pdf>. Acesso em: 10 out. 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *La pensée politique de Patrice Lumumba*. *Présence Africaine*, nº 47, jul.-set. 1963. Disponível em: <<http://www.kongo-kinshasa.de/dokumente/lekture/lumumba.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2012.
- VANDERBEEKEN, Robrecht. *Documentary as anti-monument: On Spectres by Sven Augustijnen*. *Afterall*, nº 31, outono-inverno 2012, p. 94-105.

REPRESENTAÇÕES DA CULTURA BRASILEIRA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO: relações entre o IEB e a Caravana Farkas

Jennifer Jane Serra¹

Introdução

A PARTIR DA DÉCADA DE 1960, as mudanças no Brasil, com a realização do golpe militar em 1964 e o processo de modernização do país, foram acompanhadas pelo debate e revisão de conceitos ligados à cultura. Nesse contexto, tornaram-se relevantes temas como alteridade, alienação, colonialismo, autenticidade, comunicação de massa, tradição, progresso, entre outros, relacionados com as questões da identidade nacional e da cultura popular. Nesse período, também, a arte foi não apenas veículo de expressão de embates ideológicos e estéticos, mas passou a ser pensada como um veículo de transformação social. Nesse sentido, o cinema brasileiro produzido nos anos 1960 e 1970 pode ser considerado um campo de expressão do engajamento social e político, no qual destacou-se, especialmente, o Cinema Novo, que, com suas ideias e produções, defendeu a realização de uma revolução sociocultural do povo, brasileiro e latino-americano, através do cinema.

1 Jennifer Jane Serra é doutoranda em Multimeios no Instituto de Artes da Unicamp e bolsista Fapesp. É autora da dissertação *O documentário animado e a leitura não-ficcional da animação* (Unicamp, 2011) e realiza pesquisa sobre o documentário de animação. E-mail: jennifer.jserra@gmail.com.

Em concomitância, nos filmes documentários produzidos a partir dos anos 1960 também estão presentes as questões da cultura popular e da identidade nacional. Entre essas produções, gostaríamos de destacar uma experiência particular do cinema documentário brasileiro: o projeto de documentação da cultura popular brasileira que tornou-se mais conhecido como Caravana Farkas. Entre os anos de 1964 e 1981, o fotógrafo e também empresário Thomaz Farkas produziu 39 filmes no Brasil, tratando-se em quase sua totalidade de filmes documentários em curta-metragem dirigidos por jovens cineastas engajados na proposta de documentação de manifestações da cultura popular brasileira, as quais acreditavam que viriam a ser extintas com o processo de industrialização do país. Entre os temas dessas produções, podemos destacar, por exemplo, o cangaço, o artesanato, a literatura de cordel, o messianismo, entre outros.

Tomando como ponto de partida o contexto sociocultural brasileiro e os estudos sociológicos sobre os temas abordados nos documentários produzidos por Thomaz Farkas, pretendemos analisar como esses filmes não apenas documentam manifestações da cultura popular do país, mas também registram uma maneira de pensar a cultura e a sociedade brasileiras que é característica do período em que foram produzidos. No entanto, diante do extenso número de filmes que compõem o conjunto da Caravana Farkas, consideramos necessária a realização de um recorte de nosso objeto de estudo. Por isso, propomos analisar apenas os filmes dirigidos pelo realizador Geraldo Sarno, parceiro de Thomaz Farkas na concepção e realização do projeto que culminou na Caravana Farkas.²

Dessa forma, este trabalho apresenta uma análise das questões sobre a cultura popular e a identidade nacional presentes nos filmes realizados pelo

2 O nome “Caravana Farkas” foi dado pelo cineasta Eduardo Escorel ao conjunto de filmes produzidos por Thomaz Farkas entre os anos de 1964 e 1981 e utilizado como título para a mostra organizada pelo cineasta Sérgio Muniz, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 1997, tornando-se esta a nomeação mais comum para esse conjunto de filmes.

diretor Geraldo Sarno entre os anos de 1967 e 1971, período que, como nos coloca Gilberto Sobrinho, pesquisador que vem estudando essa experiência cinematográfica, corresponde à segunda fase da Caravana Farkas.³ Esta fase é marcada pelo acordo entre os cineastas comandados pelo fotógrafo e empresário Thomaz Farkas e o Instituto de Estudos Brasileiros da USP⁴ para a realização do projeto *A condição brasileira*, que resultou na produção de 19 documentários filmados no Nordeste do país. Consideramos que os filmes dirigidos por Geraldo Sarno neste período, assim como os demais filmes da Caravana Farkas, são significativos para uma análise sobre a relação entre o cinema brasileiro e os debates no campo da cultura, como já foi apontado em outros trabalhos produzidos sobre este tema.⁵

Além disso, pretendemos resgatar a relação entre essa fase de realização dos documentários associados à Caravana Farkas com o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, especialmente a partir do contato de Geraldo Sarno com o Instituto. Nesse sentido, consideramos que os filmes dirigidos pelo cineasta expressam um pensamento sobre a cultura popular brasileira que está presente também nos cursos realizados pelo IEB no mesmo período. Dessa forma, os seguintes filmes compõem o *corpus* de nossa análise: *Vitalino Lampião* (1969), *A cantoria* (1969-1970), *O engenho* (1969-1970),

-
- 3 Segundo o pesquisador Gilberto Sobrinho (2008, 2012), a produção fílmica da Caravana Farkas pode ser dividida em três fases: 1ª fase – de 1964 a 1965: produção de quatro documentários com o uso de som direto, que foram reunidos no longa-metragem *Brasil Verdade*, lançado em 1968. 2ª fase – de 1967 a 1971: produção de 19 curtas-metragens resultantes de duas viagens ao Nordeste brasileiro e fruto do projeto *A Condição Brasileira* e de um acordo não concretizado entre os jovens cineastas ligados a Thomaz Farkas e o Instituto de Estudos Brasileiros da USP. 3ª fase – de 1972 a 1980: última fase. Reúne 15 documentários realizados, a maior parte no Nordeste, mas com produções também no Sudeste, fruto de parcerias e coproduções sobre diferentes temas.
 - 4 O Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) foi criado em 1962 pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda, como um órgão da Universidade de São Paulo destinado a refletir sobre a sociedade brasileira, sendo responsável pela manutenção de acervos, pela realização de cursos e atividades de cultura e extensão universitária.
 - 5 Como, por exemplo, os trabalhos de Gilberto Sobrinho, Alfredo Dias D’Almeida, Jean-Claude Bernardet, Rosana Cateli, Fernão Ramos, Marcius Freire, entre outros.

Casa de farinha (1969-1970); *Viva Cariri* (1969-1970), *Os imaginários* (1970), *Jornal do sertão* (1970), *Região Cariri* (1970) e *Padre Cícero* (1971).

O contexto cultural brasileiro – décadas de 1960 e 1970

As décadas de 1960 e 1970 no Brasil, período em que foram realizados os filmes mencionados acima, podem ser caracterizadas pela consolidação de um mercado de bens culturais, com crescimento da produção, distribuição e consumo de produtos, em que o Estado, a partir do golpe militar, exerceu papel relevante para a expansão de atividades culturais, acompanhado, entretanto, do exercício de controle e fortes restrições do ponto de vista ideológico (ORTIZ, 2006b). Nesse período, o Estado brasileiro implantou uma política cultural para promover o desenvolvimento de atividades relacionadas com o campo da comunicação, tendo como interesse central a busca pela “integração nacional”⁶ de um pensamento político e cultural sobre o país, da qual podemos destacar como resultados a consolidação da televisão como o principal meio de comunicação de massa na década de 1960 e o desenvolvimento da indústria cinematográfica nos anos 1970 (ORTIZ, 2006b, p. 113-148).

No campo intelectual, iniciavam as preocupações voltadas para a análise da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa. Entretanto, na base das discussões realizadas nessas décadas, duas questões eram proeminentes: a formação da identidade nacional e a cultura popular. Segundo Renato Ortiz (2006b), duas tradições de pensamento procuraram analisar a questão do nacional-popular. A primeira, mais antiga, diz respeito aos estudos folclóricos e tem como principal representante Sílvio Romero, que, através da questão racial, tentou explicar o “atraso” brasileiro no processo de formação de uma nação moderna. A

6 Segundo Renato Ortiz, a questão da “integração nacional” interessava tanto os militares quanto os empresários, embora essa questão fosse considerada de pontos de vista diferentes. Para o autor: “ambos os setores veem vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado” (ORTIZ, 2006b, p. 118).

questão da mestiçagem aparece, entretanto, como a base da formação de uma possível unidade nacional e será reinterpretada por Gilberto Freyre, que passa do conceito de raça para o conceito de cultura. Uma segunda tradição de pensamento sobre o popular e o nacional surge nos anos 1950, quando os intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), situado no Rio de Janeiro, irão repensar o conceito de cultura, concebendo-a como um elemento de transformação socioeconômica (ORTIZ, 2006a, p. 46). Dentro dessa perspectiva, a cultura será “inautêntica”, isto é, alienada ao modelo da metrópole, enquanto uma cultura nacional não for construída. A cultura transforma-se em ação política e cultura popular passou a ser tomada como o veículo através do qual a consciência crítica acerca dos problemas sociais seria levada às classes populares. Segundo Ortiz (2006, p. 49), a influência do Iseb pôde ser sentida, por exemplo, no cinema,⁷ no Movimento de Cultura Popular no Recife e no Centro Popular de Cultura – um projeto da União Nacional dos Estudantes, que teve consequências importantes na produção artística brasileira nos anos 1960, inclusive na produção cinematográfica. As questões do colonialismo cultural e do subdesenvolvimento, comuns em discussões sobre a realidade brasileira nesse período e presentes especialmente nos discursos do Cinema Novo, aparecem também nos filmes da Caravana Farkas, como veremos a seguir. Dentro desse contexto, podemos traçar uma relação de proximidade entre a ideologia do CPC da UNE e do Iseb com os filmes dirigidos por Geraldo Sarno, especialmente no tocante à questão da cultura nacional e popular.

Documentando um Brasil em transformação

Fotógrafo desde a infância, vindo a se tornar um dos principais nomes da fotografia no Brasil, Thomaz Farkas desenvolveu interesse pelo

7 Para o autor, dois textos exemplificam a influência do Iseb na área cinematográfica: “Uma situação colonial”, de Paulo Emílio Salles Gomes, e “Uma Estética da Fome”, de Glauber Rocha.

cinema a partir das câmeras que chegavam na Fotoptica, loja de sua família especializada em equipamentos fotográficos. Esse interesse levou Farkas a conhecer, na década de 1960, cineastas brasileiros que experimentavam, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, novas formas de fazer cinema documentário no país. A partir de então, entre 1964 e 1965, Farkas produziu com recursos próprios os curtas-metragens que resultaram no longa *Brasil Verdade*:⁸ *Nossa Escola de Samba*, dirigido pelo argentino Manuel Horacio Giménez,⁹ mostrando a produção e organização da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel para o carnaval carioca e abordando a relação entre o carnaval, as comunidades dos morros cariocas e o samba; *Subterrâneos do futebol*, dirigido por Maurice Capovilla, sobre o futebol no Brasil e o sucesso e fracasso que vivem os jogadores desse esporte; *Viramundo*, dirigido por Geraldo Sarno, sobre migrantes nordestinos que formaram a classe de operários em São Paulo, e *Memória do Cangaço*, dirigido pelo também baiano Paulo Gil Soares,¹⁰ sobre as últimas atividades do Cangaço no Nordeste brasileiro. Reunidos no longa-metragem *Brasil Verdade* e lançados em 1968, os filmes receberam prêmios tanto no Brasil como no exterior.

Os filmes de *Brasil Verdade* foram produzidos em um momento bastante particular do documentário brasileiro, em que a chegada ao país de câmeras leves e de gravadores portáteis de som sincrônico à imagem possibilitaram o movimento do cinema direto no Brasil. Segundo Gilberto Sobrinho (2008), a produção da Caravana Farkas foi influenciada, especialmente, pela presença no Brasil do cineasta argentino Fernando Birri, um dos fundadores do Cinema Novo latino-americano, pela realização de

8 Entretanto, o curta *Memória do Cangaço* contou também com coprodução da Divisão Cultural do Itamaraty e do Departamento de Cinema do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

9 Ligado ao grupo de cineastas argentinos da Escuela Documental de Santa Fé.

10 Paulo Gil Soares havia trabalhado em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e foi uma ponte de ligação entre Thomaz Farkas e Glauber Rocha.

um curso, organizado pela Unesco e pela Divisão Cultural do Itamaraty e ministrado pelo documentarista sueco Arne Sucksdorff em 1962, sobre o uso de equipamentos de gravação de som direto, e pelo contato com a Escuela Documental de Santa Fé através de Birri e dos cineastas Vladimir Herzog e Maurice Capovilla, que haviam estagiado nessa escola, principal centro do cinema direto na Argentina.

Em *Viramundo*, Geraldo Sarno expõe uma visão pouco positiva da cultura popular, manifestada no filme especialmente através da representação das religiões como um fenômeno alienante. Como afirma Jean-Claude Bernardet sobre a significação que as religiões assumem neste filme: “os operários, desempregados, sem organização social que lhes permita lutar e defender seus direitos, ou afundados numa ideologia considerada pequeno-burguesa, mergulham na religião, no transe catártico, na alienação, no ópio do povo” (BERNARDET, 2003, p. 28). Também segundo Jean-Claude Bernardet (2003), a voz do narrador em *Viramundo* apresenta um estudo de tipo sociológico, cujo saber sobre o outro – o povo – provém de estudos científicos e não desse outro, que não possui saber algum sobre si mesmo. Fernão Pessoa Ramos (2008) também chama a atenção para o fato de que a representação do popular nos filmes de *Brasil Verdade* é marcada por uma visão da cultura popular que sofrerá mudanças nos filmes brasileiros posteriores, em especial nos filmes da Caravana Farkas, dos quais pode-se apreender um deslumbramento com as manifestações culturais do povo, como veremos a seguir.

Documentação do Nordeste

Geraldo Sarno foi um dos principais nomes da Caravana Farkas e um dos idealizadores do projeto de realização dos filmes em sua segunda fase. Nascido na cidade de Poções, na Bahia, além de atuar no CPC de Salvador, Sarno realizou estágio de um ano sobre práticas cinematográficas em Cuba, no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (Icaic), até juntar-se a Thomaz Farkas e ao grupo

que realizou *Viramundo*, em 1965.¹¹ Além disso, entre os cineastas ligados a Farkas, Geraldo Sarno foi também um dos mais próximos aos intelectuais do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Em 1965, o IEB criou o seu Departamento de Produção de Filmes Documentários, a partir da proposta do historiador e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, então professor do Departamento de Letras (FFLCH/USP) dessa universidade, e do apoio da professora e socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, os quais estavam articulados a intelectuais e cineastas ligados à produção cinematográfica em São Paulo.¹² Entre as realizações deste departamento encontram-se documentários dirigidos por Geraldo Sarno (*Auto de Vitória*, 1966), Sérgio Muniz (*Projeto Ilha Grande*, 1966; *O Povo do Velho Pedro*, 1967) e Francisco Ramalho Jr. (*Antologia do Cangaço*, 1967; *Mal de Chagas*, 1967).

Além do registro de manifestações culturais brasileiras, o interesse do IEB na produção de documentários esteve relacionada ao uso desses filmes como materiais didáticos para os cursos do próprio Instituto, como a produção do filme *Antologia do Cangaço*, que foi realizado como parte do curso de extensão promovido pelo IEB, “O Cangaço na Cultura e na Realidade Brasileira” (IEB, 1976). A relação entre cineastas como Geraldo Sarno e Sérgio Muniz e o IEB, entretanto, não limitou-se à produção de filmes, mas manifestou-se também na participação dos cursos

11 Além de Geraldo Sarno, como diretor, e Thomaz Farkas, como produtor, *Viramundo* foi realizado com a participação dos principais nomes do cinema documentário da época: Edgardo Pallero, Sérgio Muniz, Vladimir Herzog e Maurice Capovilla, entre outros.

12 Segundo Gilberto Sobrinho (2010): “para a continuidade do projeto de produção de documentários, em 1965, Farkas, Sérgio Muniz, Edgardo Pallero e Affonso Beato juntam-se a Paulo Emílio Salles Gomes, a Francisco Ramalho Jr. e a Jean-Claude Bernardet para buscar apoio institucional. A Universidade de Brasília havia criado um curso de cinema, fato que os motivou a encarar a instituição como primeira opção, logo descartada devido à crise da mesma, alavancada após o Golpe de 1964. O apoio encontrado veio do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), vinculado à USP”.

promovidos pelo Instituto, seja como alunos ou como convidados, e na revista do Instituto, através de produção de textos.¹³

Após a repercussão do longa *Brasil Verdade* no meio acadêmico, Geraldo Sarno e Thomaz Farkas apresentaram ao IEB, em 1966, um projeto de coparceria intitulado “NORDESTE – Proposta de documentação”, elaborado por Sarno, com a proposta de uma viagem pelos estados do Nordeste para captar material para filmes e para estabelecer contatos com possíveis colaboradores dessa produção (entidades culturais, universitárias e governamentais). O projeto foi aprovado e no ano seguinte viajaram para o Nordeste Thomaz Farkas, Geraldo Sarno e Paulo Rufino. Dessa viagem resultaram os filmes *Jornal do Sertão*, *Os imaginários* e *Vitalino Lampião*. Em 1968, o Departamento de Produção de Filmes Documentários do IEB foi desfeito e a coprodução não se efetivou, sendo que todos os filmes produzidos nesse período foram, então, financiados pela produtora de Thomaz Farkas, Thomas Farkas Documentários Cinema e Televisão e, em parte, pela Saruê Filmes Ltda, produtora de Geraldo Sarno.

Com investimento próprio, Thomaz Farkas viajou novamente para o Nordeste, em 1968, dessa vez acompanhado, além de Geraldo Sarno, de Eduardo Escorel, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz, Edgardos Pallero, Sidney Paiva Lopes e Affonso Beato. Com a proposta de realizar o projeto “A Condição Brasileira”, inspirado na Coleção Brasileira¹⁴ e com objetivo de “mostrar o Brasil aos brasileiros”, os filmes tiveram base nas ciências sociais, sendo que nestas produções “a estratégia educativo-cultural passou a ser dominante, em contraste com o viés político preconizado no início da experiência” (SOBRINHO, 2010, p. 8). Essa experiência resultou nos 19 filmes da segunda fase da Caravana Farkas, correspondendo ao projeto “A Condição Brasileira”, cujo objetivo era o de produzir filmes

13 Como o texto de Geraldo Sarno, “Cinema Direto. ‘Auto de Vitória’”, publicado na *Revista do IEB*, nº 1, em 1966.

14 A Coleção Brasileira foi lançada pela Companhia Editora Nacional nos anos 1930.

para serem comercializados em escolas¹⁵ (nessa época, as escolas haviam sido aparelhadas com projetores de 16mm) e assim garantir um retorno financeiro, o que não se concretizou devido às restrições orçamentárias das instituições escolares. A última fase da Caravana Farkas foi realizada, então, entre 1972 e 1980, sem a participação dos cineastas anteriores, com exceção de Sérgio Muniz.

Podemos considerar que a influência do Instituto de Estudos Brasileiros na produção de Geraldo Sarno dentro do projeto da Caravana Farkas pode estar relacionada especialmente com o curso “O Cangaço na Cultura e na Realidade Brasileira”, do IEB, através do qual Geraldo Sarno teve contato com alguns dos intelectuais que forneceram subsídios para seu projeto de documentação no Nordeste brasileiro como, por exemplo, Cavalcanti Proença, com seu curso de literatura oral, e o sociólogo Antonio Candido, através de seu estudo da cultura caipira publicado no livro *Os Parceiros do Rio Bonito*. Em seu depoimento sobre o projeto de documentação no Nordeste, Sarno resume o conjunto de referências que absorveu do curso do IEB da seguinte maneira:

Em páginas com o título: *Documentário IEB, Vaqueiro Nordestino* fiz também anotações do curso sobre cangaço da Maria Isaura Pereira de Queiroz, observações de conversas com Cavalcanti Proença (ele me sugeriu procurar Altimar de Alencar Pimentel, o que vai me ajudar a filmar o Mamulengo ou João Redondo, o Bumba-meu-boi, a Nau Catarineta) e anotações de leituras do professor Aziz Ab-saber, famoso geógrafo da Geografia Agrária do Brasil, de Orlando Valverde de Coronelismo, enxada e voto, de Nunes Leal e de Silva Melo, Nordeste Brasileiro, da professora Eunice Nogueira Galvão, da Universidade de São Paulo, um estudo antropológico sobre a sociedade

15 Cada filme era também acompanhado de um texto escrito pela professora Maria Isaura Pereira de Queiroz, sobre o tema abordado.

arcaica brasileira sertaneja. E muitas outras anotações de entrevistas com Lina Bardi, com o Professor Antônio Cândido, com Miguel Arraes, então exilado em Paris (na viagem de janeiro de 1967, fui visitar a família dele no Crato, estive com a mãe e familiares de Miguel Arraes no Crato (SARNO, 2011a).

Além dos intelectuais ligados ao IEB, Geraldo Sarno destaca a influência fundamental exercida por Lina Bo Bardi em sua concepção de arte popular.¹⁶ A arquiteta a levou para o museu com a criação do Museu de Arte Popular da Bahia e afirmou essa arte como modelo para um processo de industrialização do país, defendendo seu caráter de não alienada e o fim da visão dessa arte como manifestação folclórica:

Arte popular é o que mais longe está daquilo que se costuma chamar Arte pela Arte. Arte popular, neste sentido, é o que mais perto está da necessidade de cada dia, NÃO-ALIENAÇÃO, possibilidade em todos os sentidos. Mas essa não-alienação artística coexiste com a mais baixa condição econômica, com a mais miserável das condições humanas. [...] Precisamos desmistificar imediatamente qualquer romantismo a respeito da arte popular, precisamos nos libertar de toda mitologia paternalista, precisamos ver, com frieza crítica e objetividade histórica, dentro do quadro da cultura brasileira, qual o lugar que à arte popular compete, qual sua verdadeira significação, qual o seu aproveitamento fora dos esquemas “românticos” do perigoso folklóre popular (BARDI, 1994, p. 25).

16 A influência de Lina Bo Bardi na concepção dos documentários da Caravana é destacada também por Thomaz Farkas: “Também o Geraldo Sarno, que foi influenciado por Lina, me trouxe muitas coisas, porque era da Bahia e sabia das coisas. Quando fui para lá com ele, vi coisas muito importantes. [...] Nosso filme *A mão do homem* [1969-70], sobre artesanato nordestino, é dedicado a Lina” (FARKAS, 2006, p. 120).

Podemos considerar que Lina Bo Bardi incentivou em Sarno um pensamento de valorização da cultura popular:

Lina despertou na Bahia, e creio que um pouco pelo Nordeste, na minha geração, essa coisa da importância e do significado da arte popular, a arte popular como modelo, como geradora de formas para um design, para um processo de industrialização do país. Eu penso que esse era o núcleo do trabalho da Lina. Ela não pensava a arte popular como coisa estagnada, de museu, morta. Ao contrário, ela percebia a vitalidade dessas formas, a criatividade dessas formas. Há uma frase dela (eu me lembro com uma clareza absoluta, ela me dizendo isso): “Sob a pobreza e a miséria do povo nordestino tem uma riqueza de formas, única, e é uma pena que o país não se aperceba disso”. Esse era o objetivo dela. Era uma coisa vital, era uma coisa de aproximação vital mesmo. De não fazer que certas formas que vem do povo se percam no processo de desenvolvimento econômico, da industrialização (SARNO, 2011a).

Além disso, como Sarno coloca no final dessa fala, o processo de desenvolvimento econômico, promovido pela industrialização, foi tomado como uma ameaça às produções de origem no popular. Nesse momento, com a política de promoção da integração nacional via meios de comunicação, promovida pelo Estado, a televisão começava a dominar o espaço da comunicação de massa no país e o processo de urbanização e industrialização chegava a regiões ainda não penetradas por esse processo, como os centros rurais e o Nordeste brasileiro. A preocupação com a cultura popular era acompanhada, então, com uma reflexão sobre esse processo de transformação do país, como Alfredo D’Almeida afirma sobre os cineastas do projeto *Brasil Verdade*:

Para os cineastas, esse processo de transformação acelerado da sociedade trazia à tona algumas contradições: o progresso, representado pelos meios de comunicação de massa, ao promover um maior intercâmbio entre as culturas “moderna” e “tradicional”, em vez de uma síntese, provocaria a “morte” desta última (D’ALMEIDA, 2003, p. 3).

Os temas do colonialismo cultural e do subdesenvolvimento, comuns em discussões sobre a realidade brasileira nesse período e presentes especialmente nos discursos do Cinema Novo, aparecem também nos filmes dirigidos por Geraldo Sarno, como, por exemplo, em *Casa de Farinha* e *O Engenho*, quando são abordados os sistemas de produção de farinha e da fabricação de rapadura, apresentados pelo narrador como sendo os mesmos modos de produção empregados no tempo dos colonizadores, isto é, não sofreram um processo de desenvolvimento. Assim como em *Viramundo*, em que o Nordeste é apresentado como uma região “atrasada” em relação a São Paulo, nos filmes dirigidos por Geraldo Sarno na segunda fase da *Caravana Farkas* está presente a ideia do progresso, uma questão associada à modernidade e trabalhada no contexto do colonialismo e da formação da cultura brasileira por autores como Roland Corbisier (1960). A questão do progresso associa-se à oposição entre moderno e antigo no contexto da modernidade, trazendo consigo a ideia de sociedades “avançadas” ou “atrasadas” e de que o que é moderno é superior.

Enquanto a industrialização do Nordeste poderia, então, ser entendida como um avanço em direção à modernidade, esse processo é também abordado nesses filmes como responsável pela transformação da cultura popular, que, do contato com as formas modernas, não consegue resistir ou se atualizar. Como foi colocado pelos próprios realizadores da *Caravana Farkas*,¹⁷ havia um consenso de que o progresso, trazido pelo

17 Ver Thomaz Farkas, *Cinema documentário: um método de trabalho*. Tese (doutorado em Comunicação Social) – ECA-USP, São Paulo, 1972 e Geraldo Sarno, *Nordeste:*

processo de industrialização do país e pela expansão dos meios de comunicação de massa, provocaria a morte da cultura tradicional nordestina. Podemos adicionar a esse contexto o fato de que a formação de uma indústria cultural no Brasil a partir dos anos 1960 trouxe novos hábitos ao povo brasileiro e promoveu alterações no consumo de bens culturais no Nordeste. Como afirma o narrador no filme *Jornal do Sertão*, ao tratar do folheto de cordel:

Expressão da tradição, divulgador de valores ético-sociais de uma sociedade fechada, o folheto não resiste à desintegração de seu mundo. Com os novos meios de comunicação, o rádio, a TV, as estradas, a serviço da formação de um mercado nacional único, rompe-se o isolamento do Nordeste. Para que os produtos industrializados do Sul e do litoral sejam consumidos neste mercado faz-se necessário impor novos hábitos, modernos valores e novas formas de comportamento social.

As manifestações da cultura popular nordestina, ameaçadas pelo processo de modernização do país, tornam-se então valorizadas por uma autenticidade que se constrói na oposição dos produtos fabricados pelas técnicas tradicionais com os produtos industrializados. No filme *Os imaginários*, por exemplo, os artesãos produtores de imagens passaram a vender para os turistas e não mais aos romeiros e à população local, porque estes últimos começaram a preferir os produtos de gesso, mais baratos. As imagens, antes pintadas, passaram, então, a não receber tinta, atendendo à demanda de um público que vê no caráter “rústico” dos objetos a marca de sua autenticidade. Para esses turistas, vindos de regiões onde a modernidade já estava mais consolidada, a tradição é uma manifestação

um depoimento. 28 nov. 2011. Disponível em: <<http://geraldosarno.wordpress.com/2011/11/28/nordeste-um-depoimento>>. Acesso em: jan. 2013.

de resistência, é a manutenção de uma “essência” da identidade nacional que foi perdida com a industrialização.

Como aponta Renato Ortiz (2006b), estava em voga nessa época a ideia de que a modernidade afetaria a alteridade do povo brasileiro, porque passaríamos a reproduzir o modelo socioeconômico e cultural dos países modernizados, “desenvolvidos”. O Nordeste seria, então, o lugar de libertação do colonialismo porque ainda não havia se modernizado totalmente. A noção de que na cultura tradicional residiria a “essência” de um povo brasileiro é uma concepção romântica que pode ser percebida nos discursos desses filmes. Outra manifestação da tradição romântica que pode ser vislumbrada na experiência da Caravana Farkas é o tema da viagem que, como aponta Ortiz (1992), é um tema romântico. Não por acaso, o pesquisador de cinema João Carlos Avellar (SARNO, 2011a) identifica uma proximidade entre as viagens da Caravana Farkas com a tradição que vem desde Mário de Andrade, com suas viagens de registro de manifestações artísticas populares do Brasil, no início do século XX.

Podemos considerar, portanto, que os filmes dirigidos por Geraldo Sarno dentro da experiência cinematográfica conhecida como Caravana Farkas apresentam uma abordagem da realidade brasileira por meio do registro de transformações na cultura popular ocasionadas pelo avanço da industrialização no Brasil, que passou a alcançar as zonas rurais e regiões afastadas do Sudeste brasileiro. Podemos identificar nesses filmes o resultado de debates sobre identidade nacional e cultura popular e o choque do encontro entre dois saberes: o saber científico, fruto do contato dos cineastas com as produções acadêmicas e literárias, e o saber popular, que, graças às novas tecnologias de gravação sincrônica, ganha voz no documentário brasileiro e é proposto como uma fonte didática para o conhecimento do Brasil.

Considerações finais

Assim como o Cinema Novo, os filmes da Caravana Farkas levaram o povo para as telas de cinema e, registrando sua fala através de

equipamentos de gravação de som direto, elevaram a sabedoria popular ao status de fonte legítima de conhecimento, o que é reforçado pelo caráter didático dos filmes. Uma abordagem que, por exemplo, se distingue daquela apresentada por Geraldo Sarno em *Viramundo*, de 1965. Consideramos a posição de Sarno em relação à cultura popular nos filmes da segunda fase da Caravana Farkas como um exemplo da influência exercida pela arquiteta Lina Bo Bardi e por alguns intelectuais ligados ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP, mas, especialmente, pela experiência adquirida no contato com a cultura popular durante o processo de realização dos filmes. Nesse sentido, ao refletir sobre o filme documentário, o diretor afirmou que, na verdade, o que o documentário realmente documenta com veracidade é a maneira do cineasta de documentar, isto é, a maneira como este cineasta reage a situações e questões que surgem durante a realização de um documentário.¹⁸ Consideramos que, entre as situações e questões a que se referiu o diretor, podemos incluir aquelas relacionadas ao contexto sociocultural em que se deu a produção documentária e aos embates ideológicos que influenciaram o documentarista na escolha do tema e da abordagem de seus filmes.

Apesar de o povo ser o foco das produções aqui analisadas, assim como os demais filmes da Caravana Farkas, Jean-Claude Bernardet (2003, p. 9) aponta que esses são filmes “sobre” o povo e não “do” povo, ainda que a ele seja dada alguma voz. São filmes de cineastas com um saber pré-estabelecido sobre o povo, o que os aproxima do que Bernardet propõe como modelo sociológico de documentário, estruturado sobre um saber prévio, científico, que manifesta-se através da voz do narrador. Por outro lado, como observa Marcius Freire, Thomas Farkas defendeu que o modelo de documentário da Caravana é aquele em que “as coisas são ditas não pelas pessoas entrevistadas, mas pela construção dramática dos filmes” (FREIRE, 2009, p. 5). Nesse sentido, Freire afirma que a “construção

18 SARNÓ, Geraldo. Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário. *Filme cultura*, Rio de Janeiro, nº 44, abr.-ago. 1984, p. 61-64.

dramática” desses filmes os identifica com a categoria de filme etnográfico/didático, constituindo-se de filmes sob os quais repousam elementos da cultura brasileira que já não existem ou que se transformaram e que, por isso, são de grande importância para o estudo antropológico.

Dessa forma, consideramos que os filmes dirigidos por Geraldo Sarno dentro da experiência da Caravana Farkas apresentam não apenas o processo particular de documentação deste diretor, como também as questões pertinentes ao momento em que esses filmes foram produzidos, mais especificamente, as questões do campo da cultura que estiveram presentes em debates na época, como a questão da cultura popular no Brasil. Nesse sentido, o historiador Marc Ferro (1992) defende que o cinema é testemunha de seu tempo, podendo ser utilizado como fonte para a compreensão de um momento da história. Assim, nossa opção por analisar os filmes dirigidos por Geraldo Sarno justifica-se pelo potencial desses filmes como fontes de estudo do momento histórico em que foram produzidos. Consideramos, também, que os filmes analisados neste trabalho conjugam tanto a busca por uma poética cinematográfica para representar a realidade brasileira como também um compromisso com o homem brasileiro, traduzido no tratamento dado à cultura popular pelo cineasta. Além disso, como formas de filmes-tese, essas produções oferecem, através da linguagem cinematográfica documentária, a densidade de uma pesquisa e de uma produção acadêmica, resultando em um estudo sobre a realidade brasileira em formato audiovisual. Dessa maneira, tendo como pano de fundo o processo de transformação na cultura popular promovido pela industrialização e modernização do país, os filmes de Geraldo Sarno associados à Caravana Farkas promovem o diálogo entre o cinema brasileiro e os debates do campo da cultura, apresentando-se como uma fonte importante para o entendimento dos processos de transformação da cultura brasileira.

Referências bibliográficas

- BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro, RJ). *A Caravana Farkas documentário – 1964/1980*. Rio de Janeiro, 1997.
- CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960.
- D'ALMEIDA, Alfredo Dias. *Caravana Farkas (1968/1970): a cultura popular (re) interpretada pelo filme documentário – um estudo de folkmidia*. Dissertação (mestrado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2003.
- FARKAS, Thomaz. *Cinema documentário: um método de trabalho*. Tese (doutorado em Comunicação Social) – ECA-USP, São Paulo, 1972.
- _____. *Notas de viagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FREIRE, Marcius. *Caravana Farkas: uma experiência brasileira*. *Revista Rumores*, nº 6, vol. 1, set.-dez. 2009.
- INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. *Histórico, organização, realizações (1953-1976)*. São Paulo: USP/Instituto de Estudos Brasileiros, 1976.
- LANNA, Ana Lúcia Duarte; ROSSI, Fernanda da Silva Rodrigues (orgs.). *Guia do IEB: o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: USP/ Instituto de Estudos Brasileiros, 2010.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5ª ed. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

- ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.
- _____. (2006a). *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006 [1985].
- _____. (2006b). *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006 [1994].
- PERSICHETTI, Simonetta; TRIGO, Thales (orgs.). *Thomaz Farkas*. Coleção Senac de Fotografia, vol. 10. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo Documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SARNO, Geraldo. Cinema direto. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 1, 1966.
- _____. Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário. *Filme cultura*, Rio de Janeiro, nº 44, abr.-ago. 1984, p. 61-64.
- _____. (2011a). *Nordeste: um depoimento*. 28 nov. 2011. Disponível em: <<http://geraldosarno.wordpress.com/2011/11/28/nordeste-um-depoimento>>. Acesso em: jan. 2013.
- _____. (2011b). *Nordeste: projeto de documentação cinematográfica*. 28 nov. 2011. Disponível em: <<http://geraldosarno.wordpress.com>>. Acesso em: nov. 2012.
- SOBRINHO, Gilberto Alexandre. "A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes". In: HAMBURGER, Esther et al (orgs.). *Estudos de Cinema Socine IX*. São Paulo: Annablume/Fapesp/Socine, 2008, p. 155-162.

_____. *Sob os signos da transição: a Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro*. Relatório parcial de pesquisa. 2010 [material não publicado].

_____ (2012a). “A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: as viagens ao Nordeste e os filmes de Geraldo Sarno”. Texto de apresentação – Congresso da LASA (Associação de Estudos Latino-Americanos), São Francisco, Estados Unidos, 23-26 de maio de 2012.

_____ (2012b). Da intuição à realização: os filmes e as idéias de Sérgio Muniz. *Doc On-line*, nº 12, ago. 2012, p. 245-260. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

DESLOCAMENTOS PROFANOS: imagem sonora e humor na construção de dois filmes antinazistas

João Paulo Putini¹

Introdução

O CINEMA NAZISTA FOI FUNDAMENTAL na disseminação e consolidação de uma imagem específica de Adolf Hitler, imagem esta ideologicamente construída e com objetivos muito claros: afirmar os valores e aspirações do Reich e controlar a opinião pública, ditando à sociedade alemã um modo de ser e estar no mundo, determinado pelas diretrizes ideológicas do nazismo. A partir daí, foi estruturado um certo “regime de verdade narrativa” (RIBEIRO, 2010), ou seja, um repertório através do qual o nazismo e o ditador podiam – e deviam – ser acessados. O riso não integrava este regime, muito pelo contrário: ele era temido.

É justamente nessa ferida que tocam os filmes *Germany calling* (de Charles Ridley, ING, 1941) e *Human remains* (de Jay Rosenblatt, EUA, 1998). Não só tocam, como escancaram e dilaceram. Propõem, com ousadia, uma alternativa à sacrossanta, mitológica e inquestionável imagem do ditador nazista. Propõem que não a levemos a sério.

1 Formado em Comunicação Social – Habilitação em Midialogia pela Unicamp. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios pela mesma instituição. Atua na área de arte e editoração na Alameda Casa Editorial e na revista *Samuel*, ambos em São Paulo. Recebeu prêmio de mérito científico no XVIII Congresso Interno de Iniciação Científica da Unicamp (2010) por seu projeto, que tratava de humor e política em filmes de guerra cômicos.

Em primeiro lugar, é preciso percorrer os trajetos através dos quais se deu a configuração desta imagem de Hitler, que aqui chamaremos de *imagem sagrada*. Recorreremos ao monumental *O triunfo da vontade* (*Triumph Des Willens*, de Leni Riefenstahl, ALE, 1935), a obra mais conhecida e difundida da era nazista, na qual a representação de Hitler como figura divina se faz presente mais que em qualquer outra. *Germany calling* tirou das cenas de desfile do filme sua matéria-prima, como veremos. Creio que um sobrevoo sobre *O triunfo* seja suficiente para esclarecermos o modo geral com que Hitler era retratado, ou melhor, “fabricado”. Tendo claros os fundamentos dessa construção, poderemos partir para sua destruição, no decorrer do trabalho.

O Hitler sagrado: propaganda e liturgia

A escalada eleitoral dos nazistas, como aponta Lenharo (1986, p. 52-3), bem como a disseminação de seus valores, teve muito a ver com a utilização do cinema, considerado por Goebbels, ministro da Propaganda, como um dos meios mais modernos e científicos de influenciar as massas. Calcula-se que foram produzidos 1350 longas-metragens nos doze anos de domínio nazista; os temas mais apreciados estavam relacionados a heroísmo, espírito alemão e patriotismo – temas que serão exaustivamente visitados em *O triunfo da vontade*.

Tal alcance e preponderância do cinema alemão só puderam ser alcançados através do rígido controle de uma poderosa organização: a UFA (Universum Film Aktien Gessellschaft), o polo produtor dos filmes de propaganda nazista. O documentário, dentro deste contexto mais amplo, aparecerá como instrumento único de educação, de formação ideológica e de persuasão das massas – em síntese, de propaganda.

A propaganda nazista usava de elementos estéticos bem definidos e calculados, escorada numa retórica da persuasão, do fascínio, procurando atingir as emoções e os afetos daqueles a quem se dirigia. Uma técnica baseada em previsão e efeito: estímulos provocavam respostas, sendo

essas respostas representadas por uma conduta desejável, ideal e, mais importante, idêntica para todos. Numa linguagem estatística, o que não se ajustasse ao quadro esperado de respostas seria considerado desvio. A riqueza e complexidade da pessoa humana ficam reduzidas, assim, a um dado superficial, um simples número, uma mera informação. Não há caminhos alternativos: a propaganda é feita para ser aceita.

O objetivo político pode muito bem ser repulsivo, mas se se considera só o que ocorre e o que é dito e feito no filme tem-se que, como membro da plateia, escolher o lado certo. Os filmes de propaganda têm o bem e o mal tão bem ordenados, com seus personagens bem definidos e seus conflitos claramente desenhados, *que há pouca escolha além de reagir com as violentas reações que são provocadas. [...] Confiando no fato de que as pessoas em estado de excitação são receptivas a influências que de outro modo seriam esquadrihadas, os propagandistas fazem tudo que podem para provocar emoções, para que mais facilmente possam conduzi-las à sua meta política* (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 148, grifos meus).

A propaganda totalitária, assim, na contramão das experiências de vanguarda no cinema – que apresentavam novas formas de confrontar o “real” – se reveste de um ideal de objetividade e faz da imagem uma evidência em si da “verdade”, tudo para mostrar algo tendencioso, irreal justamente por se colocar como absoluto (TEIXEIRA, 2010, p. 50). Se era para mentir, que a mentira fosse grande, pois assim nem passaria pela cabeça das pessoas ser possível arquitetar uma tão profunda falsificação da verdade (LENHARO, 1986, p. 48).

É dentro desse amplo contexto que nasce *O triunfo da vontade*, filme sobre o 6º Congresso do Partido Nazista, em Nuremberg. Sem a pretensão de esgotar todas as perspectivas possíveis de análise – tarefa não só

impossível como descabida aqui –, nos concentraremos sobre as imagens do líder, verificando como se articulam às imagens da massa, impondo-lhes uma resposta, um comportamento, um estar presente diante das câmeras. Líder e massa são duas grandezas em simbiose. O filme não é apenas *sobre* eles, mas *para* eles. Uma questão interessante, melhor esclarecida nas palavras contundentes de Kracauer:

a partir da vida real do povo foi construída uma realidade forjada como se fosse a genuína; mas esta realidade bastarda, em vez de ser um fim em si mesma, serviu apenas como o cenário descorado de um filme que devia ter o caráter de um autêntico documentário. *O Triunfo da Vontade é sem dúvida o filme sobre o Congresso do Partido do Reich; porém, o próprio congresso também foi encenado para produzir O Triunfo da Vontade, com o objetivo de ressuscitar o êxtase do povo através dele. [...] Este filme representa uma inextrincável mistura de um show simulando a realidade alemã com a realidade alemã manobrada por um show* (1988, p. 342-3, grifos meus).

O *triumfo*, dessa forma, aparece como um filme planejado para tornar-se épico. Foi o filme responsável, em grande medida, por determinar um rosto para Hitler. Era preciso, naquela nova conjuntura de reerguimento da nação alemã, apresentar ao mundo um *símbolo*, ou melhor, o novo símbolo do futuro. Era necessário, portanto, dar um rosto a esse novo momento; dar um rosto a Hitler.

O líder nazista desponta como articulador da massa e representante de um bem não só desejado como merecido. Afinal, a *acquiescência* não nasce do nada, é baseada numa “*aceitação de que a autoridade não é espúria, mas merecida*” (ROVAI, 2005, p. 247, grifos do autor).

As imagens do líder em *O Triunfo da Vontade* atravessam, inexoravelmente, um percurso de *divinização*. “Não é sem significado simbólico

que os atos de Hitler sempre aparecem contra as nuvens” (KRACAUER, 1988, p. 342). O filme assume um papel de ritual, de cerimônia religiosa, onde o deus, Hitler, reclama a responsabilidade

de transformar, quem os vê e por eles é envolvido, em fiéis. E onde há fé não há espaço para dúvida. A fé aproxima de Deus, que é luz. Quanto mais próximo a Ele, mais distante da sombra. A sombra é o espaço profano, o marginal, o outro. O filme de Riefenstahl é a representação, em luz, do nazismo. Personificado nessa luz e também no ícone da águia, está Hitler, por sua vez, a personificação do próprio nazismo, o semideus, o líder, condutor do povo escolhido (SILVA, 2006, p. XIII, grifo do autor).

Já na sequência que abre o filme, vemos o aeroplano de Hitler que vem das nuvens e, como uma águia com suas enormes asas, abraça e protege a cidade de Nuremberg, sobrevoando lentamente sobre a esplanada para aparecer aos olhos de seus fiéis como um “deus” descendo sobre a Terra, acompanhado de um hino de louvor (PEREIRA, 2012, p. 260).

Os símbolos nazistas, importantes como “marcas de identificação” (LENHARO, 1986, p. 40), também salientam esta associação ao divino. A águia, animal sagrado, totêmico, é um dos símbolos mais importantes do nazismo, distintivo nacional e indício de autoridade. Tida como a rainha das aves, é um animal transcendente, capaz de fixar os olhos no sol sem que se queimem; ela está relacionada com o divino, pois transmite a ideia de poder e vitória, sendo, por isso, muito utilizada pelas civilizações guerreiras e conquistadoras. “Na combinação simbólica do nazismo sobressaem as características agressivas, poderosas e místicas da águia em seu aspecto noturno, unindo-se ao poder sedutor da suástica, num conjunto que desafia o divino, tentando se impor sobre os demais” (PEREIRA, 2012, p. 259).

A cruz suástica aparece como outro elemento do sagrado. Dotada de conteúdo afetivo, era capaz de suscitar profundas emoções. Suas linhas demonstram duas figuras entrelaçadas, simulando um ato sexual – daí seu poder de excitação sobre as camadas profundas e inconscientes do psiquismo. “O símbolo mágico da suástica, de conhecida ancestralidade, uma espécie de cruz em movimento, sugeria a energia, a luz, o caminho da perfeição” (LENHARO, 1986, p. 40).

Os discursos do líder adquirem o aspecto de mandamentos divinos. A ideia de “sacrifício” é constantemente acionada, como purificação necessária para se chegar à bem-aventurança. O caminho para ela é iluminado pelo líder sagrado: “No cinema, a maneira como as imagens do filme de Leni Riefenstahl apresentam o Führer associam-no sempre à luz [...] O entardecer traz tons escuros ao *écran*, o que faz da luz, ‘longínqua’, o ponto ao qual todos devem se dirigir, como que deslindando o caminho para o futuro alemão” (ROVAI, 2005, p. 250-251).

É próprio de um deus a pose solene; a fisionomia de Hitler praticamente não se altera no decorrer do filme. Ele mantém a expressão inabalável, segura, serena e controlada: não ri – apenas esboça um sorriso discreto no início – nem se descompõe. Seu rosto é uma rocha, e transmite aos seus fiéis a ideia de que seu deus irá protegê-los.

Por fim, cabe salientar que a potência do discurso do Führer não está só nas palavras, mas em como são construídas as imagens. Da mesma forma que a massa fora do universo da imagem não existe, assim também o líder: ele só pode ser deus à medida que é representado por imagens, fora das quais ele não possui glória nenhuma:

[...] o líder fala não apenas para a multidão, mas para a câmera. Isso quer dizer: o discurso não é apenas palavras de impacto suscitando sensações, proferidas de um palanque e diante de uma multidão. Antes, é a *imagem-movimento* de um líder falando. [...] Vale observar que o discurso do Führer está sendo “montado” por Leni Riefenstahl,

também ela “juntando” imagens. Isso significa frisar, mais uma vez, que a força da oratória do líder alemão, na tela, não nos mostra a força que possuía, na realidade. Mas aponta como discurso e imagem-movimento podem gerar um outro tipo de impacto muito particular: o do político cinematográfico, que sabe atuar para as câmeras (ROVAI, 2005, p. 261-262).

As imagens do líder em *O triunfo da vontade* manifestam todo o ideário da propaganda nazista e revelam a preocupação estética de Leni Riefenstahl – uma estética da beleza, também persuasiva e ideológica. Tanto quanto isso, é pertinente notar como tais imagens se constituem enquanto mitos,² ou, se temos a liberdade de assim chamar, *alegorias da falsidade*. “O Triunfo da Vontade [era] a saudação sincera a um desejo originário de ser feliz, num mundo apaziguado de tensões e limpo de impurezas e desarmonia (de toda violência, sangue, dor – de sua história, em suma)” (ROVAI, 2005, p. 19). Ocultar a história é função primária do mito.

Assim, o nazismo se travestiu de sombra em luz, traduzindo-se como uma experiência desejável e libertadora, querendo construir um paraíso terrestre onde as contradições não mais existiriam e o diferente seria expurgado; com todos iguais, formatados e organizados por uma liderança divina – o Führer, que, não é tarde lembrar, é a palavra alemã para “condutor” –, a felicidade seria plenamente atingível. Mitos e mentiras tão arraigados que conduziram milhões em sua esteira. E contestar o mito é uma operação drástica, de ruptura: envolve a criação de um novo olhar, atento, crítico, reflexivo. Mas é preciso mais que questioná-los. Como diria Tomás Gutierrez Alea, cineasta cubano: “Os mitos são uma força inamovível. É preciso exercer a violência contra eles” (1984, p. 84, grifos meus).

2 Segundo Roland Barthes, em *Mitologias* (1999), o mito é uma fala despolitizada, porque naturaliza e normaliza os processos conflituosos através dos quais a história se inscreve, mascarando os desvios, as incoerências, as contradições. Esse é o conceito de mito que será adotado ao longo do artigo.

Estes dois casos exemplares de ruptura, que veremos a seguir, exerceram tal violência.

Ritual impotente

Em *Germany calling*, o diretor Charles Ridley realiza uma montagem hábil com cenas de desfile extraídas de *O triunfo da vontade*. A peça musical escolhida, orientadora também da montagem e propiciadora do efeito cômico, é *The Lambeth Walk*; o resultado é um descompasso, algo avesso, que não se encaixa.

A música é extraída da peça *Me and my girl*, de 1937, sobre um humilde trabalhador que ganha um condado, mas se arrisca a perder o amor de sua namorada, de uma classe social mais baixa. *Lambeth Walk* era uma rua londrina cheia de mercados de rua e residências operárias, local tipicamente cockney.³

A canção era o ponto alto do espetáculo. Num estilo cockney exagerado, com uma coreografia própria envolvendo marchas e saltos, o número inspirou uma dança extremamente popular na época, que inclusive atravessou o Atlântico e tomou de assalto as *big bands* americanas. Tão famosa ficou essa coreografia que um oficial do Partido Nazista, inconformado com o sucesso da peça em Berlim, classificou-a como “provocação judaica com movimentos animalescos”, em discurso no qual reforçava a grande tarefa do partido em “conduzir uma revolução na vida privada”. Além de tornar público este discurso, o *Times* veicularia também, em 1938, a seguinte nota: “While dictators rage and statesmen talk, all Europe dances – to *The Lambeth Walk*”.⁴

3 Habitante do East End de Londres, área superlotada com grande concentração de pobres e imigrantes. Ao longo de um século, East End se tornou sinônimo de pobreza, doenças, superlotação e criminalidade. Cf. PALMER, Alan. *The East End*. Londres: John Murray, 1989.

4 No português, a tradução perde o sentido da rima. Mas seria algo como “Enquanto ditadores se enfurecem e estadistas falam, toda a Europa dança – *The Lambeth Walk*”. As informações sobre a peça e a canção que constam nessas linhas foram extraídas

Portanto, o diretor não foi nada gratuito em sua escolha: a canção já estava cercada por polêmicas e controvérsias. Nada melhor do que usar algo que os nazistas temiam contra eles próprios.

Cabe aqui pensar esta peça musical utilizada no curta sob o prisma do conceito deleuziano de *imagem sonora*, à medida em que se torna autônoma, independente, conquistando seu próprio enquadramento. Não é mais repetição ou redundância, simples reprodução obrigatoriamente atrelada à imagem visual; trata-se de coisa nova, instauradora de novos sentidos, de percepções diferenciadas, não necessariamente vinculada àquilo que a imagem visual nos diz. Como nos diz Deleuze (1990, p. 330), “a imagem visual nunca mostrará o que a imagem sonora enuncia”.

O fato de provocar uma associação demarcada com um universo cultural específico é sintomático desse processo. Ouvimos a música, procuramos atualizar mentalmente sua origem, estabelecemos relações e conexões, vemos que não se casa à imagem visual: todas estas operações configuram uma autonomia àquilo que ouvimos, uma autonomia da imagem sonora. “Há um entrelaçamento, um reenca-deamento, uma disjunção, uma dissociação, uma relação irracional de duas imagens heterogêneas, não correspondentes, díspares; uma disjunção entre a imagem sonora tornada puro ato de fala e a imagem visual tornada legível” (MACHADO, 2009, p. 293).

Mais do que se autonomizar, em *Germany calling* a imagem sonora lança uma nova possibilidade à imagem visual, dá-lhe um novo sentido. Não é apenas dissociada, é *antitética*. Porque rompe com toda a solenidade, a pompa, a impositação do desfile, local fundamental de ritualização da liturgia nazista. É no desfile que se manifestava toda a magnitude, a ordem, a simetria, em suma, a perfeição – tudo aquilo que a ideologia nazista pregava como ideal de sociedade. Em *O triunfo da vontade*, não existia desfile que não fosse cuidadosamente elaborado, milimetricamente

do Blog de História da editora Record. Disponível em: <http://www.historiarecord.com.br/2011_11_01_archive.html#.ULvwQIL6dYM>. Acesso em: 20 nov. 2012.

ensaiado e coreografado. E grandioso. Tinha que ser grandioso. Precisava transmitir a ideia de poder, de segurança, de que as coisas estão no lugar e de que a Alemanha seguiria num passo firme, compartilhado por todos, rumo a um futuro brilhante. É lá que os fiéis seguidores se sentem acolhidos, se tornam participantes de algo comum, *pertencem* à nação. E, como em qualquer cerimônia religiosa, é lá que veneram o seu deus, Hitler.

Ora, o que *Germany calling*, esta “magnífica peça de humilhação fraudulenta” (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976, p. 211), faz a respeito de toda essa majestade? Transforma-a numa coreografia ridícula; propositadamente ridícula. Efeitos sonoros se unem à música encorpando essa imagem sonora; algumas falas do filme são preservadas e realocadas no ritmo da canção, completamente deslocadas de seu contexto; ruídos de tiros também são incorporados, no mesmo registro cômico; o som dos tambores e passos dão consistência e lastro à música e à montagem. Tudo ditando um vaivém incessante, dado pela articulação entre montagem e música, uma marcha que, em vez de conduzir para o futuro da nação, não conduz a lugar nenhum. Um movimento que se encerra em si mesmo, em sua impotência, em sua estupidez. Torna-se dança. A dança vira festa. A festa vira carnaval.⁵

5 Utilizaremos o conceito de carnaval conforme a elaboração do célebre pensador russo Mikhail Bakhtin (1987), que estudou a cultura popular na Idade Média e no Renascimento sob esse prisma. O carnaval, para ele, seria um espaço de escape, no qual a ordem social se inverte, as estruturas rígidas se tornam instáveis e existe a possibilidade de renovação. No carnaval, o popular se manifesta, a sátira e o riso reinam, as máscaras permitem que façamos qualquer coisa, sem medo da retaliação. É o local no qual se afrontam ditames, se brinca e se ousa com a linguagem, se desafia tudo aquilo que está posto, em suma, um espaço de subversão, de libertação por excelência. Segundo as palavras mais precisas do pensador russo, o carnaval, “ao contrário da festa oficial, [...] era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto” (BAKHTIN,

E quem dirige a dança? Ninguém menos que Hitler, agora deus sem nenhuma glória, rei sem nenhuma coroa; nesse deslocamento, torna-se o bobo que conduz o espetáculo, o motivo de riso, de zombaria. E suas expressões pétreas, rígidas, seguras, tão cuidadosamente registradas por Riefenstahl em seus elaborados planos, aqui são evidenciadas nos momentos de deslize, ainda que mínimos; e então reproduz-se, enfatiza-se, extrapola-se esse rosto congelado, autômato, mecânico,⁶ em gestos que, desvinculados do contexto do filme original e associados a esta nova imagem sonora, adquirem nova conotação, essencialmente cômica. O estendimento do braço direito, solene ato de saudação nazista repleto de significado, aqui se torna apenas mais um elemento da dança. Nesse deslocamento, Hitler é profanado: torna-se um deus despossuído, sem majestade, incapaz de inspirar terror. E isso é o pesadelo de qualquer ditadura. Conta-se que Göebbels, assistindo ao filme, saiu da sala furioso, chutando cadeiras e soltando improperios.⁷

Talvez o que mais impressione no filme é o fato de ter sido feito num momento em que a Segunda Guerra estava em plena efervescência; momento em que questionar o mito – e mais do que isso, rir dele – era uma postura considerada, no mínimo, insana. Mas o cinema pode nos ensinar muito com posturas subversivas capazes de esclarecer nossa consciência para o momento histórico em que vivemos.

Um deus à flor da pele

Na mesma esteira de desmistificação de Hitler segue Jay Rosenblatt com seu *Human remains*, mas o tom é mais ácido, e a proposta, mais radical. O diretor não deixa pedra sobre pedra nas muralhas do tabu.

1987, p. 8-9). Falaremos mais sobre o riso carnavalesco na constituição destas sátiras mais à frente.

6 Como bem salientou Bergson (1991: 22) a respeito, em seu notável ensaio sobre o riso: “as atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica”.

7 *Blog de História* da editora Record, *op. cit.*

O filme não fala apenas sobre Hitler – apesar de esse ser o nosso foco, uma sequência de cerca de 7 minutos dos 28 totais do filme. Através de imagens de arquivo, Rosenblatt tece uma violenta crítica aos grandes ditadores do século XX. Além do ditador nazista, temos Mussolini, Stalin, Franco e Mao Tsé-Tung. Grandes ícones do poder autoritário, escarnecidos e questionados profundamente pelo diretor.

As imagens são de procedências diversas, mostrando muitas vezes cenas da vida pessoal dos ditadores. São estas imagens o material de composição de Rosenblatt; sobre elas faz uma intervenção intensa, com anamorfoses, montagem desacelerada, ritmo arrastado, closes – muitas vezes com foco em expressões fugidias que, muito provavelmente, os ditadores não gostariam que integrassem seu panteão propagandístico. Através dessas severas manipulações, o autor arruína a crença na sacralidade do material de arquivo como “documento da realidade”, que deve ser preservado a qualquer custo, como testemunho de um momento. Ele pretende deixar seu próprio testemunho, através das marcas enunciativas que imprime no material. Uma delas, bastante interessante, é o *leitmotiv*⁸ de transição entre as sequências de um ditador e outro. Com uma iluminação bem contrastada e pouco reveladora, discernimos um personagem cavando e jogando terra sobre um monte. Como se enterrasse definitivamente tais ditadores, cujos mitos insistem em sobreviver, em tentar se reproduzir nas instâncias de poder repressivo e totalitário da sociedade. Ditadores cuja glória persiste em ser vivificada, cuja idolatria teima em ser sacramentada. Rosenblatt joga a última pá de terra sobre a perenidade de tais mitos, sepultando-os definitivamente. Estão mortos, não precisamos mais temê-los.

Não é só na imagem visual, entretanto, que ocorrem tais manobras. A imagem sonora também é profundamente trabalhada, nos efeitos sonoros pontuais estrategicamente inseridos, numa trilha sonora particularmente

8 Imagem ou sequência de imagens de valor simbólico que, repetida periodicamente num filme, contribui para a estruturação de seu ritmo.

notável e, sobretudo, na voz *over*. O que temos aqui são *depoimentos simulados*. Como se saíssem da boca dos próprios ditadores, em seus respectivos idiomas, com uma outra voz que traduz simultaneamente em inglês. Não é um depoimento que atesta um saber, tampouco uma voz soberana que paira, solene, dando seu parecer, seu veredicto, transmitindo ao espectador uma experiência, um conhecimento. Não é a voz conselheira, nem a voz enfadonha que só repete aquilo que já está mais do que evidente na imagem. Aqui, o diretor assume as vozes dos ditadores para fazer com elas o que bem entender. Faz de conta que é o próprio inimigo para aniquilá-lo por completo. Aí a metralhadora de Rosenblatt não poupa nada: fatos obscuros e contraditórios da vida particular dos ditadores são sugeridos, e então escancarados sem qualquer pudor.

Na sequência de Hitler, a primeira do filme após os créditos iniciais, imediatamente já vemos uma imagem dele com efeito de negativo; imagem que nos convida a encarar um outro registro do ditador, um registro em “negativo”, oposto ao que a propaganda nazista nos deixou habituados; um registro que vai mostrar o outro lado, oculto, aquele que o mito tanto se esforçou por esconder.

São imagens que não estamos acostumados a ver, de fato. Da vida íntima do ditador, mostrando o lado humano do deus fabricado por Riefenstahl e Goebbels. Não uma humanidade que possa enfraquecer o deus, mas sim que possa aumentar a proximidade com seus fiéis seguidores, capazes de se identificar com seu líder. Os registros de Hitler só poderiam – e deveriam – evidenciar aquilo que a propaganda nazista queria transmitir. Não há imagem acidental ou desintencionada. Mesmo em momentos de intimidade, a expressão do ditador é sempre firme e segura; também nos é dado a ver sua dedicação ao trabalho, seu amor às crianças e até aos animais domésticos, o riso polido e controlado quando era exigido; enfim, Hitler aparece como alguém em quem se podia depositar a confiança, completamente capaz de guiar a nação para um futuro glorioso.

Seria apenas isso sem a intervenção profana de Rosenblatt. A imagem ganha novos contornos através de seu ato criativo. Esgares cômicos, cenas acidentais – como Hitler ajeitando sua franja sem muita compostura, por exemplo – aqui ganham ampla visibilidade. A montagem também segue num ritmo lento, desacelerado, o que nos permite concentrar o olhar para aquilo que escaparia normalmente. Em momentos precisos, os planos são acelerados. Rosenblatt vai procurar na humanidade do deus não uma identificação, mas justamente a fraqueza. Vai atrás daquilo que pode diminuí-lo em vez do que pode engrandecê-lo. Procura nestas imagens os resquícios do que o regime deixou passar, daquilo que deveria permanecer oculto ou que deveria ter ido para a lixeira da sala de edição. Propõe um novo olhar, um deslocamento do lugar sagrado de deus para o lugar profano do humano, limitado, risível, derrotável.

O depoimento do ditador é recheado de humor negro e tiradas absurdamente ácidas. Entre os petardos, podemos destacar a sugestão de uma relação íntima com Leni Riefenstahl; um vegetarianismo não muito ortodoxo, com confissões de que comia carne em algumas refeições; a dificuldade em controlar peso, dada sua queda por chocolate; a admissão da polêmica relação com a sobrinha, Geli Raubal,⁹ que depois se suicidou;

9 Geli Raubal era filha da meia-irmã de Hitler, Angela Maria, chamada pelo ditador para ser cozinheira e governanta no Berghof, luxuoso complexo onde os dirigentes nazistas confabulavam. Angela aceitou e levou sua filha junto. Hitler e Geli desenvolveram uma atração mútua rapidamente, e o interesse pela jovem transformou-se em paixão. Dois anos depois, Geli mudou-se para o luxuoso apartamento de Hitler em Munique, onde estudava teatro e canto. Aos amigos, Hitler não escondia seu amor, mas dizia estar apenas protegendo a sobrinha até que achasse um marido adequado para ela. Especula-se que o casal mantinha relações sexuais não convencionais – incluindo sadomasoquismo –, o que enchia Geli de vergonha. Além disso, a garota detestava o controle e o ciúme do tio. Na manhã do dia 19 de setembro de 1931, a jovem de 23 anos foi encontrada morta no chão de seu quarto. Em cima do divã, a pistola do tio. Nunca se soube exatamente o que aconteceu. Rumores diziam que a jovem havia sido assassinada por um namorado ciumento, pela SS (a organização paramilitar do Partido Nazista) ou por Hitler em pessoa, enraivecido por uma possível gravidez ou relacionamentos com outros homens.

problemas incontrolláveis com flatulências; aplicações de enemas¹⁰ com chá de camomila; entre outros diversos. “Que mais posso dizer de mim mesmo?”, enuncia a voz, próxima do final da sequência. “Só tinha um testículo. Eu amo pornografia.”

É espantoso como Rosenblatt extermina aqui todos os tabus, fala sem reservas e sem meias palavras. É ofensivo, grosseiro, invasivo. Mas porque precisa sê-lo. Não se pode tratar um tirano com polidez. É preciso atirá-lo ao limbo, transformar sua memória temível em uma memória patética. Humilhá-lo pelo riso.

O diretor também nos oferece uma percepção consciente da imagem, de como opera, de como foi fabricada e de como se eternizou enquanto mito. A imagem de Hitler foi cuidadosamente pensada pelo regime de propaganda nazista para ser apreendida sem questionamentos. Uma propaganda que levasse a pensar não seria eficiente (KRACAUER, 1988). Deveria levar em conta “o nível de compreensão dos mais baixos. [...] Por isso mesmo, a propaganda deveria restringir-se a pouquíssimos pontos, repetidos incessantemente” (LENHARO, 1986, p. 47). Não é uma imagem feita para analisar, mas para engolir. Facilmente digerível, confortável, um verdadeiro convite à servidão alienada. Nas suas intervenções, Rosenblatt nos apresenta imagens complexas, difíceis de assimilar; imagens que provocam, que nos estimulam a deter o olhar, o que se acentua devido à velocidade mais lenta com que aparecem na tela. É através dessa operação que podemos enxergá-las de forma mais crítica, perceber-lhe as nuances, desvendar seus mecanismos propositadamente ocultos. São imagens incômodas, não mais persuasivas.

Em última análise, na trilha sonora reside uma grande peculiaridade da imagem sonora do documentário. Enquanto o diretor destila seu

A polícia, sob pressão do Partido Nazista, encerrou o caso com uma declaração de suicídio feita por um legista (LAMBERT, 2007).

10 Introdução de líquido no ânus para lavagem, purgação ou administração de medicamentos. Também realizado na prática de sexo anal.

veneno através da voz de Hitler, com elementos que nos levariam ao riso, dado seu caráter inusitado, a composição segue num tom profundamente sombrio, tenebroso. É como se não nos deixasse rir tranquilamente. Como se nos advertisse de que estamos diante de coisa séria, de algo que não é feito para que relaxemos e esqueçamos. Esta relação entre riso e seriedade não é tão oposta quanto parece a princípio. Bakhtin (1987, p. 105) desvendou com perspicácia sua importância:

o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana (grifos meus).

É possível, e até oportuno, rir de coisa séria. É um passo que abre o caminho rumo a uma “seriedade nova, livre e lúcida” (BAKHTIN, 1987, p. 239).

Considerações finais

A despeito dos tratamentos estéticos completamente diferenciados das duas películas, elas se aproximam, não só por tratarem da mesma personagem, mas por deslocá-la completamente da sua posição de sagrado, onde estava acomodada até então sem distúrbios.

Não proponho aqui que Hitler permaneceu sendo visto como um deus salvador, como uma esperança. Infelizmente, a história nos ensinou as contradições dessa propaganda da forma mais dolorosa possível. Entretanto, o sagrado, de certa forma, se perpetuou, no sentido de que para se falar de Hitler e do nazismo, tornou-se senso comum adotar um viés único, solene e dramático, que não previa o riso enquanto dispositivo

narrativo e estético. Hitler devia ser encarado com seriedade. Não se podia rir dele. Isso seria irresponsável e leviano.

Estes filmes contestam esta alternativa estética como a única possível, até porque determinar uma postura unívoca é cair no absolutismo e na tirania dos quais se tenta escapar. Também revelam que o riso não tem nada de leviano, ao contrário, configura-se como elemento político-estético subversivo, com amplo potencial.

São filmes desafiadores porque trabalham a comicidade onde ela não é comumente pensada; riem do que não se pensa como risível; rompem com as convenções e normas daquilo que é aceitável ou “politicamente correto”. Estes documentários mostram que “é possível rir de tudo, e, de certa forma, isso é bom. Duas guerras mundiais não aniquilaram o senso do cômico” (MINOIS, 2003, p. 554).

Propõem, assim, um riso consciente, livre e crítico – o riso do carnaval medieval bakhtiniano, riso desmedido, festivo, embriagado, que foge à ordem, ao controle, a tudo aquilo que é imposição. Aventuro-me a entrelaçar Bakhtin a Nietzsche (1992) para chamá-lo de *riso dionisíaco*. Insistimos em resgatar tal riso para precipitá-lo sobre tabus e mitos, esclarecendo assim nossa consciência a respeito de seus mecanismos.

Que possamos atribuir ao riso – ao verdadeiro riso – a mesma força e importância que a cultura popular medieval lhe atribuía. Façamos como eles, que

compreendiam que atrás do riso não se escondia nunca a violência, que o riso não levanta fogueiras, que a hipocrisia e o engano nunca riem mas vestem uma máscara de seriedade, que o riso não erige dogmas e não pode ser autoritário, que o riso não significa medo, mas a *consciência da força* (BAKHTIN *apud* PROPP, 1992, p. 169, grifos meus).

Referências bibliográficas

- ALEA, Tomás Gutierrez. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora UnB, 1987.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Lisboa: Relógio D' Água, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LAMBERT, Angela. *A história perdida de Eva Braun*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2007.
- LENHARO, Alcir. *Nazismo: "o triunfo da vontade"*. São Paulo: Ática, 1986.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2012.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RIGOTTI, Gabriela. *A Ciranda do pertencimento em "O Triunfo da Vontade" de Leni Riefenstahl*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas, 2006.

- ROVAI, Mauro Luiz. *Imagem, tempo e movimento: os afetos “alegres” no filme O Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2005.
- SILVA, Josirley M. M. da. *Liturgia cinematográfica: luzes e sombras nazistas*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas, 2006.
- TEIXEIRA, Karoline V. *Seduções da ordem: propaganda e estatuto fílmico nos documentários O Triunfo da Vontade e Olympia, de Leni Riefenstahl*. *Doc On-line*, nº 8, ago. 2010, p. 36-69. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 26 out. 2012.

FUTEBOL E DOCUMENTÁRIO: uma discussão a partir dos filmes *Subterrâneos do futebol e Raza Brava*

Marcos Américo¹

Introdução

O FUTEBOL TEM SIDO, AO LONGO DAS DÉCADAS, transformado através da manipulação capitalista em uma das mercadorias mais rentáveis na dita “sociedade do espetáculo”² (DEBORD, 1997). Não só o esporte, mas também o jogador, este objeto cujo domínio público é explorado de tantas formas, têm ocupado o lugar do debate político e social criando a ilusão de que sua discussão (a do futebol) existe apartada destas realidades. Da Matta (1986, *apud* DALPIAZ, 2007) afirma que no Brasil o futebol “é também uma máquina de socialização de pessoas, um sistema altamente complexo de comunicação de valores essenciais e um domínio onde se tem garantia da continuidade e da permanência cultural e ideológica enquanto

-
- 1 Docente do Programa de Pós-graduação em TV Digital: Informação e Conhecimento e do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, ambos da Unesp, Bauru-SP. Líder do Gecef (Grupo de Estudos em Comunicação Esportiva e Futebol). E-mail: tuca@faac.unesp.br
 - 2 Conceito cunhado por Guy Debord no livro de mesmo nome editado em 1967 e disponível em: <http://www.geocities.com/jjneves_2000/debord.htm>. Acesso em: 23 nov. 2008. Para Dalpiaz (2007): “Em suas 221 teses, Debord explica que o espetáculo vai muito além dos meios de comunicação de massa, no sentido de que o enquadra como motor de uma forma de sociedade em que a vida real é pobre e fragmentária, na qual os indivíduos são obrigados a contemplar e a consumir passivamente as imagens de tudo que lhes falta em sua existência real”.

grupo inclusivo”. O mesmo autor ainda reitera que o futebol, o carnaval e as relações sociais colocam nosso país dentro de uma ordem mundial onde nossa sociedade é “grande, criativa e generosa” e o povo, por extensão, o futebol, agora elevado ao estado de arte, têm “um futuro glorioso”. O fato é que, para nossa cultura, o futebol se configura como “um fenômeno de massas, de mídias, de prazer, de cultura, de popularidade, de economia, de sociabilidade” (DALPIAZ, 2007). Destarte, podemos trasladar para o futebol a ideia de Debord (1997) de que aquelas pessoas que não encontram na vida as motivações necessárias para vivê-la, vão encontrar no espetáculo esportivo a representação da vida que lhes falta e esta é “resultado e projeto do modo de produção existente”.

Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre desta escolha. A forma e o conteúdo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente (DEBORD, 1997, p. 14).

Cinema e futebol

De acordo com Oricchio (2006), em seu livro *Fome de bola: cinema e futebol no Brasil*, embora cinema e futebol tenham chegado praticamente juntos ao Brasil nos últimos anos do século XIX, numa visão apressada e com os olhos voltados para a produção de ficção, “o cinema tratou mal a grande paixão dos brasileiros”. Melo (2006, p. 367) discute as razões pelas quais o futebol, mesmo sendo o esporte mais popular do planeta, goza de prestígio menor que outros esportes como o boxe (quase um gênero à parte) dentro da cinematografia mundial voltada à ficção: (1) as questões técnicas como a dificuldade da continuidade na filmagem, uma vez que é muito difícil coreografar cenas do jogo; (2) a fragilidade do drama, posto que se trata de

esporte coletivo e, conforme o autor, “os esportes individuais permitem exponenciar os embates típicos do cinema, notadamente construídos a partir de uma dualidade maniqueísta: um herói e um bandido, o primeiro sempre se superando para enfrentar o segundo”; e (3) o menor interesse do público norte-americano que “influencia na realização de um número menor de filmes onde o futebol está presente”. Estas justificativas apontam para a produção expressiva de documentários sobre o assunto, “onde se apresentam coletâneas de belos gols, belas jogadas, fatos inusitados do esporte”. O fato é que “o futebol interessou ao cinema, sim, e muito, e desde os primeiros tempos. O problema é que a maior parte dessas películas se perdeu” (ORICCHIO, 2006, p. 21; RAMOS, 2000, p. 244).

De acordo com Lucas (2008), no final dos anos 1950 – com a possibilidade de aquisição de câmeras portáteis na bitola 16mm aliadas à gravação de sons sincrônicos através de gravadores portáteis de qualidade, como o Nagra – é que foi possível o surgimento da base técnica que gestou a renovação do gênero documentário denominado Cinema Direto ou Cinema Verdade³ em países como o Canadá, França e Estados Unidos. Os cineastas do movimento foram seduzidos pelo baixo custo de produção, menor dimensão, leveza e mobilidade dos equipamentos que propiciaram a gestação de “uma geração de realizadores em busca de novas formas de expressão fílmica e de uma relação entre documentarista e sujeito filmado construída em novas bases” (LUCAS, 2008). A verdade é que, para além das dificuldades técnicas e poucos recursos financeiros para a produção, paradoxalmente,

3 *Cinéma vérité* no original. A tradição norte-americana mantém o termo em francês para designar um estilo documentário que, em português, denominamos cinema direto. O termo “cinema verdade” envolve estratégias mais fortes de interferência do diretor (como entrevistas e autorreferência). Optamos por estabelecer essa diferenciação (nem sempre clara) traduzindo o *cinéma vérité* dos críticos norte-americanos por cinema direto. Na realidade, ocorre aqui um estranho cruzamento: os americanos usam o termo francês *cinéma vérité*, enquanto os franceses e canadenses usam a expressão *direct cinema* (cinema *direct*), de origem americana, para designar o mesmo universo. O *cinéma vérité* francês (marcado pela estilística de Jean Rouch) não é, portanto, o *cinéma vérité* que encontramos nos textos americanos (RAMOS, 2005, p. 48).

o 16mm e o som direto não foram imediatamente adotados como forma e conteúdo cinematográfico no Brasil. Tecnicamente, isto só ocorreria posteriormente, no ano de 1964, através de Thomas Farkas,⁴ quando são realizados os documentários que comporiam o longa-metragem *Brasil Verdade*, onde é destacado *Subterrâneos do futebol* (1965) de Maurice Capovilla, objeto de análise deste texto ao lado de *Raza Brava* (2008), documentário chileno dirigido por Hernán Caffiero e produzido em suporte digital.

Subterrâneos do futebol

Para Muniz (1967), o cinema direto produzido no Brasil não compartilha dos pressupostos elaborados na França, Canadá ou Estados Unidos. Aqui, a estética documental assume um tom mais crítico e autoral, e “para o cineasta brasileiro que utiliza a técnica do direto, há que existir uma visão crítica dos conflitos e contradições que estão na realidade que seu filme apresenta” (MUNIZ, 1967, p. 19). Representa, desta forma, uma visão crítica da problemática da realidade nacional subdesenvolvida que por ora se apresentava. O documentário de Capovilla corrobora estas características e vai além: as transformam em forma estética que “assume a intervenção autoral no uso da linguagem” (MATTOS, 2006, p. 17), que localiza o ser humano nas suas relações mais complexas com a sociedade, espaço onde “a dramaturgia do malogro parece-lhe mais rica que a do êxito. Favorece uma tomada de posição

4 Idealizador da “Caravana Farkas” nome dado a um conjunto de documentários produzidos por Thomas Farkas entre 1964 e 1969. Primeiramente, o título se referia a vinte documentários sobre a cultura popular nordestina produzidos em 1969 e reunidos sob o título de *A condição brasileira*. Os episódios, com durações de 10 a 40 minutos, foram dirigidos por Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz; filmados de forma simultânea no Ceará, em Pernambuco e no Recôncavo Baiano, entre março e maio de 1969; e editados entre 1969 e 1972. Posteriormente passaram a ser incluídos na Caravana outros quatro curtas-metragens produzidos por Farkas em 1964 – *Nossa escola de samba*, de Manuel Horácio Gimenez, *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla, *Viramundo*, de Geraldo Sarno, e *Memórias do Cangaço*, de Paulo Gil Soares – que integraram o longa-metragem *Brasil Verdade*. Assim, somando-se estas duas fases de produção, obtêm-se a marca de 24 curtas e médias-metragens (RAMOS, 2007, p. 14).

crítica diante da realidade e uma abordagem do lado mais profundamente humano de suas personagens” (MATTOS, 2006, p. 16). *Subterrâneos do futebol* se apresenta como filme-síntese destas propostas e embora seja constantemente considerado um exemplar da escola Cinema Verdade, Capovilla reconhece que “ainda não conhecia os trabalhos de Jean Rouch⁵ e nem do cinema direto americano, que já faziam a cabeça do documentarismo internacional” (MATTOS, 2006, p. 69). A película tinha sim como inspiração *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962). Além da condição do negro no futebol, Capovilla busca “confrontar a mitologia do futebol com sua realidade social” (MATTOS, 2006, p. 63), escancarando de forma inédita nas telas as entranhas do esporte favorito dos brasileiros e paixão incontestante do realizador. O futebol, antes expresso na pureza de atletas que não tinham no culto à celebridade e no sucesso financeiro seus agentes motivadores principais, encontrava agora os caminhos tortuosos da ascensão social e do dinheiro fácil.

Quem ganha com tudo isto?

Para análise do filme *Subterrâneos do futebol*, será utilizada a estrutura proposta por Oricchio (2006, p. 118-122) a partir da constatação que esta “é bastante complexa: há, sem dúvida, o discurso sociológico. Mas há, também, a pura curtição do jogo”. A imagem inicial remete à ideia de “luz no fim do túnel”, onde, no corredor escuro que desemboca no campo, vê-se a silhueta desfocada de um jogador. O som é de um berimbau, instrumento brasileiro que legitima o esporte como tal. Sobre esta imagem entra o título do filme. Corta para cenas do jogo: a bola rolando em close, a disputa, cenas muito próximas, típicas da estética do Canal 100,⁶ que revelam a beleza, a arte, o espetáculo do futebol. Aparecem novos elementos: o árbitro, a chuva, a torcida

5 Expoente francês desta escola.

6 O Canal 100 foi um famoso cinejornal brasileiro. Fundado em 1957 por Carlos Niemeyer, inicialmente com o nome *Líder Cinematográfica*, funcionou até 2000. Com sede no Rio de Janeiro, o cinejornal era exibido semanalmente por todo o Brasil e realizava sobretudo documentários cinematográficos de eventos importantes do país e do futebol. Tornou-se muito conhecido pela qualidade da filmagem dos jogos

com bandeiras nas arquibancadas. Fade. Como na *Chegada do trem na estação da La Ciotat*, dos Irmãos Lumière (1895), surgem os torcedores que tem como o destino o estádio (Figura 1). É retomada, nesta cena, a realidade, o tempo capturado pela câmera, como diria Tarkovsky (1998). Narrador: “O futebol é uma paixão estranha que toma conta do brasileiro... Por quê você vem ao futebol?”. É importante aqui destacar o tom da narrativa: o diretor havia pedido para “Antero de Oliveira, ator do Arena, uma narração com voz bem natural, em tom de conversa. Algo bastante diferente do padrão de locução em voga, sobretudo nos cinejornais de futebol” (MATTOS, 2006, p. 82).

Figura 1. *A chegada do trem na estação (Irmãos Lumière, 1895) e torcedores chegando de trem em Subterrâneos do futebol*



Surge então o som direto e os torcedores reafirmam o esporte como diversão barata. Um diz: “o futebol é um ambiente onde melhor se ajusta a psicologia brasileira”. Outro afirma: “numa hora dessas com um sol causticante como tá aqui ele nem lembra que deve uma prestação...”. Começa o jogo e entra o Santos que seria campeão naquele 1964, um ano emblemático. Entra em cena Pelé e o narrador pergunta: “Vocês conhecem este moço?”. Outro

de futebol com uma visão documental e uma narrativa dramática. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Canal_100>. Acesso em: 29 out. 2010.

- 7 *A chegada do trem na estação* (Irmãos Lumière, 1895), imagem capturada do YouTube, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=YviZri3fbv4>>. Acesso em: 30 out. 2010. *Subterrâneos do futebol*, quadro capturado do DVD *Projeto Thomaz Farkas*, vol. 4. Distribuição Videofilmes, 2010, NTSC.

torcedor: “Perco dia de serviço, mas venho no jogo”. O juiz apita e somos convidados, a partir deste momento “a viver as emoções deste grande espetáculo”. Cenas do futebol arte, o “jeito brasileiro de jogar”, a TV transmite. O gol. Novamente o Canal 100. O narrador disserta acerca dos dilemas da celebridade. O jogador não existe sem o estádio lotado. A tela escurece. Vencida esta primeira etapa entra o choque da realidade. Uma criança nua joga num terreno baldio (Figura 2). “Nasce aí uma vocação: nos bairros pobres de São Paulo, os meninos sem dinheiro e sem escola adquirem o gosto pelo futebol”. No campo da várzea jovens se divertem. Aparece uma imagem síntese deste ambiente. O bandeirinha corre pela lateral do campo. Está uniformizado, mas um detalhe chama a atenção: em suas mãos em vez da bandeira de auxiliar está um caderno de jornal torcido que faz as vezes do instrumento de trabalho (Figura 2). Noutra cena o árbitro realiza o sorteio com uma caixa de fósforos no lugar da moeda (Figura 2), indicando um espaço onde o dinheiro não está presente. O cenário se completa com a “raspadinha” (gelo raspado com groselha) e o churrasquinho. Cada um tem o espetáculo possível. Bloco finaliza com um chamado: “Menino... Hei menino... Boa sorte! E até o nosso próximo encontro nos grandes estádios”.

Figura 2. A criança jogando futebol no terreno baldio, o auxiliar com o jornal no lugar da bandeirinha e o sorteio com uma caixa de fósforos (destaque)⁸



8 Subterrâneos do futebol, quadro capturado do DVD Projeto Thomaz Farkas, vol. 4. Distribuição Videofilmes, 2010, NTSC.

Entramos agora na seara dos jogadores profissionais. Somos apresentados a Luiz Carlos de Freitas, o Feijão, jogador do Palmeiras, cujo pecado foi ter aceitado interpretar Pelé no filme *O Rei Pelé* (Carlos Hugo Christensen, 1963). “Foi bom e não foi ser o Pelé no cinema porque de um lado o pessoal começou a me chamar de ‘mascarado’, dizer que eu estava querendo imitar o Pelé e eu não quero ser Pelé. Eu quero ser Luiz Carlos, um jogador com sua própria personalidade e a minha própria moral.” Entra Feola⁹ e diz sobre Feijão: “Mas agora estamos procurando colocá-lo no seu devido lugar, no seu devido tempo. Ele não pode ser Pelé”. Está posto aí que o sucesso é para poucos talentosos escolhidos. Narrador: “Nem todos podem ser Pelé. Mas as obrigações são as mesmas”. Mostra-se o treinamento. O preparador físico afirma que o jogador é “um objeto de domínio público [...] seu ganho material se resume a quinze anos de vida [...] o que será este homem depois, quando terminar o futebol?”. Passa-se a discutir o fantasma da contusão. “Dois jogos por semana, quatro treinos, sem descanso. Quando tá parado é porque está doente ou machucado. A cada parada o medo aumenta. A competição é grande. Ele perde o lugar para sempre e acaba esquecido”. Trata-se aqui de temas ainda atuais após décadas de discussões: não só a contusão mas a frequência extenuante dos jogos. Abre-se novamente espaço para o torcedor. “Quanto paga o torcedor em cada jogo? Bastante, diante do pouco que ganha.” O texto afirma que é o torcedor que paga o salário dos “artistas”, sustenta os clubes. Nota-se aí uma mudança no atual modelo de negócio do futebol, deslocando-se da renda dos estádios para os direitos de transmissão e atividades de publicidade e marketing como fontes principais de financiamento do negócio. Cena de brigas na arquibancada.

Entra o Santos campeão de 1964. Fruto desta discussão, surge outra abordagem: o conflito de interesses entre cartolas e atletas. O ponto de vista desloca-se para o atleta, e ao descrever o jogador o filme aborda

9 Vicente Ítalo Feola (1909-1975) foi jogador de futebol e treinador brasileiro de futebol, inclusive da Seleção Brasileira de 1958.

duas situações distintas: o sucesso de Pelé e o fracasso de Zózimo. Na entrevista de Pelé percebe-se uma montagem que simula uma entrevista para a qual não existem imagens sincronizadas com o som. O jogador afirma que é “melhor ter a fama do que não ter nada”. Diz ainda que o jogador de futebol é um escravo e atua numa profissão em que a “vida útil” é de apenas quinze anos. Já Zózimo Alves Calazans tem um destino diferente: bicampeão do mundo “esquecido numa cidade pequena. Qual a razão? Foi acusado de suborno pelos dirigentes”. Conforme Capovilla, “tratava-se de caracterizar o futebol como espetáculo explorado por uma série de interesses. Eu não tinha provas, mas havia indícios suficientes de jogos corrompidos, juízes comprados, jogo de forças políticas intervindo no destino dos clubes”. (MATTOS, 2006, p. 82). Dá-se também voz à esposa de Zózimo, que reclama da ausência do marido por longos períodos o que a faz “sofrer dos nervos”. Para Oricchio (2006, p. 121), destas imagens conclui-se que “o jogador é um operário, uma mercadoria, sem vida pessoal, sem tempo para a família, um explorado, apesar do alto salário que alguns deles recebem”. Voltemos ao torcedor, este alienado, que frequenta as praças esportivas, nas palavras de um deles, “pelo futebol, sem tomar conhecimento dos dirigentes. Ele tem até aquele fanatismo. Muitas vezes se diz até doentio”. Cenas de violência no campo e na plateia. “Na realidade o jogador é um operário de vida curta [...] Uma mercadoria facilmente perecível. Seu valor é estabelecido pelos interesses dos clubes, dos seus dirigentes.” Para o torcedor, o futebol funciona “como válvula de escape, o futebol compensa uma semana de excesso de trabalho, de pouco dinheiro e até de fome”. A partir destas considerações temos todo o painel montado e surge a pergunta final: “Quem ganha com tudo isso?”. O filme entra em sua fase final com cenas de uma violenta invasão de campo, pessoas feridas e o árbitro deixando o campo. Mas ainda resta a voz do vencedor: um torcedor do Santos, no vestiário, de aparência embriagada, grita loucamente a conquista de seu time (Figura 3).

Figura 3. Torcedor do Santos comemorando o título de 1964¹⁰



O documentário *Raza Brava*

*Raza Brava*¹¹ (2008) é um documentário chileno dirigido pelo então estreade Hernán Caffiero, oriundo do mercado de videoclipes. Seu enredo se desenrola a partir de Kunta (“nome de guerra” de Iván Álvarez Carrasco), um dos líderes da Garra Blanca,¹² que fica paraplégico depois de ser esfaqueado durante uma briga de torcidas. O ponto de partida é a saída do “garrero” (nome dado aos integrantes desta torcida) do hospital e seu primeiro desafio de voltar de trem para casa sobre a cadeira de rodas que o acompanhará pelo resto de sua vida. Como aponta a resenha do filme publicada no jornal *La*

10 *Subterrâneos do futebol*, quadro capturado do DVD Projeto Thomaz Farkas, vol. 4. Distribuição Videofilmes, 2010, NTSC.

11 Ficha técnica – Gênero: Documentário; Formato: Digital; Duração: 80 min.; País: Chile; Ideia original: Hernán Caffiero; Diretor: Hernán Caffiero; Codiretor: José “Pepe” Pérez; Produção: Sudaka Films; Podução executiva: Hernán Caffiero y Jenny Bousquet; Coprodução: Estruendo Producciones; Roteiro: Hernán Caffiero; Montagem: José “Pepe” Pérez e Hernán Caffiero; Edição de som: Mauricio Hernández; Câmeras: Hernán Caffiero, José “Pepe” Pérez e Ricardo Aravena; Fotografia: Luis Hidalgo; Música Original: Luciano Mariño; Videografismo: Cristián Fernández y Abner Hurtado. Informações disponíveis em: <<http://www.onoff.cl/revistapub-det.php?idpub=317>>. Acesso em: 7 mar. 2012.

12 A Garra Blanca é atualmente a torcida oficial do Colo Colo e seus integrantes são conhecidos como *garreros*; teve como inspiração para seu nome a antiga torcida do Corinthians chamada Garra Negra.

Nación,¹³ “em seu olhar está o medo de uma criança que ficou sozinha em casa diante de um mundo novo e muito maior do que era ele mesmo como líder de uma das torcidas organizadas mais importantes do Colo-Colo”. O documentário é construído de fragmentos da vida dos *barra bravas*,¹⁴ onde, para além da demonização de seus comportamentos, a audiência é arremessada diante de uma visão dos *garreros* que adotaram como identidade os valores projetados pelo cacique Colo Colo,¹⁵ como a “luta incansável dos mapuches”,¹⁶ “o triunfo dos excluídos” e “o orgulho de ser do povo”. Em entrevista à revista on-line ONOFF,¹⁷ especializada na produção audiovisual chilena, Caffiero, ao ser indagado sobre a influência da cultura mapuche sobre a Garra Blanca, afirma que isto tem a ver com a fundação do clube e David Arellano¹⁸ e seus amigos, que desde o princípio demonstraram “rebeldia, entrega e valentia” em relação aos princípios que nortearam a fundação do Colo-Colo. O chileno “mestiço e com forte grau de ocidentalização e apego ao urbano” é definido de acordo com Gutierrez (2008, p. 139) como *roto* – um personagem mestiço, descendente de espanhóis e indígenas, de origem urbana e representativo da chilenidade. Teria surgido na Guerra do Arauco durante a conquista es-

13 Disponível em: <<http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20080903/pags/20080903185017.html>>. Acesso em: 7 mar. 2012. Tradução minha.

14 A palavra *barra brava*, segundo o *Diccionario de la Lengua Española*, significa: “1. f. Arg. Grupo de indivíduos fanáticos de uma equipe de futebol que frequentemente atuam com violência. 2. com. Arg. Cada um destes indivíduos” (tradução do revisor).

15 Imagem síntese da bravura mapuche, o cacique Colo Colo teria nascido, segundo historiadores, entre 1490 e 1515. Seu nome significa, em língua mapuche, “gato da montanha”. É considerado o grande unificador do povo mapuche.

16 Os mapuches constituem uma etnia de origem incerta que habita as regiões Centro-Sul do Chile e Sudoeste da Argentina e que não se rendeu nem se curvou, num primeiro momento diante dos incas e depois perante os colonizadores espanhóis. A palavra “mapuche” significa, em língua mapudungun, “gente da terra”. Também são chamados de araucanos, mas repudiam esta denominação, uma vez que “lhes foi outorgada por seus inimigos”.

17 Disponível em: <<http://www.onoff.cl/revistapub-det.php?idpub=317>>. Acesso em: 7 mar. 2012.

18 Um dos fundadores do Colo-Colo, em 1925.

panhola e, para Hernandez (*apud* GUTIERREZ, 2008, p. 143), nele “palpita a herança araucana, o exemplo varonil dos aborígenes que, amantes da liberdade e de sua terra, mantiveram um embate de séculos contra o inimigo estrangeiro” e que com o passar do tempo se converteu em maioria da população chilena. Ao voltarmos à entrevista de Caffiero, encontramos em seu raciocínio a percepção da América do Sul como “continente mestiço” que, cedo ou tarde, deve aceitar que as condutas individuais e coletivas são determinadas pela história da sociedade. Continua sua reflexão afirmando que o grosso das fileiras da Garra Blanca é constituído por excluídos da sociedade chilena. Ainda para o realizador, os *garreros*, ao adotar um comportamento distante do consumismo e sem chances imediatas de melhorias de condições de vida, características históricas de seu grupo social, estabelecem traços identitários próprios, considerados radicais, mas que apresentam “uma lógica emocional que preenche o vazio de suas vidas”. Esta proximidade com os mapuches é tão patente na Garra Blanca que a transforma numa *barra brava* extremamente distinta de outras tantas existentes no futebol, pois apresenta uma estrutura horizontalizada onde cada unidade que a compõe se transforma numa de suas tantas garras, que acabam por formar comunidades onde o “poder dentro da organização se alcança através da força tal como tem sucedido com os mapuches”.

A película é estruturada, basicamente, em sete partes bloqueadas por intertítulos em sua montagem e nas quais os temas são apresentados e discutidos pelos personagens principais, entre muitos outros secundários, a saber:

- Kunta – um dos líderes da Garra Blanca que fica paraplégico depois de ser esfaqueado durante uma briga de torcidas;
- Pirata – “hincha” fanático que representa o espírito mapuche dos “garreros” e que descobrimos ao final do filme, que foi assassinado;
- Alejandro Guillier – jornalista que discute, através de um viés sociológico, os comportamentos e características da Garra Blanca;

• El Chavo – jovem torcedor morto em confronto que, embora só compareça no documentário em seu próprio velório, revela a força da “irmandade dos excluídos”.

Os sete blocos supracitados são descritos a seguir:

Introdução – onde é apresentado Kunta, que conduzirá a audiência (ou será conduzido por ela), em sua cadeira de rodas (Figura 4), pelos meandros da *barra brava*.

Figura 4. Kunta é colocado na cadeira de rodas que o acompanhará por toda a vida¹⁹



1) O mundo de Kunta sem Kunta – o protagonista volta para seu mundo, mas agora transformado, como que invertendo os atos da jornada do herói, propostos por Vogler (1997);

2) O sentido de pertinência – Kunta volta a torcer. “Perdeu os movimentos de sua perna, mas encontra sua alma na torcida.” Desenvolve-se a ideia que a linguagem da emoção é difícil de explicar para aqueles que não gostam do esporte. Pirata afirma que “toda equipe de futebol do mundo representa alguma coisa: uma universidade, uma cidade, uma região ou província. Colo-Colo representa a alma de um povo, a alma de um araucano”. Que leva ao próximo bloco:

3) A busca da identidade – jornalista indica a necessidade de identidade: “Não são todos que participam de partidos políticos. Os pobres não

¹⁹ Quadros capturados do DVD *Raza Brava*, Sudaka Films, 2008.

têm condições de participar devido a questões financeiras e intelectuais e fazer carreira é uma coisa mais elaborada. Mas na torcida do Colo Colo todos podem participar”. A identificação com a ideologia mapuche.

4) A irmandade dos excluídos – este bloco aponta as relações e colaborações entre torcidas de diferentes países que se consideram “irmãs”, como, por exemplo, as afinidades da Garra Blanca com a torcida organizada do Chacarita Juniors da Villa Maipu, General San Martín, na Grande Buenos Aires, que disputou a segunda divisão argentina e cuja torcida é tratada pelos “garreros” como irmãos ou membros da família; a mesma situação se dá com a torcida do Alianza de Lima (Peru).

5) O triunfo de Kunta – onde o protagonista segue a campanha do Colo Colo durante a Copa Sulamericana. Destaca-se aqui a questão destas viagens da torcida e o que significam.

6) Exclusão – o primeiro ato de violência: epílogo onde Kunta fica sabendo da morte de Pirata (Figura 5). A película encerra com imagens da Garra Blanca nos estádios e o pequeno torcedor que canta o hino do Colo-Colo no colo do pai, mas atrás de uma grade que parece indicar a prisão ou apartheid em que vivem os torcedores araucanos. Somos remetidos novamente ao tema “Do berço ao caixão: um ‘garrero’ nasce e morre colocolino” e mais que isso: morre Pirata, mas outros novos torcedores nascem e ocupam seu lugar.

Figura 5. “Do berço ao caixão: um ‘garrero’ nasce e morre colocolino” – Pirata morre, mas novos torcedores ocupam seu lugar²⁰



20 Quadros capturados do DVD *Raza Brava*, Sudaka Films, 2008.

Considerações finais

Em poucos quadros de sua já longa história, o cinema se aproximou de uma discussão mais profunda sobre as relações entre sociedade, cultura e futebol como nos documentários. Conforme Bernardet (2003, p. 27-28), no Brasil (e, também na opinião deste autor, na América Latina) os cineastas ocupam desde os anos 1960 status de intelectuais preocupados em retratar nos filmes que produzem os desejos do povo, suas aspirações, e devolvê-las para este povo através de sua arte. Os filmes de Capovilla e Caffiero parecem ter como intenção justamente criar na audiência, através desta estratégia, a consciência da alienação e compreender que vivemos numa sociedade que transforma quase tudo, inclusive os bens simbólicos, em mercadoria e/ou espetáculo. É uma forma de desenvolver questionamentos que nos façam perceber que a “a instrumentalização do esporte não explica sozinha esta forma contemporânea de relação social e cultural que ganhou milhões de adeptos em todo o mundo” (KONRAD, 2006). Desta forma, a importância do futebol é decorrente de sua inserção cultural, que define seu interesse para a mídia: o futebol é espetáculo, negócio que gera emprego e renda e que artificialmente modela a “identidade nacional”. Está diariamente nos jornais e TVs que agendam nossas discussões a ponto de ser tão ou mais importante a escolha do técnico ou a convocação de uma seleção para uma Copa do Mundo do que os debates acerca de uma eleição presidencial, momento em que somos conclamados a determinar, como cidadãos, os rumos da Nação, na política e no esporte (não necessariamente nesta ordem).

Referências bibliográficas

AMÉRICO, M. “A Irmandade dos Excluídos: Raza Brava Documentário Sobre a Garra Blanca, Barrabrava do Colo-Colo”. In: MARQUES, J. C.; GOULART, J. O. (orgs.). *Futebol, comunicação e cultura*. 1ª ed. São Paulo: Intercom, 2012, vol. 1, p. 195-217.

- _____. “Quem ganha com tudo isso? Subterrâneos do Futebol: um filme de Maurice Capovilla”. In: MARQUES, José Carlos; TURTELLI, Sandra Regina (orgs.). *Futebol, cinema e cia: ensaios*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 113-129.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CAPOVILLA, Maurice. Entrevista concedida em setembro de 2000. *Contracampo – Revista de Cinema*. Disponível em: <<http://www.contra-campo.com.br/21/capovilla.htm>> Acesso em: 1º nov. 2010.
- DALPIAZ, J. Os caminhos e os (des)caminhos apontados em *A Sociedade do Espetáculo* para se pensar o futebol brasileiro. *Revista Famecos*, vol. 1, nº 17, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/306/237>>. Acesso em: 1º nov. 2010.
- DA MATTA, R. *Futebol: ópio do povo ou drama de justiça social: explorações de Sociologia Interpretativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- D’ALMEIDA, A. D. *Caravana Farkas (1968-1970): a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário – um estudo de folkmlídia*. Dissertação (mestrado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=40>. Acesso em: 1º nov. 2010.
- FREIRE, M. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. *Revista Digital de Documentário*, nº 3, dez. 2007. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_marcius_freire.pdf> Acesso em: 28 out. 2010.
- GALVÃO, M. R.; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

- GIL, G. J. “Te sigo a todas partes”: paixão y aguante en una hinchada de fútbol de un club del interior. *Intersecciones en Antropología*, Olavarría, nº 7, dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-373X2006000100024&lng=es&nrn=iso>. Acesso em: 5 mar. 2012.
- GUTIERREZ, H. Exaltação do mestiço: a invenção do roto chileno. *Revista Esboços*, UFSC, vol. 15, nº 20, p. 139-153, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/10246/9537>>. Acesso em: 10 mar. 2012.
- HERNÁNDEZ, C. R. *El roto chileno: bosquejo histórico de actualidad*. Valparaíso: Imprenta San Rafael, 1929.
- KONRAD, D. *Uma leitura sócio-cultural do futebol*. Site Vermelho.org. Publicado originalmente no “Caderno Mix-Idéias” do *Diário de Santa Maria*, 1º jun. 2006, p. 14-5, com o título “Um drible na alienação”. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=228&id_coluna=14>. Acesso em: 25 out. 2010.
- LUCAS, M. R. L. O cinema documentário no Brasil dos anos 60: propostas para uma ética e uma estética da imagem. *Olho da História*, nº 10, abr. 2008. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/artigos/CONGRESO-cinema-documentario-no-brasil-meize-lucas.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2013.
- MATTOS C. A. *Maurice Capovilla: a imagem crítica*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- MELO, V. A. Futebol e cinema: relações. *Revista Portuguesa de Ciências do Desporto*, 6(3), 2006, p. 362-370. Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/rpcd/v6n3/v6n3a13.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2010.
- MUNIZ, S. *Cinema direto – anotações*. *Mirante das Artes*, São Paulo, nº 1, jan./fev. 1967.

ORICCHIO, L. *Fome de bola: cinema e futebol no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

_____ (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. II: *Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

TARKOVSKY, A. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MULHERES-SUJEITO E HOMENS-OBJETO NOS VIDEOCLIPES: a erotização masculina como forma de afirmação feminina e questionamento da heteronormatividade

Rodrigo Ribeiro Barreto¹

O ADVENTO DA MTV ESTADUNIDENSE no início dos anos 1980 permitiu a consolidação do videoclipe segundo um desenvolvimento, em que se testemunhou a passagem da condição inicial de ferramenta audiovisual para aquela de adicional investimento propriamente artístico-estético. Em sua proposta original, no entanto, esse canal televisivo a cabo (portanto, exclusivo para assinantes) não parecia particularmente auspicioso para a representação de grupos minoritários. Seu projeto fundador estava direcionado para um público de garotos adolescentes, fundamentando-se naquele que era, à época, o *mainstream* musical: a música rock com seu marcado predomínio branco, masculino e heterossexual. Contudo – a partir do momento em que as gravadoras foram convencidas da importância comercial dos clipes –, mesmo aqueles artistas, que não seriam o foco inicial da MTV, foram estimulados e atraídos para a elaboração de seus próprios vídeos musicais. O interessante é que cantoras, cantores e bandas do pop acabaram por abraçar essa forma de associação entre

1 Professor universitário formado em Jornalismo pela UFBA. Mestre e doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PósCom/UFBA, tendo realizado pesquisa sobre análise contexto-textual, construção de imagem, campo de produção e autoria no videoclipe. Atualmente, desenvolve – no Instituto de Artes da Unicamp e com bolsa Fapesp – pesquisa de pós-doutorado sobre a representação e erotização do corpo masculino no audiovisual.

canções e imagens com uma disposição seguramente bem maior do que a dos roqueiros. Afinal de contas, a ideologia de “autenticidade” do rock privilegiava não as dublagens dos clipes, mas apresentações ao vivo, preconizava não a promoção de *singles*, mas de álbuns. Diante dessa resistência roqueira inicial e estando a MTV dos primeiros tempos sedenta por material videoclípico, o canal logo se viu “invadido” por artistas de gêneros musicais os mais diversificados, representando as várias subdivisões e acepções possíveis do pop, que incluíam artistas não estadunidenses, cantores investindo em ambíguas identidades sexuais, afro-americanos (não sem certa resistência inicial da MTV²) e ainda vocalistas femininas de grande destaque. De modo inesperado, o ambiente televisivo especializado em música burla a dicotomia entre o rock e o pop, permitindo que – como afirmou Jon Savage (1995) – este último continuasse seu percurso histórico de dar visibilidade e audibilidade a excluídos.

Partindo desse breve histórico, vale aqui aprofundar e concentrar-se nessa noção do videoclipe como vitrine para a diversidade.³ É possível pensar, por exemplo, em como certas características textuais dos clipes (presentes desde os primórdios do formato) tiveram uma repercussão positiva sobre artistas femininas. Funções tradicionalmente executadas por mulheres no campo musical são ressignificadas com o videoclipe, passando de papéis considerados como de menor importância para estratégias centrais para o êxito da obra audiovisual. Quando os clipes chegam trazendo uma ênfase nos vocais, na dança e na autoapresentação de uma imagem pessoal, será frequentemente entre as mulheres (historicamente relegadas a tais atividades) que serão encontrados os profissionais com essa desenvoltura e *expertise* tão essenciais para os vídeos musicais.

2 A MTV estadunidense só veio a exibir um clipe de artista negro (*Billie Jean*, Steven Barron/Michael Jackson) em 1983, portanto, cerca de dois anos depois do lançamento do canal.

3 Algo ainda mais disseminado, evidente e importante quando, nos dias de hoje, a veiculação dessas obras estende-se com sucesso para a internet.

Sempre prontos a registrar – com a intimidade de *close-ups* e planos fechados – a força da *performance*, as expressões faciais e o olhar diretamente direcionado das cantoras, os clipes servem para estimular não apenas a popularidade, mas especialmente o vínculo dessas artistas com seu público de espectadoras(es)/apoiaadoras(es).

Certamente, não se quer negar que, nas origens e ainda hoje, o formato videoclipe foi também marcado por temáticas e estratégias textuais sexistas, que precisam ser e são debatidas e criticadas em outros momentos por diferentes autoras e autores. Contudo, o papel dos clipes como instrumento de afirmação (autoral e/ou militante até) de mulheres e outras minorias é um terreno fértil a ser explorado por oferecer alternativas de representação do feminino e da própria masculinidade mesmo diante das repercussões do machismo ainda resistentes e imperantes na sociedade e, mais especificamente, na lógica do mercado audiovisual.

Uma contribuição a esse respeito partiu de Lisa L. Lewis (1990), teórica que, ao analisar alguns clipes de cantoras como Pat Benatar, Tina Turner, Cyndi Lauper e Madonna, buscou demonstrar textualmente o fortalecimento do feminino nessas obras. Em seus achados analíticos, Lewis apontou a presença e inter-relação de “signos de acesso” e “signos de descoberta”. Os primeiros corresponderiam à apropriação visual por parte das artistas protagonistas e de suas coadjuvantes daquelas experiências que, cultural e convencionalmente, estão colocadas como um privilégio masculino. Assim, é encenada a tomada de espaços externos por parte de mulheres, que deixam de estar restritas ao ambiente doméstico: nos clipes, a *performance* de artistas femininas ocupa as ruas, resignificando-as ao não representá-las mais como locais de insegurança e de violência contra elas. Algumas narrativas e *performances* videoclípicas trabalham ainda com a ampliação dos modos como as mulheres podem investir na exibição de sua sexualidade, preconizando um posicionar-se eroticamente como sujeito e uma liberdade de experimentação sexual tão larga quanto a masculina. Esses “signos de acesso” seriam complementados pelos

“signos de descoberta”⁴ através de tramas, referências, concepção de personagens e *performances*, que valorizariam, por sua vez, a expressão de uma cultura marcadamente feminina, isto é, derivada de obras artísticas de realizadoras e das próprias relações de aliança entre mulheres. Com tudo isso, há a construção de um endereçamento óbvio para o público feminino, sendo possível identificar, em graus sutis ou mais frontais, um cortejar adicional de algumas dessas artistas (e de seus clipes) também em direção ao público homossexual masculino.

Além de retroalimentar o propósito de afirmação feminina das obras e, conseqüentemente, o poder de decisão e controle das artistas no campo de produção, essa relação com tais parcelas da audiência ainda estimula e justifica uma concomitante ampliação da própria representação masculina nos clipes. A caracterização de *performers* masculinos e os papéis por eles ocupados tendem a se diferenciar marcadamente da masculinidade convencional. Na condição de coadjuvantes das estrelas musicais, esses modelos, dançarinos ou atores são colocados na posição não usual – no *mainstream* audiovisual – de objeto do olhar e do investimento erótico, algo, portanto, bem distinto do diagnóstico feito por Laura Mulvey (1975) a respeito do cinema clássico hollywoodiano.

Ao se considerar, por exemplo, os clipes de particular interesse para esse artigo – *Cherish* (Herb Ritts/Madonna, 1989)⁵ e *Slow* (Baillie Walsh/Kylie Minogue, 2003)⁶ –, é perceptível que suas exibições fetichizadas do corpo masculino pretendam-se inclusivas do desejo de mulheres heterossexuais e homens homossexuais. Esses vídeos fogem da representação tradicional de corpos masculinos, considerando-os como igualmente propícios

4 Ou até mesmo redescoberta, uma vez que pode ser apresentada, nos clipes, uma reproximação das personagens com uma feminilidade, antes negada ou desvalorizada, seja sua própria ou em aliança com outras mulheres.

5 Videoclipe oficial disponível no Youtube no canal da Warner Bros Records: <http://www.youtube.com/watch?v=8q2WS6ahCnY>.

6 Videoclipe oficial disponível no Youtube no canal da Parlophone: http://www.youtube.com/watch?v=Omrp4QR_Rpo.

às diversas estratégias de objetificação, que tão comumente orientam a representação artístico-midiática de mulheres. Adicionalmente, a ubiquidade contemporânea de imagens videoclípicas de homens-objeto pode vir a contribuir para a recepção desse tipo de representações com mais naturalidade e menos resistência, inclusive entre a audiência masculina heterossexual.⁷ Afinal de contas, como apontou Kaja Silverman (1992), a masculinidade dominante é realmente uma construção cultural restritiva, inclusive para os homens, que – sendo aplicada à vida cotidiana ou à representação artística – lhes impõe muitos limites de comportamento, atitude e apresentação de imagem. A feminilidade, por outro lado, pode ser encarada como uma categoria acolhedora e atraente.

Nesse sentido, os videocliques supramencionados podem ser arrolados como exemplos da combinação entre uma feminilidade fortalecida e masculinidades desviantes, algo evidente no investimento em “desejos e identificações ‘perversos’ com relação ao convencional padrão fálico” (SILVERMAN, 1992, p. 1) nos temas ou situações narrativas apresentadas e também na incidência textual de “significantes de feminilidade” sobre a *performance* e/ou caracterização dos coadjuvantes masculinos. Em seu arrazoado, a autora acredita que, potencialmente, tal atitude ou posicionamento geral favoreceria o questionamento das bases culturais da diferença sexual entre gêneros, levando, dentre outras consequências, a um afloramento e revalorização do feminino. Além de apoiar-se nessa proposta atualizada de masculinidade, a reafirmação do poder angariado pelas artistas femininas – e assim valorização do feminino em geral – passa ainda pela utilização de convenções propriamente videoclípicas. As cantoras são o núcleo em torno do qual os outros elementos são organizados: com atitudes assertivas, endereçamento direto para as câmeras e

7 Isso evidenciaria uma significativa mudança cultural no que concerne à resistência do público a imagens de objetificação masculina, a que Laura Mulvey faz referência em seu já citado trabalho.

exclusividade de expressão do discurso verbal dos cliques, elas conduzem e controlam a relação com espectadoras(es).

As especificidades desses investimentos aqui tratados podem ser mais bem acessadas através da análise textual de cada videoclipe selecionado, relacionando a erotização masculina empreendida nos cliques também com o contexto produtivo das obras, a parceria estabelecida com os diretores e a trajetória da carreira das cantoras. Quão afastado do convencional é o resultado de cada obra? Em que medida elas podem ser consideradas progressivas ou mesmo subversivas no contexto do *mainstream* audiovisual? Que elementos remanesçam das representações tradicionais? Tais questionamentos orientam a investigação comparativa subsequente dos videoclipes de Madonna e Kylie Minogue.⁸

Madonna à beira-mar e os sereios

Cherish traz Madonna em uma praia, onde ela encontra um menino sereio desgarrado de um grupo composto por mais três sereios já adultos. Esse é o primeiro videoclipe dirigido pelo fotógrafo Herb Ritts, sendo bastante tributário da estética de suas fotos: um visual com perceptível grau de idealização, mas sem excessos, a opção usual pelo preto e branco, a locação natural, a presença de belos modelos masculinos, dos quais se enfatiza uma atratividade vigorosa e atlética. A própria Madonna é apresentada com uma aparência singularmente despojada, cujo objetivo evidente é o de destacar beleza natural e carisma. Com cabelos curtos, frequentemente molhados, e um simples vestido preto durante todo o clipe, ela canta e dança com desenvoltura, leveza e humor, seguindo uma *performance* não fortemente coreografada.

O ponto zero do investimento de *Cherish* na masculinidade desviante é a assunção de um arquétipo predominantemente feminino pelos homens

8 Em termos teórico-metodológicos, a argumentação aqui desenvolvida apoia-se na tese do próprio autor deste artigo (BARRETO, 2009), além dos desdobramentos da pesquisa de pós-doutorado atualmente em desenvolvimento.

do clipe. É verdade que existem criaturas com rabo de peixe e torso masculino (por exemplo, Tritão na mitologia grega); contudo, as mulheres sereias são referências culturais mais frequentes e dominantes, o que faz da ideia de homens sereios algo inusitado e, para alguns, até estranho. Partindo daí, outras camadas vão sendo acrescentadas para afastar o clipe de uma representação tradicional do masculino.

Fica evidente, por exemplo, que esses sereios fazem parte de um mesmo grupo, uma família “alternativa” composta apenas por homens. Segundo a organização temporalmente não linear e fragmentada do clipe, eles tanto são mostrados a brincar com o pequeno sereio como parecem preocupadamente empenhados em recuperá-lo, quando ele desaparece de vista. Essa óbvia demonstração do zelo pela criança é uma característica pouco usual na representação convencional da masculinidade. Por outro lado, é interessante que – mesmo quando *Cherish* parece atender às expectativas tradicionais, ou seja, quando é Madonna que aparece dispensando um cuidado materno ao pequeno sereio perdido – isso tenha parecido, ao final do anos 1980, algo inusitado por se tratar de uma estratégia até então inédita na construção da imagem da cantora. De qualquer modo, ambos os investimentos nessa noção de acolhimento familiar colocam o clipe em sintonia com o álbum, do qual sua canção correspondente foi retirada: *Like a Prayer*, quarto trabalho da cantora, é até hoje um dos mais confessionais de sua carreira, onde são tematizados, além dos habituais encaixes/desencaixes amorosos, as relações com os pais e irmãos, as memórias da infância e o sentimento religioso.

Adicionalmente, *Cherish* é perpassado por um marcado homoerotismo tanto derivado do trabalho de Ritts como do status de ícone gay de Madonna. Os corpos masculinos são esquadrinhados, sendo diversos os focos eróticos salientados pela câmera através de enquadramentos fechados, que particularizam diversas partes fragmentadas e fetichizadas (rostos, braços, peitos, axilas, torsos e abdomens). Esses sereios, no entanto, exibem-se menos deliberadamente para a câmera do que a

cantora, cuja imagem também é suporte de erotização. Há momentos em que suas manobras e saltos na água parecem ter um caráter ostentatório desprovido de qualquer outro sentido que não aquele do espetáculo erótico. Contudo, o fato de eles aparecerem quase sempre em atividade – lúdica ou de busca pela criança – faz lembrar a argumentação de Richard Dyer (1982), que percebeu o quanto representações objetificadoras do corpo masculino podem ser acompanhadas por tentativas de resistência à objetificação desses homens exibidos: no caso, a imagem de seres atléticos e imbuídos de uma missão matizaria o fato de eles serem oferecidos “passivamente” como objeto de investimento do desejo do público interessado. Especificamente sobre *Cherish*, Carol Vernallis (2004) apresenta uma outra possibilidade de masculinidade desviante, considerando ainda que esse caráter esquivo e reservado dos sereios poderia ser mais uma maneira de indicar sua relação com a experiência minoritária da comunidade gay, cujos representantes são, por vezes, instados a esconder sua orientação sexual.

Também na representação da feminilidade de *Cherish*, é notada essa coexistência entre o arejado e o convencional. Por um lado, Madonna aparece lânguida, reclinada de modo passivo ao se oferecer às águas e à espuma do mar (elemento natural dos sereios e, no clipe, algo assemelhada com o esperma). No entanto, essa união não se efetiva no clipe, já que a mulher nunca aparece no mesmo quadro com qualquer dos sereios adultos. Não havendo interação entre esses personagens, a construção erótica tanto dos sereios quanto de Madonna é somente direcionada para as espectadoras e os espectadores, sendo que públicos de todas as orientações sexuais são contemplados, uma vez que homens e mulheres são objetificados no clipe. Contudo, a única mulher do clipe ocupa ainda uma exclusiva posição de sujeito, o que indica o fortalecimento empreendido do feminino na obra. Logo de início, isso é bem ilustrado pela segurança por ela demonstrada mesmo quando sozinha em uma praia isolada: é relevante que um ambiente externo (e não um doméstico) seja

apresentado como o local, no qual uma mulher pode exercer algum domínio. Além disso, mesmo quando objetificada, Madonna consegue, através de sua *performance* descontraída e à vontade, controlar como e quanto de seu corpo é exposto. Mais ainda, a artista mostra que – mesmo podendo assumir um visual de músculo torneados e sendo também capaz de ativa demonstração atlética – ela prefere brincar com esses arquétipos masculinos, exibindo-se jocosamente como um fisiculturista. Essa assertividade é confirmada por sua posse do discurso verbal; como nenhum outro personagem, ela tem não apenas um corpo, mas também uma voz para se expressar. Madonna apodera-se desse atributo de sereia, que está ausente nos personagens masculinos, o canto. Todavia, essa habilidade não tem as consequências destrutivas originais da atração característica das sereias e, invertendo o mito, em vez de encantar humanos até sua destruição, serve para atrair o menino sereio até o cuidado da mulher-protagonista. Ao conduzi-la à experiência de cuidar da criança e deixar claro que essa atividade foi singularmente vivida primeiro pelos homens sereios do clipe, *Cherish* confirma seu movimento de ampliar o universo das representações feminina e masculina, embora não negue inteiramente alguns de seus traços convencionais.

Transe induzido por Kylie

O videoclipe *Slow* inicia-se com uma tomada de uma paisagem citadina. Em sua gradual movimentação e perspectiva do alto, a câmera encontra e detém-se em um homem, enquadrado lateralmente, a executar um salto ornamental da plataforma de uma piscina. A representação masculina é, inicialmente, tradicional: a imagem desse indivíduo de sunga parece querer enfatizar mais a demonstração do vigor de sua atividade do que a exibição da beleza de seu corpo (embora, mesmo aqui, isso dependa também de quem está olhando a imagem). Inclusive, essa ênfase na ação pode ser notada quando, no momento do salto de costas, a antes audível ambientação sonora da cidade é abafada, uma estratégia através da qual

talvez se pretenda dar à proeza uma impressão dramática de momento singular. Contudo, logo que a água é atingida, o som ambiente retorna e, assim, já nos seus primeiros momentos, o clipe toma um rumo inusitado.

Ao mergulho, seguem-se a inclusão sonora de burburinho humano (conversa, risadas) e a saída de um homem da piscina. Para isso, ele precisa passar por cima de um outro deitado bem na beirada. Captada de cima (*bird's-eye view*), essa imagem destaca-se pela naturalidade da relação entre os corpos masculinos, ficando sublinhada – na impassibilidade da figura relaxadamente estirada – a ausência de qualquer estranhamento com essa passagem. Desse modo, é dada a largada para o registro mais sensual e francamente homoerótico de *Slow*. É também logo após esse breve momento que a canção começa.

A partir daí, como esperado no formato videoclipe, será Kylie Minogue o centro de atração de *Slow*. Trabalha-se com uma suave continuidade da situação apresentada, algo alcançado por meio de um movimento cuidadoso da câmera e pelo recurso a uma edição que economiza os cortes. A cantora aparece deitada ao lado da piscina, estando cercada por vários homens e algumas mulheres, que, também deitados, reagem ao desenrolar de sua canção. A centralidade de Kylie não é enfatizada apenas por sua posição espacial ou pela condição de origem desencadeadora da *performance* de todos no clipe, mas também por uma intensa e frequente utilização de seu endereçamento direto para a câmera. Como no caso de Madonna, o olhar assertivo busca criar um vínculo com a figura que se coloca como destacada proponente daquele específico desenrolar audiovisual, sendo um elemento significativo para contrabalançar a tradicional posição (frequentemente feminina) de quem está ali apenas para ser olhada. Fisicamente, a protagonista diferencia-se por um visual mais glamourizado do que o dos outros *performers*, os quais – com suas sungas e biquínis – estão mais realisticamente vestidos para um dia ao sol. Embora mais *clean* do que investidas exóticas ou espetacularizadas presentes em outros de seus clipes ou shows, o visual da artista em *Slow* mantém-se no

viés da idealização de sua figura, de sua beleza, o que imediatamente a coloca como suporte para o investimento erótico do público. Usualmente ocupada por mulheres, essa posição passiva de objeto sexual a ser contemplado e desejado é historicamente depositária de valores tradicionais e regressivos; contudo, o videoclipe busca acrescentar camadas para matizar essa inclinação.

Tanto no discurso verbal quanto no imagético, o controle da própria aparência e o domínio da *performance* estabelecem-se como atributos deliberados e construídos por um sujeito feminino. Partindo-se do elemento textual primevo do clipe – a canção –, tem-se aqui uma letra, em que a mulher assume a condução prática de seu desejo, indo ao encontro de seu objeto (masculino) de interesse, propondo e conduzindo uma dança juntos. Kylie canta sua intenção de conquista e a preparação para isso (“Knew you’d be here tonight/ So I put my best dress on/ Boy, I was so right”⁹) e, depois, segue instruindo o homem mesmo quando não utiliza palavras (“Don’t wanna rush it/ Let the rhythm pull you in/ It’s here so touch it/ You know what I’m saying/ And I haven’t said a thing”¹⁰).

No clipe *Slow*, está ausente um representante desse alvo romântico-sexual (a letra não deixa claro) e, sendo assim, Kylie exerce seu primordial papel de incitadora e controladora das ações sobre seus coadjuvantes. Esses homens e mulheres reagem ao chamado da cantora, à atmosfera e ao ritmo da canção, seguindo, sempre de olhos fechados, as suas instruções. No entanto, embora reajam corporalmente ao encantamento musical de Kylie, eles e elas não são o alvo de interesse da cantora, mas sim parceiros na tarefa de sedução de um outro ou uma outra, que – colocado(a) fora do espaço cênico da piscina – vê atendidas diferentes possibilidades de investimento erótico através da exibição tanto de corpos femininos quanto masculinos.

9 “Sabia que você estava aqui/Então, coloquei meu melhor vestido/Garoto, eu estaria tão certa”.

10 “Não queira apressar as coisas/Deixe o ritmo te levar/ Está aqui, então toque-o/ Você sabe do que estou falando/E eu ainda não disse nada”.

Nesse quesito, *Slow* foge do habitual ao enfatizar justamente a exposição dos corpos dos homens. Eles estão em maior número no clipe, usam os trajes de banho mais exíguos, sendo que alguns deles chegam inclusive a baixar um pouco a sunga, ameaçando se expor ainda mais. Diferentemente de *Cherish*, a objetificação masculina de *Slow* não se ocupa em restituir uma condição ativa e vigorosa para esses *performers*, que assim têm realçadas suas características desviantes da norma. No transe induzido por Kylie, eles permanecem passivamente deitados, absortos e, ao se movimentar, o fazem do modo lânguido e sinuoso tido como tipicamente feminino. Além disso, nenhum desses homens demonstra qualquer interesse sexual pela protagonista, estando, na verdade, inclinados ao homoerotismo, quando se considera a grande proximidade e os eventuais toques físicos entre eles durante a coreografia. Esses indícios de interação erótica entre os personagens estimulam o interesse pelo clipe de uma parcela importante do público da cantora: a exibição desses homens-objeto influenciados por Kylie tem mesmo o propósito de espelhar seu forte vínculo com admiradores majoritariamente gays.

Considerações finais

No caso dos dois clipes em questão, a centralidade feminina está apoiada não apenas pelos achados textuais anteriormente tratados, mas pode ser explicada ainda através de um vaivém entre estes e aspectos/ocorrências do contexto produtivo das obras. Defendida a hipótese de uma reafirmação do poder das mulheres nas duas obras, como justificar que ambos não deixem de apelar também para uma exibição aparentemente convencional do corpo feminino (isto é, objetificada e fetichizada)? Basicamente, é preciso complexificar o dilema de base nesse quesito (Madonna e Kylie são colocadas ou se colocam na posição de objeto?), algo que carece do entendimento tanto da capacidade de gestão e controle das cantoras com relação às suas trajetórias quanto da construção, no

próprio texto videoclípico, de uma posição subjetiva autoral primordialmente ocupada por elas.

Partindo da incidência mais básica das artistas musicais, tem-se a inafastável relação entre a canção original, no sentido de produto precedente, e o videoclipe. Em ambos os casos, a contribuição das cantoras é sublinhada por sua função como cocompositora,¹¹ definindo previamente – por meio da temática e condução instrumental escolhidas – a atmosfera do clipe. A esse ponto de partida, juntam-se a habilidade performática – mais uma atribuição das cantoras – e o bem-fazer fílmico a cargo de Ritts e Walsh, sinalizando o estabelecimento de duas instâncias realizadoras em parceira, a instância performática e a instância diretiva.

Em *Cherish*, por exemplo, o teor romântico e deliberadamente ingênuo da letra é expandido pela franca idealização engendrada pelo estilo de Herb Ritts, abrindo, no clipe, as possibilidades para um entendimento afetivo mais amplo, que inclui alternativas fraternais e parentais, além da amorosa-sexual. Se, na tradução visual realizada, houve ampliação do componente musical, não estaria Ritts em situação de proeminência na construção de sentido do clipe? A resposta a essa pergunta pede a remissão ao campo de produção do videoclipe. Nesse contexto produtivo, a própria inserção/ presença de Ritts na direção é emblematicamente indicativa da precedência de Madonna, que já angariava suficiente poder de gerenciamento de sua carreira a ponto de escolher um diretor iniciante para a realização do clipe de um de seus álbuns mais ambiciosos. É óbvio que, para o estabelecimento de tal confiança e parceria, contaram também todo o capital técnico e simbólico anteriormente acumulados pelo realizador no terreno da fotografia. No entanto, não se pode deixar de apontar o agenciamento autoral contextualmente construído da artista musical.

11 Adicionalmente, Madonna aparece como produtora de *Cherish*, dividindo os créditos com seu parceiro compositor, Patrick Leonard. Já no caso de *Slow*, a função de produção musical não é exercida por Kylie Minogue, mas sim por seus cocompositores, Emiliana Torrini e Dan Carey.

Adicionalmente, a coerência textual alcançada pelas contribuições das duas instâncias realizadoras depende ainda da “habilidade do *performer* de se impor em todas as circunstâncias visuais” (FRITH, 1996, p. 225), algo que Madonna faz de modo convincente e bem à vontade diante das câmeras de um realizador neófito nos clipes, mas com quem já tinha uma história anterior de ensaios fotográficos. Nesse ponto, parece inevitável lembrar da sugestão de Kaja Silverman (2003) de se considerar as marcas das posições libidinais dos realizadores no texto, recontextualizando a relação entre a pessoa que cria a obra (o autor biográfico ou “fora” do texto) e o estilo ou assinatura identificados internamente (autor “dentro” do texto). A exibição despojada e, ao mesmo tempo, segura de Madonna seria assim resultado da partilha de afinidades libidinais com esse específico realizador gay, levando finalmente à construção de um mundo, no qual uma criança serelepe e uma mulher forte – e sem negar sua sensualidade – são o centro da atenção de representantes masculinos alternativos, doces e desviantes.

A ambiência eroticamente carregada de *Slow*, por sua vez, remete diretamente ao conteúdo verbal da canção, que descreve o encontro “fortuito” entre uma mulher e um homem na pista de dança para sugerir, em última análise, a maestria da persona feminina também no terreno sexual. Mais ainda, é possível apontar como, no videoclipe, a exibição lânguida e sensual de Kylie Minogue está colocada além da mera objetificação da mulher. Para começar, a não narratividade de *Slow* faz com que ela não esteja colocada como ponto de convergência do olhar de desejo dominador/submetedor de um personagem ficcional. A espetacularização videoclípica permite assim sublinhar alternativas adicionais de afirmação feminina, que se sobrepõem e se acumulam, a exemplo do domínio exclusivo do discurso verbal e do controle de interação com a câmera pela artista musical, tanto através do endereçamento direto de seu próprio olhar quanto da qualidade de sua performance.

Tratando do cinema, John Caughie (1981, p. 204-205) lembrou de como os momentos de *performance* – ao diminuírem os processos

identificatórios com a trama e os personagens – modificam a atribuição de responsabilidade criativa por parte do público. Nesses trechos, os espectadores considerariam como autores ou sujeitos da enunciação os *performers* em frente às câmeras, que seriam então julgados e admirados pelas demonstrações de habilidade e versatilidade de suas apresentações. Uma descrição assim parece bem conveniente para um produto artístico-expressivo como o videoclipe, em que convergem situações narrativas tênues ou ausentes (como em *Cherish* e *Slow*, respectivamente), marcada estilização na *performance* e *mise en scène*, além do corrente respaldo do público para a proeminência dos ícones musicais às vezes em detrimento dos diretores do formato, menos conhecidos e populares.

Em síntese, o presente artigo buscou elencar e analisar a variedade de fatores texto-contextuais, além de informações gerais acerca do público de Madonna e Kylie Minogue, no afã de compreender o destaque feminino em *Cherish* e *Slow* e de esclarecer, em ambos, as formas de representação e os propósitos do recurso textual de objetificação e erotização masculinas. Resultado das trajetórias singulares de suas realizadoras e realizadores no campo de produção do videoclipe, essas obras derivam de suas capacidades de negociação e controle criativo, do reconhecimento que angariaram a ponto de lhes serem facultadas as subversões engendradas, que, em última análise, buscam fazer valer, no próprio interior do texto videoclípico, vozes femininas e homossexuais masculinas, algo obviamente bem-vindo e ainda mais instigante, considerando a inserção do formato no *mainstream* audiovisual.

Bibliografia

BARRETO, Rodrigo. *Parceiros no clipe: a atuação e os estilos autorais de diretores e artistas musicais no campo do videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Björk*. Tese (doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

- CAUGHIE, John (ed.). *Theories of Authorship*. Londres/Nova York: Routledge, 1981.
- DYER, Richard. "Don't Look Now: The Male Pin-up". In: CAUGHIE, J.; KUHN, A.; MERCK, M. (eds.). *The sexual subject: a screen reader in sexuality*. Nova York/Londres: Routledge, 1992, p. 265-276.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- LEWIS, Lisa A. *Gender politics and MTV: voicing the difference*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- MULVEY, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema". In: BAUDRY, L.; COHEN, M. *Film theory and criticism*. Nova York: Oxford University Press, 1999, p. 833-44.
- SAVAGE, John. "The simple things you see are all complicated". In: KUREISHI, H.; SAVAGE, J. (eds.) *The Faber Book of Pop*. Londres: Faber and Faber, 1996, p. XXI-XXXIII.
- SILVERMAN, Kaja. "A woman's soul enclosed in a man's body: femininity in male homosexuality". In: SILVERMAN, K. *Male subjectivity at the margins*. Nova York/Londres: Routledge, 1992, p. 339-388.
- _____. "The female authorial voice". In: WEXMAN, V. W. (ed.). *Film and authorship*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003, p. 50-75.
- VERNALLIS, Carol. "The aesthetics of music video: an analysis of Madonna's Cherish". In: *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*. Nova York: Columbia University Press, 2004, p. 209-235.

2

Tradição e transformação no cinema documentário

ENTRE O DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO E O FILME-ENSAIO: os documentários de Ross McElwee

Gabriel Tonelo¹

Introdução

ROSS MCELWEE É UM DOCUMENTARISTA norte-americano nascido em 1947. Iniciou sua obra cinematográfica no final da década de 1970 dirigindo dois curtas-metragens: *Space coast* (1978) e *Charleen* (1978). Desse momento em diante, McElwee produziu uma consistente obra como documentarista. A partir do lançamento de seu primeiro longa-metragem, *Sherman's March* (1986), consolidou sua obra como diretor de documentários. Dirigiu sete longas-metragens até o momento, sendo o último *Photographic memory*, lançado no ano de 2011.

Apesar do diretor não ter recebido, até o presente momento, muita atenção por parte da crítica especializada e de festivais brasileiros, McElwee é um diretor de notório reconhecimento nos Estados Unidos e em alguns países da Europa. *Sherman's March*, o filme pelo qual o diretor é mais conhecido, recebeu em 1986 o prêmio de melhor documentário no Festival de Sundance. MoMA (Museum of Modern Art), Art Institute of Chicago e o American Museum of the Moving Image são algumas

1 Gabriel Tonelo é documentarista e pesquisador em Cinema Documentário. Graduiu-se em Comunicação Social – Midialogia (2009) pela Universidade Estadual de Campinas e tornou-se mestre em Multimeios (2012 – Bolsista Fapesp) pela mesma instituição, onde atualmente desenvolve pesquisa de doutorado. Email: gtonelo@gmail.com

instituições que promoveram retrospectivas completas da obra cinematográfica do diretor, também acontecidas em festivais como o PlayDoc 2012 (Pontevedra, Espanha) e no IndieLisboa de 2005. Outros importantes festivais, como os de Berlim, Viena, Veneza, Cannes e Roterdã, também exibiram os filmes do diretor em diferentes ocasiões. Em 2007, o Full Frame Documentary Film Festival, sediado em Durham, Carolina do Norte, concedeu o prêmio tributo pela carreira do diretor, honraria recebida em edições anteriores por cineastas-chave da história do documentário nos Estados Unidos, como D. A. Pennebaker, Albert Maysles, Barbara Kopple e Richard Leacock. Pode-se resgatar a trajetória histórica do diretor com o propósito de expor um pouco das preocupações de McElwee como cineasta.

Ross McElwee é natural da cidade de Charlotte, Carolina do Norte, sendo, portanto, um cineasta advindo do Sul dos Estados Unidos. A relação do diretor com os costumes e as pessoas de seu território natal é uma das temáticas centrais de sua obra, sendo resgatada em praticamente todos os seus filmes. Apesar disso, o diretor começa a filmar apenas após cursar um programa de especialização no MIT (Massachusetts Institute of Technology), portanto vivendo nos arredores de Boston, localidade com a qual cineastas como Richard Leacock, Frederick Wiseman, Albert & David Maysles e outros tiveram laços fundamentais (MACDONALD, 1988). Foi o próprio interesse pela metodologia *vérité*, após assistir a filmes como *Primary* (Robert Drew, 1960) e *Titicut Follies* (Frederick Wiseman, 1967), que levou o então aspirante a diretor a buscar tutores que o ensinassem a lidar criativamente com a captura fílmica de uma realidade aberta ao acaso e ao transcorrer do mundo ao seu redor.

As aulas assistidas por McElwee no MIT foram de suma importância para o início de sua carreira como cineasta por dois motivos distintos. O primeiro deles foi o contato travado com seus principais professores, Richard Leacock e Edward Pincus. O estilo e a metodologia de filmagem ensinada por Leacock – como dito anteriormente, cineasta pioneiro e um

dos representantes-maiores do Cinema Direto norte-americano da década de 1960 – influenciaram a estilística de McElwee, pela qual o diretor tornou-se reconhecido ao longo das décadas. O próprio Leacock torna-se um personagem explorado por McElwee em alguns de seus filmes (*Sherman's March* e *Six o'clock news* [1996]), demonstrando o vínculo criado pelos dois cineastas.

Talvez mais decisivo, todavia, tenha sido o contato estabelecido com a obra de Ed Pincus. Pincus também inicia sua carreira como cineasta realizando contribuições significativas para o Cinema Direto norte-americano, dirigindo películas como *Black Natchez* (1967), fruto de uma viagem do diretor ao Sul dos Estados Unidos a fim de relatar as lutas de uma comunidade afro-americana, em Natchez, filmando reuniões sobre como poderiam enfrentar o racismo por parte dos brancos.² É na década de 1970, entretanto, que Pincus começa a trabalhar no que seria seu filme mais conhecido (e reconhecido), responsável pelo início da investigação de uma nova visão em relação à representação documentária. *Diaries* (1971-1976), finalizado em 1980, é uma epopeica jornada de mais de três horas de duração, em que vemos o fruto do registro de cinco anos da vida matrimonial e familiar de Pincus, em um período de sua vida considerado, pelo próprio diretor, turbulento. O diretor realiza todo o trabalho de captação (de imagem e som), assim como também é o responsável pela montagem de seu filme, sendo um dos primeiros trabalhos que mostram o diretor incorporando-se como “equipe de uma pessoa só” (*one-person-crew*) aplicado à metodologia do Cinema Direto.

Atualmente, *Diaries* (1971-1976) é visto como um dos primeiros (se não o fundador) de uma produção documentária em que o cineasta utiliza-se de seu universo pessoal e da relação com as pessoas à sua volta como objeto temático do filme que está sendo criado, estabelecendo

2 A trajetória de Edward Pincus como cineasta é trazida à luz em um texto escrito por Scott MacDonald, à ocasião de uma retrospectiva da obra de Pincus sediada em Harvard. Disponível em: <<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/pincus.html>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

dicotomia entre o viver e o filmar. Esse tipo de produção, em que há inegável parcela de autorreflexividade e autorreferência do cineasta, para além de uma transposição de suas relações interpessoais à temática do documentário, hoje é vista através de diferentes termos utilizados para classificá-la, como “documentário performático” (NICHOLS, 2007, p. 169-177), “ética modesta” (RAMOS, 2008, p. 38-39), empregada por parte do cineasta ou mesmo “Documentário Autobiográfico” (LANE, 2002).³ Autores como Scott MacDonald (2012) sustentam que *Diaries* permanece, hoje, uma das obras-primas do “gênero” autobiográfico aplicado ao filme documentário, tendo contribuído, direta ou indiretamente, para obras de cineastas como Jonathan Caouette, Lucia Small, Alan Berliner e, certamente, Ross McElwee.

O impacto que *Diaries* teve na formação de McElwee como cineasta é admitido pelo diretor em diversas ocasiões. Em uma entrevista realizada pelo próprio Scott MacDonald (1988), McElwee sustenta que teria sido influenciado pelo filme de Pincus de todas as maneiras possíveis para a feitura de *Sherman's March*, certamente seu filme mais conhecido. Na ocasião de uma retrospectiva da obra de Pincus na Universidade de Harvard – onde McElwee leciona atualmente –, o diretor escreveu um texto sobre *Diaries*, em que revela seu apreço pelo filme e pela maneira através da qual esse teria influenciado sua própria carreira:

(O filme) é luminoso em sua caracterização da intrincada trama do cotidiano. Almoços são preparados, uma criança é levada ao médico, um filhote de cachorro é comprado, o pai de Jane faz uma visita, Ed vai a um casamento, o filhote torna-se um cachorro adulto. O mundano torna-se transcendente. Esse fluxo sem fim de atividades com amigos e família é o pano de fundo evanescente para o desejo de Ed e

3 Jim Lane, autor de *The autobiographical documentary in America*, aponta *Diaries* (1971-1976) como um dos precursores do documentário autobiográfico, mais especificamente na produção norte-americana.

Jane de redefinir o que significa alguém estar casado, criar uma família e, também, o que significa expor esse experimento caótico e amável para a câmera. [...] Ed descreveu seu trabalho como uma tentativa de reconciliar o trivial com o profundo e provar a fragilidade e o heroísmo da vida cotidiana. *Diaries* continua a inspirar diversos documentaristas, incluindo eu mesmo, a perseguir essas mesmas reconciliações e revelações. Mas, mais importante, com *pathos* e humor abundantes, *Diaries* revela a qualquer espectador as fascinantes ressonâncias e ritmos dos incontáveis momentos mundanos que fazem a vida de uma pessoa – e isso constitui o viver (McELWEE, 2012).⁴

Para além do contato com Richard Leacock e Edward Pincus, o curso assistido por Ross McElwee no MIT foi de suma importância para o início de sua carreira como cineasta pelo fato de que o programa incentivava que os alunos filmassem por conta própria com o equipamento da instituição. McElwee relata (MACDONALD, 1988) que os estudantes tinham acesso ao equipamento de filmagem (16mm síncronico) e podiam levá-lo consigo por períodos de até um mês, devendo devolver a câmera apenas quando “tivessem um filme”. Influenciado pela metodologia do Cinema Direto lecionada por Leacock e instigado pela possibilidade aberta por Pincus em estabelecer representações cinematográficas dentro do ambiente familiar, McElwee reúne material para seus três primeiros curtas-metragens nesse período.

O projeto autobiográfico contínuo de Ross McElwee

O primeiro filme finalizado por McElwee é *Charleen (or how long has this been going on)*, terminado em 1978. Trata-se de um média-metragem de 53 minutos, sendo o primeiro filme realizado pelo diretor com o equipamento do MIT. É interessante notar em *Charleen* o início da construção

4 Tradução minha.

estilístico-temática que McElwee desenvolverá com o passar do tempo em sua carreira, sendo que já em seu primeiro filme pode-se detectar algumas preocupações do diretor que se tornarão questões centrais em seus filmes posteriores.

O objeto temático central de *Charleen* é Charleen Swansea, uma carismática professora de poesia que dá aulas em colégios de Charlotte, Carolina do Norte, cidade natal de Ross McElwee. O filme comporta-se como um retrato da vida de Charleen – e de seu trabalho. O diretor acompanha a protagonista em diversas situações de seu cotidiano, desde seu trabalho nas escolas, onde incentiva jovens alunos a ler, criar e pensar sobre poesia, até seu ambiente familiar. A casa de Charleen tornou-se como um refúgio para jovens pintores e escritores realizarem trabalhos artísticos e McElwee registra esse tipo de atividade que, segundo o diretor, trata-se de um lugar como nenhum outro no Sul dos Estados Unidos (MACDONALD, 1988). O diretor também expõe longas sequências – enquanto a protagonista dirige ou quando está em sua casa – em que Charleen proseia sobre sua vida, seu trabalho e suas opiniões em relação à importância da arte e da poesia. Com um forte aspecto *vérité*, McElwee registra as empreitadas de Charleen predominantemente através de uma câmera que observa e que acompanha, abstendo-se de uma aproximação ou de uma reflexão maior de sua própria figura no documentário.

Alguns pontos tornam *Charleen* um filme especialmente relevante ao pensá-lo como o *debut* de McElwee como documentarista. O primeiro deles, a exploração da cidade natal do diretor e das relações interpessoais expostas por ele. Por exemplo, a complexa relação de subordinação de trabalho e a persistente segregação racial no Sul dos Estados Unidos será um plano temático em outros documentários de McElwee. Mais decisivo, entretanto, é o fato do diretor escolher Charleen Swansea como protagonista que, como os letreiros iniciais do documentário nos informam, trata-se de uma pessoa com quem McElwee tem uma forte afinidade.

A escolha de Charleen como protagonista de seu primeiro curta-metragem toma outras proporções de importância a partir da análise dos documentários posteriores do diretor. A personagem reaparece em tantos outros filmes de McElwee ao longo do tempo, desde o dogmático *Sherman's March*, até outros, como *Time indefinite* (1993), *Six o'clock news* (1996) e *Bright leaves* (2003). Nesse sentido, pode-se dizer que McElwee inicia com Charleen um dos elementos que faz da obra do diretor um fenômeno particular e sem precedentes no campo do cinema documentário: uma espécie de projeto autobiográfico contínuo, desenvolvido a partir do lançamento de cada um de seus filmes.

A questão autobiográfica que circundará a obra de Ross McElwee em sua totalidade aparece pela primeira vez mais estritamente em *Backyard*, um média-metragem de 40 minutos cujas imagens foram filmadas pelo diretor concomitantemente a Charleen (ainda com o equipamento do MIT), porém foi lançado apenas alguns anos depois, em 1984. Em *Backyard*, o diretor apresenta pela primeira vez uma temática que será a tônica dominante de seus filmes posteriores. McElwee assume o papel de narrador e protagonista do filme, registrando momentos cotidianos de sua vida e fazendo as pessoas ao seu redor, da mesma forma, personagens de seu projeto fílmico.

No caso específico de *Backyard*, McElwee decide-se por registrar situações que acontecem predominantemente em seu ambiente familiar e no jardim (*Backyard*) de sua casa, onde vive com seus pais e com seus irmãos. A questão da segregação racial peculiar ao Sul dos Estados Unidos vem à tona novamente à medida que o diretor acompanha Lucille, que trabalha como cozinheira em sua casa, em diferentes situações. Para além disso, entretanto, o diretor apresenta algumas informações que serão retomadas em seus documentários posteriores: a carreira de seu pai, cirurgião, e a resignação deste ao trabalho de McElwee como cineasta, a decisão tomada pelo seu irmão de também seguir a carreira de medicina e a morte prematura e sem explicação de sua mãe. A narração inicial de *Backyard*, na

qual o diretor coloca-se como eixo da narrativa que irá se seguir, dá o tom do início da construção de uma autorreferência acentuada em sua obra:

ROSS (Voz *over*)

Antes deste filme começar, tenho de contar a história sobre meu pai e eu. Quando eu tinha dezoito anos, deixei minha casa na Carolina do Norte para fazer faculdade em New England e acabei por morar em Boston. Desde então, meu pai, que nasceu e foi criado no Sul, e eu discordamos sobre quase tudo. Quando me formei na faculdade, meu pai, que é médico e republicano conservador, perguntou-me o que eu planejava fazer de minha vida. Disse a ele que estava interessado em fazer filmes, mas que havia muitas alternativas, como trabalhar com registro de eleitores negros no Sul, me envolver com o movimento de pacificação ou possivelmente ingressar em um monastério budista. Meu pai pensou sobre isso um instante e depois disse: “Filho, acho que seu conceito de planejamento de carreira deixa a desejar. Mas me decidi não me preocupar mais com você. Resignei-me de seu destino”. Eu não sabia exatamente como responder a isso mas finalmente disse: “Enfim, pai, acho que não tenho nenhuma escolha a não ser aceitar sua resignação”.⁵

Backyard, enfim, foi uma espécie de experiência inicial de McElwee com a temática e a estilística predominantemente autobiográfica pela qual se tornou reconhecido. Apesar de um cruzamento estilístico e temático aplicado à questão autobiográfica no cinema documentário já estar, de certa forma, consolidado, principalmente nos Estados Unidos, a obra de McElwee que se desenvolveu a partir desse momento torna-se bastante singular. Um dos principais motivos que destacam a obra do diretor

5 Transcrição de *Backyard*, disponível em: <http://www.rossmcelwee.com/transcripts/backyard_transcript.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2013. Tradução minha.

de outras abordagens similares toma forma no afincado com que o diretor debruçou-se sobre a questão da representação de sua própria vida e das pessoas ao seu redor. Diz-se isso pelo fato de que, a partir de *Backyard*, McElwee nunca deixou de lado a questão autobiográfica em seus filmes. De *Backyard* em diante, o diretor lançou sete longas-metragens em que seu universo pessoal como indivíduo e sua relação com as pessoas ao seu redor têm um papel predominante e, para além disso, acaba por construir uma relação de continuidade a cada novo filme lançado.

Em seu primeiro longa-metragem, McElwee leva adiante a ideia de uma representação autobiográfica e profundamente autorreferente, certamente de uma maneira mais audaciosa. *Sherman's March* é lançado em 1986 e é o filme pelo qual o diretor é mais conhecido, até os dias atuais. Como posto anteriormente, o filme foi imediatamente reconhecido à medida de seu lançamento, recebendo o grande prêmio do Júri (na categoria de documentário) no Festival de Sundance de 1987. Reconhecimento maior, entretanto, pode-se notar no fato de que o filme foi escolhido no ano de 2000 para integrar o acervo do National Film Registry dos Estados Unidos, visto como “culturalmente, historicamente ou esteticamente significativa” e como uma “hilária, única e romântica exploração do Sul americano”.⁶ Em entrevista, o diretor chega a afirmar que *Sherman's March* seria, supostamente, o décimo documentário de longa-metragem mais vendido de todos os tempos (HUNT, 1994).

Sherman's March comporta-se como uma quixotesca jornada de duas horas e quarenta minutos de duração, protagonizada por McElwee. O plano de fundo temático do filme envolve o episódio da “Marcha ao Mar” do General William Sherman pelo Sul dos Estados Unidos – e sua consequente devastação – durante a Guerra de Secessão norte-americana. Inicialmente pensado (ou ao menos isso é o que a *persona* de McElwee nos

6 Press-release do National Film Registry norte-americano de 27 de dezembro de 2000. Disponível em: <<http://www.loc.gov/today/pr/2000/00-200.html>>. Acesso em: 12 set. 2012.

informa durante o filme) como um documentário sobre esse determinado episódio histórico, a narrativa criada pelo diretor toma rumos bastante distintos. O filme torna-se, na realidade, uma longa jornada do diretor em busca de um novo relacionamento amoroso, após o término de seu namoro anterior. Ao longo do filme, McElwee registra sua jornada pelo mesmo Sul norte-americano, em que conhece diferentes mulheres e registra o tempo que passa com elas, em um total de cinco meses de filmagem. Intercalado com momentos em que o diretor procura, sem sucesso, levar adiante o projeto de filme sobre o General Sherman, entendemos que a figura de McElwee e a da conhecida personalidade histórica norte-americana relacionam-se alegoricamente.

Apesar da narrativa trazer em seu cerne um teor de ironia (e autoironia) bastante acentuado, o diretor traz no filme certos conflitos relacionados à esfera privada de sua vida que adquirem aspecto de continuidade se relacionados com seus filmes anteriores. A relação conflitante entre McElwee e seu pai, médico-cirurgião, já retratada em *Backyard*, é mais uma vez tematizada no longa-metragem, bem como a disparidade entre o diretor e seu irmão e até mesmo a aparição de Charleen Swansea, novamente, como parte integrante do filme. É justamente esse o trunfo e a singularidade da obra de documentários de McElwee: a capacidade de fazer com que sua própria figura e a das pessoas com quem se relaciona adquiram espessura de personagens efetivamente, criando pontos de conflito e resolução a cada lançamento do diretor.

Dessa forma, a questão autobiográfica que envolve a carreira cinematográfica de McElwee não se resume a uma estrutura autorreferente fechada em cada narrativa (apesar de assim também funcionarem), mas, sim, a partir da consideração de sua obra em uma linha cronológica. Torna-se instigante como espectadores, após assistir a *Backyard* e *Sherman's March*, por exemplo, assistirmos aos novos acontecimentos da vida pessoal de McElwee em *Time indefinite* (1993), quando descobrimos que o diretor está casando, que seu pai veio a falecer e que seu primeiro

filho, Adrian, nasceu. Da mesma forma, já em *Bright leaves* (2004), Adrian é um pré-adolescente e sua relação com o pai começa a dar sinais de desgaste e distanciamento, o que vem a se confirmar (e, de certa forma, se atualizar) em seu último longa-metragem, *Photographic memory* (2011), em que há um abismo na relação entre pai e filho (já adulto), apesar deste último ter seguido de certa forma o mesmo caminho que o pai na feitura de produtos audiovisuais.

As relações interpessoais da esfera privada de McElwee são abordadas em cada documentário através de diferentes *backgrounds* temáticos ou através de um *modus operandi* no qual o diretor se lança para estabelecer suas narrativas. Da mesma forma que temos uma relação entre o diretor e o General Sherman como pano de fundo para *Sherman's March*, em *Bright leaves* há uma investigação da parte do diretor a respeito da indústria do tabaco na Carolina do Norte, da qual supostamente o bisavô de McElwee teria sido parte fundamental. Em *Something to do with the Wall* (1990), o diretor, recém-casado, viaja para Berlim junto de sua esposa e codiretora do filme, Marilyn Levine, pouco antes da queda do Muro, filmando o encontro do casal com diversos moradores da cidade dividida. Já em *Photographic memory*, McElwee resolve retrair seus passos lançando-se em uma viagem à mesma cidade que morou na França quando tinha a idade de seu filho, Adrian, no momento da filmagem, buscando reencontrar as pessoas que conheceu e com quem viveu. De certa forma, este último filme fecha um ciclo autobiográfico na carreira do diretor, se levamos em consideração a cronologia entre *Backyard* e *Photographic memory* (1984-2011), sendo que McElwee acaba por se tornar a díspar figura paterna sobre a qual versava em seus primeiros documentários.

Ross McElwee e o filme-ensaio

A construção contínua de um aspecto autobiográfico na obra de McElwee não é o único elemento que determina a singularidade do diretor como documentarista. A metodologia empregada pelo diretor

durante a filmagem e o leque estilístico por ele utilizado para a construção das narrativas – procedimento iniciado em *Backyard* mas consolidado em *Sherman's March* – tornou-se ponto de partida para a feitura de seus filmes subsequentes. Trata-se de um conjunto metodológico e estilístico bastante particular, pelo qual o diretor tornou-se largamente reconhecido e referenciado.

Um dos pilares da estilística dos documentários de Ross McElwee é calcado em sua imagem-câmera e na valoração ética por ele empregada durante o momento da filmagem. Como dito anteriormente, a influência de tutores como Richard Leacock e Edward Pincus floresce em seus filmes no sentido de que o diretor trabalha com um forte aspecto *vérité*. O momento da captação da tomada e a relação direta estabelecida entre McElwee por detrás da câmera com seus personagens é o traço fundamental da metodologia do diretor durante o registro cinematográfico. Deixando de lado configurações padronizadas de depoimentos e entrevistas em ambientes controlados, o diretor faz do registro de sua vida cotidiana e das conversas com as pessoas que encontra pelo caminho a principal matéria-prima de seu material imagético.

Por outro lado, a estilística de McElwee conta com um forte elemento para além da valoração da tomada e da relação direta entre o diretor e os personagens durante a captação das imagens e dos sons. Trata-se de um trabalho de emissão direta de comentários da parte do cineasta, principalmente através de sua narração em *over*, mas também em sequências onde McElwee coloca-se em frente à câmera e dirige-se ao espectador. Através de um comentário pessoalizado, o diretor entrecorta boa parte de seus documentários e faz de sua voz uma importante fonte argumentativa dos filmes. As narrações de McElwee em seus documentários frequentemente vão além de tecer simples exposições espaço-temporais, por exemplo, a respeito de cada uma de suas empreitadas. O diretor ocupa-se, predominantemente, de estabelecer uma argumentação em voz *over* que é frequentemente equiparada a uma narração quase literária. Em entrevista realizada em 1988, o autor

Scott MacDonald, ao questionar McElwee sobre a narração de *Sherman's March*, sustenta que se trata da criação de um personagem-narrador com quem o espectador não se identifica inteiramente, ou, ao menos, que acaba por se tornar diferente do próprio autor. O diretor concorda que há um tipo de *persona* criada por ele próprio na narração dos filmes:

Em *Backyard* sou representado primariamente através da minha narração em voz *over* subjetiva. Vê-se minha imagem em um espelho, e também tocando piano, mas essas são as únicas vezes em que se vê o cineasta. Em *Sherman's March* dou um passo adiante. Eu forneço monólogos; tento criar quase que uma voz *over* literária. Acho que isso faz com que o filme chegue a uma subjetividade a que não se poderia chegar de outra forma. Eu poderia ter filmado as mesmas pessoas, nas mesmas situações, sem ter dito nada ou revelado nada sobre minha personalidade. Acho que o filme teria sido interessante, mas não tão interessante quanto quando se escuta algo do que o cineasta está pensando em determinada situação do filme ou quando se vê o cineasta no lugar onde o filme está se desdobrando. [...] Também é verdade que o Ross McElwee que é apresentado no filme não é, em totalidade, o Ross McElwee. Eu não digo tudo sobre mim que eu poderia ter dito. Eu não falo aos espectadores tudo que está na minha mente. Eu crio uma *persona* impassível. Talvez eu crie [em *Sherman's March*] um senso exagerado de depressão, como uma tentativa de atingir certo nível de comicidade. Crio uma *persona* para o filme que é baseada em mim mesmo, mas que não é exatamente eu (MACDONALD, 1988).⁷

A argumentação criada por McElwee predominantemente através de sua narração em *over* e a admissão de uma *persona* criada pelo diretor

7 Tradução minha.

faz com que sua obra seja vista como um cruzamento da tradição literária ensaística aplicada ao filme documentário, como sustentam autores como Alberto Nahum Garcia (2007) em seu texto “The inner journey: essayist McElwee”. Em muitos outros textos, como em um escrito pelo autor Phillip Lopate (2003), o fluxo de consciência desempenhado por McElwee em sua argumentação (nesse caso específico, em *Bright leaves*) é comparado aos escritos de Michel de Montaigne (1533-1592), considerado por muitos como o inventor da tradição literária do ensaio. O último trabalho consistente a respeito da definição – por vezes difícil – do conceito de ensaio aplicado à representação cinematográfica foi publicado por Timothy Corrigan em *The essay film: from Montaigne, after Marker* (2011). Partindo ainda do mesmo Montaigne, algumas das postulações de Corrigan a respeito da argumentação ensaística no cinema (no caso de McElwee, no documentário) tornam-se confluentes com a obra do diretor por diversas vezes, desde a admissão de uma *persona* até a transposição de uma experiência subjetiva para o campo de uma narrativa. Nas palavras de Corrigan:

Retorno à minha formulação do filme-ensaio como (1) um teste de uma expressiva subjetividade através de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) o produto do qual se torna a figuração do pensamento – ou do pensar – como um endereçamento cinematográfico e uma resposta espectral. [...] Da mesma forma que a presença da primeira pessoa no ensaio literário frequentemente advém de uma voz e de uma perspectiva pessoais, os filmes-ensaio caracteristicamente sublinham uma *persona* real ou ficcional cujas buscas e questionamentos moldam e dirigem o filme no lugar de uma narrativa tradicional e frequentemente complicam o olhar documental do filme com a presença de uma subjetividade ou posição enunciativa pronunciadas. [...] [A] Subjetividade ensaística – em contradistinção a muitas definições do ensaio e

do filme-ensaio – refere-se não simplesmente à colocação ou ao posicionamento de uma consciência individual anterior e em experiência, mas a uma consciência ativa e assertiva que testa, se desfaz, ou recria a si própria através da experiência, incluindo as experiências da memória, do argumento, do desejo ativo e do pensamento reflexivo (CORRIGAN, 2011, p. 30).⁸

De fato, pode-se observar na argumentação da voz *over* de McElwee durante seus documentários uma *persona* frequentemente cambiante que, ao mesmo tempo em que estabelece asserções, coloca-se à prova, modifica sua opinião a respeito de determinado assunto, traz à tona aspectos de seu passado como indivíduo, faz projeções sobre seu futuro etc. A liberdade através da qual McElwee desempenha um papel de argumentação ensaística também é notada como um exercício contínuo e que se desenvolve a cada filme do diretor. Ainda que *Backyard* sustente uma argumentação autorreferente, a narração do diretor ainda não traz em seu cerne a liberdade ensaística sobre a qual Corrigan se refere. Em seu livro, o autor confere uma longa análise de *Bright leaves* sob a ótica do processo ensaístico aplicado ao filme documentário, em que exemplifica algumas das passagens desempenhadas pelo diretor para tal fim, principalmente através de sua narração em *over*:

Para ensaístas como McElwee, o filme é parte de histórias públicas e lugares sociais onde a questão final volta como uma questão para ser pensada: nas palavras do preservacionista de história que vemos no filme: “O que exatamente está sendo preservado aqui... o que está sendo passado adiante?”. Como quando seu filho devolve um peixe ao mar e no diálogo imaginário de Montaigne com Étienne de La Boétie, o Eu ensaístico invariavelmente se desfaz em um mundo

8 Tradução minha.

em expansão de reflexão contínua e cambiante: “Quando estou na estrada filmando, às vezes imagino meu filho, daqui a anos, quando eu não estiver mais vivo, olhando para o que eu estou filmando... Quase consigo senti-lo olhando para mim de algum ponto distante no futuro, através do filme que estou deixando” (CORRIGAN, 2011, p. 29-30).⁹

De fato, em cada documentário, Ross frequentemente assume uma posição de consciência ativa em relação ao que está filmando, em relação ao objeto temático de cada uma de suas empreitadas e até mesmo, como na passagem acima retratada, em relação à sua “missão”, por assim dizer, como documentarista. Como sustentado anteriormente, a maturação do estilo ensaístico aplicado pelo diretor nos filmes é também relacionado à passagem do tempo, à cronologia de sua obra e à maneira através da qual se pode enxergar na carreira de McElwee um processo autobiográfico contínuo. Partindo do pressuposto de que a temática que envolve seus filmes imbrica predominantemente relações acerca de sua vida pessoal, é interessante notar como o amadurecimento do diretor como indivíduo é confluyente com o aprofundamento das indagações apresentadas na argumentação autorreflexiva que desenvolve em seus filmes.

Considerações finais: viver ou filmar?

Este artigo pretendeu expor um pouco acerca da obra do documentarista norte-americano Ross McElwee, cujo primeiro filme foi lançado em 1978. De *Charleen* ao atual *Photographic memory* (2011) passaram-se 33 anos, nos quais o diretor pôde desenvolver consistente carreira como documentarista, tendo sua obra reconhecida mundialmente. McElwee desenvolveu um conjunto de filmes que apontam profunda singularidade na maneira através da qual desenvolve suas relações estilístico-temáticas. Pretendeu-se vincular a especificidade da obra de

9 Tradução minha.

McElwee a um processo autobiográfico contínuo construído e atualizado em cada um de seus documentários. O diretor revela maestria na construção estilística de seus filmes, calcada predominantemente em um forte trabalho *vérité* de valoração da tomada bem como em uma argumentação autorreferente, ativa e frequentemente cambiante, pela qual sua obra relaciona-se com a tradição literária do ensaio e sua aplicação cinematográfica.

É imprescindível ressaltar o empenho de McElwee de, por mais de três décadas, passar pelos diversos períodos determinantes de sua vida individual ao mesmo tempo em que os registrava, fazendo de suas filmagens a matéria-prima depois trabalhada pela montagem e pela adição de sua argumentação reflexiva, constituintes de seus documentários. Em seus filmes, podemos ver a busca por um relacionamento amoroso, seu casamento, sua esposa gestando, a morte de seu pai, o crescimento de seus filhos, sendo esse tipo de momento – para a maioria das pessoas, privados – forte pilar para a construção de suas narrativas e da revisitação, na voz do próprio diretor, sobre como tais passagens relacionam-se com si próprio como indivíduo, como cineasta, como filho, como pai.

Dessa forma, a expressão “Viver ou Filmar?”, título de uma monografia sobre o trabalho de McElwee (MINNICH, 2008), torna-se pertinente no sentido de que há a sensação de que o diretor faz de seu trabalho cinematográfico uma extensão de sua vida e, da mesma forma, sua vida torna-se uma extensão de seu trabalho cinematográfico. Em outras palavras, por um lado McElwee tem como base sua individualidade e a exploração do universo ao seu redor para a construção de uma carreira cinematográfica (pela qual se tornou reconhecido) e, por outro lado, seus filmes se apresentam frequentemente como um instrumento catártico – explicitado através do “livre” trabalho ensaístico –, fazendo com que o diálogo entre *vida* e *filme* seja, mais do que nunca, premente em sua produção.

Referências

- GARCIA, Alberto Nahum. “The Inner Journey: essayist McElwee”. In: CUEVAS, Efreín; GARCIA, Alberto Nahum (orgs.). *Landscapes of the Self: the cinema of Ross McElwee*. Ediciones Internacionales Universitarias, 2008.
- CORRIGAN, Timothy. *The essay film: from Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- HUNT, Paula. Ross McElwee at Work. *Movie Maker Magazine*, jan. 1994.
- LANE, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002
- LOPATE, Phillip. *Point of view: on personal filmmaking*. Disponível em: <www.pbs.org/pov/brightleaves/special_lopate.php#.UOYl6eR2zoI>. Acesso em: 23 jan. 2013.
- MACDONALD, Scott. *Ed Pincus, Lost and Found*. Disponível em: <<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/pincus.html>>. Acesso em: 23 jan. 2013.
- _____. *Southern exposure: an interview with Ross McElwee*. *Film Quartely*, verão, 1988.
- MCELWEE, Ross. *An Appreciation: Ed Pincus’ Diaries by Ross McElwee (2012)*. Disponível em: <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2012aprjun/pincus_note.html>. Acesso em: 23 jan. 2013.
- MINNICH, Rick. *Leben oder Filmen? Die autobiographischen Filme von Ross McElwee*. Saarbrücken: Vdm Verlag, 2008.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2007.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

Filmografia de Ross McElwee

Charleen (54', 1978)

Space coast (90', 1978, codirigido com Michel Negroponte)

Resident exile (30', 1981, codirigido com Michel Negroponte)

Backyard (40', 1984)

Sherman's March (157', 1986)

Something to do with the Wall (88', 1990, codirigido com sua esposa, Marilyn Levine)

Time indefinite (114', 1993)

Six o'clock news (90', 1996)

Bright leaves (107', 2003)

In Paraguay (78', 2008)

Photographic memory (87', 2011)

FILMAGEM EM SOLITÁRIO NO CINEMA DIRETO

Viviana Echávez Molina¹

Introdução

Il faut aimer le cinema pour filmer avec peu de moyens.
Jean-Louis Comolli (2004)

NOS DIAS DE HOJE, tem-se à disposição inúmeras ferramentas para capturar imagens e sons da realidade: celulares, tablets, câmeras fotográficas e câmeras de vídeo e cinema. O fato da maioria delas terem integrado num só equipamento a captura de imagem e som faz possível que a cada dia aumente a tendência da *one-person-crew*, expressão em inglês para designar as equipes de realização cinematográfica formada por uma pessoa só. O interesse da nossa pesquisa é elucidar que consequências traz para a obra fílmica de um realizador a escolha desse modo de produção, especialmente no embate dele com o mundo na tomada, isto é, no chamado cinema direto. O cineasta escolhido para começar a aproximação a este assunto é Ross McElwee, um norte-americano que se viu influenciado desde suas primeiras obras pelos princípios do cinema direto, mas que

1 Realizadora de Cinema e Televisão, Mestranda em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp, na linha de pesquisa História, Estética e Domínios de Aplicação do Cinema e da Fotografia, orientada pelo Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu. E-mail: vivianaechavez@gmail.com.

pouco a pouco foi se afastando para incorporar sua própria voz em *over* e o seguimento de ações que pertencem a seu mundo íntimo e familiar, na construção de uma sólida obra autobiográfica, que não fica só nos acontecimentos da sua própria cotidianidade, mas que consegue falar de assuntos de grande interesse humano em primeira pessoa. É importante notar que sua obra mais importante se desenvolve na década de 1980 e inícios de 1990, coincidindo com o início da popularização das tecnologias de vídeo e do digital, a partir da qual surgiu no mundo do documentário uma forte tendência ao autobiográfico. O filme mais premiado internacionalmente e que o lançou ao reconhecimento mundial é *Sherman's March* (1986), no qual a tentativa de fazer um documentário sobre um personagem histórico é desviada pela própria situação sentimental do diretor até a filmagem de sete mulheres que ele encontra no seu caminho e pelas quais se sente de uma ou outra forma atraído física ou sentimentalmente. A partir deste filme analisaremos como a filmagem em solitário se integra na obra desse diretor.

Influências

Em meados da década de 1970, Ross McElwee começa a estudar cinema no MIT, em Boston, escola reconhecida mundialmente por ser a casa do cinema direto norte-americano, com professores como Richard Leacock e Edward Pincus. Em várias entrevistas, McElwee tem afirmado que foram filmes de diretores como Wiseman e Leacock que o estimularam a tomar o caminho do cinema:

Quando estava na faculdade, eu assisti *Primary*, um filme de Richard Leacock [...], e *Titicut Follies* de Wiseman [...]. Esses filmes se colaram em mim. Eles representavam uma forma muito diferente de aproximação à realização cinematográfica. Havia uma coisa surpreendente em suas tentativas de capturar a vida real. Também a noção de não ter uma grande equipe, somente dois ou três

indivíduos explorando e filmando o mundo, me atraía em certo sentido (McELWEE, apud McDONALD, 1988).²

No final da década de 1950 e inícios de 1960, se aperfeiçoaram alguns avanços tecnológicos que permitiram o nascimento de uma nova forma de fazer cinema: a câmera de 16 mm portátil, gravadora de som sincrônico, aumento de tamanho da bobina de 100 a 400 pés, visor reflex que permite a câmera no ombro, películas mais sensíveis, aperfeiçoamento das lentes macro, entre outros. Isso unido à vontade de se liberar de um cinema paquidérmico herança dos grandes estúdios que monopolizavam a produção, ao questionamento da autoridade da voz nos textos do documentário clássico griersoniano, e aos movimentos políticos que desejavam mudanças no estado das coisas. Vários cineastas ensinaram essas mudanças antes mesmo delas terem acontecido, como Jean Rouch, cujos *Eu, um negro* e *A pirâmide humana* já pressagiavam o documentário moderno: sincronia entre a fala e a captação dela pelos aparelhos de gravação de som em situações espontâneas.

Nos Estados Unidos, Robert Drew, produtor de televisão, também desejou escapar dos programas encenados, fixos, e desejou uma câmera portátil para capturar as ações ao vivo, “em direto”. Graças à conjunção de vários fatos e circunstâncias, então, nasceu nos Estados Unidos o *direct cinema*, e na França, o *cinéma vérité*. O primeiro, conhecido por seus preceitos de não intervenção nos acontecimentos que se desenvolvem frente à câmera, foi descrito com a metáfora “mosca na parede” (NICHOLS, 2001, p. 109), onde o cineasta está “numa posição ética centrada no recuo [...] em seu corpo-a-corpo com o mundo” (RAMOS, 2008, p. 269); esta posição, tanto ética como estética, foi se reconsiderando com o passo dos anos. O segundo, descrito com a metáfora “mosca na sopa” (NICHOLS, 2001, p. 109), propõe a intervenção do cineasta como catalisador do que acontece frente à câmera,

2 Tradução minha.

afirmando que “a interferência do cineasta no mundo é indissolúvel de sua presença na tomada” (RAMOS, 2008, p. 270).

O termo *direct cinema* foi adotado nos Estados Unidos e o termo *cinéma vérité* na França, mas, depois de polêmicas e reconsiderações teóricas, o cinema dos Estados Unidos adotou o termo *cinéma vérité* e o da França, *cinéma direct*. Para evitar confusões, teóricos como Bill Nichols tem preferido fazer diferenciação entre as estilísticas com os termos *documentários de observação* (em geral aplicado ao cinema de Wiseman, Leacock, Maysles nos Estados Unidos) e *documentário participativo* (com Jean Rouch como principal representante). Nós vamos usar a expressão *cinema direto* para falar do cinema chamado de observação por Nichols.

A posição de não intervenção defendida teoricamente pelos realizadores de cinema direto nos primeiros anos do seu surgimento foi cedendo passo a novas estilísticas nas quais a subjetividade do autor se colocava no centro do relato. Porém, McElwee não só bebeu da fonte do cinema direto representado pelos seus professores de faculdade, mas também da revolução cultural vivida nos anos 1960 nos Estados Unidos, que colocou as expressões subjetivas ao limite das narrações. Em 1959, Jonas Mekas escrevia no seu texto *Call for a new generation of Film-Makers*: “Nossa esperança para um cinema americano livre está inteiramente nas mãos da nova geração de cineastas. E não há outro caminho para quebrar o terreno cinematográfico congelado, que através de um total desarranjo com os sentidos cinematográficos oficiais” (MEKAS *apud* RENOV, 2004, p. 81).³ A obra de Mekas, composta por diários filmados durante décadas – *Lost, Lost, Lost (1949-75)*, *Diaries, notes and sketches (1969)* –, faz com que seja uma figura imensamente influente para os novos cineastas. Sua proposta estética inclui o uso da primeira pessoa no centro da narração e a redução à mínima expressão da equipe de filmagem, uma pessoa.

3 Tradução minha.

Durante a década de 1960, a situação política dos Estados Unidos (Guerra do Vietnã, luta pelos direitos civis) gerou debates sobre a questão do poder que colapsaram os limites entre o político e o pessoal (especialmente com o movimento feminista): “Esse colapso de fronteiras [...] permitiu aos cineastas usar suas próprias vidas como veículos para expressar verdades maiores, para fazer declarações que transcendiam o estritamente pessoal” (LAHAV, 1994).⁴ Edward Pincus, um dos diretores expoentes do cinema direto norte-americano e influência direta do documentarista que nos ocupa, construiu a primeira parte de sua obra com enfoques políticos e sociais na década de 1960 com aproximação a seus temas dentro do cinema direto clássico (de observação). Na década de 1970, Pincus começou a desenvolver sua obra em solitário e condensou nela o político e o pessoal. *Diaries*⁵ (1971-76), filme autobiográfico sobre a cotidianidade do seu casamento durante cinco anos, é talvez o trabalho mais influente na posterior obra de Ross McElwee, que também parte de sua própria intimidade para falar de assuntos mais abrangentes: “é muito importante para mim que meus filmes não sejam só sobre minha vida porque isso seria muito entediante... Tento incorporar o que acontece no mundo na minha vida, coisa que todos fazemos”.⁶

4 Tradução minha.

5 É importante observar que o nome de *Diário* nos filmes é uma constante que compartilha com Mekas e outros. Para ampliação sobre os diários filmados e outras manifestações filmicas da subjetividade e sua aproximação com a literatura, recomendamos o texto “The subject of documentary”, de Michael Renov.

6 Ross McElwee entrevistado em vídeo por Elena Oroz e Andrés Duque, 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=XV-PI7hj1xk>>.

Figura 1. Créditos ao final do filme *Sherman's March* (1986)



Ross McElwee, uma equipe de um

Em um dos seus primeiros filmes, *Charleen* (1978), McElwee trabalha com uma equipe de duas pessoas, ele como cinegrafista e Michel Negroponte como operador de som. O diretor decide fazer um retrato, ao melhor e mais fiel estilo do cinema direto (sem intervenção na cena filmada, sem voz *over*), da sua professora de poesia na escola. Nesse trabalho inaugural da sua carreira como cineasta, McElwee é ainda tímido comparado com o que será sua obra posterior. As informações que são necessárias para o avanço narrativo do filme são fornecidas através de textos escritos sobre a tela em terceira pessoa. Sua voz *over*, selo pessoal da sua obra, está aqui ainda ausente. O registro do som é impecável, não existe dentro do filme alusão direta a problemas técnicos que se apresentam durante a filmagem, e só em dois ou três momentos a protagonista fala ou faz alusão à existência da equipe técnica atrás do filme. Aqui McElwee quase consegue a “invisibilidade” tão apreciada no chamado cinema direto de observação (NICHOLS, 2001). *Charleen* foi feito como trabalho acadêmico, com o equipamento da universidade. Nesse mesmo período, McElwee aproveitou a câmera que a escola de cinema lhe emprestou para fazer seus exercícios, e filmou imagens da sua vida familiar no Sul dos Estados Unidos. Tempos depois editou o material, que viria a

ser *Backyard* (1982). É nesse filme que vemos pela primeira vez a imagem de Ross McElwee na tela e escutamos sua voz nos explicando os motivos, as circunstâncias, os problemas técnicos etc. da sua filmagem. Aqui ele é o único membro da equipe, o que coincide com o fato de o filme ser sua primeira tentativa de aproximação da narrativa autobiográfica. Mas *Backyard*, em sua intenção inicial, não negava suas origens no direto:

Eu queria que [*Backyard*] fosse uma obra altamente subjetiva que, contudo, usasse as técnicas do bem conceituado cinema direto: sem entrevistas, sem encenação, sem dirigir pessoas que apareceriam no filme. Eu simplesmente observaria com a minha câmera a vida assim como ela se desenvolveria na casa do meu pai ou no quintal no verão. O que me interessava era mostrar o campo de forças invisíveis que eu sentia que reverberavam em minha família quando eu chegava em casa. Filmei pacientemente por um período de dois meses as minúcias da vida cotidiana da casa (MCELWEE, 1999, p. 16 e 17).⁷

Nessas declarações, McElwee deixa claro suas raízes no chamado cinema direto, mas também a necessidade de usar sua própria voz, sua subjetividade para dar conta de aspectos invisíveis. Já em *Charleen*, o assunto do filme tinha a ver com sua própria vida, pois a protagonista é sua amiga, mas como constatamos anteriormente, nesse filme ele ainda está sujeito aos preceitos do cinema direto clássico. Em *Backyard*, mesmo sendo um relato que carece de força dramática,⁸ encontramos a semente do que seria *Sherman's March* (1986) e sua linguagem particular construída a partir das obras subsequentes: a exploração através da estilística do direto do

7 Tradução minha.

8 “Não há confrontações dinâmicas, não há viradas dramáticas nos acontecimentos, não há entrevistas agressivamente incisivas. A vida só acontece calma e metodicamente na casa, comigo filmando tanto como eu posso” (MCELWEE, 1999, p. 17).

seu mundo familiar e íntimo para chegar a tocar questões não só anedóticas, mas humanas e profundas; indeterminação no que ele vai encontrar fazendo o filme e exposição dessa incerteza para o espectador através da sua voz *over* em primeira pessoa,⁹ na maioria das vezes reflexiva; ele como único membro da equipe de filmagem; falhas técnicas que vêm de uma filmagem nessas condições e a incorporação delas nos filmes como recursos narrativos, muitas vezes cômicos; o uso da câmera como instrumento para se relacionar com os outros; o corpo do diretor presente na tela através de reflexos ou em monólogos frente à câmera; a utilização de personagens de seus mesmos filmes como assistentes em algum momento da filmagem, sobretudo como operadores improvisados de som ou de câmera.

O uso da voz *over* é um dos elementos que marca a separação com o cinema direto “clássico” e o aproxima de manifestações da subjetividade através do cinema e outras artes. Mas o uso da voz e a forma como ele a concebe não vem sem conflitos, tendo em conta, mais uma vez, a influência de Leacock & Cia:

Em realidade, para mim, é muito torturante escrever minhas narrações. Parcialmente porque uma parte de mim resiste a fazê-lo. Vindo da tradição do cinema direto, eu ainda me sinto enjoado cada vez que narro durante meus filmes. É, afinal, cinema; sente-se uma forte compulsão para deixar as imagens contarem sua própria história. Mas então eu devo lembrar a mim mesmo que eu estou tentando fazer algo diferente do cinema direto clássico, e que a minha aproximação em explorar outras possibilidades para o gênero [documentário] tem a ver com a escrita subjetiva (McELWEE apud LAHAV, 1994).¹⁰

9 Essa voz tem sido caracterizada como “stream-of-consciousness voice-over” (LAHAV, 1994), o que faz com que o espectador acompanhe suas reflexões e comentários como se estivesse no tempo presente da filmagem, identificando-se com o diretor através dela.

10 Tradução minha do original, em inglês.

O uso da voz, dos espaços e dos personagens explorados inscreve sua obra no âmbito autobiográfico, “uma forma de escrita [neste caso de filmagem] que é referencial (isto é, imbuído na História), principalmente retrospectiva (apesar de a temporalidade da narração poder ser bastante complexa), na qual o autor, o narrador e o protagonista são idênticos” (RENOV, 2004, p. XI).¹¹ A decisão de McElwee de filmar em solitário está atrelada ao uso da autobiografia, ou como ele define sua obra, ao *ensaio fílmico pessoal*, “articulação de si mesmo na esfera pública” (CORRIGAN, 2011, p. 6, tradução da autora). Seus assuntos e seu tratamento deles, a escolha de sua família e sua vida sentimental como tema central, os espaços íntimos como os lugares onde acontece a ação, levam a que a presença de uma pessoa alheia a essa intimidade possa quebrar a espontaneidade, um dos maiores valores da sua obra:

Eu tenho dedicado minha vida profissional como cineasta a tentar simplificar o ato de filmar tanto quanto seja possível... Tentando dominar toda a tecnologia à minha disposição de modo que não precise de uma equipe grande, para fazer um filme com muito pouco dinheiro e muito poucas pessoas, para conseguir uma intimidade [com as personagens] que seria impossível conseguir de outra forma. Eu acho legais os filmes com equipes grandes, mesmo documentários com 5, 10 ou 15 pessoas, mas eu prefiro as equipes de uma pessoa só, como um fotógrafo. Agora com a tecnologia digital é muito mais fácil fazer isso. Eu fiz meus primeiros documentários com uma câmera de 16 mm, mas eu fiz sozinho. Tem como fazer cinema de formas simples e de fato consegue-se coisas que com uma equipe maior seria impossível.¹²

11 Tradução minha do original, em inglês.

12 Ross McElwee entrevistado em vídeo por Renate Costa Perdomo por motivo da estreia do documentário *In Paraguay* (2008). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1uOLnij_ahQ>.

A partir dessa declaração nos surge uma pergunta: a decisão de filmar em solitário é tomada devido ao fato de um realizador desejar tratar de assuntos autobiográficos e íntimos? Ou o fato de filmar em solitário estimula os relatos autobiográficos e íntimos? Uma pergunta sem resposta ainda, mas é evidente a relação que existe entre filmagem em solitário e filmes em primeira pessoa. A alusão ao fotógrafo nos leva de volta à noção do artista solitário prestes a captar a realidade. Não por acaso, no final dos anos 1950 os pioneiros do cinema direto tomaram como inspiração a obra do fotógrafo francês Henri Cartier Bresson, cujo conceito *L'instant décisif* resume as ambições do direto.

***Sherman's March*, uma meditação sobre a possibilidade do amor romântico no Sul durante uma era de proliferação de armas nucleares**

O general William Sherman é uma figura nefasta na história dos Estados Unidos. Durante a Guerra Civil, semeou destruição em sua passagem pelo Sul do país. Ross McElwee nasceu no Sul, mas anos depois viajou ao Norte para estudar cinema. Sua obra, contudo, passa-se quase toda no Sul. Em 1984, tendo ganhado uma bolsa para fazer um filme sobre o percurso do General Sherman nos estados do Sul, McElwee volta à sua terra, não sem antes experimentar o rompimento de seu relacionamento amoroso dias antes da viagem. Esse fato mudaria o curso do que poderia ter sido um documentário sobre o rastro do general Sherman no Sul dos Estados Unidos.

Sherman's March começa com uma voz *over* masculina sobre a imagem de um mapa dos Estados Unidos. A voz, em um tom característico da “voz de Deus”, descreve o percurso que o general William Sherman seguiu durante a Guerra Civil em 1864. No primeiro minuto do filme, os espectadores estão no que poderia ser um documentário expositivo (NICHOLS, 2001): uma voz em tom impessoal expõe dados que vão sendo ilustrados pelas imagens (um mapa, uma animação que simula o trajeto de Sherman

pelo território e fotografias de prédios destruídos e do próprio Sherman). A tela repentinamente fica toda preta e escutamos: “Você quer que eu faça de novo?”, pergunta o dono da voz *over*.¹³ A seguir vemos um plano geral de um apartamento vazio e um homem alto e magro (depois saberemos que é McElwee) andando de um lado para o outro com a cabeça baixa. Em *over*, outra voz em primeira pessoa nos conta que há dois anos estava tentando fazer um filme sobre o percurso do general Sherman pelo Sul dos Estados Unidos quando, dias antes de começar a filmagem, sua namorada o largou. Mesmo assim ele continuou seu caminho ao Sul, onde morava sua família, para tentar fazer o filme. Aqui começa *Sherman’s March*, a tentativa de fazer um filme sobre uma figura histórica, misturada com os encontros ou desencontros românticos com as mulheres com quem McElwee esbarra seguindo os passos do General Sherman.

Figura 2. McElwee no reflexo de um espelho, uma marca da sua obra.
Fotograma de *Sherman’s March* (1986).



Desde *Backyard*, a vida e a obra de McElwee se fundiam. Seu fracasso amoroso, a busca de um novo amor e o filme sobre o General Sherman o

¹³ A voz pertence a Richard Leacock. O que não deixa de ser uma ironia, tendo em conta que as características dessa voz *over* pertencem a um tipo de documentário contra o qual o mesmo Leacock e o cinema direto se erigiu.

levam a um retrato da vida no Sul dos Estados Unidos; com câmera no ombro, o percurso Sherman/McElwee vai dando conta de sete mulheres: uma aspirante a atriz, uma mãe solteira, uma linguista que escreve sua dissertação de doutorado numa ilha desabitada, uma ativista antinuclear, uma professora de canto, uma cantora de boates e uma advogada que McElwee conhece desde a adolescência e que nunca quis ser sua namorada. McElwee se relaciona com todas num nível afetivo e isso é registrado pela câmera, mas nenhuma das experiências dá certo. O cineasta, como Sherman, vai enfrentando fracasso após fracasso. A câmera funciona como ponte entre ele e as mulheres, como um vidro transparente que o impede de experimentar sua vida real, como se filmar fosse o catalisador das ações. Parece que o fato de McElwee filmar em solitário é o que permite a aproximação íntima com os personagens, a mediação que oferece a câmera parece leve e há momentos do filme em que o espectador é levado a experimentar a subjetividade de McElwee como se as imagens da tela fossem o que os olhos do diretor experimentam, sem a mediação do aparelho. Essa ilusão é potenciada com o uso da voz *over* em primeira pessoa, mas é destruída também nos momentos em que McElwee inclui as falhas técnicas no desenvolvimento do filme.

Essa ilusão de estar ocupando o lugar do realizador e de estar vendo “com seus próprios olhos” se deve em parte à maestria de McElwee como cinegrafista, e à estilística do cinema direto no momento de dar seguimento às ações; inclusive durante as conversas dele com os personagens, parece haver uma acoplagem câmera-corpo que trabalha para produzir a ilusão da transparência tão cara ao cinema direto clássico. Numa cena emblemática, sua amiga Charleen (protagonista também de *Charleen*) briga com ele pedindo que pare de filmar e tenta afastar a câmera entre eles, gritando: “Ross, isto é vida, não é arte!”.

A noção, no cinema direto, de que você pode ficar como um observador silencioso detrás da câmera [...] em *Sherman's March* foi embora. Claramente parte do que o cineasta está

fazendo no filme é estar se escondendo atrás da câmera. Ele está decepcionado com a vida, sua namorada o deixou, e ele se esconde no escudo da sua câmera e sai uma vez ou outra. Parece um pouco óbvio e um pouco cômico (McELWEE apud HUNT, 1994).¹⁴

Mas é o uso da sua voz *over* que parece nos levar até a consciência do cineasta sobre o que foi filmado.¹⁵ Com sua voz reflete sobre a vida, a morte, o ato de filmar, as relações humanas, o que afasta seus filmes do solipsismo e o levam à autorreflexividade, em que uma alta dose de humor baseado na zombaria de si mesmo fazem com que as duas horas e meia do filme nunca cheguem ao tédio. Apesar da “invisibilidade” do *aparato* cinematográfico, as condições de filmagem (equipe de uma pessoa só) levam a diversas falhas técnicas que quebram essa ilusão. McElwee filmou *Sherman's March* com uma câmera Eclair 16 mm, um gravador Nagra SM portátil e dois microfones. As principais falhas técnicas estão na captura do som: ele desliga o gravador acidentalmente durante um depoimento importante, ou se esquece de ligá-lo em outra cena; constantemente vemos a mão esquerda de McElwee sustendo um microfone... Mas ele não apaga esses “erros”, ele os incorpora à narração e são eles que contribuem para desenhar a imagem de homem fracassado no amor e na vida (pois vida e filmagem parecem coincidir). As falhas na captura do som e suas estratégias para capturá-lo o levam a utilizar personagens de seus filmes como improvisados operadores de som: em *Backyard*, sua madrasta sustenta o microfone apontando para o seu pai durante uma conversa telefônica; em *Time indefinite* (1993), sua noiva segura o microfone no momento em que ele, atrás da câmera,

14 Tradução minha do original, em inglês.

15 O texto da voz *over* é escrito durante a edição, mas em geral está inscrito em tempo presente como comentário ao que vemos, criando essa ilusão de o pensamento estar se criando no momento da filmagem. McElwee toma notas durante a filmagem registrando sua impressão dela, o que o ajuda a conseguir esse efeito de presente, mesmo que as imagens já pertençam ao momento passado da escrita do texto.

declara numa festa familiar que vai se casar (justo nessa ocasião a bateria da câmera acaba, e não é possível registrar esse momento crucial em sua vida, colocando em evidência a falta de um assistente que cuide desses detalhes técnicos); em *Bright leaves* (2003), o realizador convida seu filho adolescente para trabalhar como assistente de som em algumas cenas, como estratégia que os ajudará a se aproximar como pai e filho. Cenas fora de foco, enquadramentos tortos, quando conversa com algum personagem, imagens sobre e subexpostas, rolos de filme e baterias acabando em momentos chave e outros defeitos e consequências de filmar sem assistentes profissionais são desvendadas ao espectador como recursos narrativos que constroem o personagem do próprio diretor dentro de sua obra.

Sherman's March é um marco no cinema autobiográfico e de observação que tem servido de inspiração a toda uma geração de realizadores que posteriormente trabalharam no âmbito autobiográfico, criando uma tendência que chega até os dias de hoje no cinema documentário. Filmar em solitário lhe permite fazer retratos profundos, espontâneos, sinceros, de personagens que lhe dão licença para entrar em seus mundos. Talvez com uma equipe maior o diretor não tivesse tido esses prêmios da realidade. “O que ajuda é que, como estou fazendo tudo eu sozinho, não há uma equipe grande apontando objetos à pessoa filmada. É mais discreto um só homem com uma câmera e um microfone. Então, o assunto da invasão da privacidade vira menos relevante” (MCELWEE *apud* STUBBS, 2002, p. 105).¹⁶ Além de uma maior facilidade de acesso a ambientes íntimos dos personagens, é possível concluir que o fato de estar filmando em solitário traz outras consequências extrafílmicas no percurso cinematográfico de McElwee. Por exemplo, filmar em solitário diminui os custos, mas lhe toma mais tempo para terminar os projetos:

[Trabalhar sozinho] me permite fazer filmes de uma maneira simples [...] por uma quantidade relativamente pequena

16 Tradução minha do original, em inglês.

de dinheiro. E há um grande prazer em de fato terminar algo. Às vezes toma muitos anos terminá-los, mas pelo menos eles saem e são filmes reais, não sonhos. [...] Demora muito tempo para que eu termine um filme, simplesmente porque faço outras coisas [para viver]. Penso que o tempo é medido mais em anos do que em meses (MCELWEE *apud* STUBBS, 2002, p. 99-102).¹⁷

O completo controle criativo sobre o filme é outro dos fatores que advêm da escolha do realizador norte-americano. McElwee escolhe o tema e se deixa levar por ele ao extremo de poder mudar o curso da narração dependendo dos acontecimentos da sua própria vida.¹⁸ Chega sozinho à mesa de montagem a maioria das vezes, e até participa do processo de distribuição da sua obra. Esse controle é uma espécie de “faca de dois gumes”:

Para o bem ou para o mal [tenho completo controle criativo do que filmo]. Sempre tem um preço a pagar. Quando você tem menos controle e mais pessoas trabalhando, você pode terminar os filmes mais rapidamente. Você faz mais dinheiro. Mas a maior parte do tempo eu me sinto confortável com a minha escolha de como fazer filmes. Está mudando a cada ano – um pouco aqui, um pouco lá, mas basicamente me mantenho fazendo dessa forma. Seguramente não é o estilo para todo mundo, minha forma de filmar tornaria loucos a maioria dos cineastas [...]. Às vezes fico impaciente com minha forma de filmar – é desajeitada. Eu faço tudo: filmo, gravo o som, edito [...] produzo. Basicamente termino fazendo muita publicidade depois. E agora tenho uma família e dois filhos, isso

17 Tradução minha do original, em inglês.

18 Como é claro em *Sherman's March*, cujo objetivo inicial era ser um filme sobre uma figura histórica. No seu filme seguinte, *Time indefinite* (1993), o que era para ser um filme sobre seu casamento vira um filme denso sobre o passar do tempo e a morte, quando, durante a filmagem, no mesmo ano morre seu pai, seu primeiro filho e sua avó.

está ficando insustentável, às vezes penso que algo tem que mudar, e talvez seja o estilo de filmar (MCELWEE *apud* STUBBS, 2002, p. 98-99).¹⁹

Conclusão

As equipes de realização cinematográfica formadas por uma só pessoa, *one-person-crew*, na sua expressão original em inglês, se tornam cada vez mais comuns graças aos avanços tecnológicos que permitem ter num só equipamento a possibilidade de captar a imagem e o som. O baixo preço dos equipamentos, comparados com décadas anteriores, aparelhos caseiros de edição de vídeo e canais de distribuição alternativos como YouTube, Vimeo, redes sociais, blogs e outros espaços da internet tornam realidade o sonho que talvez começou com Vertov e continuou com o cinema direto: capturar a vida tal como ela se apresenta (sonho que às vezes se torna pesadelo dado a quantidade crescente de imagens em movimento no acervo audiovisual humano).

Estudiosos como Roger Odin têm dedicado grande parte de sua obra a manifestações como os *home movies*²⁰ e mais recentemente, ao que ele denomina *Cinema P*, cinema feito com celulares e câmeras fotográficas portáteis, uma prática que incorpora também em si o conceito de filmagem em solitário. Michael Renov também tem dedicado parte de sua obra a estudar manifestações da subjetividade através das imagens em movimento e seu exponencial crescimento com o surgimento da tecnologia digital. Todo dia surgem novos sites na internet dando instruções sobre como “fazer você mesmo um filme sozinho”, mas pouco tem se estudado sobre esta forma de produção. De fato, no levantamento de textos não temos encontrado ainda um que examine com profundidade teórica essa figura, que só em língua inglesa tem uma expressão para ser nomeada, *one-person-crew*. Um dos realizadores mais reconhecidos mundialmente por filmar em solitário,

19 Tradução minha do original, em inglês.

20 A produtora de filmes de Ross McElwee tem o curioso nome de *Home Made Films*, muito afim a esses conceitos.

Ross McElwee tem construído quase toda sua filmografia sobre essa figura de produção. Sua obra completa tem sido construída com a tecnologia analógica do cinema direto (câmeras de 16 mm e super 16 mm, gravadores portáteis de som), adaptando-se às mudanças tecnológicas que facilitam sua escolha, mas sem por isto deixar de assumir essa decisão quando a tecnologia não facilita tanto as coisas (o filme *Backyard*, o primeiro onde ele filmou em solitário, foi realizado com uma câmera de 16 mm em um ombro e um gravador Nagra de 20 libras no outro). Por essa razão, é ele, e sua obra mais reconhecida, *Sherman's March*, o ponto de partida para o estudo das equipes de uma pessoa só.

Filmografia de Ross McElwee

Charleen (54', 1978)

Space coast (90', 1978, codirigido com Michel Negroponte)

Resident exile (30', 1981, codirigido com Michel Negroponte)

Backyard (40', 1984)

Sherman's March (157', 1986)

Something to do with the Wall (88', 1990, codirigido com sua esposa, Marilyn Levine)

Time indefinite (114', 1993)

Six o'clock news (90', 1996)

Bright leaves (107', 2003)

In Paraguay (78', 2008)

Photographic memory (87', 2011)

Referências

COMOLLI, Jean Louis. *Voir et Pouvoir*. Paris: Editions Verdier, 2004.

- CORRIGAN, Timothy. *The essay film: from Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- GAUTIER, Guy; PILARD, Philippe; SUCHET, Simone. *Le documentaire passe au direct*. Montréal: VLB Éditeur, 2003.
- HUNT, Paula. McElwee's March – as in life, there are no scripts to Ross McElwee's films and he hopes to keep it that way. *MovieMaker*, jan. 1994. Disponível em: <http://www.moviemaker.com/directing/article/mcelwees_march_3023/> e <http://www.moviemaker.com/directing/article/mcelwees_march_part_2_3036/>. Acesso em: 23 nov. 2012.
- LAHAV, Gil. An interview with Ross McElwee. *Harvard Advocate*, primavera de 1994. Disponível em: <<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/news/ross/harvard.html>>. Acesso em: 20 nov. 2012.
- MAC DONALD, Scott. Southern exposure: an interview with Ross McElwee. *Film Quarterly*, verão de 1988. Disponível em: <<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/news/ross/filmquart.html>>. Acesso em: 12 nov. 2012.
- MC ELWEE, Ross. “The act of seeing with one's own eyes”. In: ELLIOT, Carl & LANTON, John (eds.). *The last physician: Walker Percy and the moral life of medicine*. Duke University Press, 1999.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. São Paulo: Zahar, 2007.
- NICHOLS, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- ODIN, Roger. *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.
- RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

ROSENTHAL, Allan; CORNER, John (eds). *New challenges for documentary*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

STUBBS, Liz. *Documentary filmmakers speak*. Nova York: Allworth Press, 2002.

APROXIMAÇÃO A UM OBJETO DE ESTUDO OU O QUE HÁ EM TRINH T. MINH-HA PARA ALÉM DE *REASSEMBLAGE*

Gustavo Soranz¹

A CINEASTA VIETNAMITA Trinh T. Minh-ha, radicada nos Estados Unidos, lançou seu filme *Reassemblage* em 1982, o primeiro de maior envergadura após algumas experiências com curtas-metragens. O filme ganhou repercussão não apenas no campo dos estudos de cinema, mas também no campo da antropologia, sobretudo nos círculos interessados na antropologia visual, e segue sendo até hoje um dos filmes mais conhecidos desta cineasta, que tem atuação extensa para além do cinema, produzindo obras de poesia, música e instalações, sendo também uma destacada teórica dos estudos feministas pós-coloniais.

Realizado no Senegal no período em que Trinh T. Minh-ha trabalhou no conservatório musical daquele país, o filme apresenta uma forma bastante inventiva, apostando na descontinuidade entre som e imagem, na montagem fragmentada, na ausência de uma condução narrativa, no uso de silêncios e de uma locução em voz *over* de tom reflexivo para construir um filme que desafia as convenções do documentário de fatura convencional.

1 Doutorando em Multimeios pela Unicamp com bolsa da Fapeam. Graduado em Rádio e TV e mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia. É membro do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas (Navi/Ufam), do Centro de Pesquisas em Cinema Documentário da Unicamp (Cepecidoc) e do grupo de pesquisas Documentação e Experimentação em Sistemas Audiovisuais. E-mail: soranz@yahoo.com.

Trinh T. Minh-ha é frequentemente citada na teoria do cinema, particularmente na bibliografia que se dedica ao cinema documentário, especialmente pelo caso de *Reassemblage*. Filme questionador das normas do documentarismo clássico, tornou-se exemplo de certo tipo de documentário reflexivo, onde

são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco da atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas da representação (NICHOLS, 2005, p. 162).

Produzido em um período histórico marcado pela ascensão dos estudos do pós-modernismo e do pós-colonialismo, que definiram um contexto de crítica e revisão epistemológicas de diversos campos do conhecimento, sobretudo das ciências humanas, o filme materializa na estética cinematográfica uma certa hermenêutica do discurso ocidental sobre a alteridade, refletindo, por exemplo, uma tendência crescente de experimentação na escrita etnográfica, uma espécie de reação filosófica às convenções de realismo que imperavam na antropologia. Estava em curso um debate sobre a natureza da interpretação nas descrições etnográficas, destacando-se uma consciência crescente por parte de destacados antropólogos, em sua maioria norte-americanos, da evidenciação da estrutura narrativa e retórica da etnografia.

No campo dos estudos de cinema, era tempo da emergência das discussões acerca da especificidade do campo do documentário, com a divisão entre basicamente duas vertentes de estudo (RAMOS, 1991): uma de linha cognitivista-analítica, que buscava afirmar a especificidade do cinema de não ficção, e outra de viés pós-estruturalista, que, ao contrário, enfatizava a sua não especificidade, borrando as fronteiras entre a não ficção e a ficção. Dada a forte influência das tendências revisionistas do período,

neste contexto, a vertente tributária do pós-estruturalismo vai enaltecer a valorização dos processos de subjetivação e da reflexão acerca do estatuto da representação do mundo histórico e da alteridade nos estudos sobre o cinema documentário.

Para além de *Reassemblage* tomado como caso isolado, de um exemplo que ilustra questões estéticas do cinema documentário e da antropologia cultural emergentes naquele período, a obra de Trinh T. Minh-ha apresenta muitos outros desafios intelectuais se encarada criticamente. Além do trabalho fílmico, restrito a 7 filmes de média e longa-metragem, realizados entre 1982 e 2005, ela produziu diversos ensaios críticos no campo dos estudos de cinema, de gênero e de crítica cultural. Arriscaríamos dizer que a sua obra tem sido relegada a segundo plano em favor de uma análise apressada de alguns de seus filmes, em detrimento da crítica mais verticalizada da sua obra como um todo.

Um aspecto importante e interessante da obra de Trinh T. Minh-ha é a continuidade entre seus filmes e ensaios escritos (MOORE, 1990). Podemos notar como esses últimos recuperam e refletem sobre aspectos trabalhados nos primeiros, ampliando seu efeito crítico e alcance. Para cumprir a intenção de aproximação inicial à obra da cineasta a que este ensaio se propõe, vamos cotejar o filme *Reassemblage* com o seu texto *The totalizing quest of meaning* para destacar tal fato.

***Reassemblage* e *The totalizing quest of meaning* – filme e texto na construção de uma crítica ao estatuto da representação nas ciências humanas**

No filme *Reassemblage*, a cineasta Trinh T. Minh-ha tece críticas ao filme documentário como meio de representação cultural e faz isso apostando na experimentação formal para destacar o caráter estético do cinema. Aqui ela apresenta sua proposição de “falar próximo” (*speak nearby*), ao invés do “falar sobre”, típico do documentário clássico e da antropologia.

O filme deliberadamente demonstra sua escolha estética. Não se pode assistir a *Reassemblage* sem notar a intervenção da cineasta, que denuncia a presença da câmera na justaposição de planos, que rompem com a continuidade visual e com a impressão de realidade. Não são raras no filme passagens em que temos uma mesma situação filmada de diferentes planos, mais abertos ou mais fechados, porém, mantendo o mesmo ângulo, que não tem a intenção de construir um espaço fílmico utilizando o *raccord* como estratégia a elaborar uma narrativa “transparente”, verossímil. Mas, ao contrário, a opção é como a demonstrar que o que vemos na tela é um recorte do mundo, uma visão, evidenciada a partir de um modo de olhar para esse mundo, fruto de escolhas, que são, em si, subjetivas. Dito de outro modo, com esta estratégia a cineasta está a criticar as convenções do cinema documentário clássico, ou, mais precisamente, as convenções do filme etnográfico tradicional, jogando com as expectativas da audiência desse tipo de cinema.

O ensaio *The totalizing quest of meaning* foi publicado em 1990 na revista *October* em uma primeira versão, mais curta, com o título *Documentary is not a name* e posteriormente, em 1991, com a versão final mais longa no livro *When the moon waxes red* (que reúne uma série de ensaios da autora relacionados a cinema), já com o atual título. O texto final também foi incluído no livro *Theorizing documentary*, organizado por Michael Renov em 1993, versão com a qual trabalhamos aqui. Podemos ver que nesse trabalho ela reflete sobre o estatuto da representação no filme, expandindo a crítica já presente em *Reassemblage* para o ensaio escrito. Para ela (MINH-HA, 1993, p. 101):

A realidade foge, a realidade nega a própria realidade. Filmar é afinal de contas uma questão de “enquadrar” a realidade em seu curso. Entretanto, ela pode também ser o lugar onde a função referencial da imagem e som do filme não é simplesmente negada, mas pensada em seus próprios princípios operativos e questionada na sua

identificação dominante com o mundo fenomenal. Em tentativas de suprimir a mediação do aparato cinematográfico e o fato de que a linguagem “se comunica em si mesma”, há sempre a espreitar o que Benjamin qualificou como uma concepção “burguesa” da linguagem.²

Em boa medida, os enquadramentos de *Reassemblage* também abandonam o que poderiam ser consideradas regras de boa composição visual no cinema convencional. Os corpos são filmados parcialmente, deslocados na composição do quadro, valorizando seios e peitorais desnudos ou destacando o trabalho manual em ação. A câmera esquadrinha o corpo dos sujeitos, perscruta sua fisicalidade. Podemos dizer que aqui a crítica recai sobre a intenção científica descritiva do filme etnográfico, que apropria-se dessa alteridade no espaço fílmico, aprisiona sua corporalidade, apoiando-se em convenções e padrões antropológicos de interpretação para afimar sua cientificidade. Para Trinh T. Minh-ha, *uma das áreas do documentário que se mantém mais resistente à realidade do filme como filme é aquela conhecida como cinema antropológico* (1993, p. 102).

Enquanto que os enquadramentos do filme saltam aos olhos, ora aproximando, ora afastando o objeto da mirada da cineasta, decupando o mundo em planos curtos, em uma gramática visual fragmentada, no texto ela aponta claramente o que seria uma das idiosincrasias do cinema etnográfico: a definição de regras e padrões rígidos esperados para uma filmagem, para que assim se pudesse pleitear seu rigor científico como meio de registro do que seria a própria “realidade”. Tais critérios que, segundo suas palavras, ensejariam uma “estética da objetividade”, são construídos a partir de diversas premissas e de condições no uso da técnica cinematográfica, que são detalhadamente descritos pela autora (MINH-HA, 1993, p. 94-95):

2 Tradução minha do original, em inglês.

O mundo real: tão real que o Real se torna o único referente básico – puro, concreto, fixo, visível, muito visível. O resultado é a elaboração de toda uma estética da objetividade e o desenvolvimento de tecnologias da verdade compreensíveis capazes de promover o que é certo e o que é errado no mundo, e por extensão, o que é “honesto” e o que é “manipulado” no documentário. Isso envolve uma extensa e incansável busca por naturalismo através de todos os elementos da tecnologia cinematográfica. Indispensável para esse cinema da imagem autêntica e da palavra falada é, por exemplo, o microfone direcional (localizando e restringindo no seu processo de selecionar sons para fins de decifração) e o gravador portátil Nagra (imbatível por sua habilidade fiel máxima em documentar). Sons sincrônicos são validados como a norma; são uma “necessidade”; não tanto em replicar a realidade (isso tem sido reconhecido entre os realizadores ligados ao factual) assim como “mostrar pessoas reais em locações reais em tarefas reais” (mesmo sons não sincrônicos que são gravados no contexto são considerados “menos autênticos” devido à técnica de sincronização do som e seu uso institucionalizado se tornou “natural” na cultura do filme). O tempo real é considerado mais “verdadeiro” do que o tempo fílmico; por isso o plano longo (que é um *take* durando os 400 pés do rolo de filme encontrado no mercado) e edição mínima ou ausente (mudanças na fase de edição são “truques”, como se a montagem não acontecesse nos estágios de concepção e de filmagem) são declarados como sendo mais apropriados se o realizador busca evitar distorções no material. A câmera é uma chave para a vida. Por consequência, o *close-up* é condenado por sua parcialidade, enquanto que o ângulo aberto é afirmado como sendo mais objetivo devido incluir mais no quadro, por isso ele pode refletir mais fielmente o evento no contexto (quanto mais, mais largo, mais verdadeiro

– como se o enquadramento mais aberto fosse menos um enquadramento do que os planos mais fechados).³

Ao tomarmos *Reassemblage* como um contraponto a esta descrição de estratégias e técnicas de filmagem que seriam as “tecnologias da verdade”, necessárias para a “estética da objetividade”, conforme sua proposição, notamos como o filme está distante dessas premissas. Novamente, é o filme antecipando uma crítica, feita por meio da própria linguagem cinematográfica, que posteriormente, no texto aqui abordado, retorna de forma veemente e reforçada.

Como dissemos acima neste ensaio, o filme não tem imagens em som sincrônico. Poderíamos mesmo arriscar dizer que não se utilizou microfone direcional e gravador Nagra acoplado à câmera durante as filmagens, pois os sons utilizados são todos de gravação de sonoridades do local, mas que não tem as características de gravações feitas durante as tomadas a que assistimos. Os sons das falas e dos tambores não são sincrônicos e têm seu sentido original deslocado, assumindo, no filme, mais uma função de sonorização e não de evidência da presença dos sujeitos, onde falas se transformam praticamente em paisagem sonora. De fato, os senegaleses sequer falam em *Reassemblage*, quem fala é única e exclusivamente a cineasta. Fala no filme e fala por meio do filme. Não há qualquer passagem descritiva ou ilustrativa de uma realidade evidente frente à câmera. Não há a tentativa de uma representação naturalista do Senegal. Conforme aponta a própria cineasta na locução do filme:

Um filme sobre o quê?
Um filme sobre o Senegal.
Mas o quê no Senegal?

3 Tradução minha do original, em inglês.

Retornando à “estética da objetividade”, a norma de filmar “pessoas reais em locações reais em tarefas reais” é subvertida pela opção em não descrever aquilo a que assistimos. No filme são apresentadas diferentes atividades manuais, desenvolvidas por homens e mulheres, mas não sabemos exatamente, objetivamente, o que estão fazendo. Podemos notar que há a passagem por diferentes grupos tribais, com diferentes tarefas desenvolvidas, diferentes padrões de comportamento, mas isso não é evidenciado pelo filme. O tempo real da filmagem é, evidentemente, negado pela cineasta. Para Trinh T. Minh-ha, não existe “tempo real” no cinema, apenas tempo fílmico. Os planos são curtos, de recortes variados, com edição presente, escancarada. *Jump cuts*, pontas pretas e repetições de imagem sucedem-se na tela, destacando o aspecto descontínuo da construção fílmica. O *close-up* é recorrente e invariavelmente os sujeitos endereçam seu olhar diretamente para a câmera, evidenciando a presença dessa. Em certa passagem a cineasta profere:

Em Enampore.

André Manga diz que seu nome está listado num livro de informações turísticas.

Acima da entrada da sua casa há uma placa escrita à mão, que diz: trezentos e cinquenta francos.

Um fato antropológico vazio.

Com essa passagem a cineasta está sublinhando que não existe a realidade objetiva, que seria o alvo da descrição etnográfica. Ao reconhecer este como um “fato antropológico vazio”, ela está apontando como tal descrição não escapa às vicissitudes da exploração e da determinação categórica, como a disponibilizada pelos guias turísticos, afeitos a entregar ao turista uma “experiência concreta” dessa outra realidade, dessa alteridade. Um “Outro” diacrítico, pré-determinado. Porém, ao sublinhar que o próprio André Manga oferece uma visita à sua residência por trezentos e cinquenta francos, ela reconhece que o jogo das representações se dá

pelas duas vias. Aquele que é o sujeito do olhar (etnográfico, turístico) e aquele que é o seu objeto. Exotização e autoexotização. Não há objetividade ou naturalidade possível, há papéis que podem ser assumidos e interpretados conforme a convenção desejada.

Essas imagens não são acompanhadas por som direto, mas por montagens de sons de percussão de tambores misturados a cantos e falas que formam uma interessante paisagem sonora. Em *Reassemblage* não há sequer uma passagem onde som e imagem se complementem de maneira a destacar uma hierarquia. O som não ilustra ou descreve a imagem. Ambas instâncias, a visual e a sonora, dialogam, convidando o espectador a refletir sobre a proposta crítica do trabalho.

A montagem também insiste em impor-se ao olhar do espectador. A opacidade da montagem ressalta a opção antinaturalista do filme. Diversas passagens mantêm as imagens em acompanhamento silencioso, o que confere ao filme um certo distanciamento, que é recorrente, quase uma estratégia, que volta de tempos em tempos, para que o espectador não perca de vista que está sendo instado a uma reflexão por parte da cineasta.

Por meio de suas estratégias formais o filme nos coloca no meio de uma reflexão sobre o estatuto da representação, seja no documentário, seja na antropologia. Para além da estética fílmica, a cineasta coloca suas questões por meio dos seus comentários lidos pela própria em voz *over*, onde fica claro que Trinh T. Minh-ha se nega a aceitar expectativas prévias sobre as formas da representação cultural, optando, ao contrário, em denunciar que toda forma de representação é uma forma arbitrária de imposição de sentido, histórica e socialmente definida. É aqui que seu projeto crítico e político se demonstra em sua essência. Para a cineasta, o discurso científico ocidental tem um histórico marcado por um etnocentrismo dominante que impõe uma objetivação às culturas estudadas, impõe uma significação ao seu “Outro”. A locução dispara diversas sentenças de indagação e crítica, muitas vezes endereçadas diretamente ao universo do

cinema documentário ou da antropologia. A fala tem uma inflexão bastante reflexiva, especulativa, de ordem ensaística.

Enquanto o filme demonstra seus princípios estéticos, a fim de questionar as formas de representação cultural do documentário e do filme etnográfico, revelando que o filme é, em si, resultado de uma linguagem, uma retórica, o texto aqui tomado como paralelo recupera tais críticas e as estende, esmiuça seus princípios, a fim de deflagrar uma crítica mais ampla às formas de representação não apenas do cinema documentário, mas da antropologia como uma forma de saber que busca afirmar sua cientificidade sobre regras e convenções rígidas que pretendem validar seus princípios de objetividade. Aqui temos uma das mais claras continuidades entre *Reassemblage* e o texto *The totalizing quest of meaning*, casos que estamos trabalhando neste ensaio.

Falar em continuidade na obra de Trinh T. Minh-ha pode parecer um fato curioso, uma vez que sua obra insiste em afirmar a descontinuidade e a ruptura como elementos estéticos e políticos, porém, não é incoerente, uma vez que no cerne de sua crítica está também uma negação das polaridades, como arte e ciência ou cinema e antropologia, por exemplo. Podemos vislumbrar aqui uma outra relação entre texto escrito e imagem em movimento, que vai além da paráfrase e da ilustração. Para Moore (1990, p. 70),

em uma primeira leitura, uma das coisas mais impressionantes sobre sua escrita é sua qualidade cinematográfica. Ela se move rapidamente de um ponto a outro, mudando perspectiva e tom. É eloquente e vital, mas ela parece ambicionar por um efeito staccato que recorda as técnicas de ruptura e deslocamento usadas nos seus textos cinematográficos.

Em seu texto *The totalizing quest of meaning*, podemos notar mesmo uma forma de escrita que se assemelha à montagem cinematográfica, com seleções e justaposições de trechos de outros textos, que por vezes

parecem subverter um pouco as normas convencionais das citações acadêmicas. Podemos dizer que o texto está estruturado como um reagrupamento, algo que nos remete ao próprio filme em questão aqui tratado.

A crítica ao discurso antropológico no horizonte de novos marcos epistemológicos

Como vimos, em *Reassemblage* Trinh T. Minh-ha utiliza a forma do filme como meio de questionar as convenções típicas do documentário de fatura clássica, ao mesmo tempo em que reflete sobre a possibilidade de o documentário como gênero discursivo poder levar ao conhecimento de uma outra cultura, refletindo sobre suas pretensões realistas. Entretanto, no filme, as críticas mais virulentas são direcionadas ao discurso antropológico, questionado em sua busca por sentido totalizante.

Em oposição ao tradicional falar sobre o “Outro”, típico dos discursos do documentário clássico e, sobretudo, da antropologia, a cineasta elabora sua proposta de “falar próximo” (*speaky nearby*), que seria um modo de elaboração de discurso que não impõe hierarquia em relação ao “Outro”, não impõe um saber ou uma relação de força.

Porém, sua crítica severa aos cânones da antropologia não passaram incólumes e ela foi muito questionada nesse universo, acusada de ter uma leitura bastante superficial da teoria antropológica e de fazer críticas descontextualizadas em seus filmes. Para Alexander Moore, Trinh T. Minh-ha considera a antropologia como uma prática masculina, “mas ela ignora uma antiga e pioneira tradição de mulheres antropólogas, e essas gigantes ancestrais recentes como Ruth Benedict e Margaret Mead” (1990, p. 77). Focando suas críticas nos trabalhos teóricos de Trinh T. Minh-ha, ele considera que seus textos são como performances escritas. “Não são elaborados para serem levados a sério, dissecados e debatidos nos moldes da civilização central, questão por questão de modo a render algum julgamento. Mas há questões levantadas, implícita e explicitamente” (MOORE, p. 77, 1990).

Com a análise de que o trabalho escrito de Trinh T. Minh-ha não se adequa ao que seria um modelo de crítica de uma certa civilização central, Moore levanta um dos pontos centrais no trabalho da autora, que, por um lado, está na raiz da originalidade de seu pensamento e, por outro, na base das críticas que recebe. Ao observar o percurso de formação intelectual da autora, notamos a importância de uma formação multicultural, desde sua origem no Vietnã, com passagens pela França, Estados Unidos e Senegal, para a consolidação de uma postura de impureza radical, forjada por estudos em diferentes áreas do conhecimento, como os estudos literários, a antropologia, o cinema, os estudos de gênero e os estudos culturais. Desse lugar híbrido, entre-áreas, surgem seus argumentos críticos em relação a estruturas canônicas, destacadas como equivocadas e antiquadas em seus textos. Aqui devemos pensar como a emergência de autores ligados ao chamado pós-colonialismo provoca crises e aponta caminhos para novas epistemologias possíveis.

Para Moore (1992, p. 70),

Trinh T. Minh-ha especificamente se distancia de modos “acadêmicos” de argumentação e escrita. Ela está preocupada menos em refutar argumentos usando métodos bem desgastados e comprometidos do que se engajar em uma heterogeneidade de jogo livre na tentativa de abalar significado, em deixar “sua” linguagem falar contra si mesmo.⁴

A produção artística e teórica de Trinh T. Minh-ha surge em um momento de revisão epistemológica nas ciências humanas, onde há certo deslocamento nas práticas de interpretação cultural, tal como colocamos mais acima neste artigo. Em tal cenário, emergem novos marcos para os diferentes campos disciplinares, onde despontam hibridizações

4 Tradução minha do original, em inglês.

conceituais que vão favorecer a ampliação de referenciais teóricos, trazendo à tona novos autores e novas correntes que ajudam a tornar o campo acadêmico mais diversificado. Assim, para pensar a obra da cineasta, devemos considerar este horizonte intelectual, onde diferentes tradições se encontram, ampliando diálogos antes obscurecidos, que contribuem para trazer a um primeiro plano novas vertentes intelectuais, forjadas nas fronteiras dos campos já estabelecidos e na sua transdisciplinaridade.

Nesse embate entre os campos, a análise aqui feita sobre a obra de Trinh T. Minh-ha coloca claramente o cinema e a antropologia nessa área de contato. E podemos dizer que, ainda hoje, seus filmes são mais valorizados no campo dos estudos de cinema do que no campo da antropologia visual. Um aspecto a destacar é que Trinh T. Minh-ha é antes uma pessoa ligada ao campo das artes, dada sua formação inicialmente em música e composição, que passa posteriormente à etnomusicologia, o que a vai levar ao trabalho de campo no Senegal, quando realiza *Reassemblage*, chegando, posteriormente, aos estudos de literatura comparada. Nesse cenário, ela é antes a cineasta do que a teórica feminista pós-colonial. A própria comparação entre filme e texto aqui proposta vem evidenciar isso. O filme, realizado em 1982, vai servir de ponto inicial para uma série de questões retomadas em um texto acadêmico publicado cerca de dez anos depois.

Experimental no cinema, experimental na antropologia

Ainda que seja uma referência importante entre os cineastas cujas obras se distinguem por aspectos autorreflexivos, Trinh T. Minh-ha não inaugurou tais estratégias no campo do cinema documentário. Há que se lembrar o caso seminal do filme soviético *Um homem com uma câmera*, dirigido por Dziga Vertov em 1929, como um filme que escancarou para o primeiro plano toda sua operação de produção. Filme sofisticado em sua fatura, estava fielmente ligado aos princípios que regiam a União Soviética naquele momento. Um filme sobre as transformações de uma sociedade, saindo de um mundo rural para um mundo urbano, em crescente

industrialização. Porém, o caso central a ser destacado é o do cineasta francês Chris Marker, diretor que construiu uma obra toda perpassada por um engajamento com o cinema enquanto forma de pensamento, de reflexão. Um cinema muito pessoal, mas que ao mesmo tempo refletia as questões de seu tempo. Podemos citar aqui o caso do filme *Lettre de Sibérie*, realizado em 1957, que contém uma célebre sequência, muito conhecida nos estudos de cinema, onde a mesma montagem é repetida três vezes seguidas, sendo que em cada uma delas o tom da locução assume uma postura diferente sobre o que é mostrado. Em um filme sobre o totalitarismo do regime soviético, ora a locução é entusiasta desse projeto, ora é crítica, ora é imparcial, mostrando que a estética cinematográfica permite a elaboração de discursos sobre o mundo, que são enunciados por sujeitos históricos, não são a apresentação de uma “verdade” idealizada.

Há uma outra vertente do cinema com a qual a obra fílmica da cineasta Trinh T. Minh-ha dialoga mais fortemente. Trata-se do que se convencionou chamar de cinema experimental, categorização prenhe de problemas conceituais e utilizada com diferentes finalidades na teoria e na história do cinema. Segundo André Parente (2000, p. 89-90):

A maioria dos termos do experimental foi determinada historicamente e utilizada sem muita preocupação conceitual. Ora tais termos designam movimentos cinematográficos historicamente constituídos (“a vanguarda francesa dos anos 20”, “a vanguarda americana dos anos 40 ou 50”, “a escola de Nova York”, o “*New american cinema group*” – NACC, o “underground americano” etc.) ora designam um acontecimento histórico de ordem institucional relativo à produção e à difusão dos filmes (“não-industrial”, “não-comercial”, “independente”, “pessoal” etc.), à criação de um grupo ou de uma cooperativa (“o *new american cinema group*”), de uma revista ou de um festival (“filme maldito” e “escola de Nova York”), ou até mesmo foram cunhados

por comodidade ou reação da crítica jornalística (“cinema marginal”, “paralelo”, “clandestino” etc.). Portanto, podemos observar que todos esses termos foram criados sem nenhuma preocupação conceitual.

Ainda que não tenha uma unidade clara e seja um campo cheio de impropriedades, comportando realidades muito diferentes, um aspecto comum a esses diferentes marcos relacionados ao cinema experimental é o de que cada um deles coloca um desafio às convenções do cinema hegemônico. É um campo marcado por filmes que surgem um tanto distantes da tradição mais convencional da dicotomia ficção/documentário. Nesses casos, a experimentação formal se sobrepõe à narrativa, à significação e a todos os outros constrangimentos não fílmicos, tais como as indústrias comerciais ou os circuitos tradicionais de exibição.

Além da sintonia com a vertente mais experimental do cinema, há no trabalho da cineasta Trinh T. Minh-ha uma simultaneidade histórica com um momento na teoria antropológica, onde alguns antropólogos emergentes passaram a exercer uma crítica em relação às convenções da narrativa etnográfica tradicional, buscando incorporar avanços da crítica textual e da teoria cultural à prática antropológica. Trabalhos desta vertente foram reunidos no Seminário *Writing Cultures*, realizado no Novo México, Estados Unidos, em 1984, cuja proposta era reinterpretar o passado recente da antropologia cultural e abrir suas possibilidades futuras (CLIFFORD & MARCUS, 1986), debatendo sobre a natureza da interpretação nas descrições etnográficas. Em síntese, podemos dizer que a antropologia se abria para a consideração de que as narrativas etnográficas possuíam uma estética, que não eram isentas de um olhar subjetivo do antropólogo, ao mesmo tempo em que a disciplina revisava e criticava as convenções do realismo que imperavam até aquele momento. Para essa nova vertente na antropologia, os autores cunharam o termo etnografia experimental.

A aproximação entre o campo do cinema experimental e o da etnografia experimental, tal como colocados acima, sugere a concepção de um cinema etnográfico experimental. Tal conceituação foi levada adiante por Catherine Russel, para quem “o efeito de trazer o cinema experimental e o etnográfico juntos é o de iluminação mútua” (1999, p. XII), permitindo observar o cinema experimental com outro viés além do eminentemente formal, incluindo um recorte teórico que valoriza o contexto cultural dos filmes e cineastas e, por outro lado, o da etnografia, considerar as inovações textuais alcançadas pelos filmes experimentais contribui para o projeto de revisão da crítica da representação e da autenticidade pela qual certa vertente da disciplina está interessada. De acordo com Russel (1999, p. XII):

Da interpenetração entre o cinema de vanguarda e o etnográfico emerge uma forma subversiva de etnografia na qual crítica cultural é combinada com experimentos na forma textual. Se etnografia pode ser entendida como uma experimentação com a diferença cultural e a experiência de cruzamento cultural, uma etnografia subversiva é um modo de prática que desafia as várias estruturas de racismo, sexismo e imperialismo que estão inscritas implícita e explicitamente em tantas formas de representação cultural. Tomando ambos, etnografia e vanguarda, no sentido mais amplo possível, seus pontos de contato descrevem parâmetros de uma prática cultural que pode não ser “nova”, mas que ganha nova visibilidade.⁵

Esse conceito de etnografia experimental como proposto por Russel nos permite um olhar sobre a obra fílmica e teórica de Trinh T. Minh-ha de forma mais completa do que aquele com o qual tem sido estudada. Saímos da referência parcial a um ou outro filme, a um ou outro texto, de

5 Tradução minha do original, em inglês.

forma isolada, e passamos a considerar sua produção como um conjunto. Como exposto aqui, conjunto este que dialoga com diferentes áreas de conhecimento, sobretudo o campo do cinema e o da antropologia, ajudando a ampliar os horizontes de ambos, em nome de um projeto intelectual que busca apontar os limites de certos cânones desses campos.

Ao observarmos seu conjunto de filmes em relação à tradição do cinema documentário, podemos considerar como o cinema de fatura mais experimental contribuiu para ampliar a diversidade estética do cinema documentário, contribuindo para a revisão e diversificação de estratégias fílmicas como o uso da locução em voz *over*, o uso da entrevista, a utilização da encenação, do desenho de som e da montagem como instância decisiva para a elaboração do discurso fílmico. Todos elementos explorados de forma inventiva e não convencional nos filmes de Trinh T. Minh-ha.

Em relação à antropologia, podemos considerar que o trabalho da cineasta e teórica vietnamita aponta para novas formas de etnografia, que não estão mais sob o domínio de uma única disciplina. Apontam como a etnografia abriu-se para um campo amplo e multidisciplinar, que passa a valorizar outras formas de expressão, que não apenas a clássica narrativa etnográfica escrita e que reposiciona os sujeitos, modificando papéis antes clássicos, como aquele que observa e aquele que é observado. Ao subverter o eixo tradicional sobre o qual esta prática estava situada, esse trabalho aponta para a existência de uma etnografia expandida, que incorpora novos sujeitos, novos olhares, novas narrativas, na descrição dos fenômenos culturais.

Bibliografia

- CLIFFORD, James & MARCUS, George (eds.). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- MINH-HA, Trinh T. "The totalizing quest of meaning". In: RENOV, Michael (org.). *Theorizing documentary*. Nova York: Routledge, 1993.

_____. *Framer framed*. Nova York: Routledge, 1992.

MOORE, Alexander. Performance battles: progress and mis-steps of a woman warrior. *Visual Anthropology Review*, nº 6, vol. 2, 1990, p. 73-79.

MOORE, Henrietta L. Athropology and others. *Visual Anthropology Review*, nº 6, vol. 2, 1990, p. 66-72.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.

PINNEY, Christopher. Explanations of itself. *Visual Anthropology Review*, nº 6, vol. 2, 1990, p. 62-65.

RAMOS, Fernão. “O quê é documentário?”. In: RAMOS, Fernão & CATANI, Afrânio (orgs.). *Estudos de Cinema Socine 2000*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, p. 192-207.

RUSSEL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Durham: Duke University Press, 1999.

WILLIAMS, Sarah. Suspending anthropology’s inscription: observing Trinh Minh-Ha observed. *Visual Anthropology Review*, nº 6, vol. 2, 1990, p. 7-14.

Filmografia

Trinh T. Minh-ha. *Reassemblage*. Estados Unidos, Women Makes Movies, 1982. 16 mm, 40 mins. Colorido. Sonoro.

Dziga Vertov. *Um homem com uma câmera*. União Soviética, VUFKU, 1929. 35 mm, 67 mins. P & b. Sonoro.

Chris Marker. *Lettre de Sibérie*. França, Argos Films e Procinex, 1957. 16 mm ampliado para 35mm, 62 mins. Colorido. Sonoro.

CIDADES, PESSOAS E SOCIABILIDADES EM DOCUMENTÁRIOS DE PERIFERIA

Gustavo Souza¹

Introdução

OS DOCUMENTÁRIOS REALIZADOS em diversas periferias brasileiras apresentam uma nítida diversidade em relação aos temas que abordam. Diante desse aspecto, este trabalho estabelece um recorte que se volta para a apreensão do cotidiano em suas diversas possibilidades imagético-sonoras. A hipótese que se quer testar é se a escolha do cotidiano como tema se reverte em um desdobramento discursivo-político materializado nos filmes. Em outros termos, a esfera da vida cotidiana se torna um espaço de legitimação de discursos que tomam os filmes como suporte para esse ponto de vista.

Para tanto, analisarei alguns documentários realizados em oficinas e coletivos de produção de diversas cidades brasileiras, para diante do tema de cada um deles, elaborar a seguinte pergunta: como se apreende uma determinada vivência? Essa interrogação será o guia do texto, cujas

1 Pós-doutorando com bolsa Fapesp junto ao curso de Imagem e Som da UFSCar. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE. Co-organizador dos Estudos de cinema – Socine das edições de 2008 a 2012. E-mail: gustavo03@uol.com.br

respostas sinalizam para um importante eixo que estrutura a produção audiovisual periférica acima apontado: a apreensão do cotidiano.

O debate a seguir apresenta dois eixos: o primeiro se apropria da experiência cotidiana e periférica para se reportar diretamente aos meios de comunicação de massa, problematizando as imagens e imaginários engessados sobre a periferia que costumam circular em diversos produtos midiáticos. O segundo eixo abandona o tom de resposta explícita para se ocupar das variadas manifestações e composições do cotidiano periférico: histórias do lugar, pessoas e sociabilidades. Os temas escolhidos se reportam a experiências vividas por quem mora na periferia, mas não somente. Assim como há uma exploração das temáticas que transcendem o território, consideradas “universais”, em que as respostas à mídia hegemônica cedem espaço para o debate de temas que vão além das especificidades dos espaços periféricos.

O documentário como resposta explícita às mensagens da mídia hegemônica

Para iniciar a discussão, recorro ao documentário *Não é o que é* (Oficinas Kinoforum,² 2004). Esse filme toca numa das questões cardeais da composição estética e, especialmente, discursiva dos documentários periféricos: a rejeição às imagens e aos imaginários de inúmeras mensagens midiáticas que tomam periferias e favelas como locais unicamente inseguros e violentos. Rodado no Jardim São Luís, bairro da Zona Sul de São Paulo, o documentário seleciona uma série de depoimentos de moradores que ressaltam as dinâmicas e sociabilidades do lugar que não geram interesse nos meios de comunicação. Como *Não é o que é*, há uma série de outros filmes

2 Oficinas itinerantes que percorrem a periferia da cidade de São Paulo e municípios da região metropolitana. Os cursos duram, em média, uma semana, atendendo a jovens em torno de 13 a 25 anos de bairros onde os aparelhos culturais são escassos ou inexistentes.

do cinema de periferia que adotam esse encaminhamento discursivo, tornando essa opção um traço presente até hoje em diversos documentários.

Acessar os meios de produção permite expressar em imagens e sons aquilo que incomoda, especialmente as construções imagético-discursivas que estigmatizam os moradores das periferias. Em *Imagens de satélite*, realizado na Oficina de Imagem Popular, em Brasília, um dos depoentes desabafa: “é muito difícil morar em periferia, a gente é discriminado o tempo todo, entendeu? O cara pensa que você já vai roubar [...] é a discriminação que você sente na pele, se eu tivesse condições eu me mudaria”. Depoimentos como esse revelam que morar na periferia é um ônus, uma nódoa, um carimbo que impregna seus moradores e os tornam alvo da experiência diária de serem vistos como cidadãos de segunda categoria. Essa ideia é reforçada por diversos discursos da mídia de massa, como atestam vários documentários desta produção.

Isso não implica negar a existência da violência e da marginalidade em periferias e favelas. No entanto, a reivindicação de documentários como *Não é o que é* é de não se tomar a parte pelo todo. A música, especialmente por meio do rap, já se consolidou como uma importante ferramenta artística para propor novos modos de enxergar as periferias, assim como as pessoas que lá moram. Nos últimos 15 anos, aproximadamente, literatura³ e audiovisual também exercitam esse objetivo essencialmente político e estético. Logo, o trabalho de responder à pergunta que orienta este capítulo deve atentar às diversas gradações desse “direito de resposta”.

Essa questão está diretamente atrelada às políticas de representação que os documentários periféricos acionam. A identificação do movimento descrito acima evidencia uma disputa em torno do que merece visibilidade, em que espaços, pessoas e experiências se tornam a matéria-prima para a confecção da representação. Se as produções televisivas e cinematográficas hegemônicas dependem da prevalência de representações

3 Para detalhes sobre a “literatura marginal” produzida nas periferias de São Paulo, ver o trabalho de Nascimento (2009).

socioculturais que constroem uma realidade social compartilhada, o cinema de periferia necessita, então, de diferentes formas de elaborar a vivência, para que assim ele possa destacar as periferias para além das visões homogêneas e engessadas. Nessa direção, documentários como *Não é o que é*, quando contestam os conteúdos enviesados das mensagens da grande mídia, sinalizam para a construção de um modelo representativo que inclui a periferia “no universo do que é visível” (como aponta Hamburger, em outro contexto), “mas não às custas de aparecer como exceção no habitat da barbárie” (HAMBURGER, 2003, p. 56). Isso implica a revisão de práticas e valorações quando se apreende a experiência alheia, pois a divulgação em larga escala de uma imagem redutora não se limita à exibição, mas ajuda a construir imaginários que cristalizam histórias, pessoas e sociabilidades vinculadas às periferias, imaginários que levam tempo para serem desconstruídos. Minimizar os efeitos desse interesse espetacular, no sentido mais problemático do termo, é, portanto, o objetivo de muitos documentários da produção documental periférica.

O cotidiano em suas composições materiais: resposta implícita ou o desejo de contar uma história?

A elaboração da vivência não passa unicamente pelo explícito tom de resposta às mensagens da mídia. Em diversos documentários, a intenção é frisar a experiência cotidiana balizada na arte e no relacional (questões que não interessam aos programas vespertinos do tipo “mundo-cão”), como um modo de driblar ou minimizar o estigma. Há, nessa direção, uma infinidade de documentários que procuram ressaltar a produção cultural e artística presente nas periferias, morros e favelas. As práticas vinculadas ao movimento hip-hop – *break*, *graffiti* e *rap* – são temas recorrentes, mas também há filmes que se voltam para a produção literária, como o *Prosa e poesia no morro* (Favela é Isso, 2008), que ouve compositores e poetas de diversos morros e favelas da periferia de Belo Horizonte, ou o *Curta sarau*s (Arte na Periferia, 2010), que faz um passeio por diversos

saraus da periferia de São Paulo para demarcar as aproximações entre arte e política. As manifestações culturais (especialmente as musicais) de cada lugar também são foco de muitos documentários, entre os quais *Coco de umbigada* (Gambiarra Imagens, 2008), que conta desde o surgimento do ritmo que intitula o documentário à importância social e artística para diversos bairros da periferia de Olinda, ou *Mundo do funk* (Cinema Nosso, 2005), sobre o funk carioca e assuntos correlatos.

Esses documentários demonstram que há, no conjunto da produção documental periférica, outras gradações dessa empreitada que merecem uma atenção mais efetiva. A partir de agora pretendo me deter na que se apropria das experiências cotidianas relacionadas a espaços e pessoas. De modo geral, essa apropriação se reverte nos documentários periféricos em dois significativos eixos: 1) histórias e impressões de um lugar; 2) personagens considerados importantes para uma comunidade. É evidente que, no trabalho de elaborar a vivência a partir do cotidiano, a produção periférica não se limita a esses dois tópicos. A forma como esses documentários se aproximam de um determinado tema e como isso se materializa na imagem e no som permite, já num primeiro momento, apontar que a incorporação do cotidiano a partir desses dois aspectos revela uma interessante ambiguidade: quando se apropriam de espaços, pessoas e sociabilidades, sem utilizar o tom de reposta direta, esses filmes dão uma resposta indireta aos meios de comunicação de massa ou abstraem essa questão e focam as atenções no desejo de simplesmente contar uma história?

Isso sinaliza para a apropriação do cotidiano como uma estratégia política comum no cinema realizado nas periferias, ou seja, ultrapassar o estigma ao incorporar o que é pouco visível e dessa forma propor um novo olhar para os espaços periféricos? Nessa direção, a perspectiva de Michel de Certeau se torna uma importante referência para o estudo da presença do cotidiano no cinema de periferia. Este autor apresenta um dos mais significativos trabalhos sobre as composições e funcionamentos da esfera cotidiana, cuja estratégia epistemológica serve de inspiração

para este artigo. De Certeau se interessa pelo cotidiano a partir daquilo que é tangível: andar pela cidade, ler, cozinhar, rezar, habitar, falar, a re-apropriação cultural. São inúmeras atividades que deslocam o cotidiano de um plano geral e abstrato para um cotidiano material. A partir desse reconhecimento, pode-se pensar nas articulações entre cotidiano, política e história, conforme aponta a perspectiva de Martins e Pais, que aqui serão úteis também para o desenvolvimento do debate.

Isso não implica que farei uma adaptação literal do trabalho de Michel de Certeau ao meu, ou seja, não seguirei o mesmo percurso metodológico de modo a também identificar as configurações do andar pela cidade, comer, cozinhar ou ler. Para este autor, inventar o cotidiano vincula-se à produção e ao consumo de uma série de ações ordinárias, que, num primeiro instante, não apresentam uma localização exata, mas são assim definidas ou enquadradas por uma “ordem econômica dominante” (CERTEAU, 2008, p. 39). Isso induz a uma variedade de “maneiras de fazer” das “artes do fraco” (ou dos consumidores, como diz o autor) que ganha corpo numa marginalidade de massa que é heterogênea e não prescinde do “ato de falar” (CERTEAU, 2008, p. 40). Segundo o autor, falar não se restringe ao domínio de uma língua, mas ao modo como a organização da enunciação⁴ se estende às práticas da vida cotidiana, repaginando conjunturas sociopolíticas.

Essa perspectiva torna-se, portanto, uma útil ancoragem que instiga as seguintes questões: como os realizadores periféricos inventam o cotidiano nos documentários que produzem? Uma vez que a fala transcende a enunciação linguística, como tais realizadores “falam” nesses filmes? Se o cotidiano torna-se um elemento constitutivo dos pontos de vista da

4 Segundo Michel de Certeau, o ato de falar “opera no campo de um sistema linguístico; coloca em jogo uma apropriação, ou uma reapropriação, da língua por locutores; instaura um presente relativo a um momento e a um lugar; e estabelece um contrato com o outro (o interlocutor) numa rede de lugares e de relações. Estas quatro características do ato enunciativo poderão encontrar-se em muitas outras práticas (caminhar, cozinhar etc.)” (2008, p. 40, grifos do autor).

produção documental periférica, como ele é apropriado, então, por esses documentários? Ao postular a materialidade do cotidiano, é válido destacar que essa característica é também uma questão de recorte, uma opção, uma invenção. Daí a importância de investigar o modo como essa produção documental recorre às inúmeras facetas da vida cotidiana para a construção de uma determinada vivência, pois “o trivial não é mais o outro”, defende Certeau (2008, p. 63), “é a experiência produtora do texto”. Se o documentário pode ser visto também como um texto, ele se torna, então, um espaço privilegiado para a circulação das experiências cotidianas em suas diversas composições – alteridades, familiaridades, exterioridades.

Histórias e sensações do lugar: espaço urbano e clausura

Para responder às perguntas anteriormente postas, recorro a documentários que tocam no primeiro ponto apresentado: histórias do lugar. São inúmeros os filmes que contam a história de uma determinada localidade, geralmente obedecendo a uma estrutura narrativa cujo foco vai das origens aos dias de hoje. Na maioria dos casos, esse lugar escolhido como “personagem” é o bairro onde moram os realizadores. *O resgate de Perus* (Kinoforum, 2007), *Cidade do sol* (Refazendo Vínculos, 2006), *Maravilha tristeza* (Kinoforum, 2002), *Capuava unida* (Kinoforum, 2005) e *Pari* (Nossa Tela, 2008) são todos documentários que contam a história de um bairro. O que aproxima todos esses filmes é uma estrutura que alterna depoimentos com imagens da localidade, às vezes de arquivo, com uma proposta visual e narrativa recorrente nos documentários expositivos (NICHOLS, 1991).

Há, no entanto, documentários que também se apropriam de um espaço, mas apostando em outras estratégias narrativas, estéticas e representacionais. *Cidade cinza* (Rede Jovem Cidadania,⁵ AIC, 2008) é um filme que aciona essa possibilidade. Ele não conta a história de um bairro, mas

5 É um dos principais projetos da Associação Imagem Comunitária (AIC). Atua na região metropolitana de Belo Horizonte desde 1997. Mais de 30 grupos e coletivos integram a Rede na produção de vídeos, jornais, fanzines e webzines.

trata das experiências, desventuras e contradições da experiência urbana. *Cidade cinza* tece uma série de considerações sobre o funcionamento de um grande centro urbano, priorizando experiências, impressões e sensações decorrentes da cidade.

Em *Cidade cinza* não há entrevistas e narrações explicativas, mas planos longos com comentários em voz *over* que nem sempre se referem às imagens. Essa estrutura permite ao filme oscilar entre impressões do espaço urbano, mais gerais, e impressões subjetivas, mais pessoais. Alternadamente, ouvimos em *over* um homem e uma mulher (que percebemos, pelo timbre de voz, ser uma senhora). São essas vozes que tecem a costura narrativa e sensorial do documentário, estabelecendo uma espécie de negociação que equilibra a importância da voz e das imagens em sua fragmentada narrativa. Esse é o ponto central, segundo Bruzzi (2006), para o debate em torno do papel da voz *over*.

Esse elemento, também em sua modalidade *off*, tornou-se indissociável do tipo de documentário que a escola inglesa de John Grierson ajudou a consolidar nos anos 1930, influenciando as gerações seguintes para além da Inglaterra. Devido ao tom formal e informacional, esse recurso foi usado para informar ou explicar sobre temas que possivelmente estariam de fora da fala dos personagens. Nos anos 1960, a voz *off* e *over* nos documentários brasileiros era, em muitos casos, utilizada como um juízo de valor definitivo que lhe rendeu a denominação de “voz de Deus” ou “voz do saber” (BERNARDET, 2003). No entanto, estudos recentes reivindicam que a voz *over* não pode ser vista unicamente como recurso de projeção de poder, mas, para além dessa possibilidade, deve-se investigar a relação que estabelece com as imagens, pois assim emerge uma diversidade de usos e funções.

A própria história do documentário fornece uma infinidade de exemplos em que o uso da voz, seja *over* ou *off*, não corrobora a perspectiva da voz de Deus. Estudos apontam para um caráter heterogêneo no modo de utilização da voz que se afasta de uma perspectiva “didática e antidemocrática”

(BRUZZI, 2008, p. 48) ou “pedante e redundante” (KAHANA, 2008, p. 93). *Cidade cinza* confirma essa perspectiva, pois recorre à voz *over* para se posicionar sobre questões empíricas, como também existenciais: “no meu ponto de vista, a selva de pedra, eu acho ela às vezes cheias de seres assim, sabe. [...] As baleias de aço, que carregam as pessoas pra lá e pra cá, num trânsito caótico. As baleias de aço são os ônibus, assim. Eu acho elas cheias de seres, assim, às vezes”. Essa voz, inclusive, estabelece uma relação com as imagens que se distancia do didatismo e da ilustração. Nesse exemplo, enquanto a homem tece as suas impressões sobre a cidade, não há imagens de ônibus ou do trânsito caótico, referências contidas em sua fala; mas um plano geral e fixo de vários prédios, que permite ao espectador perceber apenas parte da “selva de pedra”. Mais para o final de seu depoimento, enquanto fala do trânsito, vemos um intenso fluxo não de carros, mas de pessoas captadas da cintura para baixo (fotograma 1). Logo a seguir, um plano aberto e geral de trilhos de uma estação de trem sem movimento (fotograma 2).

Fotograma 1



Fotograma 2



O documentário transfere para a voz *over* dos seus personagens aquilo que não encontra mais tempo e espaço no ritmo frenético da selva de pedra. Desse modo, seguindo as trilhas de Kahana, a voz não se limita a uma questão de empoderamento, mas é uma opção estilística que pode ser utilizada de inúmeros modos (2008, p. 92-93). Diante de um plano

geral e aberto captado do alto de um prédio, vemos a cidade, à noite, em pleno funcionamento, com o trânsito intenso, as luzes dos prédios, barulho. Em paralelo, a voz *over* masculina se indaga: “a cidade me conforta? É o olhar de luta das pessoas, a perseverança que... nem sei se me conforta, não, mas, sei lá, nem sei, cara. É o sorriso da criançada, véi. É o sorriso da criançada que tipo não vê... esses dragões, sabe, é o olhar das crianças, o sorriso das crianças, me confortam”. Nesse segmento, a articulação entre imagem e voz reforça um sentimento de cidade fragmentada e hostil, onde o cotidiano atravessado pelo ritmo alucinante de uma metrópole inibe a expressão mais fluida de sentimentos e subjetividades. Sensação que o documentário tenta reverter por meio desse depoimento em *over*.

Em outro momento, ouvimos a voz masculina em *over*: “ofusco a luz dos olhos pardos, nos dias cinza me disparo, me vejo dentro de um mar de concreto, não tão escuro e nem muito claro, mas sempre muito calmo, onde me encontro no áspero toque-vento e asfalto, mas um dia iluminado”. Na imagem, uma senhora é captada de costas, de frente para uma grade. Vê-se que o que resta são cacos, vestígios, pistas de uma série de impressões que acompanham também o ritmo das imagens da cidade no desenrolar do documentário. Isso sinaliza que a “cidade filmada” é sempre parcial, onde elementos não visíveis podem, em certa medida, ganhar materialidade por meio da voz *over* que atravessa todo o filme. A relação entre ver e dizer se torna conflituosa e turva. A resolução desse dilema encontrado pelo documentário, como mostra esse segmento, é a correspondência entre imagem e voz distanciada de hierarquias e ilustrações.

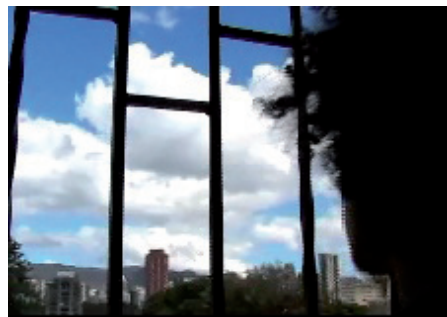
Esse aspecto se torna latente em diversas passagens em que os planos são estáticos, longos, sem movimentação de pessoas ou carros, contrapondo à ideia de que um centro urbano é necessariamente o lugar da mobilidade, da pressa, do corre-corre, e não da fixidez, de tempos mortos, contemplativos até. Em oito de suas quinze sequências, *Cidade cinza* faz uso dessa opção estilística, em que o céu parece ser uma alternativa a uma cidade repleta de prédios, poeira, poluição, barulho. O elemento humano

é pouco diferenciável: sempre em conjunto, coletivamente; pés, corpos da cintura para baixo. Não por acaso, o céu surge como uma possibilidade de fuga, de descanso, do aprazível. Ao priorizar as imagens do céu como contraponto para a “cidade cinza”, o documentário traça, paradoxalmente, um movimento que procura abrigo naquilo que integra o espaço urbano apenas como paisagem. O céu não se configura como elemento material para a cidade (embora, em sua essência, ele seja), como os prédios, os trens, as pessoas. Por esse motivo, as tomadas em que ele ocupa quase todo o plano se tornam elucidativas da necessidade de buscar refúgio em outro meio, dessa vez, não urbano (fotograma 3).

Fotograma 3



Fotograma 4



Em contrapartida, quem recebe mais atenção do ponto de vista da imagem é uma pomba. Em dois segmentos, esse bicho, que vive em bandos nas grandes cidades, aparece sozinho. No primeiro, vemos uma pomba solitária aparecer em *close*, em meio à intensa circulação de pessoas. No segundo, outra pomba também em *close* e, na medida em que a câmera vai se afastando, vemos que ela está sozinha, em cima de um vagão de um trem estacionado. A câmera vai se distanciando até a pomba desaparecer no quadro e a imensidão da cidade tornar-se evidente. O elemento humano, sozinho, também aparece no documentário, mas sempre captado de costas, de frente para uma grade (fotograma 4). Nos únicos momentos

em que os seres vivos são enquadrados mais de perto, há um encontro de sensações: o de prisão ao ar livre proporcionado pela metrópole (evidente nas cenas das pombas) e, inversamente, o sentimento de clausura, quando essa pessoa é enquadrada atrás de uma grade.

O documentário aborda uma micro-história para evidenciar o quanto a composição de uma cidade é multifacetada. Nesse ensejo, o que diz Deleuze sobre o espaço em Bresson é útil para pensarmos a relação que aproxima esses dois filmes: “o que manifestam, a instabilidade, a heterogeneidade, a ausência de ligação de um tal espaço, é uma riqueza em potenciais ou singularidades que equivalem às condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação” (DELEUZE, 2004, p. 153). Esse documentário revela uma tensão e um descompasso entre a polifonia⁶ e a clausura. Nesse caso, uma sensação de clausura em seu sentido mais metafórico, que remete a um rechaço material e simbólico que os moradores das periferias, favelas e subúrbios experimentaram ao longo da história, mas que, nos últimos anos, com a reconfiguração das práticas culturais e políticas, tem sido minimizado.

Nesse caso, a clausura não é necessariamente espacial, mas relacionada a experiências e sensações. Esse espaço é diverso e heterogêneo e não faria sentido aqui fincar um único posicionamento em relação ao modo como as periferias são tratadas em sua produção audiovisual, mas atentar para a perspectiva de que “as práticas do espaço tecem com efeito as condições determinantes da vida social” (CERTEAU, 2008, p. 175). Mais importante que essa tentativa é perceber que a *história do lugar* pode ocorrer por meio das impressões e sensações proporcionadas pelo espaço urbano. A análise de documentários que apostam nessa perspectiva se mostra mais enriquecedora do que necessariamente o foco em filmes

6 Para Canevacci (1993, p. 18), a cidade polifônica seria “uma cidade narrada com diversas técnicas interpretativas, cada qual diferente uma da outra, mas convergindo todas para a focalização de um *paradigma inquieto*: a abstração epistemológica da forma-cidade e as emoções do perder-se no urbano” (grifo do autor).

que contam linear e explicitamente a história de um bairro ou de uma cidade. Logo, a invenção da vivência urbana acena para a possibilidade de extrair a história daquilo que não é imediatamente visível, em que o espaço urbano, o centro, a selva de pedra ou as consequências do “progresso” tornam-se, assim, matéria-prima para essa construção.

A escolha do personagem

Se o cotidiano é constituído por práticas relativas a lugares, sociabilidades e pessoas, não sendo, portanto, uma categoria abstrata, a produção documental periférica ratifica esse argumento com uma infinidade de documentários que escolhem uma pessoa como tema, apontando para uma segunda gradação da análise da experiência cotidiana.

Basicamente vinculado aos estudos do cinema de ficção, o papel e a importância do personagem (ou do ator social, como preferem alguns estudiosos⁷) ainda é pouco estudado no âmbito do cinema documental. Na produção aqui em foco, quando pessoas se tornam “objeto” de um documentário, percebe-se, de modo genérico, três tipos de vínculos que justificam tal escolha: em primeiro lugar, pessoas consideradas importantes para uma comunidade, por sua atuação ou experiência com alguma atividade profissional ou artística. Nesse quesito a faixa etária é bastante variável, podendo ir de jovens a idosos. Uma segunda derivação se refere a personagens históricos que, de modo direto ou indireto, apresentam algum tipo de vínculo com as questões relacionadas às periferias e favelas. E, por último, vínculos afetivos e de amizade que impulsionam a confecção de um determinado documentário.

7 Para Nichols (1991, p. 42), o termo “ator social” permite “dar ênfase a um grau em que os indivíduos se apresentam por si mesmos para os outros. Isso conduz a uma interpretação. Este termo também nos lembra que os atores sociais, as pessoas conservam a capacidade de atuar dentro do contexto histórico em que atuam. [...] A interpretação dos atores sociais, não obstante, é semelhante à dos personagens de ficção em muitos aspectos. Os indivíduos apresentam uma psicologia mais ou menos complexa e dirigimos nossa atenção para seu desenvolvimento ou destino”.

Saliento desde agora que essa classificação não pretende ser fixa, mas sim localizar traços recorrentes em relação aos documentários que escolhem uma pessoa como personagem central. Adianto também que, em virtude do número significativo de documentários que sinalizaram para essa classificação e também atento aos limites deste texto, centro as atenções em um documentário. A intenção é perceber em que medida o personagem desse filme permite a análise da apropriação e das representações cotidianas.

Começo, então, pela aspecto relacionado aos vínculos afetivos. Um documentário que permite dimensionar essa questão é *Maria Capacete* (Oficinas Querô,⁸ 2006). Maria Capacete é o apelido de Maria Félix dos Santos, uma senhora de aproximadamente 50 anos que apresenta algum tipo de distúrbio mental, do qual o filme não fornece muitos detalhes. Moradora da favela México 70, na cidade de Santos, litoral paulista, Maria é bastante conhecida na comunidade onde mora, de modo que “quem não conhece Maria é porque ainda não nasceu”, como destaca uma das depoentes. Maria não gosta desse apelido, que decorre de um corte de cabelo que usou no passado. Além da personagem central, o documentário ouve nove pessoas, todas moradoras da comunidade e que a conhecem há bastante tempo.

Sua estrutura narrativa é composta por dez temas que vão se encaixando por meio das falas dos entrevistados e de Maria. Cada tópico apresenta a seguinte sequência: os depoentes falam sobre Maria e na sequência ela aparece reforçando o que foi dito ou acrescentando alguma nova informação.⁹ A partir dos tópicos que seleciona, a montagem nos apresenta sua história de vida e sua relação com a comunidade onde vive.

8 Tem sede em Santos, atendendo a jovens da periferia da cidade com interesse em cinema e audiovisual. O nome da oficina é decorrente da realização do filme *Querô* (Carlos Cortez, 2007), que recrutou diversos jovens para atuarem no filme.

9 Há, no entanto, apenas um momento em que o tom de complementaridade dá lugar à contradição: quando Bolinha, dono de um bar na comunidade, diz que costuma dar a Maria uma dose de pinga, quando está frio, e que ela não é de dar vexame quando bebe. Maria, por sua vez, contradiz a fala do entrevistado, ao afirmar que Bolinha nunca lhe deu nada, além de fazer a seguinte pergunta: “quieta, eu? quando bebo?”.

Esse modo de aproximação com os temas correlatos à personagem funciona como uma espécie de “introdução” sobre Maria. A primeira imagem do documentário é de sua protagonista. Mas, em relação à fala, vizinhos e amigos é que a apresentam, que comentam sobre momentos difíceis de sua vida, quando, por exemplo, perdeu um filho com seis meses de nascido e posteriormente a guarda de um outro filho de criação. Motivo, segundo os entrevistados, que a fizeram “ficar meio perturbada da cabeça”. Maria parece arisca, desbocada, sem preocupações com o que fala e como fala. Diante disso, a montagem do documentário sugere que, por ser uma pessoa “diferente”, ela precisa ser sempre apresentada por alguém, para que assim o espectador possa se preparar para o que virá.

Num misto de compaixão e pena pela personagem, muitos entrevistados fazem questão de frisar o quanto gostam dela e o quanto ela é querida no bairro. Mas é nesse momento que Maria deixa de lado o tom de reforço ou complemento de informações para se posicionar. Isso ocorre quando os vizinhos e conhecidos relatam alguns serviços que Maria se propõe a fazer, entre eles ficar a noite toda na fila do posto de saúde para guardar o lugar de alguém, que, por esse serviço, lhe paga R\$10,00. Alguns depoimentos demonstram indignação com “essa falta de respeito” e a própria, apesar da aparente perturbação mental, é bastante lúcida ao declarar que “aqui só tem amigo no interesse”. Nessa direção, as considerações de Migliorin sobre *Estamira* (Marcos Prado, 2005) contribuem para o entendimento do jogo dual referente à personagem, presente também em *Maria Capacete*: “os processos que encaixam cada sequência do filme dentro da lógica dicotômica loucura/lucidez ou fúria/afeto são justamente as estratégias que impossibilitam a inadequação da personagem em relação ao filme e ao espectador” (MIGLIORIN, 2008, p. 255).

Embora as experiências traumatizantes por que passou apontem para essa condição, o documentário não coloca Maria na posição de vítima,

nem por parte dos “experts”¹⁰ e nem pela própria Maria. Essa característica é apreendida a partir do momento em que a personagem é vista como uma pessoa que, apesar da perturbação mental, tem uma boa relação com os vizinhos e amigos; gosta de ir ao forró, mas não de dançar; prefere vinho à cachaça e tem problemas familiares, como qualquer outra pessoa. A “inadequação” a que se refere a citação acima permite ao documentário impulsionar um movimento que vai do estranhamento à aproximação.¹¹

As diversas nuances da personagem emprestam a *Maria Capacete* um tom de documentário biográfico, ainda que não seja cronologicamente encadeado, mas também um espaço onde se registram relações em que imperam diversos sentimentos e intenções da vida cotidiana. Para isso, o filme equilibra a performance de Maria e sua representação, confirmando a prerrogativa de Vallejo para a importância de se estabelecer uma relação (harmônica) com as diversas modalidades representacionais: “se o cinema renuncia à representação do outro – restringindo seus discursos ao cinema performativo e reflexivo –, o perigo reside num onanismo audiovisual do próprio dispositivo fílmico e seus realizadores” (VALLEJO, 2008, p. 83).

Isso indica que saber sobre Maria é também saber, ainda que de modo parcial e fragmentado, das relações afetivas, de exploração, de aproximação, de admiração, de respeito e da falta dele diante de uma pessoa que exatamente por sua existência “peculiar” serviu de mote para a confecção desse documentário. Há, ainda, principalmente, a possibilidade de se apreender a elaboração de uma vivência que pensa sobre si e sobre os

10 Recorro à expressão de Migliorin (2008, p. 242), em sua análise de *Estamira*: “Estamira, que até agora estava à frente do filme, agora é narrada, de fora, como se já não pudesse mais se relacionar com aqueles eventos. A filha assume assim a função de expert”.

11 Conforme aponta Baltar (2008, p. 215-216), em sua análise de *Estamira* (Marcos Prado, 2005), documentário cuja personagem central também apresenta distúrbios mentais: “A maneira como a câmera invade a geografia da vida de Estamira, formulando quadros que quase penetram na pele de tão próximos, reitera, a um só tempo, a sensação de proximidade e a presença do diretor e do aparato fílmico como instâncias mediadoras do olhar público sobre a personagem”.

outros, tornando essa personagem, conforme apontado pelas imagens e depoimentos, integrante das relações cotidianas de um bairro de periferia da cidade de Santos. Afinal, a análise da constituição dos personagens se estende à investigação de processos de identificação e das formas de representação social.

Conclusão

A produção de documentários periféricos revela uma heterogeneidade de apropriações e elaborações da vivência, uma diversidade que se materializa no modo como se organiza em tais filmes a relação entre imagem, som e discurso. De um filme que aborda explicitamente o tema da periferia a outro que aposta em questões sem vínculo espacial, esta produção evidencia, principalmente por meio dessa última chave, uma recusa aos enquadramentos da representação. Não se trata de privilegiar os filmes que apostam nessa última perspectiva em detrimento de outras, mas de reconhecer a possibilidade de amplitude para a realização audiovisual e para o debate em torno dele.

Sendo assim, deve-se destacar o cotidiano como o local da produção e circulação de conhecimentos e significados comuns que, pautado em “situações de interação” (PAIS, 2003, p. 15), permite o “surgimento de contradições” (MARTINS, 2008, p. 56), exigindo dos indivíduos saber lidar com tensões e instabilidades em constantes processos de negociação e mediação. Este conhecimento comum é a fonte primária para as experiências que possibilitam os modos de ser, estar e fazer na vida cotidiana, e por ser sempre um processo em que o vivido, como um momento de compartilhamento de sentidos e informações, torna-se imprescindível para a compreensão do cotidiano. Com base nesta orientação, os documentários analisados neste texto imprimem uma nitidez a essa possibilidade, pois, como salienta Pais, não se pode tomar o cotidiano como uma categoria distanciada das experiências sociais, pois o desafio que se coloca ao pesquisador diante deste tema “é o de conseguir abrir brechas

num debate social polimorfo” (PAIS, 2003, p. 75). Um dos pilares que sustentam os estudos com foco no cotidiano é exatamente a dificuldade em apreender “o imprevisível, o aleatório, o imprevisto” (PAIS, 2003, p. 81) presente nas experiências cotidianas.

Aderindo a essa proposta, pode-se concluir que se o cotidiano é fonte de interação, contradição, produção e troca de conhecimento, é válido destacar mais uma vez as materialidades de sua composição. Os documentários analisados sublinham esse aspecto quando as necessidades diárias forçam o surgimento de redes sociais; ou quando discursos homogeneizantes tentam ser desfeitos a partir do relato da experiência diária de quem mora nestas localidades, como se vê em *Não é o que é*. Desse modo, é no cotidiano que o ser humano descobre a eficácia das ações políticas. A incorporação do cotidiano no cinema de periferia se torna, portanto, uma estratégia reveladora de clivagens e assimetrias, capaz de apresentar condições de formação e transformação da política e da história.

Referências bibliográficas

- BALTAR, Mariana. “Estranhamento e aproximação em *Estamira – da eloquência da loucura ao trauma social*”. In: HAMBURGER, Esther; AMANCIO, Tunico; SOUZA, Gustavo (orgs.). *Estudos de Cinema Socine IX*. São Paulo: Annablume, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRUZZI, Stella. *New documentary*. 2ª ed. Londres: Routledge, 2006.
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Vol. 1: *Artes de fazer*. 14ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- HAMBURGER, Esther. Política de representação. *Contracampo*, Niterói, vol. 8, 1º semestre 2003, p. 49-60.
- KAHANA, Jonathan. *Intelligence work: the politics of american documentary*. Nova York: Columbia University Press, 2008.
- MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MIGLIORIN, Cezar. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese (doutorado) – Escola de Comunicação/UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- PAIS, José Machado. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.
- VALLEJO, Aida. Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental. *Secuencias*, Madri, nº 27, 2008, p. 72-89.

OS DOCUMENTÁRIOS DOS ANOS 1950 DA DEFA

Isabel Anderson Ferreira da Silva¹

Sobre a DEFA (1946-1990)

A DEUTSCHE FILM AG (sigla: DEFA) foi um grupo empresarial estatal da República Democrática Alemã (ou antiga Alemanha Oriental) criado em 1946, antes mesmo da existência do país como Estado autônomo. O grupo estava localizado na cidade de Potsdam, perto de Berlim, e inicialmente era responsável apenas pela produção de filmes de ficção, documentários e cinejornais. Com a instauração da televisão no país, se abriu para a DEFA outras áreas importantes, entre elas, a da dublagem de filmes estrangeiros, a produção de filmes ficcionais para a televisão (com ênfase na animação) e principalmente a produção de documentários de curta duração.

Como a produção cinematográfica foi importante instrumento de propaganda do único partido do país, o Partido Socialista Alemão (sigla: SED), a preocupação dos fundadores da DEFA era de “ajudar a restabelecer a democracia na Alemanha, libertar a mentalidade alemã do fascismo e educar os cidadãos de acordo com os princípios socialistas” (SCHITTLY, 2002, p. 27). Portanto, os temas principais dos filmes do grupo foram, no

¹ Formada em Imagem e Som na Universidade Federal de São Carlos, mestre em ciências da mídia pela Ruhr Universität em Bochum, na Alemanha, e doutoranda em Múltiplos pela Unicamp. E-mail: bel_anderson@yahoo.com.br

início, os chamados “antifascismo” e “realismo socialista”. Pensamento e representações de niilismo, de comportamento aristocrático e de descontentamento político deveriam ser criticados no cinema, evitados e substituídos por ideais socialistas.

Dessa maneira, surgiram documentários e ficções antiguerras ou, assim como veremos mais especificamente, filmes especialmente focados na vida da classe operária, que deveriam sedimentar os valores socialistas, comunistas e humanistas e amor à República Democrática Alemã.

No início da sua existência, a DEFA recebeu uma grande injeção de capital soviético. Assim, a maior parte das empresas do grupo era mantida e liderada por agentes estatais da União Soviética. Porém, ele foi rapidamente gerando capital próprio e ganhando autonomia. Já no ano de 1950, DEFA era um grupo empresarial estatal totalmente alemão. Suas atividades na área audiovisual se estenderam até pouco depois da unificação alemã e a sua estrutura foi vendida em 1992 à Treuhandanstalt, uma instituição pública que o encaminharia à privatização. No final dos anos 1990, foi criada a Fundação DEFA (em alemão: DEFA-Stiftung), responsável pelo arquivamento e pela manutenção do material produzido pelo antigo grupo. A fundação também promove até hoje mostras audiovisuais, palestras e outros eventos, tendo papel importante no fomento da cultura alemã.

A coletânea

Os filmes abordados neste artigo provêm de uma coletânea denominada “Os documentários da DEFA”. As seis obras documentais foram disponibilizadas em 1999 pela Fundação DEFA e são comercializadas pela distribuidora Icestorm. São filmes de duração média de 30 minutos que relatam diferentes facetas da vida e do trabalho dos cidadãos na Alemanha Oriental.

Mencionando em ordem cronológica, o mais antigo dos filmes se chama 1952: *Das entscheidende Jahr* – que, se lançado em português, poderia se chamar 1952: *o ano decisivo*. Produzido e exibido ainda no mesmo ano

do título, ele narra o progresso na produção de carvão mineral em uma cidade da Alemanha Oriental. O filme seguinte seria *Depois de 900 dias* (título original: *Nach 900 Tagen*). De 1953, leva este nome por argumentar que se tratou do tempo necessário para transformar um território inutilizado no grande polo industrial descrito. De 1954 temos o simpático *De Alex para o Mar de Gelo* (título original: *Vom Alex zum Eismeer*), que retrata de maneira retroativa as etapas da manufatura do peixe até o seu comércio na peixaria da Praça Alexander, no centro de Berlim. De 1955, *A filarmônica de Dresden* (título original: *Die Dresdner Philharmoniker*) acompanha a viagem e as apresentações de músicos alemães pela Europa e, com isso, a disseminação da própria cultura por outros países. De 1956, temos *Aço e seres humanos* (título original: *Stahl und Menschen*), que expõe a vida e o empenho dos trabalhadores em uma fábrica de aço e fora dela. Por último, de 1957, o premiado *A novela de Mark* (título original: *Die märkische Novelle*), que exhibe orgulhosamente o cotidiano dos cidadãos de um povoado na região de Mark, no estado de Brandenburgo, que se mostra próspero com a intensificação do socialismo.

Pelos princípios da DEFA, o mérito de realização das obras é atribuído de maneira igualitária entre os diretores e os roteiristas. Isso é o que podemos perceber através dos créditos das obras e do acesso à biografia dos profissionais realizadores, disponível na coletânea. Desta maneira, também levando em consideração os temas abordados, percebemos um pouco daquilo no que consiste a realização dos filmes documentários enquanto *produtos* de uma empresa de comunicação estatal, através da qual alguns profissionais contratados “roteirizam” assuntos em pauta, cabendo a outro profissional, o diretor, “ilustrá-lo” de uma maneira satisfatória para a empresa.

Se entendermos os assuntos dos filmes como elementos a serem divulgados à população por decisão indiretamente governamental, nos parece mais clara a sua disposição na coletânea. Além disso, percebemos o cuidado na escolha de apenas um filme por ano, independente da

sua abordagem. Contudo, uma razão satisfatória para o agrupamento destes seis filmes em uma coletânea de nome tão abrangente como “os documentários da DEFA” não está designada em lugar algum. Todos os documentários são média-metragens dos anos 1950 e abordam assuntos contemporâneos ao ano de produção correspondente, contudo, as similaridades entre as obras ficam na superficialidade da descrição acima, que serviria também para discriminar centenas de outras obras produzidas pelo grupo. Os documentários mostram também diferentes formas de aplicação da linguagem audiovisual, afinal, foram realizados de maneiras diferentes e por equipes distintas. Não obstante, ao assití-los, percebemos que são exemplos representativos de um mesmo modelo de valores, ou seja, as obras se assemelham enquanto amostras de um ideal de vida próprio.

Ainda assim, a denominação “os documentários da DEFA” nos parece pouco específica. Levando em consideração que o grupo empresarial existiu até 1990 e que o filme mais recente da coletânea é de 1957, a maneira menos generalizada de agrupá-los seria nomeá-los como “documentários da DEFA nos anos 1950”, ou ainda “documentários da era de ouro da DEFA”. Isso porque o início dos anos 1950 corresponde também ao início do governo socialista em um país particularmente vulnerável devido à sua contemporânea fragmentação oficial. Por conta desta condição existencial, fica claro o empenho do governo no fomento da empresa audiovisual, além do grande auxílio financeiro soviético no seu início. As necessidades propagandísticas e a busca de uma identidade nacional contribuíram para que a DEFA surgisse com força total, garantindo aos anos 1950 a sua fase mais próspera.

Em um importante livro para este tema, a autora Dagmar Schittly (2002, *passim*) divide em etapas ideológicas a existência da DEFA. A primeira delas, do seu surgimento até o ano de 1949, seria o período antifascista-democrático, no qual se buscava estabelecer e consolidar os princípios ideológicos que serviriam de base para o novo Estado. Depois haveria o período da

firmação do socialismo ou da “estalinização” da cultura, de 1949 a 1963, ou seja, a partir de quando a República Democrática Alemã foi oficialmente fundada – período dentro do qual os filmes deste trabalho estão inseridos. Este período viria seguido por aquele da cultura política na república consolidada. Portanto, na visão da autora, a fase dos documentários que tratamos seria a de “trabalho árduo” na veiculação de princípios propostos pelo líder soviético Stalin e de estabilização da propaganda para apenas a manutenção no futuro. A fase, segundo ela, caminharia, aos poucos, para o seu fim após a construção do muro de Berlim, em 1961.

Também é importante mencionarmos fatos históricos do contexto de realização dos filmes analisados, pois eles se mostram diretamente relacionados com o conteúdo dos mesmos: a República Democrática Alemã já vinha sofrendo com pequenas revoltas chamadas contrarrevolucionárias desde julho de 1952, quando Stalin ordenou uma reestruturação no Partido Socialista Alemão para a “incrementação do socialismo” (do alemão: *zum Aufbau des Sozialismus*), em detrimento de direitos e condições sociais adequadas da população. Logo após a morte do ditador soviético, em março de 1953, em contracorrente com as iniciativas de abertura política na União Soviética, o Partido Socialista Alemão intensificou a sua política de repressão, além de realizar mudanças nas leis trabalhistas que foram consideradas perjurativas à população. Tudo isso culminou no maior movimento popular revolucionário da história do país, em junho deste mesmo ano. A chamada “Revolta Popular de 17 de junho de 1953” levou trabalhadores de todos os cantos do país às ruas para protestos, que foram violentamente reprimidos, resultando no assassinato em massa de manifestantes e também na fuga de milhares de cidadãos para a Alemanha Ocidental, que continuaria alta nos anos seguintes.

Para evitar o agravo do êxodo, o governo alemão oriental intensificou ainda mais a repressão, investindo em medidas como, por exemplo, a inclusão de cidadãos voluntários a serviço da Polícia Federal. É claro que, junto à repressão, encontramos um forte trabalho de propaganda

governamental. Ao pesquisá-lo, deparamo-nos com aquele que seria o maior lema do país, disseminado através de discursos políticos e de divulgações da imprensa: “aprender com a União Soviética significa aprender a vencer” (do alemão: *von der Sowjetunion lernen heisst siegen lernen*, em EICHIGER & STERN, 2009, p. 26). Dessa maneira, não há saída: encontramos a propaganda política também refletida no filme documental estatal e de forma marcante, às vezes até mesmo grotesca.

Os filmes

Difícil organizar em um texto breve as muitas considerações reincidentes na análise de seis filmes distintos. Portanto, nosso texto não apresentará uma forma analítica linear, ou seja, não abordará assunto por assunto ou filme por filme. Os temas distintos aparecerão de forma espontânea de acordo com a lógica encontrada nos elementos intrínsecos do discurso e poderão voltar no corpo do texto, de acordo com a análise dos filmes. Apesar disso, esperamos poder apresentar um conteúdo inteligível e ilustrativo do que estes documentários foram e representaram para o seu contexto histórico.

Começamos com observações do filme mais antigo, 1952: *o ano decisivo*. O documentário narra desde como a Alemanha Oriental foi vítima do abrupto rompimento comercial de carvão da região do Ruhr, na Alemanha Ocidental, até a completa autonomia energética do seu Estado, poucos anos mais tarde, conseguida através do desenvolvimento de um produto eficiente. Além disso, mostra ao espectador o funcionamento da indústria e a sua composição física, além das consecutivas melhorias nos diversos setores, obtida através do empenho dos seus trabalhadores.

O título apresenta um detalhe: por se tratar do ano da sua estreia, o filme parece atrativo justamente para os cidadãos conscientes do momento de instabilidade política e de grande insatisfação social, àqueles que sabem que não é possível ficar como está e esperam por uma mudança, uma “decisão”. Contudo, o que seria o fator “decisivo” do ano de 1952,

segundo o filme, é apenas uma evolução técnica na indústria de carvão da República: o desenvolvimento do coque, um derivado do minério já produzido pelos ingleses desde o século XVII, ou seja, nada que já não existisse há muito tempo.

Mesmo assim, através do texto do narrador, chegamos à conclusão que o feito é relatado como uma grande conquista nacional. Levando em consideração a situação de desfalque do minério no país poucos anos atrás, a conquista mencionada deveria ter sido mais fortemente atribuída à autonomia de fonte energética da República Democrática. Só que esta autonomia foi conseguida ao poucos, através do tempo. Assim, o advento do coque parece ter sido inserido apenas para atingir um ápice de emoção, que é o que uma narração fílmica atraente pede, independente de ser ficcional ou não.

É irônico o dizer do título “ano decisivo” e, com isso, a atribuição à mencionada “decisão” a um fato qualquer que seria capaz de demonstrar o auge do progresso socialista. Considerando o contexto histórico, o título do filme parece também um grande apelo, ao querer mostrar ao cidadão do contexto socialista que agora ele poderia declarar-se *decidido* em permanecer na Alemanha Oriental. O anseio da fuga para o ocidente seria infundamentado, de acordo com a linha de pensamento apresentada pelo documentário, pois a prosperidade teria chegado de maneira repentina na República Democrática Alemã, trazendo muita dignidade e qualidade de vida para os cidadãos.

Para além da criação de um “motivo maior” (o coque) para a base da narrativa, percebemos que o texto demonstra muita aversão e também algo como um *rancor* do país vizinho, bem como a necessidade de sublinhar a sua posição de inferioridade em uma rivalidade cuja existência é apenas sugerida pelas palavras do narrador. O documentário afirma, sem abdicar de uma grande dose de arbitrariedade, que o carvão produzido na região do Ruhr, na Alemanha Ocidental, que antigamente abastecia a Alemanha Oriental, agora serviria apenas para alimentar os trens do

ocidente “para a guerra”, sem, obviamente, poder especificar de qual guerra se refere. Logo depois, enaltece as propriedades naturais do carvão do leste, descrevendo-o como originalmente superior ao do país vizinho. Além disso, estabelece comentários que acentuam a sensação de inimizade entre os dois países, ou seja, utiliza orações que contêm provocações explícitas. Elas são proferidas pelo narrador e direcionadas ao então chanceler da República Federal da Alemanha, Konrad Adenauer. Um exemplo é a seguinte: “você vê, Adenauer? Nós construímos, nós evoluímos, nós fazemos coques, [...] e nós queremos a paz, não a guerra”.²

A rivalidade estabelecida com o oeste em forma de provocação é uma maneira de enfatizar uma suposta posição soberana da Alemanha Oriental. A depreciação da “irmã capitalista” apenas nos faz constatar a existência de um grande temor da influência ocidental sobre os cidadãos do leste. Esta constatação é reforçada pelo conhecimento histórico do momento crítico que a República Democrática estava passando, com muitas revoltas populares e fugas para o oeste. Vemos a realidade se chocando diretamente com o contexto afortunado representado pelo documentário, deixando claro o seu alto teor de propaganda política. Observamos a referência direta à Alemanha Ocidental – e sempre depreciativa – em todos os filmes da coletânea, feita de maneira mais ou menos direta, como voltaremos a exemplificar mais adiante.

Aproveitando o mesmo trecho filmico transcrito acima, observamos a inserção da palavra “paz”: muito recorrente em todos os documentários, ela auxilia na constante representação da República Democrática Alemã como um Estado antiguerra, assim como Schittly já havia enfatizado na sua caracterização dos primeiros filmes da DEFA. Dentre todos os filmes aqui considerados, destacamos *Filarmônica de Dresden* como o que mais reitera o caráter pacifista. O orador do documentário começa e termina seu texto com o mesmo refrão: “há uma língua que é entendida em todos os lugares: a língua da música” e, na conclusão, o filme

2 Tradução livre de trecho do início do filme.

ainda complementa: “ela é entendida por todos porque é a língua da paz e da amizade”. Ao documentar a agradável visita e as apresentações dos músicos de Dresden em diversos países da Europa, inclusive em países com regimes estatais capitalistas, a narrativa prega a paz e o aumento da diplomacia. Frases como “há de crescer as forças que unem os povos, não as que os separam”³ demonstram a excelência da República Democrática Alemã no cultivo dos princípios pacifistas e enfatiza a tolerância como característica primordial do país, por mais contraditória que esta possa parecer no contexto deste artigo. Portanto, percebemos que o discurso deste documentário é capaz de associar um importante valor humanista à política do seu Estado, fato que denuncia, mais uma vez, a presença de propaganda governamental naquele que seria, aparentemente, o filme “menos político” de todos nesta abordagem.

Com uma estrutura narrativa semelhante a 1952, *o ano decisivo*, temos o filme *Depois de 900 Dias*, de 1953. O título é uma frase mencionada diversas vezes na narrativa – normalmente acompanhada de tomadas panorâmicas de um cenário industrial colossal – para comparar o cenário verde e desabitado que havia no passado da locação escolhida com a que havia na época de filmagem: uma enorme metalúrgica e uma nova cidade em construção. No final do filme, o narrador volta a mencionar que mais 900 dias seriam, segundo ele, o tempo necessário para que tudo o que foi mostrado – indústria e cidade – estivesse inteiramente terminado.

Portanto, assim como em 1952, este também narra um processo de industrialização rumo ao desenvolvimento e ao progresso do país, ou seja, não relata um fato definido, um elemento concluído. Obviamente porque ainda não existia um grande projeto finalizado no novo país. O orgulho transmitido pelo texto e pela narração apenas faz com que tenhamos a ilusão de estarmos assistindo à apresentação de uma matéria-prima acabada. O “motivo maior” encontrado neste filme para a exibição do tema é o acontecimento do dia 7 de maio de 1953: a inauguração oficial da

3 As aspas deste parágrafo são traduções livres de trechos do filme.

metalúrgica e a conseqüente inauguração precoce da cidade que serviria de alojamento para os seus trabalhadores, a *Stalinstadt*.

Com imagens de trabalhadores felizes e belas paisagens, o filme se inicia com um texto que contém palavras como “paz”, “harmonia”, “natureza”, “amizade”, “trabalho em conjunto” e “dignidade”, mencionadas também como ideais comuns da população. Com frases passionais como “os chefes, assim como todos os outros, amam a sua indústria”, a narração mostra uma idealização do cotidiano de uma região e auxilia na representação arbitrária de um local onde tudo parece perfeito: pessoas felizes, preparadas e motivadas atuando dentro de uma estrutura governamental efetiva e justa para construir um país virtuoso e um futuro melhor.

Além do exagero na descrição das cenas, o que salta aos olhos do espectador do século XXI é o explícito orgulho do desmatamento em prol da rápida industrialização. Porém, este estranhamento é compreensível, tendo em vista que a época era outra e que a preservação dos recursos naturais estava longe de ser tema central na metade do século XX. Contudo, podemos constatar outro tipo de construção narrativa que poderia ter causado estranhamento até mesmo no espectador contemporâneo ao filme: a menção que o narrador faz sobre a grande quantidade de trabalhadores que, até mesmo depois do expediente, voltariam para as ruas para auxiliar voluntariamente na construção da cidade e, com isso, do socialismo no país. A sequência exhibe algumas dezenas de trabalhadores sorridentes com enxadas nas mãos, auxiliando na construção dos novos blocos habitacionais ao pôr do sol. Esta passagem contrasta diretamente com o conhecido momento histórico que a República Democrática Alemã estava vivendo: nas ruas, havia o ápice das revoltas populares – ocasionadas principalmente pelo descontentamento nas condições trabalhistas –, e isso exatamente no ano da produção do filme, 1953. Esta constatação de contraste não exclui a possibilidade da existência factual destes trabalhadores voluntários, entusiastas do socialismo alemão. Contudo, ela estranha a representação de tais como

se fossem “regra”, sendo que os relatos históricos tendem a mostrar como eles teriam sido a mais absoluta exceção.

Com exemplos como este, sentimos que estamos diante de uma relação inversamente proporcional entre os fatos históricos e os acontecimentos diegéticos: quanto maior o descontentamento existente em relação a um fator social no mundo histórico, mais idealizada parece a sua representação no documentário da DEFA. Independente da existência de fato desta relação de proporção, inegável permanece o grande trabalho de propaganda contido nos filmes. Neste trabalho, constatamos a repetição de procedimentos que auxiliam na criação de uma ideologia, ou seja, na criação de uma forma de controle da realidade subjetiva, assim como a definem os autores Shlapentokh (1993, p. 12).

Consideramos os discursos de todos os filmes abordados aqui como seguidores de uma maneira *didática* e, ao mesmo tempo, *emocional* de relato: se por um lado eles nos aproximam da produção de artigos básicos de uma sociedade, nos fazendo entender o grande trabalho humano que se esconde por detrás dos artefatos cotidianos e também o funcionamento das indústrias que o produzem, até mesmo através de ilustrações e gráficos, por outro lado, somos incitados a nos comover com o heroísmo dos trabalhadores que nos proporcionam estes artefatos. Segundo os filmes, o amor, a força de vontade e o espírito de equipe (*De Alex para o Mar de Gelo*) são capazes de fazer o trabalhador enfrentar qualquer barreira, assim como o mau tempo (*Aço e seres humanos*) ou as crueldades vindas do oeste (*Depois de 900 dias*), tornando-lhe apto a mudar o mundo e a tudo nos proporcionar, assim como faria também o novo governo (1952, *o ano decisivo*), inteiramente focado no seu povo e empenhado na sua qualidade de vida e na disseminação de seus valores (*A Filarmônica de Dresden*).

O filme mais recente, que é, aliás, notável pelas diferentes perspectivas de câmera (muitas inclusive aéreas) e pela utilização de filme a cores, parece ser também o mais “emocional” de todos. *A novela de Mark*, de 1957, que acompanha o dia a dia de uma cidadezinha não identificada, começa sem

narrador, apenas uma simpática melodia de violino serve de fundo musical para a sequência de tomadas do cotidiano de um vilarejo local: paisagens naturais, crianças em um parque de diversões, adultos brindando taças de vinho, trabalhadores de uma empresa em expediente, o vaivém de uma rua movimentada. Mesmo quando o narrador inicia o seu discurso, este não tem o intuito de explicar alguma tomada ou algo presente na cena; ele se resume a exprimir, em primeira pessoa, os bons sentimentos que um passeio pela região do Mark lhe traz, sem se esquecer de mencionar os famosos poetas da região, que teriam sido inspirados pelas mesmas paisagens.

A transmissão de emoção contida no texto do narrador é baseada na insistência do seu discurso para que as pessoas não se esqueçam de reparar na beleza sutil que estaria à sua frente. Ela também contém, na nossa visão, um grande peso político por representar uma *solicitação de contentamento* com o estado das coisas de uma maneira geral e assim, de aceitação do decorrer da sociedade da maneira como ela está; portanto, também da sua aceitação política. Apesar da falta de liberdade em muitas instâncias da vida, da limitação em vasto sentido, das fugas para o oeste em busca de melhores condições de vida, do grande controle do Estado e da repressão, seria preciso enxergar além: seria preciso ser otimista e se orgulhar do país no qual se vivia e da vida que ele lhe decretava.

O apelo à emotividade do espectador aparece bem forte em todos os filmes da nossa análise, por mais estranho que nos pareça, levando em consideração que são obras destinadas para uma sociedade que sempre foi conhecida mais pela *efetividade* do que pela *afetividade*. Outro exemplo temos em *De Alex para o Mar de Gelo*, de 1954. Trata-se da manifestação de afeto em forma musical, que pertenceria ao trabalhador. A melodia é usada para acompanhar as cenas de vários ângulos do barco no mar nas cenas finais deste documentário. Ela é cantada por um coro de homens e, segundo o narrador, teria sido escrita pelos pescadores em alto-mar. Sua letra descreve o orgulho e a importância do trabalho dos pescadores, além de servir como consolo para uma criança que esperaria o seu pai

voltar do mar. Desta maneira, ao apresentar uma conexão familiar e manifestar o carinho fraterno, os trabalhadores do filme se mostram mais humanizados e propensos a comover o espectador através da empatia, da identificação pessoal. Além disso, a narrativa nos leva a conceber estes pescadores como heróis, por proverem o alimento e representarem a produtividade do país. Sobre o trabalhador comum e não identificado como herói dos discursos fílmicos, mencionaremos detalhes mais adiante.

Antes disso, como última observação própria do mais antigo dos nossos filmes, estabelecemos uma consideração estética. Ao assistir *1952: o ano decisivo*, estabelecemos inevitavelmente uma conexão mental com outro conhecido filme. Os detalhes da sua fotografia, seus planos panorâmicos de indústrias e os movimentos dos seus trabalhadores, os vários planos de máquinas em funcionamento, os guindastes, as tomadas de cima das estruturas metálicas revelando o desafio do trabalho pesado nas alturas nos faz lembrar cenas de *O homem com uma câmera*, o clássico de Vertov, do ano de 1929. Sem que se possa afirmar a existência de uma influência direta, observamos a manifestação dos mesmos interesses entre duas épocas históricas diferentes, mas de preceitos políticos semelhantes, aqueles provenientes de formas semelhantes de governos chamados socialistas.

Imagens de *O homem com uma câmera*



Imagens de *1952, o ano decisivo*



As imagens denunciam obras preocupadas com a vida e o desempenho do proletariado, a admiração do seu trabalho e do trabalho em si, até mesmo em seu lado estético, enfim, a grande importância atribuída ao trabalho manual como fonte de progresso e ao trabalhador como o herói coletivo. É claro que nesta comparação não levamos em consideração a enorme contribuição artística e também conceitual do filme de Vertov para os estudos do cinema – especialmente na sua vertente documentária. Só notamos aqui uma paridade entre as imagens. E esta, dada através da semelhança de interesse dos cineastas perante os objetos retratados, camufla a diferença temporal e espacial existente entre os filmes, a de mais de duas décadas e milhares de quilômetros de distância, e deixa claro que os maiores valores socialistas não se transformaram ou se perderam com o desenrolar histórico.

A comparação estética acima nos incita a enxergar semelhanças que vão além das composições cenográficas. Como sabemos, o cinema russo ganhou força e notabilidade a partir da revolução do início do século XX e, juntamente com o seu grande destaque artístico, os cineastas transmitiram valores socialistas através da sua ideologia. E algumas das maneiras através das quais estes valores eram transmitidos podem também ser vistas nos documentários que aqui analisamos. De uma maneira geral, ou seja, desconsiderando alterações de contexto ou de estilo da obra, estavam entre as distinções ideológicas do cinema soviético pós-revolucionário (1919-1929): a massa (a população) como as figuras maiores, as manifestações simbólicas do bem e do mal, a *despersonificação* (ou seja, a desconsideração de um personagem singular/a consideração de papéis coletivos) e a sociedade utópica em perfeito funcionamento (SHLAPENTOKH, 1993, p. 40 ss).

Da mesma maneira que os autores russos exemplificam as características ideológicas gerais com detalhes de filmes soviéticos, podemos aqui fazê-lo com os filmes alemães. A respeito da chamada *despersonificação*, tanto da massa como das figuras maiores, ou seja, com papel de destaque nos filmes, não há dúvidas: seja no relato do funcionamento de

uma determinada indústria, seja na explicação de processos químicos, das etapas da pescaria ou da exibição de concertos, em todos os filmes vemos o cidadão, isto é, o trabalhador não identificado em posição de destaque e glória. Vemos a sua vida, a sua casa e família, o seu trabalho em equipe e, com isso, a sua contribuição para o bom funcionamento de uma sociedade justa.

O documentário *A novela de Mark*, assim como outros, também segue um homem e narra a sua história sem identificá-lo, pois esta última deve refletir a de todos da sua cidade, assim como reitera o narrador com as palavras “a sua vida não é incomum e muitos crescem com o trabalho, assim como ele”, sendo este “ele” um “eu coletivo”, assim concebido de maneira muito explícita. Em um ato ousado para um discurso documental, o narrador nos retrata também o suposto pensamento deste “personagem”, sobre a sua melhora de vida, a sua entrega ao trabalho e o seu amor à família. Além disso, em especial neste filme, verificamos uma perda de identidade até mesmo do vilarejo onde as imagens são rodadas. Em nenhum momento temos a identidade revelada da cidade onde trabalha este homem e a sua equipe, onde ele sai de bicicleta para buscar a criança na escola e onde a sua família e os seus colegas moram. A descrição, que seria a revelação da sua identidade, é generalizada pelo narrador: “em algum lugar se situa este familiar vilarejo de Mark. No meio dos vastos campos, por detrás de montanhas, ao lado de florestas, à beira de um rio de águas cristalinas”. Muito se fala no filme do “vilarejo na região do Mark”, das “pessoas de Mark”, da “cidadezinha familiar em Mark” onde se passa o filme, mas a abstenção do seu nome é intencional e providencial, pois ele também representa muitos outros vilarejos e, por consequência, pessoas que poderiam se sentir identificadas com a mesma história.

Já como manifestação simbólica do mal, ao invés do cidadão burguês dos filmes russos pós-revolução, temos nos documentários dos anos 1950 da DEFA a constante presença da Alemanha Ocidental e, com ela, as já mencionadas ameaças à paz mundial e o desprezo pelo ser humano.

Como fonte do mal, não vemos a acusação do sistema capitalista como um todo, nem dividida entre quaisquer ações dos outros países do oeste, tampouco vemos, em momento algum, a personificação do mal através de qualquer cidadão de hábitos elitistas. A primeira e única fonte de perversidade e valores corrompidos parece inteiramente canalizada no país vizinho, provavelmente pelo fato deste último ser o destino de fuga de milhares de cidadãos do leste, por isso, representar a maior ameaça ao próprio governo socialista, principalmente na época dos filmes em questão, ou seja, antes da construção do muro. A mensagem que nos é transmitida se resume principalmente na previsão do seu colapso e a reiteração da sua imensa crueldade. No final de *Depois de 900 dias*, por exemplo, acompanhamos o discurso do então presidente alemão oriental Wilhelm Pieck, dirigido aos trabalhadores industriais, com as seguintes palavras:

Sabemos que na Alemanha Ocidental prevalece um militarismo desumano. Um velho ditado alemão diz que não há como viver em paz enquanto o vizinho maldoso atormentar. Assim, [...] precisamos proteger o nosso país contra os ladrões imperialistas do oeste.⁴

Seguido destas palavras, temos a tomada panorâmica do caloroso aplauso de mais de 10 mil trabalhadores, demonstrando o consentimento popular diante das palavras de Pieck. Esta é mais uma passagem na qual podemos comprovar a demonstração explícita do temor governamental do “irmão rico”, ou seja, da Alemanha Ocidental capitalista, neste caso, feita diretamente por parte da maior autoridade política do país.

A mesma passagem também é um exemplo, entre outros presentes nestes filmes, no qual vemos uma *propaganda dentro da propaganda*, ou seja, constatamos que faz parte da diegese a exibição de outra forma de propaganda política (através da exibição do discurso de governantes, de

4 Tradução livre de trecho do filme.

cartazes, muros pixados ou músicas com dizeres socialistas). Envolvidas de propósito pelos cineastas ou não, estas outras formas de comunicação presentes nas narrativas também denunciam como a ideologia vigente fazia parte da vida do cidadão alemão oriental em diversos setores e de maneira tão intensa.

Talvez esse forte costume propagandístico do país, ou seja, a grande imersão ideológica socialista nos diversos âmbitos da vida do cidadão da Alemanha Oriental, ajude a entender como puderam ser feitas representações da realidade tão idealizadas, como as que constatamos nos filmes. Se pensarmos nos espectadores como cidadãos de uma sociedade constantemente imersa em estímulos propagandísticos, compreendemos um pouco mais o atrevimento dos realizadores na exibição de contextos incompatíveis com a vida dos cidadãos comuns e a extrema arbitrariedade política contida nos discursos dos filmes.

Incluímos aqui este comentário porque nos intriga, ao assistirmos os documentários dos anos 1950 da DEFA, a inocência que parece ser exigida do espectador para aceitar as sequências imagéticas e as orações documentais dotadas de distorções tão grotescas em relação ao contexto histórico e conduzidas por tão pura propaganda. Não podemos nos esquecer de que se trata de um público que já passou por duas grandes guerras e presenciou a força da propaganda audiovisual na sociedade, bem como as suas consequências. Contudo, o que encontramos nestes filmes é uma intensidade de apelo emocional tão grande que chega a ser superior a da conhecida série de filmes de arquivo *Why We Fight*, por exemplo, que é dos tempos da Segunda Guerra.⁵

Contudo, observamos que o relato portador de forma didática, como já foi mencionado, parece encobrir um pouco a arbitrariedade dos

5 A série de Frank Capra, de 1943, se tornou referência de arbitrariedade política em forma de discurso documental, bem como de incitação à guerra, tendo em vista que os membros da força armada norte-americana eram obrigados a assisti-lo antes de ir a alto mar (LEYDA, 1964, p. 58).

discursos através de um suposto intuito de informar e instruir, causando, com isso, uma leve sensação de transparência narrativa. Essa, porém, é logo desfeita ao percebermos a utilização de recursos fílmicos que atestam contra a autenticidade documental, como a inserção de supostos pensamentos dos cidadãos nas tomadas, a menção de conflitos externos inexistentes ou a extrema exaltação dos valores nacionalistas.

Para concluir, podemos sintetizar as observações feitas no corpo do texto e, desta maneira, definir aquilo que, para nós, representam os documentários da DEFA dos seus anos mais prósperos: um material de elevada qualidade técnica, porém portador de alto grau de propaganda governamental e de caráter híbrido e, de certa maneira, contraditório: se, por um lado, os filmes nos mostram o orgulho nacionalista, a admiração pelos princípios socialistas e a constante postura pacifista que teria o governo do seu país, por outro, nos mostram intolerância e nos revelam o temor da ameaça capitalista, canalizada pela política do país vizinho. Se, por um lado, através das explicações sobre a produção de materiais e alimentos, bem como a exposição das estratégias para a melhoria no desempenho do trabalho, os documentários apresentam um aspecto instrutivo, por outro, pela omissão dos problemas sociais e pela representação idealizada do cotidiano, eles demonstram a propensão em iludir.

Referências

- EICHIGER, Barbara; STERN, Frank (orgs.). *Film im Sozialismus: die DEFA*. Berlim: Mandelbaum Verlag, 2009.
- LEYDA, Jay. *Film beget Film: a study of the compilation film*. Nova York: Hill and Wang, 1964.
- SCHITTLY, Dagmar: *Zwischen Regie und Regime: die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*. Berlim: Links, 2002.

SHLAPENTOKH, Dmitry; SHLAPENTOKH, Vladimir. *Soviet cinematography 1918-1991: ideological conflict and social reality*. Nova York: Walter de Gruyter Inc., 1993.

Filmografia

1952: *Das entscheidende Jahr*, 1952, Joop Huisken (diretor) e Karl Gass (roteirista).

Die dresdner Philharmoniker, 1955, Joachin Kunert (diretor) e Jens Gerlach (roteirista).

Die märkische Novelle, 1957, Max Jaap (diretor) e Gustav Wilhelm Lehbruck (roteirista).

Nach 900 Tagen, 1953, Joop Huisken (diretor) e Karl Gass (roteirista).

Stahl und Menschen, 1956, Hugo Hermann (diretor) e Herbert Kern (roteirista).

Vom Alex zum Eismeer, 1954, Karl Gass (diretor e roteirista).

ÉTICA, ESTÉTICA E POLÍTICA NO DOCUMENTÁRIO *DUAS ALDEIAS, UMA CAMINHADA*

Juliano José de Araújo¹

DUAS ALDEIAS, UMA CAMINHADA (2008, 65 min.) é um documentário realizado pelos cineastas indígenas Ariel Ortega, Germano Beñites e Jorge Morinico, da etnia Mbya-Guarani, do Rio Grande do Sul, no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). No filme, os três cineastas acompanham o cotidiano de duas comunidades Mbya-Guarani: a primeira, chamada Aldeia Verdadeira, fica em Porto Alegre, e é cercada pela cidade; a segunda, a Aldeia Alvorecer, localiza-se em São Miguel das Missões, a cerca de 500 quilômetros da capital gaúcha, território que já pertenceu aos Guarani e hoje foi transformado em local turístico. Sem matas para caçar e sem terras para plantar, os Mbya-Guarani dependem da venda de artesanato para sobreviver. São duas aldeias, apesar de distantes, unidas pela mesma história, uma caminhada de espoliação e dificuldades, desde o primeiro contato com os europeus até o intenso convívio com os não indígenas de hoje. São vítimas, como nos lembra o antropólogo Pierre Clastres (2004, p. 62), de uma sociedade onde “a mais formidável máquina de produzir,

1 Doutorando em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas, mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista, onde se graduou em Jornalismo, e professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Rondônia. E-mail: araujojuliano@gmail.com

é por isso mesmo, a mais terrível máquina de destruir. Raças, sociedades, indivíduos; espaço, natureza, mares, florestas, subsolo”.

Apontaremos, neste artigo, algumas especificidades éticas, estéticas e políticas do documentário em questão que consideramos importantes para compreender a realização de documentários por comunidades indígenas no âmbito do projeto VNA.² Nosso propósito não é separar essas três dimensões, mas tomá-las como hipóteses de estudo no presente trabalho – a partir da análise fílmica de *Duas aldeias, uma caminhada* –, que serão apresentadas e discutidas no sentido de compreendermos como se dá o fazer cinematográfico dos cineastas indígenas. A primeira hipótese é de que as oficinas do projeto VNA realizadas junto às comunidades indígenas se baseariam em estratégias fílmicas que têm como horizonte a ética da antropologia compartilhada rouchiana, as quais valorizam e trazem para o primeiro plano das produções audiovisuais a participação dos sujeitos filmados no processo de realização cinematográfica. Nessa perspectiva, tem-se como segunda hipótese a ideia de que as estratégias fílmicas das oficinas se relacionariam estritamente à estética do documentário em questão, como por exemplo, a opção pelo plano sequência, o não emprego do *zoom*, a invasão de impurezas etc. Como última hipótese, o filme nos revelaria também uma dimensão política que propomos pensar como uma prática de autoetnografia, antropologia nativa ou reversa por meio do audiovisual. Para demonstrar a pertinência dessas três hipóteses no estudo da produção de documentários pelo projeto VNA, realizaremos uma análise textual e contextual de *Duas aldeias, uma caminhada*.

O documentário estudado é resultado de uma oficina de formação audiovisual do VNA realizada junto à comunidade Mbya-Guarani em novembro de 2007 pelos oficinairos do projeto Ernesto de Carvalho e Tiago Tôrres, com recursos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. As oficinas do projeto, como discutimos em um trabalho anterior (ARAÚJO, 2012, p. 59-60), têm a particularidade de serem realizadas

2 Sobre um histórico do projeto VNA, veja Aufderheide (2011).

nas aldeias com a duração de três semanas a um mês e de contar com, no máximo, seis alunos, que são, normalmente, indicados pelos membros mais velhos da aldeia. As atividades das oficinas consistem, inicialmente, em ensinar aos indígenas o manejo básico da câmera, orientando-os a fazer o foco manual e o balanço de branco. Em seguida, quando os alunos já dominaram esses dois procedimentos, osicineiros lhes pedem a realização de exercícios de filmagem centrados, basicamente, no acompanhamento do cotidiano de algum membro da comunidade. No final do dia, com o término das filmagens, alunos eicineiros reúnem-se em um espaço aberto à comunidade indígena com o objetivo de assistir o material gravado e fazer uma visão crítica do mesmo, apontando falhas, normalmente relacionadas à questões de contraluz, de posicionamento e enquadramento de câmera e de cortes abruptos de um diálogo. É importante destacar que osicineiros não acompanham e tampouco participam das filmagens, deixando os indígenas captarem imagens e sons de uma maneira livre, aberta ao imprevisto e, para usarmos uma expressão de Jean-Louis Comolli (2008, p. 167-178), “sob o risco do real”, diante da impossibilidade do roteiro no cinema documentário.³

Nesse contexto, Ariel afirma que a primeira semana da oficina do VNA com os Mbya-Guarani foi muito difícil. “Não conseguimos filmar, não sabíamos o que fazer, o que tínhamos que mostrar. Conversava com as pessoas, mas elas não entendiam muito. Estávamos numa aldeia que tinha 10 hectares, onde as pessoas vivem quase na periferia de Porto Alegre, é uma situação muito difícil”, explica Ortega (ARAÚJO, 2011, p. 139). Com o passar dos dias, o cineasta indígena diz que começou a sentir o trabalho que deveria ser feito:

3 O autor comenta que “filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões” (COMOLLI, 2008, p. 176).

Na verdade, as coisas já estavam acontecendo, mas eu ainda não havia me dado conta. Havia as pessoas no seu dia a dia, a mãe do Cirilo, que é uma mulher importante na aldeia, uma mulher de idade. Fomos visitá-la e ela começou a falar para a câmera de como se sentia diante daquele lugar pequeno, que era triste ter que comprar tudo, que ali não se planta mais, que queria ir para outro lugar, mas que não podia. Foi aí que surgiu a ideia do filme, de fazermos alguma coisa sobre a situação daquele lugar. Ficamos acompanhando o dia a dia das pessoas. Então as coisas começaram a clarear. Toda noite fazíamos um roteiro. No dia seguinte, Tiago e Ernesto montavam a câmera e diziam para filmarmos. Saíamos para filmar, cada um seguia um personagem com quem tinha mais identificação. Cada um tem um personagem com quem tem mais ou menos intimidade (ARAÚJO, 2011, p. 139).

A realização do filme somente foi possível a partir de um verdadeiro mergulho dos cineastas no universo da aldeia e da consequente participação da comunidade. Apesar dos cineastas indígenas em questão serem da etnia Mbya-Guarani e filmarem em suas próprias aldeias, Ariel comenta que os Guarani são muito reservados, dificuldade que foi superada quando uma reunião foi feita com a comunidade para explicar a importância de se fazer o filme:

[...] todos percebemos que ali havia mesmo o problema da terra. A partir daí começaram a surgir outras questões, de sobrevivência, a venda do artesanato. Então começaram a falar, todo mundo começou a falar. Depois da reunião, quando entenderam o que fazíamos ali, e depois que começamos a mostrar para a comunidade, à noite, o que tínhamos filmado durante o dia, todos assistiam e ficavam felizes. Foi aí que o filme começou mesmo. As pessoas se viam, entendiam o que estava acontecendo, e começaram

a ficar mais à vontade. Viam sua própria imagem e já pensavam no que falar, no que fazer (ARAÚJO, 2011, p. 140).

A partir dos trechos de depoimentos do cineasta Ariel, transcritos acima, constata-se que quando os cineastas indígenas Mbya-Guarani iniciaram a realização do filme, tudo estava por ser descoberto – o tema, os personagens, o fio condutor da narrativa do documentário etc. – e, como afirma Claudine de France (1998, p. 381), “cineasta e pessoas filmadas [participaram] juntos da revelação” que, no caso em análise, resultou na realização de *Duas aldeias, uma caminhada*. Essa postura permite-nos considerar o documentário em questão como um filme de exploração, na perspectiva da antropologia fílmica, metodologia proposta no âmbito da *Formation de Recherches Cinématographiques*, centro de pesquisa da Universidade de Paris X-Nanterre que foi fundado pelo antropólogo-cineasta Jean Rouch em 1971.⁴

A antropologia fílmica reconhece duas grandes tendências de realização audiovisual no campo do cinema documentário: a exposição e a exploração. Na primeira, encontramos filmes documentários cuja realização é pensada a partir de roteiros, sendo um processo altamente planejado que não deixa espaço para imprevistos. Tratam-se, assim, de produções audiovisuais que compreendem um elaborado trabalho de preparação, com uma pesquisa preliminar para a elaboração do roteiro, o qual se constitui como um dispositivo de antecipação do conteúdo do filme. Quando adota essa tendência de trabalho, a principal preocupação do cineasta, segundo France (1998, p. 316-317), “é controlar a qualquer preço a matéria que pretende filmar e a maneira de filmá-la”. Nessa perspectiva, a filmagem será uma transformação em imagens e sons dos elementos apresentados no roteiro, oferecendo ao cineasta pouca surpresa. Podemos pensar, como exemplo dessa tendência, no documentário clássico da escola inglesa com uma estrutura que tinha uma tese

4 Para mais informações sobre o envolvimento de Jean Rouch com ambientes acadêmicos e com a criação de centros de pesquisa e cursos de pós-graduação na França, ver Freire e Lourdou (2009, p. 9-22).

para desenvolver e concluir e, notadamente, uma lógica argumentativa que não deixava questões abertas para o espectador.

Na segunda tendência de realização documental – a exploração –, encontramos filmes em que o processo de filmagem é aberto à imprevisibilidade, visto que o cineasta não faz uso de roteiros, e a fase de preparação confunde-se com a de filmagem, sendo ambas realizadas simultaneamente, em uma perspectiva de construção progressiva do filme. Nesse processo, France (1998, p. 339) aponta que é fundamental “a ideia de uma estreita colaboração entre o cineasta e as pessoas filmadas, a partir da observação compartilhada da imagem”. Como o cineasta vai a campo sem a realização de nenhuma pesquisa prévia, apenas com uma ideia em mente sobre um possível filme – às vezes nem isso, mas apenas a intenção de fazer um filme, como é o caso de *Duas aldeias, uma caminhada* –, as pessoas filmadas, mais do que meros entrevistados, são colaboradores fundamentais para sua efetiva realização. Documentários na estilística do cinema verdade são um bom exemplo dessa tendência que surgiu na década de 1960, graças à possibilidade de gravação de som e imagem de forma sincrônica com equipamentos portáteis de filmagem e de áudio.

A condição fundamental para a realização de um filme documentário de exploração é a inserção profunda do cineasta no meio que será observado e, conseqüentemente, sua impregnação pelo mesmo. Trata-se de uma verdadeira subversão aos métodos clássicos de realização do documentário de tendência expositiva, pois a inserção profunda do cineasta “consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas – com ou sem câmera – e em convencê-las da importância de colaborar” na realização do filme. “O futuro do filme depende em grande parte da maneira como o cineasta se apresenta e habitua os outros tanto à sua presença com o equipamento quanto à *mise en scène* de sua própria *mise en scène* da qual tenta fazer com que participem” (FRANCE, 1998, p. 344-345), questão fortemente presente em *Duas aldeias, uma caminhada*, como se pode depreender a partir dos depoimentos de Ariel Ortega, na medida em que o filme só começou a existir, de fato, a partir do momento em que,

por meio de uma projeção das filmagens na comunidade, foi permitido aos sujeitos filmados fazer parte da construção do documentário.

Essa estratégia fílmica adotada pelos cineastas Ariel Ortega, Germano Beñites e Jorge Morinico, que lhes é repassada durante as oficinas do projeto VNA, remete-nos à antropologia compartilhada, conforme concebida pelo antropólogo-cineasta Jean Rouch. A antropologia compartilhada rouchiana consistia, de maneira geral, em fazer com que os sujeitos retratados nas produções audiovisuais, até então somente observados e vistos em uma perspectiva passiva, notadamente pela antropologia – no decorrer das décadas de 1960 e 1970, a antropologia passa por um processo de reinvenção, marcado pelo fim da era colonial, em que se tem a discussão e defesa de métodos de realização cinematográfica mais participativos –, passassem a ter um papel ativo na construção da realidade cinematográfica, no filme e pelo filme, em um projeto de colaboração criativo e conjunto. Apresentaremos, nesse contexto, as principais questões levantadas pela antropologia compartilhada e que julgamos pertinentes para compreender o processo de realização cinematográfica do VNA.

Rouch pode ser considerado pioneiro e, sem dúvidas, estava muito à frente de outros antropólogos de sua geração. Paul Henley (2009, p. 317-322) explica que o antropólogo-cineasta compreendia a antropologia compartilhada como uma metodologia de várias fases ou estágios, onde haveria uma troca entre pesquisador e sujeitos observados, na medida em que para ele o conhecimento deveria ser proveniente não da observação científica – feita tradicionalmente pela antropologia⁵ –, mas, ao contrário, de um processo de compromisso e engajamento entre cineasta e sujeitos

5 As produções audiovisuais de caráter etnográfico implicam, necessariamente, na ideia de uma alteridade, pois se trata, como nos lembra Pat Aufderheide (2011, p. 181), de “um olhar de fora sobre uma determinada cultura”. Olhar, neste caso, de um pesquisador, um antropólogo, um “homem branco”, normalmente, com finalidades científicas. Os sujeitos, comunidades ou grupos sociais retratados por tais produções, entretanto, correm o risco de se tornarem meros exemplos e estatísticas, verdadeiros objetos para ilustrar e expor resultados.

filmados, espécie de “ética do encontro” no processo de realização cinematográfica, conforme define Marcius Freire (2009, p. 80-97).

Dessa maneira, em um primeiro momento, havia um *feedback* das projeções, ou seja, o material filmado junto às comunidades era projetado para as mesmas com o objetivo de obter comentários e impressões dos sujeitos, tal como o cineasta Robert Flaherty fizera com os esquimós na realização de *Nannok, o esquimó* (1922), estratégia que se constituiu em um gesto único e inovador para o período, em que os sujeitos filmados eram vistos como meros objetos. Rouch recebia críticas, discutia e avaliava o material filmado. Cite-se, por exemplo, o caso de seu primeiro filme, *No país dos magos negros* (1946-47), sobre a caça ao hipopótamo e os ritos de possessão dos pescadores Songhay, do Níger, em que uma música foi inserida, segundo Rouch (2003a, p. 224), para “dar coragem aos caçadores”. Após ver o filme, os caçadores disseram a Rouch que aquela música iria, pelo contrário, fazer com que os hipopótamos fugissem durante a caça. Tendo em vista tais comentários, enfim, um retorno da comunidade acerca do que filmara, Rouch realizaria alguns anos depois um outro filme, *Batalha no grande rio* (1950-51).

Iniciou-se, nessa perspectiva, um segundo momento da antropologia compartilhada, no qual os sujeitos das comunidades passaram a sugerir para Rouch os temas que eles julgavam importantes de serem abordados e retratados em filmes. Foi a partir dessas sugestões de ideias que o antropólogo-cineasta realizou, por exemplo, *Os mestres loucos* (1954-55), *Jaguar* (1954-67) e *Eu, um negro* (1958-59). O filme *Jaguar*, um dos mais importantes da obra de Rouch, é um claro exemplo disso: o antropólogo-cineasta acolhe a sugestão de Damouré Ziká e Illo Gaoudel de fazer um filme sobre a migração de jovens do Níger para Accra em busca de fortuna. A participação dos sujeitos ocorre de tal forma que os mesmos passam a “improvisar” seus papéis. Rouch vai, gradativamente, incorporando métodos mais participativos em seu processo de realização cinematográfica e atinge seu ápice em *Crônica de um verão* (1960), dirigido junto com Edgar Morin.

Inserção profunda do cineasta no ambiente dos sujeitos filmados, *feedback* das projeções e observação diferida, onde se tem a discussão e o recebimento de sugestões da comunidade sobre o material filmado: trata-se de procedimentos que, uma vez adotados pelos cineastas indígenas, determinarão, de modo irreduzível, o resultado final do documentário em análise. E como pontua André Brasil (2012, p. 15), em análise que faz de *Bicicletas de Nhanderu*, filme também realizado pelos cineastas indígenas Mbya-Guarani, e que pode ser estendida ao documentário *Duas aldeias, uma caminhada*, estamos diante justamente de uma enunciação coletiva, de um “discurso cuja autoria deve ser necessariamente compartilhada”, estratégia fílmica tão cara ao antropólogo-cineasta Jean Rouch. Não se trata, portanto, de um projeto individual, mas de um processo de realização cinematográfica que é compartilhado com toda uma comunidade indígena, cujas bases, como vimos, relacionam-se estritamente aos princípios da práxis audiovisual e da ética⁶ rouchiana.

Essas estratégias fílmicas, por sua vez, repercutem, necessariamente, na estética do documentário, questão à qual nos dedicaremos agora. *Duas aldeias, uma caminhada*, sendo resultado de um processo de realização audiovisual compartilhado entre aquele que filma e a comunidade filmada, traz-nos imagens em que os cineastas indígenas – e inclusive a equipe de filmagem – e a câmera sempre estão em quadro, assumindo, portanto, a opacidade do discurso cinematográfico, quando nos revela seus procedimentos de produção, ou mesmo a ausência dos mesmos, por se tratar de um filme documentário de exploração, como já apontamos. Nesse contexto, merece destaque o papel desempenhado pela oficinaira Mari Corrêa, documentarista formada pela escola francesa Ateliers Varan,

6 Entendemos o conceito de ética, segundo Fernão Ramos (2008, p. 34), como o “conjunto de valores que fundamenta a intervenção do sujeito que sustenta a câmera (e o gravador de sons) no mundo e o modo [...] de articulação das tomadas, através da montagem, em narrativa”. A ética, dessa forma, estaria – ou, ao menos, deveria estar – presente durante todo o processo de realização cinematográfica (preparação, filmagem e montagem).

fundada por Jean Rouch na França em 1981,⁷ e responsável pela guinada do projeto com as oficinas de formação em audiovisual de cineastas indígenas que começaram a ser ministradas em 1997 pelo VNA. São inúmeras as influências da estética do cinema verdade no documentário em análise, dentre as quais destacaremos: a filmagem com a câmera na mão, o que implica em filmar os acontecimentos do interior; a proibição do emprego do zoom; e a opção pela filmagem em planos longos, com a valorização dos tempos mortos e fracos das ações observadas.

Somos, enquanto espectadores de *Duas aldeias, uma caminhada*, mergulhados em inúmeras sequências gravadas com a câmera na mão – questão facilmente percebida quando assistimos ao documentário –, assumida pelos coordenadores do projeto nas oficinas e também presente em algumas tomadas do filme. Essa estratégia fílmica é, para Rouch (2003b, p. 89), “a única forma de filmar”, que consiste em “caminhar com a câmera, levando-a para onde seja mais efetivo, e improvisando um balé no qual a câmera torna-se mais viva do que as pessoas que está filmando”. Em contrapartida, o uso do tripé era uma estratégia recusada de forma veemente pelo antropólogo-cineasta, na medida em que seu emprego faz com que a câmera “veja”, literalmente, de um único ponto de vista. Annie Comolli (2009, p. 30) aponta, nesse sentido, que a gravação com o uso do tripé produz justamente uma “mobilidade artificial do cineasta, afastando-o das pessoas filmadas” e tornando “mais difícil a instauração de uma proximidade física e psicológica entre filmador e filmado” (Figura 1).

7 Em 1978, após a independência de Moçambique, o governo local pediu a cineastas conhecidos, como Jean Rouch, que viessem filmar as transformações pelas quais o país passava. Rouch, por sua vez, propôs formar cineastas africanos para que eles mesmos pudessem filmar sua própria realidade. Com Jacques d'Arthuys, adido cultural da Embaixada da França, eles organizaram uma oficina de formação em cinema documentário baseada no aprendizado a partir da prática. A partir dessa primeira experiência, foram criados em 1981 os Ateliers Varan em Paris. Mais informações sobre a escola podem ser obtidas em www.ateliersvaran.com

Figura 1. Filmagem com a câmera na mão

Associado à filmagem com a câmera na mão, os cineastas indígenas, durante as oficinas do VNA, são orientados a não empregarem o recurso do zoom. Mari Corrêa explica que essa orientação justifica-se do ponto de vista técnico e ético. Por um lado, ela comenta que quando um cineasta filma sozinho, sem o auxílio de um profissional para captar o som, caso ele não chegue próximo do sujeito filmado, o som não será captado com uma boa qualidade – no caso em questão, é sempre gravado na língua nativa. “Então já tem uma questão aí que é intrínseca da forma de filmar. Você tem que se aproximar”, diz ela. Por outro lado, ela destaca que “do ponto de vista ético, não vale roubar a imagem de ninguém. Vai e cria uma relação com a pessoa... que essa pessoa esteja a fim de ser filmada. Eu não vou ficar aqui, do lado esquerdo da margem do rio, filmando escondido o cara que está do outro lado” (CORRÊA, 2013, p. 9-10). Não empregar o zoom permite-nos, segundo Rouch (2003b, p. 88-90), ter a “qualidade insubstituível do contato real entre aquele que filma e o sujeito filmado”, visto que o realizador pode realmente entrar na experiência do sujeito, procedimento denominado por ele de cinetransê.⁸ É interessante observar

8 Mateus Araújo Silva (2010, p. 78-79) afirma que o cinetransê é justamente uma sintonia entre cineasta e sujeitos que filma, a qual, literalmente, faz com que o primeiro aproxime-se dos “estados de consciência” dos últimos. Tal aproximação é expressa, segundo o autor, por meio do plano-sequência e do som direto, elementos estilísticos que possibilitam ao cineasta “colar” na experiência do outro.

o emprego dessa estratégia fílmica em *Duas aldeias, uma caminhada*, em particular quando vemos uma dança que é conduzida pelo líder da aldeia, registrada em um longo plano-sequência filmado com a câmera na mão, no qual o cineasta se desloca no interior do grupo de dançarinos (Figura 2). Não empregar o zoom possibilita, dessa forma, a filmagem dos acontecimentos de dentro pelo cineasta, bem próximo dos sujeitos filmados e em uma relação de forte cumplicidade.

Figura 2. Não emprego do zoom



Outra questão estética importante é a orientação passada aos cineastas indígenas de não imporem limites para a duração dos planos. O coordenador do projeto VNA, Vincent Carelli, explica que é natural a presença de inúmeros cortes, sobretudo quando os alunos começam a filmar, questão problematizada nas oficinas de formação audiovisual durante as visionagens. “Ele [o aluno que está começando a filmar] tem que aprender a escutar: ‘O cara estava falando e você cortou?’”. Aí ele começa a escutar, até chegar a esse ponto em que ele deixa o cara sair de quadro”, destaca Carelli (CORRÊA, 2013, p. 5). Essa opção de não limitar a duração dos planos vai ao encontro, sobretudo, ao fato das comunidades indígenas serem de tradição oral. “Quem tem a prática da narração são, em geral, os mais velhos. E quando eles começam a narrar é por uma ou duas horas seguidas. Não tem narraçõzinhas, não tem frases curtas. E eles filmam até o final, até o

cara acabar de falar”, comenta Mari Corrêa (2013, p. 6). A repercussão mais imediata dessa postura de filmagem reflete-se, nos filmes, na valorização dos tempos mortos (momentos de aparente falta de ação) e fracos (pausas e repetições), e não apenas dos tempos fortes (ações principais). Nessa perspectiva, “as próprias pessoas filmadas em lugar de ser constantemente guiadas ou interrompidas no desenrolar de seu comportamento têm, na maior parte do tempo, o fluxo de suas atividades respeitado” por aquele que filma (FRANCE, 1998, p. 352).

Duas aldeias, uma caminhada comporta também uma dimensão política que propomos pensar como uma prática de autoetnografia, ou ainda de antropologia nativa ou reversa, por meio do audiovisual. Vejamos as especificidades desses conceitos e como podemos pensá-los a partir do documentário em análise. O conceito de autoetnografia está associado – como o próprio termo sugere – à ideia de uma etnografia realizada pelos próprios indígenas, em oposição à etnografia tradicional. Um dos primeiros usos do termo na antropologia ocorreu, conforme nos explica Daniela Versiani (2005, p. 101-102), em 1975, quando Karl Heider chamou de autoetnografias “os relatos de sessenta crianças de uma escola elementar que responderam a um questionário sobre suas atividades habituais”. Outro uso aparece, ainda segundo a mesma autora, em 1979, em um artigo publicado por David Hayano, que lhe atribuiu o sentido de um “estudo feito por um antropólogo sobre seu próprio povo”. Um outro emprego interessante aparece em 1995, em um artigo de John Van Maanen, afirmando que em uma prática autoetnográfica as figuras do etnógrafo e do nativo reúnem-se em um mesmo indivíduo.⁹ Mas e no campo do audiovisual, nosso interesse no presente trabalho, de que maneira o mesmo pode ser pensado?

9 Para um aprofundamento, recomendamos a leitura do capítulo 3, intitulado “Autoetnografias: conceitos alternativos em construção”, do livro de Versiani (2005, p. 91-206), no qual a autora apresenta alguns dos campos semânticos nos quais o termo autoetnografia é empregado pelos antropólogos.

Catherine Russel, em seu livro *Experimental ethnography: the work of film in the age of video* (1996), explica-nos que o termo “autoetnografia”, na perspectiva adotada por ela, foi introduzido por Mary Louise Pratt, que o entendia como um termo contrário, que surgiu em oposição à etnografia praticada pelos antropólogos. Se os textos etnográficos são meios pelos quais os europeus representam para si os outros, normalmente sujeitos, comunidades e povos subjugados, os textos autoetnográficos são aqueles em que o outro constrói uma resposta para as representações do homem branco. Russel, entretanto, modifica o conceito de Pratt, visto que entende que o mesmo, conforme apresentado, reafirma uma dualidade entre centro e periferia, entre um “eu” e um “outro”. A autora reenquadra a autoetnografia como autorrepresentação, na qual todo e qualquer sujeito é capaz de entrar nas formas textuais do discurso audiovisual, anunciando um rompimento total dos preceitos colonialistas. Nesse contexto, a autoetnografia trata-se, segundo Russel (1996, p. 276), de “um veículo e uma estratégia para desafiar formas impostas de identidade e explorar possibilidades discursivas de subjetividades não-autorizadas”.

Por sua vez, a antropologia nativa ou reversa também relaciona-se, em certa medida, ao conceito de autoetnografia, mas permite-nos pensar, como sugere Ruben Caixeta de Queiroz (2008, p. 115-116), por meio dos filmes documentários, em “um olhar dos índios para o nosso mundo (dos ocidentais, ou dos brasileiros) e para o que nosso mundo fez do mundo deles, e o que eles gostariam de fazer do nosso mundo”. Trata-se, nesse sentido, de uma espécie de retorno do olhar, no caso, dos indígenas sobre o nosso, movimento em que eles enquadram justamente “o ‘olhar do branco’, e revelam não só a sua dimensão histórica, mas sua presença real no mundo de hoje”, através dos recursos audiovisuais. Apontaremos, em particular, duas sequências de *Duas aldeias, uma caminhada* para evidenciar, como propusemos, uma dimensão política do documentário que se concretizaria através de uma prática de autoetnografia, antropologia nativa ou reversa.

A primeira sequência está compreendida entre 17'50" e 19'44". Nela, vemos o cacique da aldeia Verdadeira, José Cirilo Morinico, em um tom introspectivo, sentado e observando um carro que se aproxima da aldeia, quando ouvimos do alto-falante do veículo uma voz que diz: "Olha a banana, olha a laranja, melancia, pimentão. Cebola, pepino, pimentão. Olha o moranguinho, olha a manga, olha o pêssego". Em seguida, tem-se imagens de uma mulher e uma criança comprando algumas frutas, legumes e verduras – que os Mbya-Guarani, para surpresa dos não indígenas que assistem o filme, não plantam mais –, as quais são observadas de longe pelo cacique que, em seguida, diz em depoimento:

Os brancos sempre nos olham mal, mas eles mesmos nos colocaram num chiqueiro. Estamos como bichinhos ali cercados que alguém vai e coloca um pedaço de pão. E se ninguém der nada, a gente não come. Mas por que isso? Por que eles mesmos tiraram tudo. Eles mesmos, com a Funai, demarcaram o nosso território. Colocaram limites.

A segunda sequência que nos interessa está compreendida entre 45' e 54'55" e se trata da parte final do documentário, na qual nos é mostrada a visita de um grupo de turistas, professores e alunos brancos às ruínas da igreja de São Miguel Arcanjo, uma das reduções fundadas na onda jesuítica na região do século XVII. Vemos, em planos alternados, os indígenas chegando no local e arrumando seus artesanatos, à espera dos turistas brancos; e os visitantes chegando com seus guias, observando o material que está sendo vendido pelos Mbya-Guarani e em alguns momentos criticando os preços cobrados pelos indígenas. Interessa-nos, em particular, dois momentos específicos dessa sequência, conforme descritos a seguir. No primeiro, temos Mariano Aguirre, velho indígena que é acompanhado pela câmera enquanto desabafa:

Por aqui, andaram os nossos parentes, mas os brancos tiraram tudo da gente e se apropriaram dessas ruínas que nossos parentes fizeram. Agora, eles não querem dar pra gente o que é nosso. Eles têm ciúmes desse espaço. Nossos parentes construíram isso forçados pelos brancos, os padres jesuítas. Eles forçaram os índios a trabalhar nisso.

O depoimento de Mariano é articulado, por meio da montagem, a dois trechos em que vemos duas guias turísticas explicando para os visitantes as benesses da “história oficial”, segundo a qual os não indígenas trouxeram “proteção” para os indígenas Mbya-Guarani, associada à ocupação e exploração das terras – como se os indígenas não soubessem fazer uso dela – e à expansão do catolicismo. As falas das guias turísticas são permeadas por tomadas dos turistas brancos e algumas falas dos mesmos, dentre as quais destacamos:

Criança turista (em tom de espanto): Sabe quanto custa uma flecha?

Criança turista: Dez reais!

Turista: É usado, assim, para alguma coisa?

Indígena: Só para brincar.

Turista: Só para brincar? Mesma coisa a flecha?

Indígena: Sim.

Turista: E vocês ainda caçam com flecha, assim de verdade, ou não?

Indígena: Agora não.

O segundo momento trata-se de uma entrevista feita pelo cineasta Ariel Ortega com um dos turistas, na qual se trava o seguinte diálogo:

Turista: A gente vê os alunos ficarem tristes vendo, principalmente, ali dentro do parque, a situação dos índios, sujos, dependentes de dinheiro e até...

Ariel: Sujos?

Turista: Sujos. E até pedindo dinheiro para fotografar, né? Para ser fotografado eles cobram. Então, é tipo um comércio com índio.

Ariel: Você acha que os índios estão vendendo a sua imagem? É isso?

Turista: Estão vendendo. Creio que sim. Estão aproveitando para vender sua imagem.

Ariel: É que muitas pessoas vem, fotografam os índios, os Guarani, até filmam, e levam essa fotografia para outros lugares, para usar nos seus trabalhos, e ganhar dinheiro em cima disso.

Turista: Ah, sim...

Ariel: Eu acho que é isso que acontece.

A dimensão política de *Duas aldeias, uma caminhada*, pensada aqui como uma prática de autoetnografia, antropologia nativa ou reversa é certa na medida em que os cineastas indígenas, por meio do documentário, enquadram o nosso olhar interpelando-nos, enquanto espectadores não indígenas, de uma maneira crítica, que nos provoca, desconcerta e incomoda quando assistimos ao filme. Afinal de contas, como argumenta André Brasil (2012, p. 103), em *Duas aldeias, uma caminhada* “aquele que sempre foi objeto do olhar, agora olha, firmemente, o olhar de que era objeto. Como se a câmera fosse uma ‘dobradiça’, que fizesse retornar o olhar àquele que se acostumara a ser o sujeito do ponto de vista (e raramente o seu objeto)” e, como resultado desse retorno do olhar, vemos que “provocado pelo filme, o branco se vê – a si próprio – a enunciar sua visão limitada (tantas vezes, preconceituosa) sobre os índios”. Nós, os espectadores não indígenas, reconhecemo-nos ali no papel dos turistas brancos – os mesmos brancos responsáveis pelo etnocídio do qual as sociedades

indígenas foram vítimas, conforme atesta Pierre Clastres (2004, p. 59) – e que reivindicam – como se fosse possível! – uma suposta pureza, modos de vida e pensamento tradicionais dos Mbya-Guarani.

Considerações finais

Duas aldeias, uma caminhada é um filme singular na trajetória do projeto VNA que, em 2012, completou 25 anos de intensa atividade de realização cinematográfica junto a 37 povos indígenas do Brasil. Tem-se, como resultados do projeto, um arquivo bruto de cerca de sete mil horas de material gravado, 87 filmes produzidos e inúmeros prêmios conquistados em festivais de cinema no Brasil e exterior e, em particular, sua maior conquista – acreditamos – se expressa na formação de inúmeros cineastas indígenas de diferentes etnias. No universo da produção audiovisual do VNA, há documentários que nos mostram festas e rituais indígenas tradicionais, como é o caso de *A iniciação do jovem Xavante* (52 min., 1999), de Divino Tserewahú, o qual apresenta as diferentes fases de um complexo ritual; lendas e mitos, como vemos em *Cheiro de pequi* (36 min., 2006), do Coletivo Kuikuro de Cinema, que narra uma estória de perigos e prazeres, sexo e traição, onde homens e mulheres, beija-flores e jacarés constroem um mundo mítico; há filmes também dedicados à temática do cotidiano, seja das próprias comunidades indígenas, como ocorre em *O amendoim da cutia* (51 min., 2005), de Komoi Panará e Paturi Panará, em que nos é apresentado o cotidiano da aldeia Panará na colheita do amendoim, ou de determinadas pessoas das aldeias, questão abordada por *Shomõtsi* (42 min., 2001), de Valdete Pinhanta Ashaninka, no qual se tem uma crônica audiovisual do dia a dia de Shomõtsi, tio do cineasta e um indígena Ashanika da fronteira do Brasil com o Peru. Alguns dos filmes, como *O manejo da câmera* (17 min., 2007), do Coletivo Kuikuro de Cinema, e *Filmando Khátpy* (11 min., 2011), do Coletivo Kisêdjê de Cinema, constituem-se em metadocumentários, chamando a atenção para o seu próprio fazer e a presença das novas tecnologias da informação e comunicação, em particular

do audiovisual, nas aldeias indígenas. A temática da história indígena também se faz presente em alguns dos filmes documentários realizados pelos cineastas indígenas, como em *Novos tempos* (52 min., 2006) e *Já me transformei em imagem* (32 min., 2008), ambos de Zezinho Yube.

Duas aldeias, uma caminhada chamou nossa atenção sobretudo pela forma pesada e assustadora com que o cotidiano dos Mbya-Guarani é retratado. Em uma condição bem diferente das demais etnias com as quais o VNA já trabalhara – como se pode perceber nas breves descrições das sinopses acima –, os Mbya-Guarani vivem em uma situação de extrema dificuldade, literalmente, uma outra face da realidade indígena. O que poderia ser filmado, então? Esconder essa realidade? Forjar festas e tradições que já não mais existem? Os cineastas indígenas Mbya-Guarani optam justamente pelo caminho mais difícil: enfrentar sua própria realidade e não apenas refletir sobre a mesma, mas também fazer, por meio do documentário, uma espécie de etnografia às avessas, na qual “o ‘outro’ [o indígena] nos coloca em contato ‘diferentemente’ em relação ao nosso conhecimento e à nossa concepção de mundo” (MOURA, 2008, p. 175).

Nesse contexto, o filme documentário constitui-se como um importante instrumento para “apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais” (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2013). Estudar as especificidades éticas, estéticas e políticas dessas produções audiovisuais, em particular no filme *Duas aldeias, uma caminhada*, e tendo em vista o processo de realização cinematográfica, foi o nosso objetivo nesse trabalho. Entretanto, tratam-se de questões que podem ser estendidas, em certa medida, à toda a produção do projeto VNA, que se constitui em um riquíssimo material audiovisual que nos leva a refletir sobre inúmeras questões contemporâneas no campo do cinema de não ficção contemporâneo, englobando desde o campo da ética, como a relação estabelecida entre cineastas e sujeitos filmados, como vimos, passando pela estética documental, até chegarmos ao papel político dessas imagens enquanto estratégias de visibilidade e tomadas de posição.

Referências

- ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- ARAÚJO, Juliano José de. “De Jean Rouch aos cineastas indígenas: estratégias fílmicas do cinema documentário”. In: PAIVA, Carla Conceição da Silva; ARAÚJO, Juliano José de; BARRETO, Rodrigo Ribeiro (orgs). *Processos criativos em múltiplos meios: tendências contemporâneas no audiovisual e na fotografia*. Campinas: Unicamp/Instituto de Artes, 2012.
- AUFDERHEIDE, Pat. “Vendo o mundo do outro, você olha para o seu”. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- BRASIL, André. *Bicicletas de Nhandaru: lascas do extracampo*. *Devires*, Belo Horizonte, vol. 9, nº 1, jan./jun. 2012.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. *Cineastas indígenas e pensamento selvagem*. *Devires*, Belo Horizonte, vol. 5, nº 2, jul./dez. 2008.
- CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COMOLLI, Annie. “Elementos de método em antropologia fílmica”. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe. *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. Ruben Caixeta de Queiroz et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CÔRREA, Mari. “Conversa a cinco”. In: *VÍDEO NAS ALDEIAS*. 2013. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>>.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Trad. Marcius Freire, Isabel Pagano e Maria Francisca Marcello. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

_____. (org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Trad. Marcius Freire. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe. *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a ética do encontro. *Devires*, Belo Horizonte, vol. 6, nº 2, jul./dez. 2009.

_____. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011.

HENLEY, Paul. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

MOURA, Hudson. Os encontros interculturais inesperados nos cinemas brasileiro e quebequense. *Devires*, Belo Horizonte, vol. 5, nº 2, jul./dez. 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

ROUCH, Jean. "Our totemic ancestors and crazed masters". In: HOCKINGS, Paul (org.). *Principles of visual anthropology*. Berlim/Nova York: Mouton de Gruyter, 2003a.

_____. "The camera and the man". In: HOCKINGS, Paul (org.). *Principles of visual anthropology*. Berlim/Nova York: Mouton de Gruyter, 2003b.

RUSSEL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Londres: Duke University Press, 1999.

SILVA, Mateus Araújo (org.). *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

VERSIANI, Daniela. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

VÍDEO NAS ALDEIAS. 2013. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

O AUTOR, A CRIANÇA E O FATO HISTÓRICO EM NASCIDOS EM BORDÉIS E PROMESSAS DE UM NOVO MUNDO

Letizia Osorio Nicoli¹

Introdução

RECENTEMENTE, NO INÍCIO DOS ANOS 2000, dois documentários envolvendo crianças ganharam bastante notoriedade mundial: *Nascidos em Bordéis* (*Born into brothels*, 2004, Zana Briski e Ross Kauffman, 85 min.) e *Promessas de um novo mundo* (*Promises*, 2001, B. Z. Goldberg, Justine Shapiro e Carlos Bolado, 106 min.). Feitos em primeira pessoa, mostram uma relação bastante peculiar dos autores com a vida das crianças que retratam, numa clara tentativa de provocar uma mudança em suas vidas – o que pode ser encarado como tentativa de provocar uma transformação social, tomando a parte pelo todo.

Os dois documentários fazem parte de um conjunto de produções da primeira década do século XXI que se dedicaram a dar voz a crianças expostas a situações de violência e conflito. A função social do documentário já foi amplamente estudada: diversos autores já analisaram como o cinema de não ficção vem, há décadas, sendo considerado uma ferramenta de conscientização e transformação social.

Quando o termo foi utilizado pela primeira vez por John Grierson, em 1926, para definir o “tratamento criativo da atualidade”, ele já estava

¹ Jornalista graduada pela PUC-RS, mestre em Multimeios pela Unicamp. E-mail: letizianicoli@gmail.com

associado a uma proposta voltada, como observa Da-Rin, “a um tratamento pedagógico literário e descritivo” (2006, p. 90), como uma nova possibilidade educativa para o cinema.

No entanto, outros documentários também engajados com questões políticas e sociais não são pensados apenas com o intuito de informar e educar o espectador. Eles concebem o poder de transformação social do filme para além da relação conscientização/mobilização, buscando provocar transformações sociais durante o processo de realização, com a intervenção do próprio documentarista diretamente nas vidas dos indivíduos que protagonizam o documentário. Muitas vezes esses filmes estão relacionados ao ativismo político, situação em que a busca pela transformação social é associada à ideia de conscientização do público e ultrapassa o espaço fílmico, acontecendo em duas esferas. Enquanto que, para a realização do documentário, o realizador busca efetivamente mudar a vida de um pequeno grupo de indivíduos e registrar o fato em filme, a organização de fundos e participação voluntária para seguir interferindo na vida de outros indivíduos que não os protagonistas do filme – mas que também são vítimas do mesmo problema social – atrelam o documentário à função de propaganda do ativismo social e político.

Esse modelo de documentarismo ganhou, nos Estados Unidos, o nome de *social justice documentary*, ou documentário de justiça social. É assim que a autora Debbie Smith se refere a *Nascidos em bordéis*, entre outros documentários com crianças, em seu artigo “Big-eyed, wide-eyed, sad-eyed children: constructing the humanitarian space in social justice documentaries”, definindo-os como filmes que têm como objetivo advogar em nome de causas humanitárias. Combinando o caráter griersoniano ao discutir temas sociais com o foco no conflito como fato histórico, típico do cinema direto (HALL *apud* SMITH, 2009, p. 160), os documentários de justiça social costumam buscar contribuições e doações para as causas pelas quais advogam, e acabam resultando em “websites, guias educativos, listas de leitura, angariação de fundos e ativismo participativo” (SMITH, 2009, p. 161).

Nascidos em bordéis e *Promessas de um novo mundo*, no entanto, destacam-se de outros documentários de justiça social com crianças, realizados no mesmo período, pelo formato longitudinal do registro de seus protagonistas, em que a interferência e a influência dos realizadores é crescente.

Promessas de um novo mundo se propõe a acompanhar o cotidiano de sete crianças palestinas e israelenses em sua relação com a situação política do Oriente Médio. O diretor B. Z. Goldberg entrevista essas crianças e, ao longo do documentário, começa a propor situações que as colocam fora de seu cotidiano, em contato com questões que normalmente fariam parte do âmbito de discussões “dos adultos”. A relação de confiança e afeto entre realizador e seus personagens vai se tornando cada vez mais evidente em frente à câmera, e Goldberg finalmente consegue um encontro entre algumas crianças palestinas e israelenses, momento no qual é possível notar as mudanças que o processo do documentário provoca em todos. Ao final, cerca de dois anos depois do encontro, as crianças voltam a ser entrevistadas individualmente, e a montagem permite que se compreenda as novas colocações das crianças como um desfecho para a narrativa.

O filme apresenta como seu objetivo, já no início, mostrar como crianças que “moram a menos de 20 minutos de distância uma da outra estão crescendo em mundos muito diferentes”, como introduz, em voz *over*, o diretor B. Z. Goldberg. A impressão inicial – possivelmente porque essa seria a intenção dos próprios realizadores – é a de que a argumentação se baseará entre dois polos, dois mundos: israelense e palestino. A individualidade com que cada criança é retratada, no entanto, revela, timidamente, diferenças sociopolíticas, e mesmo econômicas, internas a cada um desses mundos. O ambiente dos gêmeos de uma família de judeus seculares de Jerusalém é completamente diferente daquele em que cresce o filho de um rabino da Cidade Histórica, enquanto as crianças de um assentamento israelense na Cisjordânia são expostas a uma realidade com a qual essas crianças de Jerusalém não estão acostumadas. Do outro lado, entre os palestinos, a realidade socioeconômica do filho de um

comerciante árabe de Jerusalém, que leva uma vida confortável e tem total liberdade para ir e vir em território israelense, é contrastado pelo cotidiano das crianças que nasceram e cresceram em um campo de refugiados na Cisjordânia.

Essa individualidade com que é vista cada criança, em cada ambiente, pode ser relacionada com a forma como B. Z. Goldberg, o autor em primeira pessoa que protagoniza os encontros provocados ao longo do documentário, desenvolve uma relação pessoal com cada uma delas. Nas primeiras imagens, Goldberg já aparece interagindo com crianças pelas ruas de Jerusalém. A voz *over* do realizador por todo o filme tem a função não apenas de emitir informações para situar o espectador em relação a questões históricas, políticas e geográficas da região, mas também para introduzi-lo como um personagem. Desde o início, o espectador fica sabendo que o documentário foi proposto por uma questão pessoal de Goldberg, e que será abordado através do seu olhar não como um completo estranho, mas como um indivíduo também inserido, de certa forma, no universo que se pretende retratar. O diretor foi “um menino judeu” que “cresceu em Jerusalém” e costumava colocar bilhetes no Muro das Lamentações “para que Deus os lesse”, como narra o próprio Goldberg. Às impressões das crianças, é contraposta a visão do próprio diretor sobre as situações que enfrentava na sua infância.

O documentário foi gravado num intervalo de aproximadamente três anos, entre 1997 e 2000. Três momentos bem definidos podem ser identificados: em primeiro, o período em que a produção, representada pela figura de B. Z., aborda crianças por Jerusalém e faz as primeiras entrevistas com alguns dos sete personagens; num segundo momento, um ano depois, dá-se a maior parte das entrevistas e acontecimentos mostrados no documentário; por último, transcorridos mais dois anos desde o último encontro mostrado, as entrevistas individuais com seis das crianças e seus pareceres sobre a experiência, que são incluídos no final do filme.

No DVD, tanto na versão lançada comercialmente no Brasil, em 2006, como na versão americana de 2004, foram acrescentados também outros vídeos sob o menu “Extras”. Além de cenas não incluídas na versão final do documentário – procedimento bastante comuns em DVDs de títulos de ficção e não ficção – há um vídeo mostrando a preparação para a cerimônia do Oscar e outro registrando o reencontro de B. Z. com cinco das crianças, agora jovens adultos, ocorrido em 2004.

As sequências apresentadas, intituladas “As crianças no Oscar” e “Quatro anos depois”, são produzidas e montadas para serem independentes, mas poderiam ser incluídas no documentário, exercendo uma função similar à sequência final de entrevistas gravadas em 2000. Nelas, acompanhamos como reagem alguns indivíduos que aparecem no documentário (crianças, pais e equipe da produção) durante o reencontro motivado pela cerimônia do Oscar, em 2002, situação agravada sobretudo pelo desconforto que as declarações da menina palestina Sanabel à imprensa causaram nos israelenses Yarko e Daniel, pouco antes de os três dividirem o palco durante a cerimônia. Também acompanhamos as mudanças nas vidas e nos discursos dos jovens, em 2004, quando interpelados sobre os mesmos temas que discutiram seis anos antes.

Nascidos em bordéis é um documentário que acompanha a relação de uma fotógrafa britânica com sete crianças do Bairro da Luz Vermelha de Calcutá. A produção é, na verdade, uma consequência do projeto que levou Zana Briski a viver num bordel na Índia com o intuito de desenvolver um ensaio fotográfico com as prostitutas. A convivência, entretanto, acaba propiciando uma aproximação maior com as crianças, filhos de prostitutas, e Briski decide iniciar uma oficina de fotografia com um pequeno grupo. As aulas evoluem para exposições, leilões e a tentativa de colocar as crianças em escolas, longe dos bordéis, o que por sua vez propicia a criação de uma organização não governamental, com o intuito de levar esse projeto a um número maior de crianças. É no meio desse processo que a fotógrafa compra uma câmera de vídeo e começa registrar as aulas

e o cotidiano das crianças. Ela convence Ross Kauffman, editor de documentários, a se juntar a ela em Calcutá, e o embrião para um documentário se forma.

A voz em *over* de Zana, falando em primeira pessoa, começa apresentando sua experiência ao entrar nos bordéis. Entende-se superficialmente do que constava seu projeto inicial e tem-se as impressões da fotógrafa sobre seu primeiro contato com aquele local e aquele grupo.

As crianças vão sendo apresentadas ao mesmo tempo em que são mostradas as aulas. Nas entrevistas individuais, as crianças falam não só de si mesmas, mas também umas das outras. Como elas já se conhecem, bem como às suas famílias, o documentário aproveita essa familiaridade para compor um retrato de cada uma das crianças, em sua individualidade, utilizando-se da visão que apresentam delas mesmas, mas também da visão que outros indivíduos – que também pertencem àquele ambiente – têm delas.

Além das entrevistas, grande parte do documentário é composta pelo registro de situações provocadas pela produção. Pode-se assistir a aulas, passeios, exposições e também a todo o contexto que envolve a tentativa de retirar as crianças dos bordéis: visitas às escolas, trâmites burocráticos, conversas com os familiares. Se as cenas que mostram a convivência dos meninos e meninas com Zana buscam uma representação dos personagens, é nas cenas em que elas não são o foco específico que se compreende o contexto e a situação em que se encontram. As cenas em que Zana vai aos internatos procurando vagas para as meninas, por exemplo, apresenta aspectos sobre o modo como o comportamento das personagens é percebido e a forma como elas são tratadas na sociedade em que estão. É pela voz *over* de Zana que descobrimos que a forma como essas crianças se portam e se expressam é considerada vulgar e inadequada pela sociedade local. Isso é confirmado pelas palavras da religiosa que as recusa na sua instituição, longe da presença das crianças: “Nenhum lugar é o lugar certo para elas. Ninguém as aceitará”.

Aos poucos, a narrativa vai se tornando cronologicamente linear, e a noção de tempo transcorrido torna-se mais evidente. Isso tem explicação no fato de que o momento do registro das primeiras imagens não coincide com o início do tempo da narrativa. Quando Zana Briski comprou sua câmera e começou a registrar imagens em vídeo, as aulas e a convivência com as crianças já haviam iniciado. Assim, o documentário precisa “contar uma história” que começou antes de a câmera estar lá. Os recursos usados, como mais textos em voz *over* e imagens gerais dos bordéis, vão ficando menos frequentes à medida que a narrativa avança.

O documentário vai então evoluindo até um fato marcante, que é a saída, ainda que temporária, de um dos meninos para participar de um evento internacional de fotografia. Antes disso, já haviam sido apresentados os “desfechos” ainda não muito bem definidos de outras crianças, que começavam a sair dos bordéis para entrar em escolas em regime de internato. No final do documentário, aparecem fotos de cada uma das crianças e legendas resumindo sua situação no momento em que o filme foi finalizado.

Como em *Promessas de um novo mundo*, o DVD comercial de *Nascidos em bordéis* traz, no menu “Extras”, outros materiais em vídeo que vão além das usuais cenas brutas e imagens soltas que não entraram na montagem final. Aqui também se trata de materiais produzidos e montados para fazerem sentido independentemente, gravados alguns anos após a produção do documentário, quando os personagens já não são mais crianças. Dentro desse material, destaca-se o vídeo em que Zana visita as escolas e leva-as para um passeio, cerca de dois anos depois de sua partida de Calcutá, e o que registra a reação do grupo ao assistir, pela primeira vez, ao filme. Combinados com o documentário em si, esses materiais propiciam um entendimento diferente da representação que *Nascidos em bordéis*, por si só, traz de uma realidade. Eles servem como uma continuação que evidencia como as relações representadas no filme ultrapassam os limites temporais da montagem final. E, como em *Promessas de um novo mundo*,

trazem os mesmos indícios de autoria e de relação entre autor e personagens que se vê no documentário em si.

A provocação do fato histórico e o novo cinema-verdade

Nessa estrutura mais ou menos comum aos dois documentários, o forte elemento reflexivo e a forma como eles são construídos a partir da provocação do fato histórico coadunam as duas produções com o modelo de documentário participativo descrito por Bill Nichols, em seu estudos sobre os modos de enunciação do documentário (1997).

Apesar de o termo haver sido primeiramente proposto por Dziga Vertov nos anos 1920, denominando-o *kino pravda*, realizadores de diferentes países tentaram desenvolver essa prática, até que no final da década de 1950 as facilidades tecnológicas permitiram à câmera (e à captação de som) se deslocar até onde o fato histórico acontecia (NICHOLS, 1997, p. 78), criando uma nova forma de cinema-verdade. O modo participativo teria se desenvolvido sobretudo na tradição francófona, em oposição ao que propunham as produções americanas do denominado Cinema Direto. Segundo Nichols, “esta modalidade adquiriu prominença e se converteu no centro de uma controvérsia com *Chronique d’un été* de Jean Rouch e Edgar Morin, que seus autores denominaram obra de cinema *vérité*” (1997, p. 79).

Refletindo sobre as características do que era feito em cinema – ficção e não ficção – no final da década de 1950, Morin aponta a dificuldade em geral de se retratar as questões humanas mais profundas, sem a possibilidade de que houvesse uma perda do elemento real causada pelos aspectos técnicos e formais da intermediação.

Em seu texto, Morin ressalta aspectos que considera bem-sucedidos no cinema documentário daquele período, para se fixar nas experiências de Jean Rouch:

O grande mérito de Rouch foi ter definido um novo tipo de cineasta: o “cineasta-mergulhador”, aquele que mergulha nas situações da vida real. [...] Jean Rouch consegue se infiltrar na comunidade como uma pessoa e não como diretor de uma equipe de filmagem (2007, p. 5).

Partindo dessas constatações, Morin havia proposto a Rouch a produção de um documentário com o tema “Como você vive?”, defendendo uma experiência coletiva, construída através da colaboração entre autor e personagens.

As reflexões sobre esse experimento de uma nova forma de representação foram adotadas por diversas outras produções desde então. Seja com a intenção de recriar a experiência proposta em *Crônica de um verão*, ou inconscientemente repetindo esses métodos para compor uma narrativa, diversos documentários se aproximam desse modo e permitem diálogos entre a abordagem ética de um tema e o formato resultante na tela.

A intervenção como método em *Nascidos em bordéis e Promessas de um novo mundo*

O principal ponto que liga o cinema de Jean Rouch e Edgar Morin aos documentários estudados é, sem dúvida, a forma como se desenvolvem, necessariamente, a partir da provocação do fato histórico. Esse aspecto já estava presente em alguns filmes anteriores de Rouch, como *Jaguar* e *Eu, um negro*, mas é em *Crônica de um verão* e, sobretudo, nos textos de Morin e Rouch que a questão da experiência coletiva provocada, juntando autor e personagens, torna-se marcante como método de pesquisa.

Enquanto Rouch e Morin propõem uma enquête pelas ruas de Paris, almoços, jantares e viagens à praia, B. Z. Goldberg e Zana Briski reúnem crianças e as expõem a situações artificiais com diferentes propósitos.

Morin ressalta, em seu texto, a importância daquilo que chama de *comensalidade*: “no curso de excelentes refeições, regadas a ótimos

vinhos, vamos receber determinado número de pessoas de vários níveis sociais, chamadas especialmente para o filme” (2007, p. 9). A intenção era provocar uma “atmosfera de camaradagem” entre os personagens e a equipe, uma vez que apenas após certo tempo do encontro a câmera começaria a filmar.

Esse método tem por objetivo fazer com que a realidade de cada pessoa possa emergir. De fato, a *comensalidade* – ao reunir pessoas com um sentimento de companheirismo num ambiente que não é o estúdio de filmagem, mas uma sala de apartamento – cria um clima favorável à comunicação (MORIN, 2007, p. 9).

Em *Promessas de um novo mundo*, é recorrente a reunião em grupos, em uma sala de estar ou jantar, em situações não necessariamente centradas em uma refeição. Curiosamente, entre as cenas deletadas, apresentadas nos extras, há uma sequência montada com imagens das visitas da equipe às famílias das crianças entrevistadas, ainda no processo de escolha dos sete personagens. Nessa sequência, várias cenas mostram o café como o elemento de integração dos estranhos ao âmbito familiar.

Essas cenas, porém, remetem a vivências experimentadas durante o processo de produção, e envolvem a equipe como um todo e os familiares, além de crianças que não são mencionadas no filme. Provavelmente foram excluídas do corte final exatamente por perderem o foco dos personagens principais: as sete crianças e B. Z. Permaneceram apenas momentos de reunião familiar que ajudam a compor o retrato dos personagens inseridos em seu ambiente.

Mas a produção obtém um resultado semelhante de companheirismo e naturalidade criando situações muito mais relacionadas ao universo infantil. O diretor joga basquete, faz brincadeiras de roda e até aprende passos de dança. O esporte, sobretudo, mas também as brincadeiras e outras “diversões”, servem não apenas como forma de integrar B. Z. com

cada criança, mas também são usadas como artifício para criar uma identificação entre elas. Depois de os gêmeos israelenses Yarko e Daniel serem mostrados chorando pela derrota num jogo de vôlei, vemos imagens do palestino Faraj chorando ao perder o primeiro lugar numa corrida. Imediatamente vemos B. Z. na casa dos gêmeos mostrando imagens de Faraj aos israelenses, provocando a curiosidade dos dois: “Ele chorou? Às vezes a gente também chora depois de uma corrida”. Mais tarde, quando os três se falam por telefone pela primeira vez, o assunto abordado é futebol: “Que time você quer que ganhe a Copa? Brasil? Eu também, Brasil”. Quando se encontram pessoalmente, jogam futebol, lutam e fazem brincadeiras de roda. O resultado, evidenciado pela montagem, é que o espectador também acaba percebendo-as muito similares – ou seja, como crianças, simplesmente.

Já em *Nascidos em bordéis*, as situações provocadas não estão centradas no lazer, e sim no dever. A proposta inicial é que as crianças sejam selecionadas para uma oficina de fotografia, e aparecem sendo realmente cobradas por Zana Briski, o que não impede que ajam exatamente como crianças. Durante as saídas de campo, há claramente o dever de tirar fotos e cumprir os exercícios, mas elas também brincam e se divertem. A dinâmica igualmente acarreta uma postura natural de respeito por Zana, que exerce a função de “professora”, ao mesmo tempo em que mantém uma relação maternal, exacerbada pela sua preocupação com o futuro das crianças.

Quando entrevistadas, as crianças demonstram total consciência da dimensão de sua situação de risco. Ao contrário das crianças que aparecem em *Promessas de um novo mundo*, os sete meninos e meninas de *Nascidos em bordéis* não estão protegidos em um ambiente familiar do contato direto com prostituição, drogas e violência doméstica. Em sua primeira aparição, a menina Kochi reflete sobre o seu futuro no bordel: “As mulheres perguntam: ‘Quando você começará a trabalhar?’ Elas dizem que não vai demorar”. Gour fala sobre o destino de sua melhor amiga, Puja: “Quando

ela crescer ela irá para as ruas. Ela usará drogas e roubará o dinheiro das pessoas”.

As interferências e reflexões propostas pelo documentário, consequentemente, não se preocupam em poupá-los de assumir essa condição. É a partir da crua exposição dessa falta de perspectivas que Zana lhes propõe possibilidades de mudanças: deixar a família e o bordel, ingressar em uma escola, esforçar-se para garantir uma bolsa de estudos. Essas intervenções nos destinos dos personagens que o documentário propicia (através da figura de Zana e do projeto em desenvolvimento) também exigem, ao mesmo tempo, comprometimento, responsabilidade, coragem e certa abnegação, para que tomem decisões sobre seus futuros como adultos. As reações que essa intervenção provoca nas crianças são, então, acompanhadas pela câmera.

Aqui se chega a outro ponto importante defendido por Morin para que se possa revelar algo real da vida em que o realizador se insere: o denominado psicodrama coletivo, entre autores e personagens. O projeto para investigação proposto por Morin sugere uma dinâmica própria, em que “os autores se misturam aos personagens; não há um fosso entre eles – ao contrário, há livre circulação entre um lado e outro da câmera” (2007, p. 8).

Esse preceito coaduna-se com a forma como as produções aqui analisadas se estruturam a partir de dois *autores-personagens*, que protagonizam a narrativa em grau de intensidade semelhante àquela que acontece com os outros personagens. Em algumas ocasiões, a situação chamada por Morin de psicodrama, em que “a natureza profunda dos personagens e seus problemas poderá emergir” (2007, p. 8), atinge, nos dois documentários em questão, graus de maior intensidade, e que muitas vezes ocorre de forma mais individual que coletiva.

Em *Promessas de um novo mundo*, por exemplo, a reação dos gêmeos Daniel e Yarko, levados pela mão de B. Z. ao Muro das Lamentações, revela seu temor frente aos judeus ortodoxos e seus rituais religiosos, mas não chega a atingir um grau de intensidade que permitiria considerá-la indício

de uma experiência psicodramática. Mas a reunião das crianças palestinas no campo de refugiados com os dois meninos e B. Z., depois de um dia de brincadeiras e num clima de grande integração, aproxima-se muito mais dos encontros promovidos por Morin e Rouch em *Crônica de um verão*. Na casa do menino Faraj, B. Z. propõe uma discussão sobre o conflito entre palestinos e israelenses, mas durante a conversa fica claro para o grupo que a amizade desenvolvida durante aquele dia é artificial e dificilmente ultrapassará aquele encontro em frente às câmeras. Faraj é quem toma a iniciativa de verbalizar a questão: “O B. Z. vai embora logo. E agora ficamos amigos do Daniel e do Yarko. Eles vão esquecer nossa amizade, assim que o B. Z. for embora. E todo o nosso esforço vai ser em vão”.

Já em *Nascidos em bordéis*, não há, na metodologia do registro das imagens, a provocação de situações que emulem aquilo que Morin e Rouch, em seus ensaios sobre *Crônica de um verão*, denominam psicodrama. A interferência na vida dos filhos das prostitutas tem como consequência, por si só, a vivência coletiva dos problemas dos personagens, que vêm à tona apenas pela presença de Zana. Participando do cotidiano das crianças e das situações dramáticas e extremas que acontecem aleatoriamente em suas vidas – como quando a mãe de Avijit é assassinada e o menino desiste do curso de fotografia e da bolsa de estudos –, a câmera apenas segue o desenrolar das ações. Zana não precisa planejar uma contra-ação, apenas segue interpretando sua função de professora e benfeitora.

Considerações finais

O diálogo proposto entre alguns aspectos identificados tanto em *Promessas de um novo mundo* como em *Nascidos em bordéis* e as proposições de Morin sobre um “novo cinema-verdade” deixam evidente uma concepção comum de como representar uma realidade através da intervenção do autor, que participa, provoca e expõe a si próprio como um personagem em uma vivência coletiva.

Em alguns casos, essa provocação de situações que os realizadores utilizam para o desenrolar dos fatos na narrativa tem efeito muito similar às interações idealizadas por Morin e Rouch em *Crônica de um verão*. No conjunto, essa postura participativa reflete um método de aproximação e convivência com as crianças, que são apresentadas gradualmente à complexidade do contexto em discussão.

Em *Promessas de um novo mundo*, após o contato individual, em forma de entrevista, B. Z. promove atividades não familiares às crianças: ele leva os gêmeos ao Muro das Lamentações, faz com que Mahmoud saia às ruas para ver o desfile de comemoração da reconquista da cidade de Jerusalém, marca uma visita de Moisha ao Parlamento. A intenção clara do diretor é expor as crianças a situações que provoquem nelas uma reação sobre esse contato inusitado. Mais adiante, começa a fazer com que elas tomem consciência da existência umas das outras, mostrando fotos polároides e descrevendo algumas características dos meninos e meninas. Finalmente, após despertar a curiosidade de alguns protagonistas, B. Z. consegue promover um encontro entre crianças palestinas e israelenses.

Enquanto a convivência de B. Z. com as crianças se dá com a integração dele junto às famílias, reforçando o já mencionado princípio da *comensalidade*, em *Nascidos em bordéis* a convivência acontece num espaço fora da casa dos protagonistas, que faz as vezes de sala de aula, além das saídas de campo. Em ambas as situações, a dinâmica reforça o papel de professora/assistente social que a diretora Zana Briski assume em seu relacionamento com as crianças. Durante o documentário, mais do que provocar fatos históricos – como os testes de HIV a que submete às crianças, a emissão de documentos e as dificuldades em encontrar vagas nos internatos –, o documentário valoriza, reorganiza e redimensiona esses fatos para criar uma narrativa no estilo da tradição ficcional. Esse aspecto, construído sobremaneira na pós-produção, valoriza os acontecimentos em que o protagonista se envolve, aproximando-se do modelo da jornada do herói e criando uma narrativa que oscila entre a apresentação e a superação de conflitos (PUCCINI, 2010, p. 39).

Outro elemento que não pode ser alijado dessa reflexão é o engajamento social dos dois documentários mencionados. Claramente almejando a transformação social, esses dois filmes podem utilizar a provocação do fato histórico como um método para compor suas narrativas, ao mesmo tempo em que essa interferência reflete a necessidade de agir diretamente na vida de seus protagonistas como parte de sua proposta de transformação social, não através da conscientização do espectador por meio da exibição do documentário, mas de efetivamente mudar a vida de um pequeno grupo de indivíduos e registrar o fato em um filme. Morin e Rouch, ao contrário, tentavam conceber “uma experiência de interrogação cinematográfica” (MORIN, 2007, p. 9) e se amparavam nas características do modo de enunciação participativo como uma metodologia de investigação.

Tem-se, portanto, entre o que propõe Morin e o que se observa nas produções analisadas, uma diferença em relação aos limites temporais da sobreposição do documentário ao fato histórico. Enquanto a experiência proposta por Morin tem início e fim especificados dentro do processo de produção, em *Nascidos em bordéis* e *Promessas de um novo mundo* a inquietação é anterior ou contemporânea ao tempo de início dos filmes. São duas narrativas que se baseiam na história, mais do que em um fato histórico provocado, de relações afetivas suscitadas por ocasião da produção do documentário, mas que não se extinguem por completo com o final do projeto. No caso de *Nascidos em bordéis*, mais especificamente, a permanência dessas relações mantém indícios ainda mais concretos devido ao fato de as crianças integrarem um programa institucional para sua educação e seu desenvolvimento. As fronteiras aqui entre o documentário e o projeto social são muito tênues, uma vez que, terminada a produção, as crianças passam, automaticamente, da “tutela” da autora Zana Briski diretamente aos encargos da instituição que se origina da própria produção do documentário.

As narrativas dos dois filmes baseiam-se em elementos externos aos seus personagens, buscando uma experiência coletiva. Esses personagens, porém, apresentam uma peculiaridade: não se trata de

indivíduos escolhidos por motivos aleatórios, que por acaso eram crianças. Foram escolhidos exatamente por essa condição, para se envolverem em uma dinâmica que já tem como certa uma transformação, para além da transformação social que, de forma mais ampla, os documentários possam objetivar.

Diferentemente do que sói ocorrer com personagens adultos, em quem as mudanças causadas pelo documentário que incidem diretamente sobre o indivíduo são mais claramente constatadas, aqui a influência do processo de produção e da passagem do tempo – não o tempo fílmico, nem um tempo coletivo, do contexto, mas o tempo individual de cada personagem – se sobrepõem. Uma vez que o objeto desses filmes são crianças, acompanhadas durante uma parte de seu desenvolvimento, podemos afirmar que a mudança dos personagens é intrínseca à sua condição. À medida que os documentários acompanham parte de suas vidas, também se tornam uma soma das narrativas individuais que mostram parte do desenvolvimento de crianças em direção à idade adulta.

Referências bibliográficas

- DA-RIN, Sílvio. *O espelho partido: tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.
- MORIN, Edgar. “Crônica de um filme”. In: MORIN, Edgar; ROUCH, Jean. *Crônica de um Verão: textos*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- PUCCINI, Sergio. *Roteiro de documentário*. Campinas: Papyrus, 2009.
- SMITH, Debbie James. Big-eyed, wide-eyed, sad-eyed children: constructing the humanitarian space in social justice documentaries. *Studies in Documentary Film*, vol. 3, nº 9, 2009.

SILÊNCIOS HISTÓRICOS E PESSOAIS: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo¹

Natalia Christofolletti Barrenha²

Documentários em primeira pessoa, memória e história

PRETENDEMOS, NESTE ARTIGO, refletir sobre os vínculos entre história, memória e subjetividade nos documentários *Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010), *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), que trabalham um diálogo com a memória coletiva a partir de lembranças pessoais e histórias de vida particulares e cujos pontos de partida são interrogações sobre longos silêncios familiares. A ressonância histórica dos fatos abordados e sua inegável relação com o contexto político-social das ditaduras no Paraguai, Peru e Brasil (respectivamente) fazem

-
- 1 Gostaríamos de agradecer a Teresa Arredondo e a Maria Clara Escobar (junto à produtora Paula Pripas) por disponibilizarem seus filmes para o desenvolvimento deste artigo. Também a Gustavo Aprea, Mônica Campo e Pablo Piedras, que nos ajudaram com o envio de seus textos. E a Miriam Gárate, Yanet Aguilera e novamente Mônica Campo pelas leituras preliminares que contribuíram para o avanço desta versão final. Todos os textos que não possuem edição em português foram traduzidos por nós.
 - 2 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Multimeios- Unicamp, no qual desenvolve um projeto sobre cinema argentino contemporâneo com apoio Capes/CNPq. Integrante do CiyNE – Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Universidad de Buenos Aires) e do grupo de estudos Cinema latino-americano e vanguardas artísticas (Universidade Federal de São Paulo). Membro do corpo editorial de *Imagofagia* – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). E-mail: nataliacbarrenha@gmail.com.

com que essas narrações transcendam o pessoal/familiar e dialoguem com uma trama de relações sociais muito mais ampla.

O documentário ampliou suas fronteiras para acolher abertamente a expressão da subjetividade como um elemento habitual dentro de suas práticas nas últimas três décadas. A influência de movimentos como o Cinema Direto e o Cinema Verdade (os quais, surgidos no fim dos anos 1950, desembaraçavam o cinema documentário de suas estruturas rijas e estimulavam a experimentação formal e maior proximidade entre o cineasta e a realidade que o cercava) e o desenvolvimento tecnológico são alguns dos fatores que explicam e promovem a progressiva subjetivação das práticas documentais em décadas recentes. Jean-Louis Comolli (2008) pensa a profusão da primeira pessoa no documentário como uma espécie de reação perante a saturação de imagens superficiais dos meios de comunicação de massa (especialmente a televisão).³ Há, ainda, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva e a necessidade de reconstituição da vida e da verdade abrigadas na rememoração da experiência, eventos que Beatriz Sarlo (2007) agrupa como consequências do reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade – e que ela denominou *guinada subjetiva*. Para Sarlo, essa redescoberta da legitimidade do espaço do subjetivo está profundamente ligada ao valor que passa a ser dado aos testemunhos e à testemunha como fontes essenciais para a história recente.⁴

3 É importante destacar que tal reflexão de Comolli pretende confrontar as práticas documentais à lógica espetacular dos discursos televisivos. Entretanto, os discursos da intimidade no âmbito audiovisual têm tido um espaço privilegiado justamente na televisão, sendo os *reality shows* e *talk shows* exemplos representativos dessa tendência (PIEDRAS, 2010).

4 Em seu ensaio *Tempo passado*, Sarlo reflete especialmente sobre os processos de reconstrução do passado na Argentina (mas cujas considerações podemos estender a outros países latino-americanos) após a redemocratização. “Quando acabaram as ditaduras no sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado. [...] Os crimes das ditaduras foram exibidos em meio a um florescimento de

A dimensão intensamente subjetiva (um verdadeiro renascimento do sujeito, que nos anos 1960 e 1970 se imaginou estar morto) caracteriza o presente. Isso acontece tanto no discurso cinematográfico e plástico como no literário e no midiático. Todos os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido à experiência. Um movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e de direito à palavra se expande, reduplicado por uma ideologia da “cura” identitária por meio da memória social ou pessoal (SARLO, 2007, p. 38-39).⁵

Para Pablo Piedras (2010, 2013), é possível pensar que a reiterada utilização da primeira pessoa no documentário latino-americano da última década se apoia na impossibilidade do documentário clássico de dar conta de verdades históricas sobre os fatos traumáticos produzidos durante as ditaduras instituídas a partir dos anos 1960 e as crises sociais, políticas, econômicas e institucionais que assolaram o continente mais recentemente. Os cineastas propõem contar suas versões da história (e como esta os afetou pessoalmente), ressignificando a leitura do passado através da própria subjetividade e encontrando verdades tentativas, parciais e provisórias, mas profundamente encarnadas e operativas para a construção de uma memória que transite do individual ao coletivo – demonstrando, assim, o esgotamento dos relatos totalizantes sobre o passado histórico. Enquanto o cinema militante dos anos

discursos testemunhais, sobretudo porque os julgamentos dos responsáveis (como no caso argentino) exigiram que muitas vítimas dessem seu testemunho como prova do que tinham sofrido e do que sabiam que outros sofreram até morrer” (SARLO, 2007, p. 45-46).

- 5 Sarlo apresenta esse cenário da irrupção dos relatos em primeira pessoa no campo artístico argentino contemporâneo para depois criticá-lo, pois para ela tais obras teriam seu sentido político esvaziado justamente porque “preferem postergar a dimensão mais especificamente política da história, para recuperar e privilegiar uma dimensão mais ligada ao humano, ao cotidiano, ao mais pessoal” (2007, p. 105). Na contramão da proposta da pesquisadora, queremos pensar aqui na potência do cotidiano e do pessoal através dos aspectos estéticos e políticos suscitados pela memória afetiva.

1960 e 1970 munia-se de avultantes sínteses históricas que em realidade buscavam apresentar as metas de propostas alternativas de governo, nos anos 1990 reforça-se a dimensão da experiência íntima, adentrando na micropolítica dos sujeitos dessa história. Retomando Renov (1993), se antes os documentários tinham como principais preocupações o registro, a preservação e a persuasão, mais recentemente passaram a ser valorizadas estratégias analíticas, interrogativas e, sobretudo, procedimentos expressivos. Como afirma Cuevas (2005), nos anos 1990 a câmera não é uma arma como nos anos 1960, mas instrumento de restauração da memória e da história.

Seguindo a Piedras (2013), acreditamos que o conceito de *documentário em primeira pessoa* permite distinguir um amplo grupo de obras que incorporam alguma modulação do *eu* do cineasta em sua estrutura textual. Esse conceito é adotado (entre outros teóricos) por Renov (2008) para se referir aos documentários organizados a partir da intervenção em primeira pessoa do diretor na obra. Da mesma maneira que Piedras, pensamos que essa denominação é mais precisa e operativa que outras como *documentário subjetivo* – utilizadas por Rascaroli (2009) e Paranaguá (2010) –, já que poderíamos argumentar que toda obra é resultado de algum tipo de subjetividade; ou *documentário performativo*, em virtude das características restritivas que o *eu* assume de acordo com o conceito de “performatividade” definido por Nichols (2008)⁶ ou Bruzzi (2006).⁷

6 A presença do eu no discurso documental abarca principalmente a área de três dos modos de representação definidos por Nichols: participativo, reflexivo e performático. No modo participativo, o realizador atua como agente catalisador dentro da narração, já que sua intervenção explícita mobiliza processos de transformação nos sujeitos abordados – porém, a interação não necessariamente repercute de maneira direta em sua experiência subjetiva. Assim, poderíamos dizer que se estabelece um foco na relação diretor-personagens. No modo reflexivo, a representação mesma é transformada em objeto de reflexão, concentrando-se no encontro entre o diretor e o público. Já no modo performático estão em jogo questões que envolvem diretamente o diretor: sua vida, suas experiências, sua corporalidade. Essa perspectiva é a que mais se aproximaria do que nos interessa abordar neste trabalho.

7 “Stella Bruzzi caracteriza a performatividade no documentário de maneira distinta à de Nichols. A autora retoma o conceito de ‘performatividade’ de teóricos como Judith

Para Nichols (2008), os documentários em primeira pessoa instituem uma dimensão afetiva inédita em relação à lógica dominante da linguagem documental: a subjetividade sempre esteve presente no documentário, mas nunca como lógica dominante.

Além de constituir uma transformação de ordem discursiva e representacional, o surgimento de enunciações em primeira pessoa que se identificam com o autor do documentário afeta os modos como os cineastas se aproximam de uma verdade coletiva, geracional ou hegemônica a partir de uma experiência essencial que os situa no centro do relato (PIEDRAS, 2013, p. 33).

A primeira pessoa aparece nos documentários latino-americanos dos anos 2000 como parte de um processo no qual o político relaciona-se com uma atitude de presença de individualidades em reflexão. Esses filmes reconsideram o passado a partir da experiência subjetiva: uma visão política nasce a partir de uma fratura familiar, e o que pareceria ser o documento de uma problemática doméstica se transforma no registro de uma memória cujo destino é ser compartilhada, ou seja, social e não pessoal (RIVAL, 2007).

A estrutura política na qual se geraram os traumas e as perdas individuais dos anos 1970 constrói um terreno onde o individual e o coletivo convergem. Os trabalhos

Butler e John Langshaw Austin, pensando os enunciados performativos como aqueles que, ao mesmo tempo em que descrevem, executam uma ação. Neste sentido, os documentários performativos seriam para Bruzzi os que reconhecem e fazem explícita a atuação atrás e em frente à câmera, tanto do realizador como dos sujeitos sociais que participam da obra. A definição de Bruzzi de documentário performativo se aproxima ao que Nichols considera reflexividade, já que a autora indica que os documentários performativos se caracterizam por sublinhar a construção e os artifícios que regem a um filme de não ficção” (PIEDRAS, 2013). Como completa Piedras, é importante lembrar que alguns documentários em primeira pessoa também foram analisados recorrendo a outras denominações como *cinema da experiência* (LÓPEZ SECO, 2010).

personais de luto e o processo social de restauração do passado encontram pontos de interseção e interação mútua. Neste sentido, desembocam no social uma quantidade de parâmetros que provém do intercâmbio de situações individuais, da mesma maneira que o coletivo incide nos processos pessoais (VERZERO, 2009, p. 190).

É importante assinalar que nosso *corpus* se situa junto a uma série de documentários que evidenciam o trabalho que as novas gerações (especialmente filhos de desaparecidos políticos) fazem com o legado incompleto que receberam devido a situações traumáticas, e que têm como denominador comum um realizador que indaga sobre o passado e o presente de seus vínculos familiares e afetivos com a intenção de compreender a própria história para assim chegar ao entendimento da memória histórica da sociedade.⁸ Como analisa Piedras (2011), nesses filmes, a história pública e o mundo histórico permanecem como território secundário, mas presente, sobre o qual se recortam relatos pessoais: as tensões entre memória e história, pessoal e coletivo, desejo e dever de narrar conjugam os terrenos da história (ou

8 Entre eles, podemos citar os argentinos *Historias cotidianas (h)* (Andrés Habegger, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *Memoria de un escrito perdido* (Cristina Raschia, 2010) e produções da agrupação H.I.J.O.S (Hijos por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, nascida em 1995); os chilenos *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, 1994), *Chile, los héroes están fatigados* (Marco Enríquez-Ominami, 2002), *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *Héroes frágiles* (Emilio Pacull, 2006), *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino Torrén, 2006), *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007), *La quemadura* (René Ballesteros, 2009), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) e *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010); os brasileiros *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *Uma longa viagem* (Lúcia Murat, 2011), *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2012) e *Em busca de Iara* (Flavio Frederico, 2013); e os uruguaios *Decile a Mario que no vuelva* (Mario Handler, 2007) e *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007).

intelectual) e da memória (afetivo, familiar) na busca de um possível diálogo entre o sujeito retratado e o contexto no qual se desempenha.

É impossível conceber e interpretar as narrativas familiares e os processos de transmissão dissociados dos contextos e circuitos mais amplos nos quais versões da história e fatos do passado se constituem. A família é sede e âmbito de laços sociais que criam pertencimentos e irradiam sentidos de época, de projetos culturais e políticos a espaços institucionais e à comunidade. Sem dúvida, será produzido um laço entre as experiências de transmissão familiar e os relatos sociais vigentes. Neste laço, instalar-se-ão interpretações que excedem o espaço do íntimo para tomar densidade em relatos e interpretações coletivos de determinados acontecimentos, que então voltarão às interpretações privadas, permeando assim os limites entre memórias pessoais e memórias compartilhadas. Os espaços públicos como âmbitos de legitimação, as gestões políticas e os cenários de mudança social são receptores e espelho das versões individuais. Por sua vez, instalam e reinstalam significações que os âmbitos da experiência mantêm, em uma dialética permanente entre o privado e o público (KAUFMAN, 2006, p. 69).

David Lowenthal (1998) nos fala de três principais fontes de conhecimento sobre o passado: a memória, que é introspectiva e inerente ao ser humano (inevitável e indubitável *prima-facie*); a história, que é contingente e empiricamente verificável (um conhecimento intencionalmente produzido); e os fragmentos, que são construções humanas e que se transformam em relíquias, resíduos, marcas, patrimônios.

Segundo o autor, “a história expande e elabora a memória ao interpretar fragmentos e sintetizar relatos de testemunhas oculares do passado” (LOWENTHAL, 1998, p. 104). Na mesma direção, Franco e Levín

(2007) indicam que história e memória são duas formas de representação do passado governadas por regimes diferentes que, contudo, guardam uma estreita relação de interpelação mútua.

Pilar Calveiro (2005) adverte que, ao falar de memória, costuma-se restringir a particularidade da experiência a uma classe de relato sensível (até mesmo sentimental), pouco elaborado e fechado em uma história individual, quase autônoma do social. Todavia, a autora se opõe a essa ideia e considera que a memória não requer a suspensão da racionalidade analítica nem da complexidade da análise. Além disso, “toda experiência individual, sendo única, não apenas se assenta fortemente em parâmetros e códigos de significação coletivos, mas se faz com outros, graças a outros, iluminada ou cegada por esses outros” (CALVEIRO, 2005, p. 34). Elizabeth Jelin (2002) incrementa a reflexão de Calveiro ao recuperar a noção de marco ou quadro social, fundamental no pensamento de Halbwachs:⁹ as memórias individuais estão sempre enquadradas socialmente. Esses marcos são portadores da representação geral da sociedade, de suas necessidades e valores. Só podemos recordar quando é possível resgatar a posição dos acontecimentos passados nos marcos da memória coletiva, o que implica a presença do social mesmo em momentos mais particulares.

É necessário, ainda, apontar a inevitável marca do presente no ato de narrar o passado. Individual ou coletiva, a memória é uma presença viva, ativa, que se nutre de representações e preocupações do hoje.

A função fundamental da memória não é preservar o passado mas sim adaptá-lo a fim de enriquecer e manipular o presente. Longe de simplesmente prender-se a experiências anteriores, a memória nos ajuda a entendê-las. Lembranças não são reflexões prontas do passado, mas reconstruções ecléticas, seletivas, baseadas em ações e percepções posteriores e em códigos que são

9 Ver HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

constantemente alterados, através dos quais delineamos, simbolizamos e classificamos o mundo à nossa volta (LOWENTHAL, 1998, p. 103).

Conforme expõe Campo (2012), “a história está sempre em construção, [...] é fraturada, possui lacunas, incômodos não suplantados e sempre por serem enfrentados. Novas perspectivas, interpretações, complementações e mesmo antagonismos surgem e instigam a reescrita da história”. Essa (re)construção é evidenciada no passado recente que, como discorrem Franco e Levín (2007), é um passado em permanente processo de atualização, pois não é formado somente por representações e discursos socialmente construídos e transmitidos, mas é nutrido por vivências e recordações pessoais, já que existem diversas formas de coetaneidade entre passado e presente (como a sobrevivência de seus atores). Assim, para as autoras, a especificidade da história recente é que ela não se define exclusivamente segundo regras ou considerações temporais, epistemológicas ou metodológicas, mas a partir de questões subjetivas e mutantes que interpelam as sociedades contemporâneas e que transformam os fatos e processos desse passado em problemas do presente (e aceitando a indeterminação como traço próprio e constitutivo).

Dessa maneira, tais filmes constroem, a partir da primeira pessoa, um modo de aproximar-se do passado e fazer uma reflexão sobre a história já não pensada em termos de uma lógica progressiva, mas a partir de um sentido alternativo e pessoal, do qual pretendemos nos aproximar.

Revisitar, retomar, reconstruir e se reapropriar do passado

Casa de herrero, Cuchillo de palo. O “cuchillo de palo” é aquele que não cumpre com os mandatos sociais, que não serve para os fins que a natureza lhe marca. Rodolfo Costa era o único entre todos os filhos que não quis ser ferreiro como o patriarca. Bailarino, assessor de imagem de travestis e ambíguo trabalhador do sexo, seu misterioso falecimento em 2000 não possui

explicações oficiais nem familiares. Em *Cuchillo de palo*, a sobrinha Renate, ao tentar aproximar-se das causas da morte dessa figura que a fascinava (apesar da desaprovação familiar que mantinha o tio geralmente distante), depara-se com marcas da ditadura de Alfredo Stroessner (que governou o Paraguai entre 1954 e 1989) difíceis de apagar: a dupla moral, o medo, os preconceitos e a desconfiança. Como ela mesma descreve, “os 35 anos de ditadura nos pisam os calcanhares. Stroessner se inteirava de tudo e qualquer pensamento diferente era castigado. [...] Havia uma rede de ‘espiões’, e qualquer pessoa poderia ser um. O medo de falar ficou cravado”.

Renate recorre a suas escassas memórias e se aproxima do pai, Pedro Costa, irmão de Rodolfo, na tentativa de desatar os nós daquela morte, cuja causa diziam ter sido a tristeza – apesar de ela lembrar-se do tio como alguém que estava sempre feliz. A diretora tem dificuldades ao convocar depoentes, e a repressão mostra sua efetividade simbólica ainda hoje:¹⁰ uma vizinha aproveita a falha na bateria da câmera para escapar na profundidade do quadro; um amigo do tio resiste a mostrar o rosto e a dizer o nome. As pessoas fazem afirmações vagas, e se recusam a aprofundá-las: “é assim”, “eu só te conto; não sei explicar”, “eles prendiam, perseguiram e até matavam gente, mas não sei por quê”.¹¹ Como bem manifesta uma entrevistada, “não abertamente, mas logicamente”.

10 Durante um colóquio sobre o filme (realizado na CasAmérica, Madri, em 1º de junho de 2011), Renate diz que lhe chamava a atenção como os paraguaios não falavam da ditadura com verbos no passado, e sim no presente. Ela observa o mesmo no documentário *Cándido López, los campos de batalla* (José Luis García, 2005), sobre a Guerra da Tríplice Aliança, do qual ela foi produtora. Disponível em: <<http://www.casamerica.es/cine/coloquio-cuchillo-de-palo>>.

11 Essa situação é definitivamente explicitada em um momento em que Renate questiona seu pai: “Papi, você não se pergunta, de repente, o que eu estou fazendo?”. O pai é esquivo como em quase todas as ocasiões: “Não. Está filmando”. “Mas o filme é sobre seu irmão”, provoca a diretora. Ele revela que as pessoas indagam sobre a rodagem, e ele responde que conversam, mas que tampouco sabe os detalhes. Ela segue pressionando: “Você também não me pergunta”. Pedro divaga que nunca sabe bem o

Pedro Costa não é uma figura menos fugidia: não interrompe suas tarefas para responder aos questionamentos da filha, sendo seguido por uma câmera inquieta que custa enquadrá-lo. Quando a diretora logra mirá-lo com um plano médio a 45° (o clássico das “cabeças falantes”), ele segue concentrado nas laranjas que descasca, olhando fugazmente para o espectador. Quando Renate deixa de estar presente apenas pela voz *off* e divide o quadro com Pedro, a relação de ambos é mais fluida: ele cede e estabelece o diálogo, ainda que através de um discurso intacto e inundado por um raciocínio religioso, do qual a filha reclama. Como a pipa que os dois tentam fazer voar e que termina enroscada nos fios, o contato entre eles é truncado; deslançando por vezes, mas frequentemente interrompido pelas evasivas de Pedro.

Como a cineasta comenta no início do filme, há algo entre a luz e a escuridão que ela não consegue ver, mas quer descobrir. Nesse intento, ela vai ao rio, para o qual Asunción dá as costas, buscando observar o que a cidade não nota. Para Renate, é como uma metáfora da dificuldade do país em olhar para trás. Assim, a diretora edifica um duplo relato: a vida e a morte de Rodolfo e dos homossexuais no governo Stroessner.

Tentando iluminar a continuidade dos silêncios e as repressões em uma sociedade golpeada que interiorizou as determinações moralizantes da ditadura, ela vai em busca da origem do termo “108”, que se utiliza como insulto comum e todos sabem o que significa.

Em 1959, um locutor de rádio foi assassinado em um possível crime passional que envolveu um homem do alto escalão do regime. Para encobrir o delito, as autoridades policiais montaram uma grande caça às bruxas, prendendo qualquer suspeito de ser homossexual por reunir a mesma condição que o suposto assassino. 108 pessoas foram encarceradas e seus nomes colocados em uma lista, distribuída por diversos lugares: pendurada no espaço público, em empresas, comércios, universidades. Se antes

que falar e somente diz que estão trabalhando. Renate questiona uma vez mais se ele não se pergunta, e ele afirma que não. “Não costumo me perguntar”, encerra.

o povo já estava convencido de que a homossexualidade era uma doença, agora se assegurariam que era perigosa. O próximo capítulo aconteceu em 1982: um garoto de 14 anos desapareceu do colégio e foi encontrado morto dias depois. Outra vez, a hipótese foi crime passional, e mais de 600 pessoas (Rodolfo entre elas) foram detidas, e a maioria ficava meses na cadeia, sob tortura. Seus nomes figuravam em listas que circulavam por todo o país, e o imaginário coletivo deveria reter a estigmatização dos homossexuais como assassinos. Esses episódios ficaram conhecidos como “as listas dos 108”. Hoje, ninguém se lembra desses casos, mas não há o quarto 108 nos hotéis, as placas de carro com essa centena são trocadas, o número sempre sobra nas loterias, e está pichado nos muros com intenções agressivas.¹²

Os presentes nessas listas tornaram-se algo como “desaparecidos”, devido à autocensura que tiveram que empreender para seguir vivendo. Renate desenha esse destino do tio ao incluir em *Cuchillo de palo* o único vídeo familiar em que Rodolfo aparece, no qual ele vai se colocando para trás de todos, e depois escapa da imagem – e da celebração que se filmava –, e ao expor inúmeras vezes seu estranhamento com o fato do guarda-roupa (lugar onde geralmente não se depositam apenas vestimentas, mas objetos que podem estar carregados de recordações) do tio estar vazio no dia de sua morte. Quando transita em exteriores junto a seus entrevistados, geralmente é noite. A maioria dos contatos diurnos acontece dentro das casas das pessoas, de certa maneira reproduzindo como o tio podia circular pela cidade. Além disso, por vezes ela só pode localizá-lo através de outra identidade que ele havia criado para si: a de Héctor Torres.

Afora poucas fotos e o vídeo, Renate não tem mais nenhuma imagem do tio. Ela, então, decide forjar um imaginário produzindo fragmentos em Super 8 e inserindo-os na montagem. A textura do Super 8, com seus tons pastéis, suscita a infância para toda uma geração, assim como remete a gravações de ambientes domésticos e situações íntimas. É recorrente a imagem da janela da casa do tio, semiaberta, tomada de

12 O filme recebeu o título 108 em suas exibições internacionais.

diversos ângulos, mas que nunca logra alcançar o que está no interior, confirmando a dificuldade da cineasta em adentrar um passado tabu tanto para a família quanto para o país. Desse modo, Renate denuncia e põe em pauta importantes (porém esquecidos) episódios de condenação social e preconceito da história paraguaia ao lado das marcas que a ditadura sedimentou no imaginário coletivo.

Em *Sibila*, assim como em *Cuchillo de palo*, a presença da primeira pessoa, ao invés de supor uma ruptura com o vínculo histórico, serve para enfocá-lo melhor. Teresa Arredondo, diretora e sobrinha de Sybila Arredondo, bordeia biograficamente o rico personagem que é a tia (musa de artistas e mito político, sempre vinculada a ambientes literários e culturais, filha da escritora Matilde Ladrón de Guevara, ex-mulher do poeta chileno Jorge Teillier, viúva do escritor peruano José María Arguedas) para falar não só das feridas e silêncios que o compromisso social e político de Sybila provocaram dentro de sua família – mãe peruana de família abastada, pai chileno que chega como exilado nos anos 1970 ao Peru (onde vivia a irmã Sybila) –, mas para abordar também um Peru dividido por uma luta política fratricida.¹³

Teresa era criança quando a tia foi presa pela suposta colaboração com o Sendero Luminoso, após ser “julgada” por um tribunal anônimo no governo de Alberto Fujimori, no início dos anos 1990.¹⁴ A menina viveu com a

13 Em 2001, a Comisión de la Verdad y la Reconciliación redatou um informe que afirmava que entre 1980 e 2000 houve cerca de 70 mil mortes no Peru provocadas pela violência armada. Apenas 35 mil vítimas foram identificadas. Eles atribuem metade das mortes aos grupos terroristas (principalmente Sendero Luminoso e MRTA – Movimiento Revolucionario Tupac Amaru) e metade ao terrorismo de Estado implantado mais sistematicamente por Alan García (1985-1990) e Alberto Fujimori (1990-2000). A Comisión era formada por pessoas de diferentes estratos da sociedade peruana, da direita à extrema esquerda, e nunca entraram em um verdadeiro acordo sobre o resultado da investigação.

14 Em seu governo, Fujimori criou uma lei que permitia julgar pessoas por apologia ao terrorismo, promovendo julgamentos ilegais com juízes sem rosto e voz distorcida que sumariamente condenavam simpatizantes do Sendero e outros grupos opositores.

presença fantasmagórica de Sybila, patenteada pela omissão dos parentes, ficando apenas com as lembranças e as imagens da imprensa, nas quais não reconhecia a tia.

A cineasta recupera as imagens em VHS com o julgamento de Sybila, seu retorno ao Chile, noticiários televisivos, recortes de jornal com o anúncio de sua prisão e coloca-os lado a lado com filmagens em Super 8 e diversas fotos de sua família. O arquivo público já não é trabalhado somente com interesse jornalístico, e sim a partir do olhar pessoal, como material que propicia recordações. Da mesma maneira, os registros íntimos são ressignificados:

Existem imagens produzidas em contextos singulares e privados que vão cobrando, com o tempo, um valor agregado que as transforma também em *material de arquivo* [grifo no original]. Referimo-nos aos *home videos* ou “filmagens caseiras” que fazem parte, por vezes, do patrimônio pessoal de um autor e que em recentes filmes de memória tem tido um novo protagonismo. [...] Frequentemente, são usados não tanto como recurso de evocação de uma época, de um clima pessoal, e se instalam como um elemento emocional antes que explicativo. [...] A memória familiar passa a ter, assim, um uso social (GUARINI, 2009, p. 272).

Com exceção das fotos e vídeos, a imagem da diretora só é vista em um momento: ao esquadrinhar, silenciosamente, a cela onde a tia esteve presa, Teresa deixa-se filmar momentaneamente através do espelho – como em um intento de “colocar-se em seu lugar”, reter e assim entender uma das experiências de Sybila. A presença da cineasta, no entanto, é sentida principalmente através de sua voz. Ainda que as vozes *off* e *over* sejam predominantes, em nenhum momento é incorpórea ou busca ser autoritária e objetiva, como ressoa a *voz de Deus* dos documentários expositivos:

a voz de Teresa apresenta-se com uma perspectiva mais tentativa e que está encarnada em um corpo vulnerável.

Teresa também recorre a conversas com seus familiares, cujas versões vão delineando Sybila como culpada ou inocente.¹⁵ Os únicos entrevistados fora do círculo familiar são o advogado de Sybila e seu último marido. As interações com a diretora são mais amenas que em *Cuchillo de palo*, mas não menos delicadas. Duas pessoas (um tio e uma prima peruanos) se recusam a aparecer, justificando que temas relacionados ao Sendero Luminoso ainda são difíceis de serem abordados no país e continuam criando muitos medos. A cineasta confessa haver pensado que já tinha corrido tempo suficiente, mas percebe que o assunto permanece incômodo para ambas as famílias, e discorre sobre situações ausentes na montagem: a recusa em falar de certas coisas, os pedidos para tomar cuidado com a exposição da tia, a acusação de preparar-lhe uma homenagem.

O confronto mais duro que presenciamos é com a própria Sybila, que se faz presente na parte final do filme. Teresa a visita em sua residência na França,¹⁶ e se aproxima da tia vacilante – tanto quando a acompanha em seus gestos cotidianos, quanto ao fazer perguntas que poderiam resultar molestas –, demonstrando a falta de intimidade da relação que se quer recuperar.

Em um de seus encontros, Teresa faz a Sybila a mesma pergunta que Renate Costa fez a seu pai: “Você já se perguntou por que eu estou fazendo esse documentário?”. “Porque você quer saber verdades que desconhece, ou

15 Nesse sentido, a demarcação semântica feita pelo pai de Teresa é fundamental: “Temos que tomar cuidado com os termos *inocente* e *culpado* nesse contexto. É diferente de quando, por exemplo, alguém dá um tiro em outro para roubar sua bolsa. [...] Aqui temos um contexto ideológico, porque você tem que declarar *culpado* a uma pessoa que está convencida de certas coisas”. Essa afirmação também é importante para entendermos o choque de gerações do qual falaremos adiante.

16 Sybila foi libertada em 2002, e voou ao Chile poucas horas depois de sair da prisão. No momento da gravação vivia na França, e atualmente reside no Chile. Nunca mais voltou ao Peru.

situações históricas. Ou porque quer me convencer da necessidade de eu pedir perdão ou algo assim”, retruca a tia. Nesse momento, explicita-se um confronto de perspectivas geracionais que já vinha se esboçando nas meditações da diretora. No final do filme, seguem a incompreensão e o desnorteamento da sobrinha, que não consegue entender o distanciamento que a família materna impõe a Sybila (como comenta a mãe de Teresa, “sendo peruana, eu não queria saber nada relacionado ao Sendero”) e tampouco as atitudes da tia. A cineasta preocupa-se com a resolução do passado para a compreensão do presente, enquanto Sybila (e seus contemporâneos) tinham/têm os olhos voltados para o porvir, o que justificaria suas ações.¹⁷ Os efeitos da história perduram sobre a intimidade de Sybila e Teresa, e descortinam dilemas de uma peculiar irresolução tanto dentro das casas como em âmbito nacional.

No filme *Os dias com ele*, a diretora Maria Clara Escobar não precisa fazer tal pergunta ao único “entrevistado”, seu pai, Carlos Henrique Escobar, filósofo e dramaturgo preso e torturado durante a ditadura militar no Brasil e autoexilado em Portugal há 12 anos. Apesar das frequentes explicações de Maria Clara (“a ideia é uma reconstrução ou uma construção de uma memória que eu não tenho da sua história, da nossa história, pensando um pouco na história do Brasil também”; “é uma reflexão sobre o silêncio. Os silêncios históricos e pessoais... o silêncio da ditadura e o silêncio que eu tenho na minha própria história com relação à sua”), ele a interpela constantemente sobre as reais motivações que a levaram a querer realizar o documentário.

É importante destacar porque Carlos Henrique é um “entrevistado”. No início do documentário, essa indefinição é instituída a partir de sua própria fala: “essa é uma espécie de entrevista para a Maria Clara”. *Os dias com ele* se constrói por meio de um *tour de force* – ele não quer fazer o filme proposto por ela; ela não quer fazer o filme ao qual ele se dispõe. A saída do pai do enquadramento corresponde à figura que se quer apanhar mas parece escapular

17 É interessante observar que Teresa Arredondo opta por mudar a grafia do nome da tia de Sybila a Sibila para titular o filme. Sibilas são as mulheres a quem os antigos atribuíam o dom da profecia e o conhecimento do futuro.

sempre. Carlos Henrique sugere insistentemente o que e como ela deve perguntar, recusando-se em se adequar tanto às expectativas da filha como às da cineasta. Assim, uma batalha gera o documentário, já que ambos brigam por um espaço simbólico mediado pela câmera (ARTHUSO, 2013).¹⁸

A situação de Maria Clara é desconfortável; está dividida entre o papel de filha e o de cineasta. Afinal de contas, Carlos Henrique jamais aceitara dar entrevistas sobre si mesmo. Na primeira parte do filme, as recusas do pai em falar sobre suas experiências, principalmente aquelas que dizem respeito à tortura, são acompanhadas por imagens que sugerem a dificuldade de estabelecer um diálogo com ele: vemo-lo caminhando em direção ao fundo do plano, numa profusão de quadros dentro do quadro, observado através de janelas, fragmentado pelos tijolos vazados do muro ou ainda entre uma infinidade de livros. Além disso, em vários momentos, significativamente a câmera é colocada em um ligeiro *contra-plongée*, na altura do ponto de vista de uma criança. À imagem do pai esquivo se acrescentam planos de filmes em Super 8 (como já comentamos, a bitola feita para o registro da cena familiar) – assim como Renate Costa, Maria Clara não possui imagens de arquivo junto a seu pai, e necessita forjá-las. Mas, ao contrário da diretora paraguaia, ela opta não por produzir novas filmagens, mas “emprestar” fragmentos de memória de outros, os quais mostram crianças e homens, que não são nem Maria Clara nem Carlos Henrique. A esses fragmentos de memórias “alheias”, sobrepõe-se a voz da diretora afirmando a respeito de cada adulto que aparece na tela: “esse não é meu pai”.¹⁹ A mágoa pela ausência da figura paterna, reafirmada no presente pela recusa

18 Nos três filmes que analisamos aqui, a câmera se define como um mediador, como um instrumento que garante o ingresso a lugares de fala que seriam impossíveis de existir exceto naquela conjuntura.

19 Inclusive, no início do projeto, o filme intitulava-se *Memória emprestada*. É claro que esse título refere-se ao fato de tomar para si as memórias do pai, mas podemos fazer uma ponte com esse ato de adotar imagens de crianças com seus pais, ou de pais jovens, para preencher essa ausência existente na vida da diretora.

do pai de estabelecer uma relação filial, mediada pelo filme, marca a tônica deste primeiro embate entre pai e filha.

Embora essa tensão não desapareça em todo o documentário, ela se dilui um pouco para dar lugar a uma interação que estabelece, pela primeira vez, uma frágil ligação nessa complexa relação que o filme busca realizar entre a esfera privada e a pública. Maria Clara deixa de se confrontar diretamente com o pai para aceitar retoricamente suas sugestões, sem abrir mão de fazê-lo falar sobre seu passado. Aos poucos, ela consegue compreender que as evasivas do pai não são recusas de estabelecer uma relação com ela, repetindo voluntariamente no presente o que fora obrigado a fazer no passado. Torna-se claro que a resistência dele se deve à sua dificuldade de expor para o aparelho suas experiências traumáticas. Não por acaso, deixa-se de enfocá-lo centralizado e de baixo para cima. A partir desse momento, Carlos Henrique conseguirá expressar, pela insistência da filha, a profunda mágoa que realmente marca as pessoas um dia torturadas. Esse homem, áspero e descrente do gênero humano, fala sobre um dos gestos mais comovedores em meio ao horror da tortura – já bastante machucada, a companheira presa junto com ele lhe apertara a mão para dar-lhe coragem.

Até a parte final do filme, a câmera não chega a girar sobre Maria Clara – além de uma breve e recortada aparição no começo, quando ajeita o microfone do pai, ela está presente por meio da voz – e o choque entre pai e filha dá-se sempre com Carlos Henrique sozinho no quadro; o contracampo não existe. Num último embate, quando o intelectual se nega a ler o documento do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) que autorizava sua prisão, Maria Clara toma seu lugar e realiza essa tarefa. Nesse ato de desespero, diante de mais uma recusa do pai, ela acaba introduzindo o contracampo que ficara sublimado – a sua própria imagem. A exposição da figura paterna exigia que também a filha se mostrasse e não permanecesse comodamente escondida na voz inquisidora com a qual admoesta o pai. Ao enfrentar o aparelho, Maria Clara se afirma como uma pessoa e como uma cineasta capaz de nos dizer muito sobre nosso passado traumático.

Maria Clara apela à memória de um passado histórico que não viveu, mas que reconhece como fonte a partir da qual consolidar laços de filiação. Ela esforça-se em converter a “estátua” do pai em corpo e, ao enfrentar-se com algo ausente, não esquiva sua falta, mas sim a sublinha. A cineasta é consciente da impossibilidade de chegar à verdade, mas reconhece como uma responsabilidade histórica o ato de contar, interessando-se mais sobre o impacto do testemunho no presente que no passado e, como comenta Vera Carnovale, identificando no depoimento um espaço privilegiado para observar as relações entre os olhares individuais e coletivos: “O testemunho não serve apenas para aceder a informações não contempladas em outros documentos, mas também para explorar as maneiras como os sujeitos recordam e outorgam sentido a sua própria experiência, transcendendo a dimensão individual desta” (CARNOVALE, 2007, p. 168 *apud* APREA, 2012, p. 9).

Em uma das ocasiões em que o pai pergunta se o filme é sobre ela, Maria Clara afirma: “Os filmes sempre são sobre nós”. O tema central de *Os dias com ele* não é o mundo histórico, mas a maneira de se aproximar dele; as dificuldades e conflitos que essa aproximação pressupõe quando o passado aparece problematizado – assim como os reflexos de suas fraturas no presente.

Palavras finais

Como analisa Amado (2005), as imagens do passado nos documentários das últimas décadas já não estão a cargo de personagens inventados que as organizavam com a nitidez das reconstruções históricas ou a cronologia narrativamente disciplinada do *flashback*. O questionamento das formas mais estruturadas e globalizantes de acesso aos processos históricos tem permitido repensar a importância dos próprios sujeitos enquanto “atores sociais”, prestando especial atenção à observação de suas práticas e experiências e à análise de suas representações da realidade (FRANCO & LEVÍN, 2007). O documentário latino-americano contemporâneo expõe

novas e diversas modalidades de expressão, que implicam diversas maneiras de abordar e se situar no mundo.

Nos documentários que exploramos neste artigo – *Cuchillo de palo*, *Sibila* e *Os días com ele* –, as documentaristas partem de uma perspectiva pessoal para dialogar com a reconstrução da memória tanto individual quanto histórica, e tal trabalho é chave para compreender o presente:

a memória é uma dimensão que diz respeito tanto ao privado, ou seja, a processos e modalidades estritamente individuais e subjetivas de vinculação com o passado (e, por extensão, com o presente e futuro) como à dimensão pública, coletiva e intersubjetiva. [...] A noção de memória nos permite traçar uma ponte, uma articulação entre o íntimo e o coletivo, já que invariavelmente os relatos e sentidos construídos coletivamente influem nas memórias individuais (FRANCO & LEVÍN, 2007, p. 7).

A história familiar relaciona-se com uma reflexão social mais ampla, e a família é ponto de partida para pensar a situação política da região durante os governos ditatoriais. A representação do mundo está mais vinculada à percepção e não à observação. A presença do diretor – não apenas como cineasta, pesquisador ou enunciador, mas também como objeto da enunciação – pode ser corporificada ou através da voz. Material de arquivo (público e privado), cartas e relatos orais são dispositivos que tentam agarrar um passado que se encontra em constante tensão com o silêncio e o esquecimento.

Dessa maneira, nos propusemos refletir sobre a releitura e a reescrita da história em sua relação com a memória, ao passo que os documentários escolhem aproximar-se diretamente dos envolvidos nas narrativas que abordam. A dimensão histórica se reconstrói a partir de uma experiência subjetiva que borra a fronteira entre o privado e o público, e os lutos, ausências e silêncios privados solicitam ser percebidos como capital histórico.

Referências

- AMADO, Ana. “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia”. In: ANDÚJAR, Andrea et al (orgs.). *Historia, género y política en los 70. Segunda parte: Relatos e imágenes de la violencia*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2005. Disponível em: <<http://www.feminaria.com.ar/coleccion/temascontemporaneos/007/3-SegundaParte.pdf>>.
- APREA, Gustavo. “Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente”. In: APREA, Gustavo (org.). *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.
- ARTHUSO, Raul. *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar (Brasil, 2013). *Cínética*, jan. 2013. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/osdiascomele.htm>>.
- BRUZZI, Stella. “El documental performativo”. In: SICHEL, Berta. *Postverité*. Murcia: Centro Párraga, 2006.
- CALVEIRO, Pilar. “Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia”. In: *El porvenir de la memoria. 2º Coloquio Interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Edición de Abuelas de Plaza de Mayo, 2005.
- CAMPO, Mônica Brincalepe. A memória e a construção da história em *Los rubios*, de Albertina Carri, e *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci: narrativas comparadas envolvidas pela subjetividade e objetividade. Texto inédito. Apresentado no II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y de la historia, realizado entre 5 e 7 de dezembro de 2012 na Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

- CUEVAS, Efrén. “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica”. In: CERDÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro (orgs.). *Documental y vanguardia*. Madri: Cátedra/Festival de Málaga, 2005.
- FRANCO, Marina; LEVÍN, Florencia. “El pasado cercano en clave historiográfica”. In: FRANCO, Marina; LEVÍN, Florencia (orgs.). *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- GUARINI, Carmen. “El ‘derecho a la memoria’ y los límites de su representación”. In: FELD, Claudia; STITES MOR, Jessica (orgs.). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madri: Siglo XXI Editores, 2002.
- KAUFMAN, Susana. “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias”. In: JELIN, Elizabeth; KAUFMAN, Susana (orgs.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2006.
- LÓPEZ SECO, Celina. “Narrativas contemporáneas: el cine de la experiencia”. In: MOGUILLANSKY, Marina; MOLFETTA, Andrea; SANTAGADA, Miguel (orgs.). *Teorías y prácticas audiovisuales*. Actas del Primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Cuadernos AsAECA, nº 1. Buenos Aires: Teseo, 2010.
- LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, nº 17, nov. 1998.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2008.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “La subjetividad en el documental latinoamericano contemporáneo”. Conferência realizada em 12 de março de 2010 durante o XI Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez In Memoriam,

em Santiago de Cuba. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/revtexto.aspx?cod=96&sec=2&num=3&id=16>>.

PIEDRAS, Pablo. Algunas especulaciones en torno a los modos de representación y a la manifestación de la primera persona en el cine documental argentino. *Revista Cine Documental*, nº 7, 2013. Disponível em: <<http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/index.php/articulos/9-numero7/13-algunas-especulaciones-en-torno-a-los-modos-de-representacion-y-a-la-manifestacion-de-la-primera-persona-en-el-cine-documental-argentino>>.

_____. La cuestión de la primera persona en el documental latino-americano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos. *Revista Cine Documental*, nº 1, 2010. Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html>.

_____. Modos de explicar el mundo histórico en documentales argentinos de las últimas décadas. *PolHis – Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política. Dossier Cine y Política*, nº 8, 2º semestre 2011. Disponível em: <http://historiapolitica.com/datos/boletin/PolHis_8.pdf>.

RASCAROLI, Laura. *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower Press, 2009.

RENOV, Michael. “First-person films. Some theses on self-inscription”. In: AUSTIN, Thomas; JONG, Wilma (orgs.). *Rethinking documentaries: new perspectives, new practices*. Maidenhead: Open University Press, 2008.

_____. “The poetics of documentary”. In: RENOV, Michael (org.). *Theorizing documentary*. Nova York: Routledge, 1993.

RIVAL, Silvina. “Revisiones”. In: RIVAL, Silvina; SARTORA, Josefina (orgs.). *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/Editora UFMG, 2007.

VERZERO, Lorena. “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil”. In: FELD, Claudia; STITES MOR, Jessica (orgs.). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ACASO E A CONTINGÊNCIA EM DOCUMENTÁRIOS

Sabrina Rocha Stanford Thompson¹

“Um lance de dados jamais abolirá o acaso” (Marllamé, 1897)

Breve histórico sobre acaso e cinema documentário¹

O ACASO SEMPRE ESTEVE PRESENTE na história do documentário, ou mesmo, em alguns momentos, na história do cinema ficcional. Desde o cinema dos primeiros tempos, com o advento do cinematógrafo e as primeiras captações concebidas como filmes naturais, as questões contingenciais atravessaram desde aspectos técnicos da descoberta do cinematógrafo até o aperfeiçoamento deste. Segundo Nunes (2006), o acaso no início do cinema era, via de regra, a prática fundadora das primeiras descobertas com as imagens em movimento. A perspectiva do cinematógrafo, na grande maioria das vezes, era registrada ao acaso: girava-se a manivela, calculava-se aproximadamente o ângulo de captação das imagens e o resultado era inesperado. Alguns enquadres de grande sucesso do *cinéma premier* não foram obra de um cálculo preciso, mas sim, muitas vezes, de pequenos erros e imperfeições de ordem técnica. A *chegada de um trem na estação de La Ciotat* (1896), dos irmãos Lumière, era quase que completamente dada às situações de imprevistos. Lumière escolhe a temática para

¹ Mestre em Cinema Documentário no Departamento de Mídias da Unicamp.
E-mail: stanfordsabrina@hotmail.com.

o registro, o ângulo do qual quer captar o tema e no mais podemos ver no enquadre a irrupção do fluir natural dos acontecimentos.

O acaso controlou a realização. No primeiro plano, não é o comboio que é destacado pois mal se vê, mas um carregador de boné e bigode, semblante baixo (talvez por se ter percebido da presença do cinematógrafo) a puxar manualmente um carro de transporte de mercadorias ou de bagagens e a caminhar em direção à câmara (NUNES, 2006, p. 1).

Para Burch (1992, p. 135), a ação do filme vai compreender basicamente gestos e ações imprevisíveis entre os passageiros que descem do trem e aqueles que aguardam na plataforma. Esse mesmo acaso, entretanto, segundo o autor, será aquele contra qual Lumière passará grande parte de sua vida lutando contra, marca que vai designar grande parte das produções seguintes na história do cinema até meados de 1950. No documentário sobre Lumière realizado por André S. Labarthe em 1995, o acaso é algo que merece grande destaque nas obras do realizador (NUNES, 2006, p. 4). A contingência seria, dessa forma, quando a objetiva encontra o acaso e registra o inesperado, entendida nos sentidos de imprevisível (a imprevisibilidade das condições climáticas), incontrolável (quedas de água mal reguladas, figuração rebelde à organização, animais incontroláveis, crianças rebeldes), enfim, tudo o que pode acontecer (NUNES, 2006, p. 5). Para Douchet (1993), o primeiro efeito de montagem que aparece no filme feito por Lumière, dedicado ao duque e à duquesa de Aoste, se dá de forma acidental e não premeditada. O operador Lumière determinou com precisão a cena, colocou o cinematógrafo no lugar onde a ação iria decorrer – a chegada de carruagem dos duques de Aoste –, mas a carruagem não parou exatamente no local premeditado. “O operador parou a tomada de vista, deslocou rapidamente o cinematógrafo e imediatamente continuou a captar o acontecimento. Essa mudança de enquadramento provocou um salto e esse corte

acidental marca historicamente o primeiro efeito de montagem”. Outros realizadores do cinema dos primeiros tempos parecem atribuir ao acaso algumas de suas maiores descobertas. No caso de George Méliès, uma truagem descoberta de forma acidental (que depois será muito utilizada em filmes de outros realizadores contemporâneos a ele) vai constituir alguns dos primeiros efeitos do ilusionismo no cinema.

Um bloqueio do aparelho de que me servia no início (aparelho rudimentar, no qual a película se estragava ou ficava presa com frequência e recusava avançar) produziu um efeito inesperado, um dia em que fotografava prosaicamente a praça da Ópera: foi necessário um minuto para desbloquear a película e pôr o aparelho em funcionamento. Durante esse minuto, os peões, autocarros, carros tinham mudado de lugar, evidentemente. Ao projetar o filme, colado no ponto onde tinha acontecido a ruptura, vi subitamente um autocarro Madeleine-Bastille transformado em carro funerário e homens transformados em mulheres. O truque por substituição, dito truque por paragem, estava encontrado e dois dias mais tarde eu executava as primeiras metamorfoses de homem para mulher e os primeiros desaparecimentos súbitos que tiveram, no início, um muito grande sucesso.²

Ainda segundo Nunes (2006), essa descoberta devido à parada acidental do aparelho vai ser utilizada posteriormente no filme *A dama desaparecida*,³ onde essencialmente o truque realizado consiste em uma mulher, sentada sobre uma cadeira, que é coberta com um lençol branco. Imobilizada a imagem, a mulher pode sair e vemos no enquadre a cadeira

2 Excerto de um texto escrito por Méliès durante o verão de 1906, publicado no mesmo ano ou no início do ano seguinte no *Annuaire Général et International de la Photographie*, citado por Georges Sadoul (NUNES, 2006, p. 5).

3 *L'Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin*.

vazia. A autora vai chamar atenção para um pequeno pedaço do vestido que é deixado fora do lençol e que pode comprometer o truque a um olhar um pouco mais atento; novamente situações contingenciais parecem impor seu sentido diante dos primeiros enquadres. “O primeiro *travelling*, fruto do acaso, é atribuído a um dos três primeiros operadores de Lumière, Albert Promio, ao filmar em Veneza o Grande Canal durante um passeio de gôndola” (NUNES, 2006, p. 8). As vanguardas surrealistas de 1920 de alguma forma parecem contemplar a questão do acaso na medida em que pretendem negar toda e qualquer forma de arte convencional, nomeando a si mesma como antiarte, pois, contrariando os movimentos de consciência e intencionalidade, o cinema surrealista vai aleatoriamente entregar sua narrativa às imagens sem vínculos informativos ou conexos; o acaso é requisitado “como a única ferramenta alienada de quaisquer critérios estabelecidos” (ENTLER, 2000, p. 12). A situação do inesperado vai marcar a própria fundação do movimento surrealista dadaísta quando Hans Richter, integrante inicial do grupo de Zurique, ao deixar cair uns recortes de papel, se deu conta de que sua forma aleatória o agradava. Peñuela (1994), no livro *Um jato na contramão: Buñuel no México*, vai evidenciar que um dos processos criativos do cineasta era tentar reproduzir nas cenas de seus filmes pensamentos que vinham de forma aleatória em sua cabeça.

Ao se falar em cinema documentário de forma geral, e mais especificamente a partir da década de 1960, não deixamos de nos remeter quase que imediatamente à questão do acaso e da contingência, que, aqui nesse trabalho, entendemos como as marcas do imprevisível que o real insiste em sobrepor à possível intencionalidade do diretor e de sua equipe. O imprevisto sempre fez parte da tessitura imagética e estrutural dos documentários e, de forma geral, na maioria dos casos, foi esperado e acolhido conforme sua aparição estivesse compatível com a ideia que se queria transmitir no momento da montagem, ou mesmo, em alguns casos, quando parecia não haver espaço para esse acolhimento do imprevisível.

Dessa forma, falar da presença da contingência e sua especificidade no cinema documentário não se constitui essencialmente em algo novo.

Na tradição documentária, o peso da circunstância do mundo em seu transcorrer, que cerca a circunstância da tomada (ou melhor resumindo, o peso da circunstância da tomada), tem uma dimensão infinitamente maior do que no cinema de ficção. Ignorar esse dado é ignorar a história do documentário (RAMOS, 2004, p. 161).

De alguma forma, podemos dizer que a questão do acaso é um tema recorrente durante a constituição da história do cinema documentário. Segundo Ramos (2008), a circunstância da tomada dá-se invariavelmente no transcorrer do mundo, que existe enquanto tal para o sujeito-da-câmera que a registra. A partir dessa mesma circunstância, temos o que pode ser concebido como a imagem intensa: uma experiência singular do sujeito com a realidade registrada que não vem a se repetir. A partir de então, o sujeito-da-câmera está exposto à indeterminação que ocorre no encontro deste com o registro da realidade, sempre situada na “franja do presente”, ou seja, a realidade por si mesma é puramente casual, não se repete, por ser única e pungente.

E o que vem a ser a intensidade da imagem? Quanto mais singular (quanto mais única, na escala das imagens quaisquer cotidianas), mais intensa é a ação experimentada pelo sujeito da câmera. [...] Toda experiência do transcorrer é, por definição, singular (os pré-socráticos diziam não ser possível passar pelas águas do mesmo rio duas vezes) (RAMOS, 2008, p. 91).

Dziga Vertov, em *O homem com uma câmera*, constitui-se como um marco na história do cinema em sua tentativa de associar o olho humano ao

da câmera, buscando, dessa forma, retratar um *cinema-olho*, capaz efetivamente de apreender o real, a verdadeira realidade tomada de improviso, a “vida como ela é”. Vertov, em 1920, colocava assim a ideia do contato direto do olho da câmera com o evento filmado, que seria, nesse sentido, o contrário da premeditação ficcional. A suposta realidade seria assim algo parecido com o que podemos ver em *O homem com uma câmera*, ou seja, tudo aquilo que transcorre cotidianamente na cidade de Moscou.

Em *Kino-glaz – Cine-Olho* – de 1924, Vertov desenvolve o ponto de vista de uma captação da *vida de improviso*, termo que remete para a indeterminação, o imprevisto, o não encenado, o acaso no momento da tomada de vista. Ao utilizar esta expressão, Vertov não quer dizer que usa a tomada de vista de improviso de forma gratuita, mas para “mostrar pessoas sem máscara, sem maquiagem, captá-las com o olho da câmara no momento em que não representam, ler os seus pensamentos desnudados pela câmara. O Cine-Olho como possibilidade de tornar visível o invisível, límpido o suave, evidente o que é escondido, manifesto o que é mascarado. Substituir o jogo pelo não jogo, a falsidade pela verdade, pelo Cinema-Verdade (NUNES, 2006, p. 12).

Posteriormente, notadamente influenciado pelas propostas de Vertov e Robert Flaherty, surge o Cinema Verdade, tendo como um de seus representantes principais Jean Rouch, que tinha como proposta compor uma estética fílmica em que os elementos de cunho espontâneos e casuais contribuiriam para o arejamento e sutileza dos registros do real. O transcorrer dos fatos cotidianos imbuídos de seu conteúdo acidental seria um tema recorrente em algumas de suas obras.⁴ Segundo Freire (2006), as estraté-

4 “Quando faço um filme, após alguns minutos iniciais, vejo esse filme se fazer no visor de minha câmera e sei a cada instante se o que fiz é válido ou não. Essa tensão permanente é exaustiva, mas ela é a febre indispensável ao sucesso dessa caça aleatória às imagens e aos sons mais eficazes, e isto sem que esteja certo do resultado antes

gias de improviso de Jean Rouch são resultado das primeiras experiências que o antropólogo teve com o registro etnocinematográfico de aspectos de algumas sociedades africanas. Nesse sentido, a técnica utilizada para registro e construção fílmica desse material poderia ser revisitada de forma a permitir o aparecimento de uma alteridade que pudesse se compor durante (e após) o próprio processo de registro e captação do material. Em sua própria interação e experiência com as pessoas observadas é que também advém o estilo pessoal de Rouch e de sua *mise en scène*.

Segundo Rouch, para trabalhar com pessoas que são por excelência portadoras da tradição oral, é impossível escrever roteiros ou diálogos. Então, diz ele, “sou obrigado a me submeter a essa improvisação que é a arte do logos, a arte da palavra e a arte do gesto. É necessário deslanchar uma série de ações, para ver, de repente, emergir a verdade da ação inquietante de um personagem que se tornou inquieto” (FREIRE, 2006, p. 60, grifo meu). Para Burch (1992), Rouch e Godard foram os cineastas que mais souberam incorporar as funções do acaso como processo intrinsecamente criativo. No entanto, segundo o autor, desde 1920 existem autores que buscam não controlar o acaso, mas subordinar a câmera ao mundo aleatório das imagens, como já foi descrito acima sobre Dziga Vertov e sua proposta da câmera-olho.

Para a proposta de uma antropologia partilhada (*anthropologie partagée*) proposta por Rouch, seria necessário certo arejamento de sentido que pudesse incorporar o acaso em sua própria forma, dando lugar a costumes específicos e interpretações êmicas, na tentativa direta de penetrar uma realidade estrangeira, uma legítima alteridade que pudesse participar ativamente do filme a ser desenvolvido. Esse cinema, enquanto

da filmagem das últimas sequências. Quantos filmes já deixei inacabados porque não acontecia nada (dança de possessão sem possessão), porque a noite caía (cerimônia noturna, cuja a parte diurna era apenas um prólogo) ou porque eu não tinha película” (Jean Rouch. “Utilisation des techniques Audio-Visuelles pour l’étude des traditions orales africaines”. *Colloque de Porto Novo* (Dahomey), 14-20 nov. 1969).

proposta ética e estética, não seria escrito previamente, ou mesmo roteirizado, pois se configura como legítimo “tributário do acontecimento, do instante e do lugar” (FIESCHI, 2010, p. 22). Assim, a suposta verdade apreendida era como uma verdade inventada, intrinsecamente pertinente ao resultado de um encontro que se reinventava à medida do transcorrer das filmagens.

É nessa modalidade que o “outro” deixa de ser apenas objeto do registro, mesmo que contribuindo para que este aconteça – como nos filmes de “registro etnográfico” – e passa a ser “inventado”, construído pelo cineasta e por ele próprio (FREIRE, 2006, p. 60).

Na década de 1970, dois dos principais movimentos cinematográficos, o Cinema Verdade e o Cinema Direto, influenciaram-se nessa estética/ética, proposta de forma inaugural por Rouch.⁵ Munidos de equipamentos que puderam favorecer a captação e registros de áudio e vídeo, converteram-se, ambas correntes, em uma proposta estético-narrativa que tinha como material de sua *mise en scène* essencialmente aspectos como a imprevisibilidade, espontaneidade e adesões da realidade, fosse ela simplesmente captada ou parcialmente reconstruída.

A imprevisibilidade, o acaso, se efetivaram enquanto possibilidade a partir da década de sessenta com o surgimento das câmeras portáteis e a captação sincronizada de áudio. Associados às novas possibilidades abertas pelos então

5 Para Jean Rouch, a improvisação com a câmara ao ombro faz parte da sua forma de filmar. Para a explicar, recorre a metáforas. A metáfora do jazz. Quando improvisa os enquadramentos, os movimentos de câmara, os tempos de rodagem, opera escolhas subjetivas baseadas na sua inspiração. A obra-prima “é tão rara, exige uma tal convivência, que apenas a posso comparar a esses momentos excepcionais de uma *jam session* entre o piano de Duke Ellington e o trompete de Louis Armstrong” (Rouch, 1981, p. 31 *apud* NUNES, 2006).

recentes desenvolvimentos tecnológicos na área, surgem dois dos principais movimentos do gênero documental, que irão experimentar, cada qual em seu rigor metodológico, as instabilidades de captar o real: O Cinema Direto e O Cinema Verdade (SAPHIRA, 2010, p. 11).

Bill Nichols, em seu livro *Introdução ao Documentário*, realiza um claro discernimento entre os O Cinema Direto e Verdade, de acordo com as diferentes propostas que cada movimento assumiria na e para a realização de um filme. Saphira (2010) também aponta, em seu trabalho intitulado *Acaso e Documentário*, as especificidades da utilização das situações contingenciais, que, para cada corrente, terá distintas consequências e perspectivas. Nichols caracteriza o cinema direto como o cinema observacional, que vai fazer com que aquele que observa (a câmera e os próprios realizadores) deseje estar invisível – ao menos era essa a crença que balizava a intencionalidade do cinema direto. A câmera registraria o cotidiano da forma mais neutra possível, sem supostas interferências, de forma que o evento pudesse se manifestar por si próprio. Quanto mais neutra a interferência da câmera, de maior “veracidade” seria o conteúdo do objeto filmado. Assim, segundo Nichols (2005), no modo observativo toda a forma de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foi sacrificada à observação espontânea da experiência vivida: “o que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece”.

O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção, como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz *over*, sem música ou efeitos complementares, sem legendas, sem reconstituição histórica, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevista (NICHOLS, 2005, p. 146-7).

Dessa forma, a adesão das situações contingenciais parecia resultar em praticamente todo o processo de captação e posterior manipulação das imagens (pois quanto mais fortuita, mais autêntica e menos manipulada era a imagem). O imprevisível seria por si a matéria-prima com a qual o cineasta do cinema direto vai tecer sua construção estética fílmica. Qualquer intervenção poderia colocar em questão a natureza expressiva da vida em seu transcorrer. O desejo de invisibilidade do diretor e de sua equipe apontava diretamente para a necessidade vital da captura dessa imagem qualquer cotidiana, reveladora de uma espécie de empirismo ontológico, que poderia dar a ver a pura realidade do existir baseado na ética da não intervenção total do cineasta, ou pelo menos o desejo de que ela não acontecesse.

O cinema descrito por Nichols como participativo vai produzir, por sua vez, através de uma intervenção específica do diretor (ou da equipe), uma determinada situação peculiar, que resulta da própria interação da equipe com o transcorrer do evento na realidade. Dessa maneira, temos uma ação que, ao contrário do Cinema Direto – modo observacional, que busca registrar a experiência do puro transcorrer –, vai causar determinado efeito de sentido, sentido esse que se dá a partir da construção participativa que é evidenciada em cena e mantida posteriormente na edição. Para Ramos (2004), nessa visão, o documentarista deve “jogar limpo” e sempre revelar o caminho percorrido da composição dos procedimentos enunciativos do discurso cinematográfico.

A progressão narrativa (do cinema verdade) está vinculada à ação direta do cineasta, que mostra sua interação com o objeto do filme através da fala ou da própria imagem, muitas vezes inclusive expondo suas reflexões sobre os acontecimentos que provoca e vivencia. Aqui a imprevisibilidade do processo de filmagem se torna mais facilmente visível pelo ato de desnudar a cena, mostrando o próprio artifício de sua construção (SAPHIRA, 2010, p. 19).

Jean-Louis Comolli (2001) faz uma crítica à crescente roteirização do mundo, expressa em padrões de comportamento, triunfos de roteiros de marketing, *reality shows*, roteiros televisivos, sistemas de vigilância, entre outras formas de expressão, que tentariam erradicar a presença do elemento casual como manifestação do real. O mundo estaria, dessa forma, se roteirizando em um processo cada vez mais crescente, tornando-se previsível e automático. A transformação da imagem em conteúdo informativo, de cunho meramente mercadológico, faz com que a realidade seja cada vez mais incômoda, pois somente o já previsto – e certamente já visto – é que pode responder às formas de apelo das novas expressões de imagens utilizadas para o consumo imediato. O desejo de saber do espectador estaria reduzido a uma repetição da qual já se sabe a resposta. O encontro com algo que pudesse romper com esse padrão, e que fosse, portanto, inédito, não poderia ser cogitado nesse tipo de sistema de utilização das imagens. O real, perdendo o seu vigor, parece sucumbir diante do que o autor nomeia como *fóbia* de tudo aquilo que é acidental. Entretanto, diz, “o real resiste, ele ainda perturba as representações que tentam reduzi-lo” (COMOLLI, 2001, p. 177). Nesse sentido, voltar-se para a pulsação do ritmo caótico que a vida oferece, ou seja, estar às voltas com homens reais e com o mundo tal qual ele se apresenta, seria uma experiência singular e provavelmente a única saída para algo que seja da ordem de uma invenção. A invenção como advento de algo único, marca pessoal de um sujeito no encontro com uma alteridade, não poderia pressupor um roteiro (ao menos o que Comolli compreende como um roteiro clássico), pois essa invenção é algo em torno de um registro do imprevisível, “daquilo que o real se obstina em enganar previsões” (2001, p. 176). Nesse momento, o autor chama atenção para a *impossibilidade do roteiro e a necessidade do documentário*. O cinema documentário, ao contrário da ficção, seria a forma de registro que se assemelha a uma leitura do mundo capaz de acolher o que lhe provoca furos, como os elementos casuais e não usuais, pois

“o movimento do mundo não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita”.

Os roteiros de ficção são, frequentemente, cada vez mais fóbicos: eles temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle eles se fecham sobre si mesmos. Retroação. O não controle do documentário surge como condição de invenção. Irradia a potência real desse mundo (COMOLLI, 2001, p. 177).

Comolli trabalha com a premência do documentarista em submeter sua obra às irrupções da realidade, pois o próprio processo estrutural do documentário se vale do mundo real no que ele tem de único e contingente. A matéria-prima do cineasta documentarista está no mundo tal como ele se apresenta para a câmera, sem a necessidade de previsões ou outros artifícios que possam suturar a presença daquilo que o autor vai definir como o sistema próprio de escrita do cinema documentário.

Para Entler (2000), a obra que parece se esgotar nas intenções e na subjetividade do indivíduo apresenta-se de forma excessivamente egoica, pois é somente quando existe um resgate da complexidade de processos estéticos, que procura evidenciar a validade e a riqueza de experiências que se abrem ao acaso, que podemos pensar em um indivíduo em diálogo com outras forças produtivas (não ancoradas somente nas vias intencionais), podendo, dessa forma, haver a inclusão de outras subjetividades e experiências culturais diversas. O autor trabalha com a noção de *poéticas do acaso*, quando, no trabalho do artista, não só existe a abertura para situações inesperadas, mas quando o acaso é colocado como operador fundamental em suas obras. Essa experiência de ruptura lançaria o autor (e mesmo o espectador) a posições menos totalitárias, pois deixa de ser a manifestação de um saber intencional e premeditado para ser um movimento dialético no qual o sujeito é transformador e transformado

pelo tema que é abordado. Essa experiência, que parece mais suave aos movimentos espontâneos, seria o resultado de um legítimo encontro, que (como geralmente ocorre com os verdadeiros encontros) pressupõe uma modificação entre sujeitos e entre culturas. Para o autor, houve um momento preciso onde arte e acaso eram de naturezas totalmente inconciliáveis, pois fazer arte era sinônimo de *fazer corretamente*, e esse fazer pressupõe um controle do processo de criação.

Como fruto da habilidade, a arte se fundamentava no controle do processo criativo e negava naturalmente as ações externas do acaso. Em Aristóteles, por exemplo, tal ideia já aparecia de modo explícito numa associação entre os conceitos de arte e de ciência como produtos de um juízo fundado na experiência, em oposição à ação acidental do acaso (ENTLER, 2000, p. 9).

Com as transformações no sentido e nas funções da arte, novas práticas vieram se sobrepor à ideia da criação artística como *mimesis* e *premeditação*, entre elas, mais contemporaneamente, as práticas que vão incluir o acaso em seu próprio processo de construção.

Acaso e cinema nacional: alguns exemplos

“Todo pensamento emite um lance de dados”
(Marllamé, 1897)

No Brasil, algumas iniciativas documentais de registro cultural, notadamente o projeto Caravana Farkas, compreendido como o conjunto de 20 documentários realizados em meados da década de 1960, apontam para uma intencionalidade de realizar filmes sobre a realidade popular brasileira, registrando tradições da cultura nordestina em vias de desaparecimento, o que, segundo Thomaz Farkas, “tentaria mostrar o Brasil aos

Brasileiros, o que seria tão revolucionário, por que ninguém conhece o Brasil” (Cinemais, 2001, p. 13).

O projeto Caravana Farkas está ligado a uma tradição expositiva documentária, de cunho social, onde, além da busca do enaltecimento e do registro das culturas de cunho popular, busca-se a voz do outro, no sentido de dar voz às classes concebidas como dominadas. Para D’Almeida (2011), “um projeto pioneiro na área da documentação de manifestações da cultura popular brasileira, em que havia liberdade tanto para o uso das técnicas de reportagem tradicionais, quanto para as da ficção, contemplando da precisão etnográfica ao improviso”. Com a utilização do som direto, a partir do advento do gravador Nagra e com câmeras tecnicamente mais adequadas, já era possível a utilização de entrevistas sincrônicas, onde, essencialmente, a ideia era fazer falar a alteridade popular em questão. Os filmes da Caravana foram de grande influência para a tradição de documentários no Brasil posteriores à década de 1960 e para toda uma geração de novos cineastas, dentre os quais estavam alguns integrantes do próprio movimento. Interessante notar que havia declaradamente uma síntese de intenções de registros que podem ser exemplificadas nos seguintes itens:

Fundamentalmente havia três pontos: 1) um novo tipo de produção sem escrúpulos técnicos; 2) O homem como tema, isso é, uma tentativa de encontrar o homem brasileiro, o homem da rua, o homem da praia e do sertão; a busca desse homem de sua maneira de falar e andar, de se vestir, de existir, seu trabalho, sua estrutural mental etc. 3) uma nova linguagem que se esboçava naqueles filmes (BERNARDET, 1981, p. 196).

Ainda segundo D’Almeida, a exposição de algumas situações que fogem à intencionalidade do diretor é indicativa de importantes contextos implícitos, que revelam, de forma sutil, a linguagem de classes e a ideologia

presente no projeto de registro cultural da Caravana Farkas, constituindo-se dessa forma como um precioso material de análise que vem contribuir com um adendo ao que o mero registro busca oferecer. Ou seja, através da análise de marcas contingenciais específicas, os filmes parecem dizer mais que seu puro registro, denunciando, de alguma forma, uma situação latente de todo o processo de produção dos documentários e, especificamente, sua real finalidade: que para além de um olhar para a cultura popular, de “dentro do Brasil”, *embora se dê voz ao povo, não é ele o destinatário da mensagem*, que é notadamente dirigida para as classes médias urbanas.

Tais unidades autônomas podem ser e são manipuladas na montagem, na ordenação e seleção do material registrado. No entanto, no momento mesmo da gravação, a fala e os sons focalizados, ruídos naturais e comentários dos circunstantes, informações explícitas e latentes, permanecem fora do controle do cineasta e se tornam mais reveladores que a mera imagem (D’ALMEIDA, 2011, p. 3).

Segundo Fernão Ramos, no texto intitulado “Cinema Verdade no Brasil” (2004), a partir da década de 1960 encontramos no país uma forte influência das opções estéticas e éticas do cinema direto e do cinema verdade,⁶ que encontram sua máxima expressão em filmes que abordam diretamente a questão popular e o “mundo dos excluídos”. Nessas produções, podemos perceber o que o autor concebe “como uma abertura para o ritmo e a pulsação do mundo” (RAMOS, 2004, p. 83) diluídos com as produções cinemanovistas da época, que vai encontrar em algumas produções brasileiras seu lugar de expressão.

6 Segundo David Neves, a presença de François Reichenbach no Rio de Janeiro proporciona a primeira experiência concreta da geração cinemanovista com um gravador Nagra. Ainda de acordo com Neves, o primeiro contato do grupo com as potencialidades do Cinema Verdade havia sido através da exibição de *Crônica de um verão* no início de 1962, numa semana do cinema francês no Rio de Janeiro (RAMOS, 2004, p. 89).

Produções como *Aruanda* (Dir. Linduarte Noronha, 1960), que se constituiu num marco para o cinema documental brasileiro, parecem respirar algumas das influências desse momento. *Aruanda* tem como tema central uma comunidade nordestina, pobre, que tem grande parte de sua subsistência em torno da colheita do algodão e da produção da cerâmica para sua posterior venda em pequenos mercados locais e praças públicas. Parece haver em *Aruanda* certa improvisação de cunho estético que acaba por conferir ao filme um importante sentido em termos de linguagem audiovisual.

Em *Aruanda* a improvisação, indispensável para se conseguir fotografar com uma câmera antiga, gera a luz estourada. Essa fotografia crua vai se opor a fotografia clássica e congelada dos “ingleses do Cavalcanti”, conforme Vladimir Carvalho se refere a imagética clássica brasileira dos estúdios paulista (RAMOS, 2008, p. 327).

O que poderia se configurar tecnicamente como um defeito, por se tratar obviamente da precariedade do material para o registro das imagens, posteriormente será concebida por alguns autores e cineastas como o início da criação de uma linguagem de cunho autoral, que apesar de ser compreendido inicialmente como um fracasso estético, não obstante reconfigurou-se na construção de uma nova linguagem.

Ismail Xavier (2007, p. 20) vai cunhar a expressão “fazer da fraqueza, força”, referindo-se às produções cinemanovistas brasileiras, ou seja, “transformar em linguagem o que até então era dado técnico”. Paulo Emílio Sales Gomes, no livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, vai chamar atenção para um aspecto semelhante no sentido de ser a “incapacidade de copiar” brasileira responsável por uma criação que pode ser chamada de autêntica por engendrar em si mesma uma invenção. Muitas das produções documentais brasileiras da década de 1960 têm a marca da contingência (no caso da improvisação do material, ou mesmo a precipitação de uma

linguagem que resulta disso) em seu bojo estrutural. Essa questão peculiar acaba por conferir um aspecto totalmente próprio às produções nacionais brasileiras, influenciadas pelo Cinema Verdade francês.

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser o outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar (GOMES, 1980, p. 75).

A partir de 1972, com o documentário *O Congo* de Arthur Omar, juntamente com o texto-manifesto que acompanha sua obra *O Antidocumentário*, provisoriamente, percebemos no Brasil uma proposta de subverter as intenções clássicas até então estabelecidas pela prática documentária no país. Omar questiona a postura dos realizadores que só podem documentar aquilo de que não participam, lançando uma crítica à postura distante e observativa dos realizadores, que, ancorados no modelo clássico, ou mesmo direto de representação documental, colocam como objeto de observação passiva as culturas e subjetividades retratadas. Com o manifesto, Omar chama atenção para a urgência de uma outra estética.

Eduardo Coutinho, com o filme *Cabra marcado para morrer*, inaugura um dos grandes clássicos do estilo verdade na história do documentário brasileiro. Provido de um forte caráter intervencionista, o documentário promove uma autorreflexão em relação ao seu próprio enunciado. O filme vai ganhando consistência à medida que se autoquestiona a partir de alguns pontos específicos que vão se evidenciar ao longo do próprio documentário. No livro *Filmar o real*, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita chamam atenção para a ênfase dada no filme ao aspecto da palavra falada, enunciada nas conversas entre diretor e personagens, no sentido de dar voz aos sujeitos da experiência, evitando a narração ou voz *over*, consideradas agora como uma fábrica de interpretações e de direção dos

sentidos. A abertura para o acaso se faz emergir numa situação onde os valores do documentário clássico precisam ser arejados no sentido de promover uma outra ética que surge a partir das influências do Cinema Direto e do Cinema Verdade, que não encontram em roteiros fechados e pré-concebidos a devida expressão para as inovações de sua proposta. *Cabra marcado para morrer* é precursor no cinema nacional em sua forma, concebido por Jean Claude Bernardet como um “divisor de águas” entre o cinema moderno de 1960/1970 e o princípio do documentário verdade dos anos 1980/1990. “Em vez dos grandes acontecimentos, dos grandes homens da história brasileira, o filme se ocupa de episódios fragmentados, personagens anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia” (LINS & MESQUITA, 2008, p. 25).⁷ A segunda fase das filmagens de *Cabra* vai tratar justamente da contingência de um sujeito em busca de outros sujeitos, separados por um grande período de tempo e muitos acontecimentos históricos. O filme vai se corporificando à medida que se dão (ou não) os acontecimentos. Os camponeses que o cineasta reencontra estão transformados pela experiência histórica que viveram, assim como o projeto do filme também se transformou durante os quase 20 anos de distância que marcam a primeira fase do filme da segunda. O estilo de Eduardo Coutinho vai abrir ao acaso grande parte das possibilidades documentais, marcadas, nesse momento, pelo interesse na subjetividade do homem comum, bem como a prioridade à pequena narrativa em detrimento das grandes causas sociais e generalizações, recortes muito comuns nos documentários sociológicos do anos 1960.

“Desprogramar” o que estava previsto, produzir furos nos roteiros preestabelecidos, se ocupar do que ficou de fora dos espetáculos de telerrealidade, como escreve Jean-Louis Comolli – tarefas que se impuseram como

7 Ver CONSUELO e MESQUITA, 2008, p. 25.

programa mínimo desse documentário de Coutinho (LINS & MESQUITA, 2008, p. 49).

Mais recentemente, o filme *O fim e o princípio* (2005), que tem como tema uma viagem ao interior da Paraíba, sem um recorte temático definido, parece levar ao extremo a necessidade de uma invenção que se baseie exclusivamente no fluir espontâneo dos acontecimentos. No filme, são os contextos vivenciados durante o próprio processo de captação que serão utilizados como eixo principal da narrativa do documentário. Tal narrativa constitui-se em meio a uma liberdade extrema no que diz respeito à condução do projeto e em sua abertura para a realidade local. Diz o documentarista sobre o filme:

Vimos à Paraíba para tentar fazer em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia. Nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural, de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procurar em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum, e aí o filme se torna essa procura de uma locação, de um tema, e sobretudo de personagens (SAPHIRA, 2010, p. 112).

A partir do próprio desejo do diretor de uma completa adesão ao acaso, expressa no próprio *corpus* do filme, vemos em *O fim e o princípio* uma sutil, mas importante diferença na proposta fílmica do cineasta, se comparada a outros documentários anteriormente realizados por ele. Em produções mais antigas como *Edifício Master* (2002), *Babilônia 2000* (2000) e *Santo Forte* (1999), por exemplo, a presença de uma triagem anterior às captações dos documentários para a seleção de personagens se deu como estratégia de roteiro, embora, em grande parte dos casos, vejamos nas entrevistas uma espécie de junção de informações colhidas anteriormente, com elementos

percebidos pelo cineasta no momento de encontro com seus entrevistados. *O fim e o princípio* radicaliza uma experiência que se desvela no próprio desenrolar dos acontecimentos; o cineasta e sua equipe assumem a angústia de não saber a respeito de seu objeto de busca e fazem desse mesmo não saber a peça-chave na construção do documentário.

Bibliografia

- BAIRRÃO, Miguel. Raízes da Jurema. *Revista Psicologia USP*, São Paulo, vol. 14, 2003.
- _____. Subterrâneos da Submissão: sentidos do mal no imaginário umbandista. *Revista Memorandum*, Belo Horizonte, nº 2, 2002.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “Novos rumos do documentário brasileiro?”. In: *Catálogo do FORUMDOC.BH.2003 – VII Festival do Filme Documentário de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CINEMAIS, Rio de Janeiro, nº 28, abr. 2001.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- D’ALMEIDA, Alfredo. O diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas: uma proposta de análise. *Revista Eletrônica do Laboratório Aruanda*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/caravanafarkas.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2011.
- DOUCHET, Jean. Poursuite, suite et blocage. In: *Conférences du Collège d’Histoire de l’Art Cinématographique*, 5, 1993, p. 151-162.
- ENTLER, Ronaldo. *Poéticas do Acaso*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

- FIESCHI, Jean-André. “Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch”. In: SILVA, Mateus Araújo (org.). *Jean Rouch 2009. Retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010, p. 19-35.
- FRANÇA, Maria I. “A inquietude e o ato criativo: sobre o expressionismo e a psicanálise”. In: GUINSBURG, J. *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Papirus, 1998.
- FREIRE, Marcius. A questão do autor no cinema documentário. *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, nº 24, 2005.
- _____. Jean Rouch e a invenção do outro no documentário. *Doc on-line – Revista digital do cinema documentário*, nº 3, dez. 2007.
- GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LINS, Consuelo & MESQUITA, Claudia. *Filmar o Real*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- NUNES, Maria Fátima. O acaso e a experiência das imagens. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, 2006.
- PEÑUELA, Eduardo. *Um jato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- RAMOS, Clara. *As múltiplas vozes de Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- RAMOS, Fernão. “Cinema Verdade no Brasil”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

- _____. (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. 2: *Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- _____. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec/ Editora Senac, 1998.
- _____. “Balinese Character (re)visitado”. In: *Os Argonautas do Manguê*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- SAPHIRA, Bruno. *Acaso e Cinema Documentário*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- _____. *O Terceiro Olho*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

3

**Abordagens
estéticas,
autorais e críticas na
contemporaneidade**

CONTRACAMPO, CINÉTICA E CINEMA EM CENA: expoentes da crítica cinematográfica brasileira na internet

Álvaro André Zeini Cruz¹

NO BRASIL, A CRÍTICA DE CINEMA encontrou na internet um novo espaço de estabelecimento no final da década de 1990. São vários os fatores que propiciaram o desenvolvimento da atividade crítica no meio virtual, dentre eles o baixo custo de manutenção de um website e a libertação de algumas amarras recorrentes nos veículos impressos, havendo no espaço on-line a possibilidade de uma expressão mais independente, bem como a não restrição dos textos.

Se parte da crítica hoje se estabeleceu on-line, é também porque a própria cinefilia se transformou através da internet. A crítica tem, portanto, com quem dialogar, não se encerrando em si própria. De 1997 até os dias atuais, várias foram as revistas virtuais e sites que surgiram se propondo à realização da crítica, e é sobre três desses expoentes que o presente artigo irá tratar em uma breve apresentação.

Contracampo

Contracampo surgiu no ano de 1998, criada por Ruy Gardnier, que viria a se tornar seu mais longínquo editor. *Contracampo* nasceu amorfa,

1 Mestrando em Multimeios pela Unicamp. Pós-graduado em Argumento e Roteiro para Cinema e Televisão pela FAAP. Graduado em Cinema e Vídeo pela FAP. Roteirista e curta-metragista.

como descreve seu próprio fundador.² A revista foi aos poucos aglutinando nomes interessados em pensar o cinema sob a perspectiva da *mise en scène* como fator definidor. Bernardo Oliveira, então discente em filosofia, dividiu nesse primeiro momento a editoria da revista com Gardnier. Eduardo Valente, João Mors Cabral, Juliano Tosi, Alexandre Werneck, Juliana Fausto, Gilberto Silva Jr. e Daniel Caetano completavam o quadro de críticos da *Contracampo*.

Gardnier pontua que, nesse momento inicial, ele e Oliveira tinham como certeza o fato de que queriam se contrapor a toda crítica de cinema veiculada no jornalismo impresso daquele momento (como exceção, a crítica de Inácio Araújo).³ A crítica na internet ainda dava seus primeiros passos no Brasil: o único grande expoente, além da própria *Contracampo*, era o *Cinema em Cena*.

A terceira e última edição do ano inaugural da *Contracampo* trouxe um texto apontado como essencial na história da revista: “Tudo é central! Mas como, se são dois Brasis”, assinado por Bernardo de Oliveira, questiona o modelo de incentivo e produção do cinema brasileiro a partir dos momentos em que se encontravam em cartaz *Central do Brasil*, de Walter Salles (na época, recém-indicado ao Oscar) e *Tudo é Brasil*, de Rogério Sganzerla, denunciando os privilégios de uma minoria dentro do cinema nacional (na qual elenca Salles, Bruno Barreto e a Conspiração Filmes) e o descaso para com autores como Sganzerla e Mojica. *Contracampo* tem aí seu primeiro cavalo de guerra, demarcando uma característica que veio a ser recorrente em seu estilo de crítica: a militância.

Contracampo é a precursora do que se chamou de “nova crítica”, grupo heterogêneo, mas com pontos tangentes no pensamento sobre o ofício, cuja composição se completava pelas presenças de *Cinética*, *Cinequanon* e *Paisà*, espaços on-line também destinados à crítica, mas posteriores. Ainda que com uma identidade titubeante neste princípio, a revista logo

2 GARDNIER, R. [28 de fevereiro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

3 GARDNIER, R. [27 de outubro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

delimitou um ponto essencial do pensamento cinematográfico em seu fazer crítico: a *mise en scène*.

Essa definição da questão da encenação como ponto primordial regeu a formação de uma personalidade para *Contracampo*, que se tornou mais concreta a partir do momento em que Ruy Gardnier passou a dividir a editoria com o crítico Eduardo Valente. Valente comenta que neste período tudo era feito de forma intuitiva, mais sentida do que pensada.⁴ Gardnier pontua que com a coeditoria, *Contracampo* encontrou um momento mais sólido, pois puderam articular melhor pontos como a cobertura de festivais, a revisitação de autores e suas filmografias, além da abordagem de questões urgentes no cinema contemporâneo.

Visualmente, *Contracampo* ganhou um layout mais *clean* e acessível, com as sessões da revista melhor delimitadas – críticas e artigos são veiculados em espaços separados, há uma sessão específica com a programação dos cinemas, e o espaço “Plano Geral”, onde são comentados filmes exibidos na televisão. Na confirmação de uma identidade enquanto publicação, *Contracampo* se voltou a pontos que, até então, pouco tinham reverberado no pensamento crítico cinematográfico brasileiro, como o cinema universitário, a questão da imagem publicitária se eclipsando com a cinematográfica (ambos assuntos da 18ª edição), e o mercado exibidor, sobre o qual Eduardo Valente debate de forma contundente no artigo “Arte e comércio: filmes e mercado exibidor” (20ª edição), ao falar do despreparo das distribuidoras em lidar com filmes menores, aqueles que não são eventos publicitários por si só.

Contracampo concretizou ao longo de seus dois primeiros anos seu espaço e proposta crítica. Seus textos, embora tenham sempre apresentado características e estilos individuais de cada autor, desenvolveram, no entanto, uma personalidade convergente e, sobretudo, um objetivo: colocar-se de forma estética e, quando necessária, militante, frente ao cinema. Gardnier comenta: “São os filmes, os desafios levantados pelos

4 VALENTE. E. [4 de março de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

filmes, que definem como deve ser o texto, como deve ser o *approach* crítico, e isso muda de filme pra filme. Não se escreve sobre Raul Ruiz e Kiarostami do mesmo jeito”.⁵ Ao leitor fica a proposição de uma crítica que não simplesmente pretende guiá-lo pelo caminho do resenhismo e do jornalismo cultural, mas sim provocá-lo, propondo desafios, retomando outros cinemas (e abrindo, assim, a possibilidade de novos repertórios), tirando-o da passividade perante o texto. Os textos de *Contracampo* se opõem a informações deglutidas entregues pelo jornalismo cultural, e exige que o leitor se esforce, e às vezes, se digladie com ele.

Num terceiro layout – a partir da 58ª edição –, *Contracampo* instituiu seu quadro de citações. A utilização das citações é sempre controversa, pois elas delimitam de forma muito simplória o valor do texto crítico. Sérgio Alpendre, ex-redator da *Contracampo* e atual editor da revista *Interlúdio*, confessa que são desnecessárias, mas as acha divertidas. Gardner diz que foi um dos que defendeu a criação de um quadro de citações na *Contracampo*: acredita que as citações atreladas ao texto podem diminuir o impacto deste, mas que, quando utilizadas em outros contextos – como, por exemplo, o quadro de citações –, podem dialogar com o leitor de maneira saudável.

Gardner e Valente dividiram a editoria até 2004, quando Valente se afastou da revista, se desligando por completo em 2006. Após deixar a *Contracampo*, Valente fundou, no mesmo ano, ao lado dos também ex-contracampistas Cléber Eduardo e Felipe Bragança, a revista *Cinética*, sobre o qual o presente artigo discorre adiante. *Contracampo* entrou então num terceiro momento: Ruy Gardner passou a dividir a editoria com Luiz Carlos Oliveria Jr., e posteriormente, com Tatiana Monassa. Gardner pontua que foi um momento em que *Contracampo* ganhou ao debruçar-se ainda com maior força sobre a questão da *mise en scène*, mas perdeu em termos

5 GARDNER, R. [27 de outubro de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

de organização. Assim, as atualizações foram perdendo ritmo, tornando-se cada vez mais espaçadas.

Foi neste momento que *Contracampo* publicou um de seus mais controversos textos. Em “A publicidade venceu”, o crítico Luiz Carlos Oliveira Jr. ataca a condescendência da *Cinética* com filmes que este julga terem se dobrado à estética publicitária. As obras colocadas em xeque por Oliveira Jr. foram *Linha de passe*, de Walter Salles, e *Ensaio sobre a cegueira*, de Fernando Meirelles, que tiveram ampla cobertura e debate nas páginas da *Cinética*. Oliveira coloca que a publicidade contamina o olhar cinematográfico de duas formas:

De um lado, o excesso, o exagero, o esteta histriônico, a publicidade enérgica, que impõe a concatenação rápida de signos ululantes, um filme perfeito para quem gosta de “ler” filmes (*Ensaio sobre a cegueira*). Do outro, a retração, a afasia, a concha segura do olhar voluntarista, inofensivo, a publicidade bem intencionada, que parte da fórmula “o universal é o mais local possível” (*Linha de Passe*) (OLIVEIRA JUNIOR, 2013).⁶

Gardnier então deixou a revista. Posteriormente Oliveira Junior e Monassa também o fizeram, inaugurando o momento em que *Contracampo* se encontra hoje, sob a editoria dos críticos Calac Nogueira e João Gabriel Paixão.

Em entrevista concedida a esta pesquisa, João Gabriel Paixão comentou os rumos da *Contracampo* sob sua editoria compartilhada com Calac Nogueira: a periodicidade da revista se mantém semestral (ritmo que, segundo Paixão, vem desde a 92^a edição), e a sessão de críticas, que antes acompanhava o circuito comercial, deixou de existir. Paixão justifica

6 Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/92/pgpublicidadevenceu.htm>>. Acesso em: 2 nov. 2012.

como principal fator da extinção deste espaço o afastamento por parte da maioria dos redatores do circuito comercial. Há ainda a possibilidade de se encontrarem textos voltando-se a esse recorte do cinema no espaço “Artigos”, mas sem o peso do compromisso de se ter que cobrir este circuito. Neste novo momento, *Contracampo* se desvencilhou de um formato mais rígido, diminuindo inclusive sua abrangência sobre o próprio cinema e respeitando as escolhas de análise de seus redatores, para prosseguir produzindo conteúdo de denso pensamento cinematográfico.

Cinética

Criada em 2006, pode-se pensar *Cinética*, ao menos a princípio, como um desdobramento da própria *Contracampo*, pois os três editores-fundadores – Eduardo Valente, Felipe Bragança e Cléber Eduardo – passaram pela revista criada por Gardner em 1997. Além disso, *Cinética* nasceu do desejo do trio de editores por um projeto mais poroso, diferente daquele que regia *Contracampo*, que para Valente, havia se engessado no decorrer de sua existência.⁷ Apoiava-se assim num tripé de objetivos: buscava uma fluidez de temas e assuntos audiovisuais; procurava se abrir a colaboradores das mais variadas formações; e, por fim, intencionava uma troca mais direta com leitores e realizadores. Fábio Andrade, atual editor da revista, coloca que a fluidez de temas e a abertura para colaboradores além da esfera cinematográfica são traços já pouco encontrados na revista hoje.⁸ No editorial de abertura, o perfil almejado da revista foi logo muito bem delimitado.

CINÉTICA ambiciona ser um espaço de troca de pensamentos – não sem dúvidas, porque a escrita, essa atividade a qual nos dedicamos, é uma dança com a dúvida. CINÉTICA é nutrida pelo desejo por essa dança,

7 VALENTE, E. [4 de março de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

8 ANDRADE, F. [24 de fevereiro de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

um desejo às vezes até aparentado da certeza, tamanha a convicção nele mesmo, nos estímulos, em nossa atividade e na discussão como ferramenta de crescimento – mas sabendo que, sem a dúvida, a crítica é sepultada no jazigo dos dogmas, onde não se aceita o movimento livre das ideias.⁹

O trecho do editorial corrobora a ideia de um trabalho poroso, como descreveu Bragança, e vai de encontro à fala de Valente, que coloca que em *Cinética* buscavam “arriscar mais, errar mais, escrever com menos obrigação de estar ‘ao nível *Contracampo*’”.¹⁰

Cinética organizou-se desde o princípio em quatro partes, cada qual dividida em subseções. As macroseções realizam um recorte do audiovisual a ser tratado, enquanto as divisões internas pontuam temas e tópicos referentes a esse escopo maior anteriormente delimitado. O espaço “Inter-seção” é destinado ao diálogo entre críticos e realizadores. “Olhares” propõe uma discussão do audiovisual de forma muito próxima/pessoal com o autor do texto, contendo ainda ensaios, discussões sobre televisão, internet, games e tecnologia, além de realizar coberturas de festivais e visitar obras históricas.

A seção “Em Cartaz” aborda as salas de cinema, tentando atender o circuito comercial e o alternativo. Por fim, “Trocando ideias”, último grande espaço de *Cinética*, propõe um contato imediato com os leitores, incentivando que esses interajam com a revista. É neste espaço que a revista hospeda a coluna “Conexão Crítica”, onde em diversas oportunidades discorreu sobre a realização da atividade.

Cinética continua assim organizada em sua configuração atual, ainda que várias subseções tenham deixado de receber atualizações. Em toda sua trajetória, a revista pensou a imagem audiovisual em suas mais diversas

9 BRAGANÇA, Felipe; EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo. *Por que Cinética?* Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial01.htm>>. Acesso em: 29 dez. 2012.

10 VALENTE, E. [4 de março de 2012]. Entrevista concedida ao autor.

formas, seja esta cinematográfica, televisiva ou hospedada na internet (em páginas como o Youtube, por exemplo), dispensando especial atenção ao cinema nacional. Envolveu-se também em outras atividades como a organização de cursos, mostras (além de mostras próprias da revista, Cléber Eduardo e Eduardo Valente estiveram à frente da curadoria da Mostra de Tiradentes; hoje, Cléber divide a curadoria principal com Francis Vogner dos Reis, também da *Cinética*), além do Prêmio Jairo Ferreira, organizado em conjunto com *Contracampo*, *Cinequanon*, *Paisá* e *Teorema*. Com o fim do prêmio, em 2009, *Cinética* dedicou um editorial para comentar os rumos da “nova crítica” e da própria revista. No texto intitulado “Adeus à ‘nova crítica’”, a revista descreveu a denominada “nova crítica” como “um grupo condensado pela mistura de circunstância de produção, ‘visão livre’, faixa etária (guardadas distâncias eventuais) e uma suposta novidade de abordagem do cinema” (EDUARDO; VALENTE; MECCHI, 2013),¹¹ para em seguida, tatear os novos caminhos:

[...] a nova crítica, a jovem crítica e a crítica independente estão mortas. No entanto, quem está vivo, e pode ou não permanecer assim, é o crítico, individualmente, e sua crítica. Porque cada revista é uma revista, cada crítico (de cada revista) é um crítico – mesmo havendo, entre alguns, maiores proximidades, e, entre outros, afinações em pontos específicos, mas não necessariamente fundamentais. E não somente em relação a como se vê o cinema, mas, também ou principalmente, a como se reage aos filmes, como se age na crítica. O fim do prêmio Jairo Ferreira e a demanda por diferenciação nas redações, por coincidência ou reflexo, são simultâneos a um processo de crise e autorreflexão nas revistas (EDUARDO; VALENTE; MECCHI, 2013).¹²

11 Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial30.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

12 Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial30.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

Cinética passou por algumas reformulações durante sua trajetória. Em 2009, reduziu o número de redatores fixos, estimulando o aumento de colaboradores eventuais. No ano seguinte, passou a contar com um conselho editorial, que buscou assinalar “falhas e faltas” da revista, tentando supri-las. O atual editor conta que esse conselho nunca teve participação efetiva na editoria.¹³ A partir de 2011, com Fábio Andrade na editoria solo (antes ele a dividia com Valente, que precisou se afastar da revista), *Cinética* buscou organizar pautas que se debruçaram sobre filmografias de cineastas (como Hou Hsiao-Hsien e Jonas Mekas), ao mesmo tempo em que procurou voltar-se com maior intensidade ao circuito comercial, que sempre foi a parcela da revista a despertar maior interesse dos leitores.

Fundada por Valente, Cléber Eduardo e Felipe Bragança, *Cinética* foi também coeditorada por Leonardo Mecchi e, atualmente, se mantém sob a editoria de Andrade, buscando focar-se, sobretudo, na cobertura crítica do circuito cinematográfico comercial, além de Mostras e Festivais. Assim como em *Contracampo*, nenhum de seus fundadores hoje compõem o quadro da revista.

Cinema em Cena

Criado em 1997 pelo crítico Pablo Villaça, o *Cinema em Cena* é considerado o precursor dentre os domínios de internet nacionais dedicados ao cinema. Com estrutura e conteúdo calcados no jornalismo cultural, o site tem como objetivo principal proporcionar informação a seus leitores. Contudo, não se limita a esse caráter: Villaça, que se manteve também como editor da página até momento recente, estabeleceu nesta um espaço para que pudesse exercer a crítica cinematográfica, exercício que mantém como sua principal atividade profissional há mais de quinze anos. Renato Silveira, atual editor do site, destaca que a realização da crítica

13 ANDRADE, F. [24 de fevereiro de 2013]. Entrevista concedida ao autor.

para a internet exige paciência e persistência.¹⁴ O ritmo semanal com que Pablo Villaça publica seus textos certamente teve valor preponderante na conquista da legião de leitores fiéis do site. Se hoje o *Cinema em Cena* tem uma média de 20 mil acessos diários, é também por essa rotina crítica estabelecida por Villaça.

Considerando que no site predomina a informação jornalística, sendo sua equipe composta por profissionais da área, a crítica de Villaça tem um inquestionável trunfo em seu caráter formador: além de apresentar um domínio dos conceitos relacionados à linguagem cinematográfica, se articula numa linha de raciocínio bastante didática, que facilita o acesso do leitor. Tais características se desdobram numa estrutura textual recorrente. Sobre isso, tomo de empréstimo a fala da pesquisadora Regina Gomes em artigo “A crítica de cinema nas revistas *Veja* e *Bravo!*: um estudo comparativo”: “Se o objetivo da crítica é convencer os leitores da validade de suas observações, ela deve seguir determinadas rotinas interpretativas e rotinas de organização do texto a fim de que seus destinatários possam acolhê-los sem suscitar dúvidas” (GOMES, 2010, p. 334).

Villaça constantemente inicia seus textos introduzindo ou o universo em que se desenvolve a trama, ou a personagem nela predominante. Ao passo que inicia o leitor na obra em questão, demarca certo posicionamento diante desta, o que muitas vezes antecipa a valoração final. Assim, no parágrafo de abertura, o crítico vai delineando seu raciocínio: ao dissertar, ainda que em poucas linhas, sobre o universo, assunto e tema da obra, passa simultaneamente a articular seu posicionamento crítico perante o filme e a maneira como o trabalhará durante a dissertação.

Passadas as linhas introdutórias, o texto de Villaça se lança a analisar as áreas componentes do filme de maneira bastante didática: discorre de forma bem demarcada os vários aspectos da construção fílmica. São pontos comuns em suas análises o desenvolvimento do roteiro, a construção

14 SILVEIRA, Renato [2 de outubro de 2011]. Entrevista concedida ao autor.

das personagens, a interpretação dos atores, a concepção da arte, fotografia e direção.

Villaça se preocupa que o leitor tenha total acesso ao texto. Isso se reflete não só na estrutura organizacional deste (geralmente, em cada parágrafo ele aborda um aspecto do filme), mas também nesse caráter didático de explicar ao leitor algo sobre o qual ele possa não ter conhecimento. Ele é, por exemplo, bastante cuidadoso ao utilizar termos específicos da linguagem cinematográfica: em texto sobre *Toy Story 3*, dá uma breve explicação sobre o movimento da câmera, para só depois denominá-lo com o termo *travelling*. Através desse tipo de recurso, o leitor vai pouco a pouco sendo apresentado ao vocabulário e conceitos da linguagem cinematográfica e expandindo seu conhecimento na área.

Villaça, não raramente, se coloca de forma muito pessoal, tanto no *Cinema em Cena* quanto em suas críticas. Seu blog pessoal, onde discorre sobre assuntos além do cinema (às vezes até familiares), está diretamente vinculado ao site e não raramente um texto do blog ocupa posição privilegiada na capa dinâmica do *Cinema em Cena*. Dentro do site, Villaça comentou o nascimento dos próprios filhos em texto intitulado “A crítica mais importante que escrevi – Partes 1 e 2”, falou sobre a morte do pai nas críticas aos filmes *Campo dos sonhos* e *Árvore da vida* e sobre a própria depressão em seu texto sobre *As horas*. Esse aspecto confessional de sua crítica diminui a distância entre crítico e leitor, colocando-os num diálogo mais horizontal. É um marcador que certamente aumenta a popularidade do texto de Villaça, já que o crítico deixa esse púlpito imaginário em que geralmente é colocado. Em contrapartida, essa popularidade e aproximação expõe a crítica a questionamentos pouco infrutíferos sobre o posicionamento do crítico perante a obra. O leitor, ao invés de responder às provocações do crítico, passa a atacá-lo questionando sua qualidade como profissional. É como se ao se aproximar do leitor, o crítico se tornasse um cinéfilo comum e perdesse assim sua credibilidade. A popularidade de Villaça, somada ao fato de que este escreve basicamente sobre um cinema

mainstream, e de que seu texto tem um caráter muito mais assertivo do que provocativo, gera essa abertura aos ataques.

Outro ponto forte na crítica de Villaça é a atenção dispensada à atuação. Ator formado, seus textos sempre dispõem de algum espaço para a análise da composição das personagens, trazendo, às vezes, comentários sobre as ferramentas de atuação utilizadas pelos intérpretes, como postura corporal, trabalho vocal, entre outros aspectos.

Em 2012, o *Cinema em Cena* completou quinze anos de existência, e para comemorar a data lançou uma série de listas: “15 cenas inesquecíveis dos últimos 15 anos”, “15 diretores revelados nos últimos 15 anos”, “15 filmes escolhidos por críticos convidados”, entre outras. Villaça, por fim, compilou uma lista de 15 críticas de sua autoria que, segundo ele, marcaram a história do *Cinema em Cena*.

Conclusão

O presente artigo fez uma breve explanação sobre as revistas virtuais destinadas à realização da crítica cinematográfica hoje no Brasil. Algumas características convergentes nas publicações aqui analisadas merecem destaque: a crença numa crítica liberta das amarras do meio impresso e que se contrapõe à vertente crítica mais próxima do jornalismo cultural; a pressuposição de que o leitor, ao acessar o texto crítico, já tenha visto a obra (afastando a crítica da ideia de guia de consumo); e, por fim, o estabelecimento nesse espaço de efervescência que é a internet, indo de encontro às transformações sofridas pela própria cinefilia desde que esta encontrou nova vida no meio on-line.

Referências bibliográficas

A HISTÓRIA do Cinequanon. *Cinequanon*. Disponível em: <<http://www.cinequanon.art.br/institucional.php>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

APRESENTAÇÃO. *Revista Interlúdio*. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?page_id=1548>. Acesso em: 19 jan. 2013.

CICCARINI, Rafael. Editorial 1. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/editorial/index/16>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe. *Por que Cinética?* Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial01.htm>>. Acesso em: 31 jan. 2013.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo; MECCHI, Leonardo. *Adeus à “nova crítica”*. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/editorial30.htm>>. Acesso em: 31 jan. 2013.

GOMES, Regina. “A crítica de Cinema nas revistas *Veja* e *Bravo!*: um estudo comparativo”. In: PAIVA, Samuel; CÁNEPA, Laura; SOUZA, Gustavo (orgs.). *XI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo: Socine, 2010.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A publicidade venceu*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/92/pgpublicidadevenceu.htm>>. Acesso em: 31 jan. 2013.

AUTORIA E ACASO NA OBRA DE CAO GUIMARÃES

Cássia Takahashi Hosni¹

O PRESENTE ARTIGO busca apresentar alguns conceitos, como *Cinema de Cozinha* e *Metáfora do Lago*, criados pelo artista visual e cineasta Cao Guimarães. Veremos também como são construídos os processos de criação para que o autor possa incorporar o acaso na produção artística, seguindo uma trajetória a partir da receptividade e apreensão do olhar no cotidiano. Averso às denominações e catalogações que permeiam a crítica ao seu trabalho, sejam elas como videoartista ou documentarista, Guimarães criou conceitos reflexivos, referentes à própria forma de produzir, aliadas aos modos de perceber o mundo.

Na década de 1980, ao cursar filosofia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e jornalismo na Pontifícia Universidade Católica (PUC/MG), Guimarães iniciou as primeiras investigações na linguagem fotográfica. O interesse pela fotografia havia sido despertado na infância, a partir da curiosidade pelo laboratório fotográfico do avô, que revelava as fotografias amadoristicamente, auxiliando a profissão de médico-pediatra.

1 Cássia Takahashi Hosni é pesquisadora e artista visual. Bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, atualmente é mestranda em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Email: cassiath@gmail.com

Nos anos 1990, ao mudar-se para Londres, como cônjuge da artista Rivane Neuenschwander, Cao inicia as primeiras investigações em Super-8 e 16mm. Como dito em entrevista à Fundação Vera Barcellos, Cao ficava a observar “uma luz que cruzava os azulejos do apartamento de manhã até de tarde. Uma semente que cruzava o apartamento e caía no vaso, na privada”, registrando assim pequenos fragmentos da vida cotidiana. A esse tipo de produção solitária, onde realizava as etapas de montagem, telecinagem, edição e exibição na cozinha do seu apartamento, chamou de *Cinema de Cozinha*, a possibilidade de fazer um cinema independente dos grandes meios de produção.

Guimarães diz que a cozinha era o lugar para experimentar, tal como na gastronomia, e que de forma distinta aos padrões dos laboratórios industriais, podia permitir-se ao erro e ao acaso, trabalhando nos filmes, incorporando assim eventuais falhas. Era também na cozinha que o artista realizava as primeiras exposições para os amigos, projetando e examinando o exercício de montagem.

Entendemos que esse primeiro momento de observação do mundo que o cerca é primordial e apresenta determinada influência em toda a trajetória poética do artista. A ociosidade do tempo e as experimentações no exercício da montagem e telecinagem resultaram nos curtas-metragens *The eye land* e *Between – inventário de pequenas mortes*, ambos de 1999. Os curtas mostram a descoberta das câmeras super-8 e 16mm, junto ao sentimento de vivenciar outras percepções em um país estrangeiro.

The eye land, vídeo de 11 minutos, inicia-se com a citação textual do escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne,² sugerindo que as imagens

2 O excerto pertence à obra *The Marble Faun*, publicada em 1860: “Os anos, afinal, tornam-se meio vazios quando vivemos muito tempo em terra estrangeira. Nessas circunstâncias, adiamos a realidade da vida até o momento no futuro quando poderemos novamente respirar o ar nativo. Mas, à medida que o tempo passa, ou se eventualmente retornamos, constatamos que o ar nativo perdeu aquela qualidade revigorante. A vida transferiu o seu lugar para onde nos considerávamos somente residentes temporários. Assim, divididos entre dois

que irão se seguir são de um *flâneur*, alguém que passeia, vagueia pelas cidades, mas em um local que não é seu de origem, no sentido de não pertencimento. Em seguida, imagens de janelas, árvores, fotografias 3x4 e reflexos formam discursos fragmentados, de uma visão extremamente pessoal e que de alguma forma enquadra seu fascínio, seja ele pela novidade ou pelas formas dos objetos.

Também em *Between – inventário de pequenas mortes*, o enunciado inicial³ apresenta-se como forma indicativa na construção posterior da narrativa audiovisual. Nas imagens, árvores, gotas em que transparece a cidade, cortinas que esvoaçam com o ritmo sonoro da respiração. Em uma das cenas, é possível ver a mão que lança sobre o ar uma flor dente-de-leão, percorrendo o apartamento com o tempo *ralentizado*, até cair lentamente em direção ao chão.

Intercalando imagens em preto e branco e coloridas, o filme em super-8 é trabalhado posteriormente em vídeo digital, sendo que a edição altera consideravelmente a velocidade das imagens, retardando a duração e relativizando o tempo na pós-produção.

Em *The eye land*, trocadilho que Guimarães faz com a palavra *island*, temos mais marcadamente um videodiário de percepções, com diferentes tonalidades de luzes e a presença marcante do som editado pela dupla O

países, acabamos sem nenhum. Ou somente com aquele pequeno pedaço de um deles... onde, finalmente, repousamos os nossos ossos descontentes”.

- 3 “Estamos acostumados a falar apenas de uma morte. Como se o limite de uma vida fosse marcado de um lado pelo nascimento e de outro pela morte. Se começássemos a ampliar o conceito de morte, deduziríamos vertiginosamente que ela está presente em tudo, em cada micropartícula de uma vida, e que os limites são justamente este lugar onde morte e vida se misturam na tênue expressividade de uma mudança. Em cada segundo morrem milhões de células em nosso corpo, em cada segundo enchemos e esvaziamos os pulmões de ar. *Between* é o lugar e o momento de passagem. O que separa o que está dentro do que está fora, o que passa do que fica, o que atravessa do que resta”.

Grivo,⁴ que traz ruídos e recados na secretária eletrônica com a temática da saudade.

Algumas imagens são recorrentes nos dois curtas, como os prédios que parecem esmorecer em ondulações. Em *Between*, fenômenos da natureza são vistos em diferentes estados, o fogo e o mar nos apresentam aquilo que o enunciado indica, a presença das pequenas mortes cotidianas, principalmente em relação à matéria. O lirismo das imagens remetem a alguns curtas documentais das primeiras décadas do cinema, como *Chuva*, de Joris Ivens, ou mesmo *H₂O*, de Ralph Steiner – ambos de 1929 –, autores que ressaltam mais um estado emocional, contemplativo, do que propriamente algo discursivo.

O conceito de *Cinema de Cozinha* nesses dois curtas trata da ideia de Cao realizar todas as etapas de forma autônoma. Com o passar dos anos, o conceito expande-se e é constante em sua trajetória a parceria com equipes pequenas de cinco, seis pessoas. Para Guimarães, uma equipe pequena permite maior intimidade, diálogo mais profícuo com os que estão envolvidos na realização do projeto.

Após o período londrino, Guimarães retorna para Belo Horizonte, onde tanto a fotografia quanto a produção de curtas e longas-metragens serão trabalhados paralelamente. Em 2002, após a realização do longa *O fim do sem fim*, em parceria com Beto Magalhães e Lucas Bambozzi, inicia-se um dos trabalhos fotográficos que influenciará o método do artista, principalmente em relação às possibilidades do acaso. Conhecido como *Gambiarras*, a série parte da observação cotidiana das mesmas, que tornam-se uma outra forma de pensamento diante dos métodos convencionais.

4 O Grivo é composto pela dupla Nelson Soares e Marcos Moreira Marco. Formado em 1990, trabalham desde a criação de trilhas sonoras para filmes até pesquisas eletroacústicas em objetos e máquinas visuais e sonoras.

Gambiarras expandidas

Caracterizada como um *work in progress*, a série *Gambiarras* conta atualmente com mais de cem fotografias expostas em diferentes formatos, desde projetos expográficos, como o realizado no Museu da Pampulha em 2008, até livro de artista, integrando mostras como a II Trienal Poligráfica de San Juan.

O interesse pela gambiarra que, em princípio, é o deslocamento da função oficial de um objeto/material para outras finalidades, surgiu a partir do fascínio pela precariedade, pela capacidade do brasileiro de reinventar-se para sobreviver.

Em entrevista concedida à artista plástica Carla Zaccagnini, Cao afirma que a coleção é resultado de um processo de observações, uma série de fatores que já apontavam para o que viria a constituir a série. Depois de um período fora do Brasil e de algumas viagens por diferentes estados brasileiros para realização do longa-metragem *O fim do sem fim*, o artista percebeu, já com algum distanciamento, o quanto de criatividade e estranhamento havia na presença de alguns objetos. Resultados da necessidade, indicavam para o artista uma força transformadora capaz de mudar a percepção sensível.

Guimarães entende a gambiarra de modo mais amplo, como algo que extravasa a ideia de objeto ou simples engenhoca, manifestando-se em “gestos, ações, costumes, pensamentos, culminando na própria ideia de existência” (GUIMARÃES, 2009, p. 3). Trata-se de um conceito que está sempre em processo de mutação e ampliação, tornando-se uma manifestação do estar no mundo. Por geralmente serem únicas, e não cópias, as gambiarras trazem a transitoriedade a que estão sujeitas, revelando-se nas constantes mudanças e nas criações de sentido.

Para que a série seja realizada, o artista adota um método de trabalho próprio, outro tipo de percurso nos lugares desconhecidos, diferentes do turismo usual. Caminha pelos locais, sem mapas, guias ou pesquisas anteriores, deixando que o acaso e o olhar momentâneo sejam

determinantes. As longas caminhadas permitem a criação da máxima, praticada ainda hoje: é se perdendo que a gente se encontra.

A partir desse método, Cao adota a gambiarra como um potente contraponto aos guias turísticos, bulas e manuais de instrução, que funcionam como procedimentos para um resultado pré-estabelecido. Na necessidade de perceber o mundo a partir das gambiarras, o cineasta carrega consigo sempre uma câmera a tiracolo, permitindo que no olhar atento o acaso seja determinante, coautor de suas obras.

Entendemos que o acaso na obra de Guimarães não é algo puramente aleatório, mas construído a partir de métodos e concepções próprias. Ao perder-se para encontrar-se, caminhando por lugares desconhecidos sem o intuito de formular algo já determinado, Cao permite que a receptividade do olhar produza obras fotográficas, textuais e audiovisuais correspondentes à poética do artista.

Não acomodação do olhar: abertura para os acontecimentos do mundo

Em 2008, Guimarães realiza o curta *Memória*, vídeo digital gravado durante a passagem pela ilha de Santorini, na Grécia. O vídeo é um plano-sequência onde o espelho retrovisor de um ônibus se encontra como um recorte no parabrisa, frente à paisagem do ônibus em movimento. A paisagem é vista tanto pela parte frontal quanto pelo reflexo desse espelho, revelando imagens posteriores ao ônibus.

O objeto suspenso, aliado ao som direto da rádio estrangeira, remete à simplicidade da observação cotidiana, em que há a atenção cuidadosa da realidade que o cerca. Cao indica no exercício do olhar o registro dos fenômenos em todas as pulsões que lhe são possíveis. Para ele, “uma folha que cai é tão expressiva quanto o beijo fatal no fim de qualquer novela, o ruído do vento tão musical quanto a performance de uma cantora lírica” (GUIMARÃES, 2009, p. 4). Assim, *Memória* é a possibilidade de algo ínfimo trazer considerações sobre o tempo, como a imagem incrustada

no parabrisa, que ao mesmo tempo mostra o que está por vir e reflete as imagens do que ficou para trás do ônibus.

Segundo Cao, a documentação dos trajetos e as percepções de cada lugar ocorrem na “não acomodação do olhar”, na permissão para a subjetividade, abertura respeitosa da observação dos lugares. O acaso é aliado ao tempo e na busca pela essencialidade de uma realidade que não precisa de artifícios para apresentar-se.

Durante suas viagens, por exemplo, atenta-se para os espantalhos localizados em uma plantação de milho no Alto Jequitinhonha, em Minas Gerais. Ao realizar a série fotográfica *Espantalhos*, registro de dezesseis espantalhos, Guimarães retoma nas fotografias, e futura instalação em parceria com o grupo O Grivo, o interesse pelo precário, que está presente nessas figuras/bonecos feitas para espantar pássaros. Vistos pelo artista como estruturas de requinte e mesmo minimalista, como na fotografia em que um espantalho é representado com dois pedaços de madeira e uma garrafa pet em cada ponta, revela a simplicidade e a necessidade da predisposição e esforço em ver beleza nas pequenas manifestações.

Para o artista, aquilo que o move ou comove diante de uma situação cotidiana é passível de ser transformado em obras, sendo necessário apenas tempo para deixar que as coisas se revelem. O caminhar pelo mundo e a atenção aos detalhes que a realidade oferece são processos do transitar, sem a necessidade de roteiros ou mesmo ideias anteriores.

O caminhar como processo de imersão no pensamento

No longa-metragem *Acidente*, realizado em 2006, em parceria com Pablo Lobato, a ideia inicial era evocar a história das origens dos nomes de algumas cidades mineiras. Escolhidos aleatoriamente a partir da sonoridade e ritmo, compôs-se um poema com vinte nomes de cidades de Minas Gerais. Criado de modo similar a um *haikai*, o poema era o roteiro do filme: Heliadora Virgem da Lapa Espera Feliz Jacinto Olhos D'Água/Entre Folhas/Ferros Palma Caldas/Vazante/Passos/Pai Pedro Abre Campos/

Fervedouro Descoberto/Tiros Tombos Planura/Águas Vermelhas/Dores de Campos.

Porém, a proposta de trazer a história dos nomes das cidades foi deixada de lado após os primeiros experimentos. Os diretores perceberam que era mais interessante chegar nos lugares e só então ver o que aconteceria. Ao caminhar pela cidade Espera Feliz, por exemplo, Guimarães percebe a existência de uma bolsa perdida no chão sem nenhuma pessoa ao seu redor. Ao começar a filmar o objeto, há a entrada de alguém que resgata a bolsa e segue seu caminho. Cao observa então como a ação dos moradores incidia de modo determinante sobre alguns objetos. Era como se os objetos, por sua vez, estivessem aguardando que alguém alterasse seu estado inicial.

Assim, visualiza na cidade Espera Feliz um quadro de time de futebol, levemente torto, depois endireitado, entre muitas outras cenas em que os objetos ou lugares, inicialmente estáticos, apresentam alguma alteração natural ou por interferência humana.

Guimarães diz que o método para expressar o que era cada cidade constituía-se em chegar em um determinado horário e andar para ver o que poderia acontecer. Realizado com uma pequena equipe de cinco pessoas, o longa *Acidente* foi delineado inesperadamente, como uma entidade que se manifesta aos poucos, no ritmo dos seus processos de descobertas.

Convite ao acaso

Compreendemos que Guimarães, ao longo de sua trajetória, criou maneiras para permitir o acaso. A ação de caminhar por lugares desconhecidos sem qualquer informação prévia faz com que entre em contato com uma realidade que passa despercebida, justamente pelo seu caráter ordinário. Os pequenos detalhes, as ações cotidianas, são registradas tanto na fotografia quanto no audiovisual, resignificando e expandindo para outros domínios.

Assim como as gambiarras, que trazem o improviso e a apropriação do material para que seja criada uma nova utilidade, o modo de olhar do

artista propõe para o espectador a necessidade do tempo para que ele revele outro modo possível.

O vídeo *Memória* poderia ser visto apenas como um registro de viagem, mas ao longo de sua duração entendemos que as imagens refletidas pelo espelho retrovisor, e que não obrigatoriamente foram mostradas pela olhar frontal da câmera, apresentam em seu pequeno tamanho um ponto de vista indireto, em conjunto com o destino do ônibus. Torna-se, então, inevitável a reflexão das temporalidades na imagem com a Grécia.

A série *Espantelhos*, que retoma o interesse pelo precário como em *Gambiarra*s, também pede que as dezesseis fotografias sejam vistas em sua totalidade. As diferentes maneiras com que os objetos foram dispostos com o único fim de evitar que pássaros devorem a plantação criam representações de um guardião, uma figura inanimada que objetiva ser assustadora. Em algumas das fotos, porém, não é o vestuário já desgastado ou a semelhança humana que perturba, mas os sacos de plástico e tecidos que cobrem o lugar do rosto, espaço de identificação imediata.

Tanto na criação de *Memória* como em *Espantelhos*, Guimarães encontrava-se em locais de passagem, lugares em que o olhar atento e receptivo foram essenciais para que a câmera registrasse o momento. Em *Acidente*, a intenção de criar um documentário explicativo sobre os nomes das cidades é logo abandonada, mas diferentemente de outras produções, existe a escolha das cidades que integram sentido ao poema. Vê-se que depois da frustração do primeiro contato e da falta de significância dos nomes, é na espera que ocorre a mudança para que o filme seja feito. E é justamente na cidade de Espera Feliz que é delineado um novo caminho para o documentário, em que não há o roteiro do que realizar em cada cidade, mas apenas esperar que o tempo se manifeste diante das diferentes câmeras que os realizadores carregam consigo durante as viagens.

O olhar e a percepção, inicialmente despertados pelas *Gambiarra*s, deixam de ser apenas o registro, expandem-se para a vida do artista e tornam-se uma forma de pensamento que perpassa toda sua produção.

O não oficioso, a receptividade e a atenção do olhar, aliados ao ato de caminhar, processo de imersão em um pensamento fluido, observador e movente, torna-se um convite ao acaso, um gesto de abertura para que algo inesperado seja encontrado.

A Metáfora do Lago e as maneiras de se relacionar com a realidade

Em entrevista ao pesquisador e crítico de arte Felipe Scovino, Guimarães diz que a realidade é a matéria-prima e objeto de pesquisa para seus trabalhos. Nas palavras de Cao, a realidade e os modos de relacionar-se com ela podem ser pensadas a partir de um conceito próprio, conhecido como *Metáfora do Lago*:

Meus filmes e trabalhos fotográficos podem ser pensados de acordo com uma metáfora que criei: se você pensar a realidade como a superfície de um lago, existem três maneiras de se relacionar com ele. Você pode sentar no baranco e ficar contemplando a realidade, e tenho alguns trabalhos que lidam com a captação do real através de um filtro – e mesmo do som – ou de como enquadrar o mundo por meio de uma ação subjetiva. Uma segunda maneira de você se relacionar com esse lago é você lançar uma pedra na água, uma pedra enquanto conceito, proposição. Este dispositivo, portanto, causará uma reverberação na superfície do lago-realidade. [...]. Finalmente, há uma terceira maneira de se relacionar que é você se lançar ao lago. São os meus trabalhos mais imersivos, onde há um mergulho radical dentro de um universo qualquer (GUIMARÃES, 2009, p. 45-26).

Se pensarmos que a primeira maneira de encarar o lago-realidade é uma ação mais contemplativa, não interferindo diretamente no mundo ao redor, entendemos que os curtas iniciais como *The eye land*, *Between* e,

posteriormente, *Memória*, têm em seu princípio o encontro e o registro observacional, sem alteração direta nas estruturas que lhe são apresentadas.

Uma possível relação com esse primeiro modo criado pelo artista pode ser visto na história do documentário por cineastas como Frederick Wiseman ou os irmãos Maysles, em que a lógica de registrar o mundo, sem interferência dos diretores, é um dos pilares para a realização.

Porém, na *Metáfora do Lago* pode ocorrer o entrelaçamento entre os diferentes modos. Um filme pode ser observativo e conter elementos proposicionais, como em *Acidente*, onde a maior parte das imagens, como descrito anteriormente, ocorriam a partir da percepção local de Lobato e Guimarães. Em determinado momento do filme, vemos, por exemplo, que há uma conversa de Guimarães (apenas sua voz) com Black, personagem que responde de maneira enfática às questões sobre a cidade Vazante.

Há trabalhos em que a ideia do embaralhamento da realidade é mais latente. Em *Rua de mão dupla*, de 2002, Cao propõe que seis pessoas, organizadas em duplas, troquem de casa pelo período de 24 horas. Depois da experiência na casa alheia, elas gravam um depoimento de como imaginam ser esse “outro” que vive no lugar.

A essa segunda maneira de interagir com o lago-realidade, chamamos atenção para as diferentes formas de proposição dos realizadores, sendo elas bastante discutidas nos documentários contemporâneos. Um cineasta conhecido pelo seu método particular de entrevistas é o carioca Eduardo Coutinho, que traz nas conversas revelações tocantes sobre o universo de cada pessoa.

No terceiro modo, caracterizado por ser totalmente imersivo, indica-se uma interação mais profunda, em que há a mudança de perspectiva, alterando temporariamente um estado conhecido do realizador por um outro desconhecido. Nos longas-metragens como *Andarilho* e *A alma do osso*, interessa-o a vida dos andarilhos, ou a solidão de um ermitão que vive em uma caverna em Minas Gerais.

Para Guimarães, o embate do realizador com a realidade, uma visão que o próprio autor coloca como completamente fenomenológica, é o que desperta curiosidade e é passível de transformar-se em obras audiovisuais.

A *Metáfora do Lago* é um conceito criado na intersecção entre o fazer e o pensar. O artista utiliza-se de três maneiras, não excludentes, em que há a reflexão sobre o próprio trabalho e as formas de interagir com o mundo que lhe é apresentado.

Ideias centrais como *Cinema de Cozinha* e *Metáfora do Lago* auxiliam a compreensão do trabalho crítico, porém é na necessidade do tempo e na receptividade e atenção às pequenas coisas ao redor que estão as linhas centrais do pensamento e da força do autor.

Referências bibliográficas

GUIMARÃES, Cao. *Cao Guimarães*. Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 8 maio 2012.

_____. “Cao Guimarães. Dez. 2008. Entrevista concedida a Felipe Scovino”. In: SCOVINO, Felipe. *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 40-55,

_____. *Gambiarra*. Jan. 2009. Entrevista concedida a Carla Zaccagnini. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_10.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2012.

_____. *Jogo de ideias* – Itaú Cultural. 2011. Entrevista concedida a Claudiney Ferreira. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg>. Acesso em: 7 abr. 2012.

SILÊNCIOS e sussurros. *Ciclo Paralelo: encontro com Cao Guimarães*. Direção Hopi Chapman. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2010. 1 DVD (95 min.), NTSC, son., color.

ANÁLISE DA TRILHA MUSICAL DO FILME O FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN

Duana Castro Soares¹

ESTE ARTIGO FOI ELABORADO a partir de um estudo qualitativo que procurou compreender a música no contexto fílmico, no exemplo do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain*.² Os objetivos consistem em descrever e analisar os trechos dos filmes acompanhados por músicas, compreender como a música contribui no enredo e sua relação com a obra fílmica. Como o enredo traz um conflito psicológico da protagonista, partimos do pressuposto de que a música reforce esses traços psicológicos da personagem.

O compositor que assina a trilha musical do filme é Yann Tiersen, indicado ao Oscar de Melhor Trilha Sonora e vencedor do César (equivalente ao Oscar na França). Tiersen é nascido na Bretanha (França), mas mudou-se para a Inglaterra ainda criança. Nos anos 1980 e 1990, transitava pelo rock underground. Nem o seu primeiro álbum, *La Valse des Monstres* (1995), nem o seguinte, *La Rue des Cascades*, foram bem vendidos, apesar

1 Possui formação em Música Popular e em Comunicação Social, ambas pela Universidade de Ribeirão Preto. Atualmente, é mestranda em Multimeios no Instituto de Artes, da Unicamp, bolsista Capes, participa do grupo de pesquisa de Música Aplicada a Dramaturgia Audiovisual, com o trabalho de pesquisa *A poética de O fabuloso destino de Amélie Poulain e a apropriação de sua trilha musical na publicidade*, orientada pelo Prof. Dr. Claudiney Carrasco. E-mail: duanacs@gmail.com.

2 *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (França, Jean-Pierre Jeunet, 2001). Por vezes, o filme será chamado apenas por *Amélie*.

deste último ser indicado nos créditos finais do filme *La Vie Rêvée des Anges* (França, Erick Zonca, 1998). Seu trabalho passou a ser mais reconhecido quando seu álbum *Le Phare* (1998) foi usado na trilha musical do filme *Alice et Martin* (França/Espanha, André Téchiné, 1998) e *Qui Plume la Lune?* (França, Christine Carrière, 1999).

A trilha musical de *Amélie* é composta por músicas dos seus três primeiros álbuns e outras composições originais para o filme que entraram no seu quarto álbum, *L'Absent* (2001), produzido simultaneamente ao filme. A instrumentação usada abrange acordeon, piano, harpa, banjo, baixo, vibrafone, piano de brinquedo e até uma roda de bicicleta, usada no final da composição “La Dispute”, dos créditos de abertura do filme.

Influências: Impressionismo e Minimalismo

As músicas de Yann Tiersen usadas no filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* se aproximam ao estilo do compositor Erik Satie, um dos fundadores do Impressionismo. O termo Impressionismo foi usado pela primeira vez por um crítico ao se referir ao quadro de Monet, *Impressão ao Sol Nascente*. Em síntese, a principal característica dessa fase é o rompimento com a arte tradicional: os pintores se libertaram das linhas e formas realistas e os poetas se preocuparam mais com a sonoridade das palavras e menos com a estrutura formal.

O Impressionismo das artes plásticas também está presente no filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* no quadro *O Almoço dos Barqueiros*, de Renoir, o qual o personagem Dufayel, vizinho de Amélie, reproduz uma cópia por ano nos últimos vinte anos. Renoir é conhecido como um pintor alegre que retratava sempre a beleza – *joie de vivre*, não pintou um só quadro triste em sua vida. Assim também é o clima do filme *Amélie*: apesar da solidão da personagem-título, ela dedica sua vida a fazer seus amigos e seus vizinhos mais felizes.

Na música, segundo o *Dicionário Grove de Música* (SADIE, 1994), o Impressionismo foi empregado pela primeira vez numa discussão entre Renoir e Wagner a respeito da peça *Printemps*, de Debussy, em 1887, por sua imprecisão e pelo exagero na cor. Apesar da analogia entre Monet e Debussy ser enganosa, o conceito de impressionismo na música se aplica como aquela “que dissolve os contornos da progressão tonal tradicional com aspectos modais ou cromáticos e transmite estados de espírito e emoções em torno de um tema, em vez de apresentar uma imagem musical detalhada” (SADIE, 1994, p. 450).

Segundo o compositor e regente francês Pierre Boulez, “a música moderna começa com *L’Après Midi d’un Faune*, de Debussy (apud BENNET, 1980, p. 70). Tiersen presta homenagem a essa peça musical no título de uma composição presente no filme, “*Comptine d’un Autre Été: L’Après Midi*”. As músicas usadas no filme foram todas regravadas pelo compositor com nova instrumentação. E foram compostas outras seis, dentre elas a música-tema “*La Valse d’Amélie Poulain*”, gravada em diferentes versões: para o piano, para acordeon e para orquestra.

Erik Satie (Honfleur, 1866 – Paris, 1925), frequentou o bairro de Montmartre, nos anos 1890, e trabalhou como pianista no café *Le Chat Noir*. Nessa época, conheceu Debussy. No filme, a personagem-título Amélie também trabalha em um café, como garçonete, no mesmo bairro. A música de Satie é marcada “por meio de uma harmonia modal sem di-retriz, além de ritmo e estrutura simples, obtidos através de repetição ou de dessemelhanças inconsequentes” (SADIE, 1994, p. 823).

Como exemplo, ao comparar a música “*La Valse d’Amélie Poulain*” com a “*Gymnopedie n° 1*” de Satie, observa-se que ambas se estruturam da mesma forma: com o baixo e acordes bem marcados na mão esquerda e a melodia trabalhada nos espaços vazios gerados, conforme quadro comparativo a seguir:

Figura 1. “La Valse d’Amélie Poulain” X “Gymnopédie n° 1”



O estilo de Satie, junto com as primeiras obras de Cage e também a música de Bali, da África negra e da Índia, estão na origem no minimalismo:

Palavra aplicada desde o início dos anos 70 a várias práticas de composição utilizadas desde o início dos anos 60 (quando eram geralmente conhecidas como “música sistemática”), cujas características – harmonia estática, ritmos e repetição padronizados – buscam reduzir radicalmente a gama de elementos compositivos (SADIE, 1994, p. 607).

Das características apresentadas do Minimalismo pelo *Dicionário Grove de Música*, observadas também no estilo de Yann Tiersen, destaca-se “a repetição de uma frase musical com motivo forte, rápido, intenso” (SADIE, 1994, p. 607), como no trecho a seguir de “Comptine d’Un Autre Été: L’Après-Midi”:

Figura 2. Trecho de “Comptine d’Un Autre Été: L’Après-Midi”



Também observa-se como técnica comum tanto ao Minimalismo quanto às composições do filme *Amélie* “o uso de harmonias simples, tonais ou modais, e a exploração de timbres isolados” (SADIE, 1994, p. 608). O caráter simples da harmonia remete ao caráter que o filme quer passar sobre a simplicidade: a protagonista é uma pessoa simples, trabalha como garçonete em um café de bairro e, de acordo com a fala do próprio narrador do filme, “cultiva o prazer pelas coisas simples da vida”; a música também ajuda a criar o caráter ingênuo de Amélie. Os ostinatos (repetição de frases musicais) se relacionam ao caráter obsessivo de alguns personagens: Nino é um colecionador aficionado em remontar fotografias descartadas na rua e Georgette é obsessiva por doenças.

***Guinguettes* francesas e o acordeon**

A palavra *guinguette* associa-se ao ambiente em que se serviam comidas e vinhos baratos em restaurantes e bares, assim como à dança que acontecia nesses espaços durante o século XIX e à música. Devido às altas taxas de impostos, consumir bebidas em grandes centros como Paris tornou-se caro; como alternativa surgiram as *guinguettes* nos arredores e nos subúrbios. A cultura *guinguette* foi retratada em pinturas impressionistas, como no quadro citado *O Almoço dos Barqueiros* e em outros da mesma época.³ O acordeon esteve presente nas *guinguettes* e talvez, por isso, tenha se tornado instrumento típico de canções francesas, embora tenha origem italiana.

O uso do acordeon no filme está presente em 10 das 17 músicas, e ajuda a criar o cenário parisiense, pois o memo remonta à cultura francesa. Já no prólogo de abertura, enquanto o narrador ambienta a história e as imagens percorrem o bairro de Montmartre, ouvimos “J’y suis jamais allé”, marcada por um acordeon em ritmo de valsa.

3 Mais sobre a história do acordeon na França e no cinema francês em Powrie (2007).

As valsas

As valsas são associadas a cerimônias que marcam simbolicamente uma passagem na vida das pessoas, por exemplo, numa festa de 15 anos, em que a menina deixava sua infância e era apresentada formalmente à sociedade, numa formatura, em que se celebra o fim da vida acadêmica e início da vida no mercado de trabalho, ou ainda num casamento, onde se inicia a vida a dois. No caso do filme *Amélie*, a valsa também é usada na trilha em momentos marcantes da vida da personagem.

Nos créditos iniciais, a música “La Dispute” acompanha as cenas de Amélie criança em suas brincadeiras. A música é ternária, de acompanhamento bem marcado por um baixo no primeiro tempo seguido de um acorde nos dois tempos seguintes, portanto, uma valsa. A valsa, caracterizada pela dança a dois, contrasta com a imagem de Amélie sozinha, evidenciando sua solidão.

Quando Amélie vai à catedral de Sacre Couer pedir por um irmãozinho, uma suicida cai em cima de sua mãe. Após a morte da mãe de Amélie, ouvimos “Pas si simple”, instrumentada por acordeon, banjo e carrilhão. A música marca a passagem de Amélie criança para a fase adulta. Apesar da música se estruturar com o baixo no primeiro tempo, seguido de dois tempos de acordes, típico da valsa, não é ternária, como é comum do gênero; um compasso composto binário e a repetição no segundo tempo do acompanhamento tem o último acorde deslocado do tempo forte. O leve deslocamento quebra a fluidez do ritmo e pode ser comparado ao sentimento de ruptura da personagem; segundo o narrador do filme, Amélie “decide refugiar-se do mundo e esperar até o dia em que sairia de casa”.

Figura 3. Trecho de “Pas Si Simple”

Quando Amélie descobre a caixinha com brinquedos de Bretodeau, o que mudaria sua vida, a trilha musical que acompanha é “La Valse d’Amélie Poulain”. Geralmente, as valsas são feitas em compassos ternários. No entanto, essa música começa em compasso binário e com bastante uso de quiálteras – grupo de notas que não obedecem à divisão regular do compasso. A quebra da métrica regular da música, como no exemplo anterior, remete ao sentimento de deslocamento da protagonista.

O piano e o mundo interior de Amélie

O filme traz dois aspectos da personagem-título: seu mundo interior e sua relação com o mundo que a cerca. No primeiro aspecto, o conflito é de caráter psicológico: Amélie é uma pessoa solitária. Durante sua infância, seus pais acreditavam que ela tinha uma anomalia no coração e, por isso, não a deixaram frequentar a escola. Sem amigos da sua idade, ela se refugia da solidão criando amigos imaginários. Na construção desse mundo interior, a fotografia tende a tons de vermelho. No plano musical, o piano solo no filme é colocado nos momentos de introspecção da personagem Amélie, comentados pelo narrador. A este tipo de relação da música no plano da emoção da cena de um filme, Michel Chion (2011, p. 19) diz o seguinte:

De um lado, a música expressa diretamente sua participação na emoção da cena, ajustando o ritmo, o tom e a frase, e isso, claro, em função de códigos culturais de

tristeza, de alegria, de emoção e de movimento. Podemos falar, então, de música empática, da palavra empatia, habilidade de experimentar os sentimentos dos demais.⁴

Nos créditos iniciais, a valsa da trilha musical “La Dispute” é instrumentada somente por um piano enquanto Amélie brinca sozinha. As brincadeiras se relacionam com as funções apresentadas nos títulos dos créditos: quando aparece o crédito “diálogos”, Amélie aparece com uma boca pintada; para o crédito de “figurino”, usa cerejas em volta da orelha imitando brincos; no crédito “decoração”, a menina entretém-se com dominós enfileirados e caindo um seguido do outro na mesa; para “diretor de fotografia”, ela brinca com óculos de lentes grossas; no crédito de “maquiagem”, Amélie brinca com uma figura de olhos e bocas pintada na mão; no crédito de “música”, a menina faz sons a partir de uma taça de cristal; no crédito “som”, diverte-se com o barulho do canudo sugando o resto do suco no copo; no crédito “montagem”, mexe com um recorte de uma sequência de meninos de mãos dadas no papel; no crédito “montagem de som e efeitos sonoros”, tapa e destapa os ouvidos; e no crédito “produção”, brinca com uma moeda.

Durante a apresentação da pequena Amélie, a valsa “La Redécouverte” acompanha as cenas, enquanto o narrador descreve seu mundo imaginário com criaturas fantásticas que ela imagina para brincar e explicações estapafúrdias para as coisas, como os discos vinis serem fabricados iguais a crepe e a sua vizinha que está em coma, na verdade, estar dormindo para depois aproveitar o resto de sua vida sem dormir. Segundo o narrador, “Amélie se refugia da solidão no mundo em que ela inventa”.

O único amigo de Amélie é um peixinho de aquário, Cachalot. Após algumas tentativas de suicídio do peixe, a mãe de Amélie decide desfazer-se dele. Na despedida de Amélie de seu melhor amigo Cachalot, que é jogado no canal de St. Martin por sua mãe, ouvimos um solo de piano com a música “Comptine d’un autre été – La Demarche”.

4 Tradução do autor.

Já crescida, o narrador conta sobre o gosto de Amélie por cultivar os pequenos prazeres da vida. Trata-se de atividades solitárias. A trilha usada é novamente um piano solo com a música “Comptine d’un autre été: l’après midi”; ainda com a música, o vizinho de Amélie, Dufayel – outro personagem solitário que depois vai se tornar amigo dela –, é apresentado pelo narrador: “há 20 anos, ele evita sair de casa”. O narrador revela os sentimentos de Amélie: “nada mudou, Amélie continua a se refugiar da solidão de sua vida, pensando em questões idiotas sobre o mundo ou sobre a cidade que ela observa”. A mesma música é retomada mais tarde, quando Amélie conversa com Dufayel e revela sua solidão desde a infância:

Pintor: Depois de todos esses anos, o único olhar que não consegui captar é o da moça com copo d’água. Ela está no centro e, no entanto, está fora.

Amélie: Talvez ela seja diferente dos outros.

Pintor: Em quê?

Amélie: Não sei.

Pintor: Quando era pequena, nunca devia brincar com outras crianças. Talvez nunca.

Após encontrar o anúncio de Nin procurando seu álbum de fotografias que se encontra com Amélie, ela tenta dormir, enquanto pensa em algum estratagema para devolvê-lo. Os animais dos quadros do seu quarto e de seu abajur ganham vida, e a trilha musical usada é “Le Moulin” somente no piano. A música inicia após fala do narrador sobre a dificuldade de Amélie de se confrontar com a realidade: “uma garota normal arriscaria ligar para o número do anúncio imediatamente. Marcaria um dia, devolveria o álbum e veria se ele vale a pena ou não. Isso se chama encarar a realidade. Mas é justamente o que Amélie não tem”. Os animais animados juntos com a melodia do piano ajudam a criar a atmosfera do mundo imaginário de Amélie em oposição ao mundo real.

O mundo exterior

Na fotografia do filme, o “mundo exterior” da personagem é representado com um filtro de cor verde e a música da trilha ganha uma diversificação de instrumentos. O mundo exterior é aquele que cerca a vida da personagem, seu local de trabalho, o bairro, a praça, do qual Amélie não faz parte propriamente, adotando uma atitude de *voyeur*, ou seja, de espectadora da realidade que a cerca.

Ao encontrar uma caixinha com lembranças guardadas em seu apartamento, Amélie decide ir em busca de seu dono e entregá-la. É sua primeira aproximação do mundo que a cerca. Ela finalmente encontra Dominique Bretodeau; quando ele reencontra sua caixinha com lembranças da sua infância, a trilha musical que acompanha a cena é “La Dispute”, uma valsa com introdução somente com a melodia no acordeon, e depois, somente o piano. Amélie não interage com Bretodeau, mesmo quando ele tenta conversar com ela; sente-se desconcertada, incapaz de encará-lo nos olhos ou de dirigir-lhe qualquer palavra.

O encontro com Bretodeau inspira Amélie, ela passa a se sentir bem consigo mesma, e com uma vontade de ajudar os outros, auxilia um cego a atravessar a rua. É o primeiro contato direto de Amélie com outra pessoa. A música que acompanha a cena é “La Noyée”, instrumentada por acordeon e violino. A música está dividida em compassos binário composto, com andamento animado.

Canções

Com relação a seu aspecto, é válido o que diz o professor Ney Carrasco sobre a canção entrar como um segundo narrador. “Ela pode se infiltrar na narrativa como comentário, como a voz de um personagem ausente, ou mesmo como o ponto de vista de um determinado personagem” (CARRASCO, 1993, p. 84).

A primeira canção usada é quando Amélie entra na estação de trem, que se justifica visualmente por ser colocada por um cego que segura

uma vitrola e pede esmola. Após cruzar com o mendigo, Amélie encontra Nino pela primeira vez. A música é usada na sua versão original dos anos 1930, interpretada por Fréhel – “Si tu n’étais pas là”. A letra descreve alguém que só encontrou alegria depois de ter encontrado seu amor. Um pouco depois, já em seu apartamento, enquanto prepara seu almoço, Amélie cantarola essa mesma música. Ela sintetiza sua trajetória: mesmo ajudando os outros a serem felizes, ela mesma só encontra a felicidade quando finalmente fica com Nino.

A outra canção da trilha musical do filme acompanha a cena no café em que Amélie trabalha, enquanto sua patroa Suzanne conta de seu grande amor do passado, um trapezista que fazia par com ela no espetáculo do circo. Um dia, no entanto, ele a abandonou na hora de entrarem no picadeiro. Desconcertada e nervosa, não conseguiu manter o controle do cavalo que contracenava com ela, e por conta disso, machucou uma perna. A seguir, ela dá a receita do amor: “basta pegar dois clientes, fazê-los acreditar que se gostam e cozinhar em fogo brando”. Amélie resolve aplicá-la, fazendo um cliente do café, Joseph, se apaixonar por Georgette, funcionária da tabacaria. A música “Guilty”, trilha de toda a ação, fala justamente do “crime” de amar. “If this is a crime than I’m guilty. Guilty of loving you” (Se isso é um crime, então sou culpado, culpado de amar você). Como diz Ney Carrasco (1993, p. 84): “O poder descritivo da canção é muito grande, pois ela traz em si associados o discurso musical e o texto poético verbal”. Por isso, a letra da música está associada diretamente à ação da cena do filme.

Considerações finais

A trilha musical do filme *Amélie* possui três aspectos distintos: o piano solo pontuando os momentos de introspecção da personagem, uma instrumentação variada para sua relação com o mundo que a cerca e, ainda, as canções pontuando os momentos de romance.

Já no início, dois desses aspectos da trilha musical são delimitados, através do contraste do prólogo e dos créditos iniciais. O prólogo com

uma música instrumentada por acordeon e outros instrumentos apresenta o mundo exterior em que se desenrolará a ação dramática do filme. Os créditos iniciais apresentam a personagem e seu aspecto introvertido já com o uso da trilha musical de um piano solo que acompanhará os momentos solitários da personagem durante todo o filme.

Michel Chion (2011), ao longo de seu livro *Audiovision*, estabelece que a música em relação às imagens e ao próprio filme não é subordinada ou complementar, mas, sim, parte integrante. A essa relação ele dá o nome de “contrato audiovisual” e pode ser observada no filme, quando notamos que a música é trabalhada junto com a fotografia para conduzir o espectador para aspectos diferentes da história.

Referências bibliográficas

- BENNET, Roy. “Uma breve história da música”. In: *Cadernos de música da Universidade de Cambridge*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- CARRASCO, Ney. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação (mestrado) – ECA-USP, São Paulo, 1993.
- CHION, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- POWRIE, Phil. “The fabulous destiny of the accordion in french cinema”. In: POWRIE, Phil; STILWELL, Robyn (orgs.). *Changing tunes: the use of pre-existing music in film*. Burlington: Ashgate, 2007.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

Introdução

CONHECIDO COMO O CINEASTA DA CARNE VIVA, do medo e da dualidade entre homem/máquina, orgânico/inorgânico, o canadense David Cronenberg apresenta em sua filmografia denso material acerca dos conflitos, prazeres e inquietações que as relações entre corpo e tecnologia podem suscitar. Muitos de seus filmes abordam acontecimentos assustadores relacionados às transformações do corpo humano e instigam uma discussão acerca do futuro da ciência, da tecnogenética e do próprio corpo biológico.

Por tratar, em muitos de seus filmes, de um tempo futuro, asséptico e da possibilidade de um corpo modificado a partir de avanços da tecnogenética, Cronenberg é frequentemente apontado como um diretor/autor de ficção científica (FC). Outras vezes, reconhecido por suas cenas viscerais, que retratam desejos e relações sexuais, violência, medo e monstros diversos, é também tratado como autor de filmes de horror. Entretanto, a definição de gêneros no cinema de Cronenberg parece surgir como algo

1 Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Comunicação, Cultura e Cidadania pela mesma instituição. Atualmente é doutoranda em Multimeios no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Email: lillianbento@gmail.com

limitador da análise, uma vez que a diversidade de temas e as inúmeras imagens enigmáticas de seus filmes apontam para a impossibilidade de fronteiras pré-determinadas quando se trata de gênero cinematográfico.

Segundo Gorostiza e Pérez (2003), no livro *David Cronenberg*, as classificações em gêneros, escolas e movimentos podem ser, muitas vezes, simplificações estabelecidas de maneira um tanto arbitrária. Tratar os filmes do cineasta como sendo de ficção científica ou horror a partir dos elementos formalmente estáveis que caracterizam cada um desses gêneros torna-se uma prática reducionista que, muitas vezes, provém de um racionalismo mal entendido.

Ainda assim, conforme afirmam Michel Marie e Julier Laurent (2009), os gêneros funcionam como uma espécie de paradigma de expectativas, cujas cláusulas às vezes compreendem elementos de estilo e de técnica narrativa. Segundo os autores, os gêneros podem oferecer um esboço para quem elabora e um horizonte para quem assiste a um filme, mas não há uma regra para saber se um filme pertence a determinado gênero.

Os gêneros flutuam ao sabor das épocas, dos países, dos grupos socioculturais e dos círculos de fãs. [...] em suma os gêneros dependem da prática social. Entretanto, a valsa dos rótulos não é tão desordenada nem tão rápida a ponto de eliminar toda pertinência da sua utilização no quadro da análise interna (JULIER & MARIE, 2009, p. 98).

Uma das possibilidades para abordar a questão do gênero cinematográfico na obra de David Cronenberg é, conforme sugerem Julier e Marie (2009), a comparação de um determinado filme a outro considerado um protótipo, ou seja, um filme tido pela maioria como modelo do gênero em questão.

Torna-se assim pertinente a análise de gênero na filmografia de David Cronenberg na busca de identificar que intenções, diálogos, aproximações e distanciamentos existem em sua obra em relação aos gêneros

horror e sci-fi. Assim, a proposta deste artigo é apontar os elementos formalmente estáveis que caracterizam um filme como sendo de FC ou horror e a partir de então analisar a presença e/ou ausência desses elementos nos filmes de Cronenberg.

Inquietações acerca da análise genérica

As reflexões acerca da análise de gênero cinematográfico passaram por um período de despertar durante o chamado estruturalismo autoral. Para Robert Stam (2003), nos anos 1970 alguns analistas fílmicos, como Ed Buscombe, Jim Kitses, Will Wright e Steve Neale, buscaram aplicar novos métodos à já tradicional teoria dos gêneros.

Em *The Idea of genre in American Cinema*, Buscombe reclamou maior atenção aos elementos iconográficos dos filmes. As convenções visuais para Buscombe fornecem uma moldura ou cenário em cujo interior pode ser contada a história (STAM, 2003, p. 147).

Essa chamada “forma exterior”, conforme afirma Stam, são os elementos visuais, e a “forma interior” são os meios por intermédio dos quais esses elementos visuais são empregados. O diretor do filme faria, então, uma espécie de jogo entre os recursos da iconografia e as formas de utilizá-los, de combiná-los.

Em *eXistenZ* (1999), por exemplo, David Cronenberg utiliza elementos iconográficos muito recorrentes nos filmes de FC, tais como o moderno console de videogame, capaz de funcionar plugado em uma abertura do corpo humano. No entanto, o diretor cria um objeto diferente do esperado nos filmes do gênero, que costuma recorrer a materiais como silício, aço inoxidável ou platina. Ao contrário, o console de Cronenberg tem uma forma viscosa e é criado a partir de vísceras de insetos mutantes, que vivem em um ambiente úmido e escuro. Assim, o autor traz em

existem diversos elementos que caracterizam a tecnociência, mas a utilização desses elementos na forma interior do filme escapam às convenções. No mesmo filme é possível verificar formas exteriores típicas dos filmes de horror, tais quais os asquerosos répteis mutantes, inseridos em um contexto de alta tecnologia biogenética.

Stam afirma que a palavra gênero foi aplicada, ao longo da história, em pelo menos dois sentidos. O primeiro inclusivo, ou seja, em que todos os filmes são participantes de gêneros. O segundo para designar os chamados “filmes de gênero” hollywoodianos, frequentemente produções de baixo orçamento e menor prestígio, os chamados filmes B. Thomaz Schatz, em *Hollywood genres* (1981), sob influência das leituras estruturalistas de Lévi-Strauss, divide os gêneros hollywoodianos entre os que buscam a ordem social, como os faroestes e policiais, e os que buscam a integração social, como os musicais, comédias e melodramas. Nessa perspectiva, os gêneros funcionariam como um ritual cultural.

Porém, em oposição à Escola de Frankfurt, que percebia o gênero “como um sintoma de produção de série massificada”, os teóricos passaram a perceber que havia no encontro entre cineasta e audiência uma negociação entre as partes. Buscava-se um acordo entre a estabilidade de uma indústria e o entusiasmo de uma arte popular.

Steve Neale, por exemplo, sustentou que os gêneros eram “sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito”. Com base na linguagem da teoria da recepção, Neale entendia que cada novo filme alterava nosso “horizonte genérico de expectativas” (STAM, 2003, p. 148).

Em uma nova perspectiva, Rick Altman (1984) cria uma abordagem que seria tanto “semântica” – interesse pelo conteúdo narrativo – quanto “sintática” – foco nas estruturas nas quais são inseridos os elementos

narrativos. Assim, muitos filmes poderiam inovar ao combinar a sintaxe de um gênero com a semântica de outro.

Stam afirma que são muitos os problemas da análise genérica. O primeiro deles seria a questão da “extensão”, afinal alguns gêneros, como a comédia, são amplos demais para serem utilizados, outros, tais como os “filmes catástrofes de terremotos”, são específicos demais. Em segundo lugar, corre-se o risco do “normativismo”, de uma ideia inicial de como um filme de tal ou tal gênero deve ser, em lugar de perceber o gênero como um caminho para a criatividade e a inovação. Uma terceira questão problemática é o fato de os analistas imaginarem muitas vezes que o gênero é “monolítico”, como se os filmes pertencessem exclusivamente a um único gênero.

A “lei do gênero” supostamente proíbe a miscigenação, mas até mesmo os filmes hollywoodianos clássicos promoviam a hibridização de diversas tendências genéricas, ainda que por razões puramente comerciais (ver Bordwell et al, 1985, p. 16-17) (STAM, 2003, p. 149).

Em quarto lugar, está o problema de a crítica genérica ser frequentemente dominada pelo “biologismo”.

James Naremore sugere que as raízes etimológicas da palavra “gênero” em *tropos* da biologia e do nascimento promovem uma espécie de essencialismo (Naremore 1998, p. 6). Já Thomaz Schatz afirma que os gêneros possuem um ciclo de vida, evoluindo do nascimento à maturidade e ao declínio paródico, quando, na verdade, encontramos a paródia exatamente no princípio das formas artísticas (STAM, 2006, p. 150).

Para Robert Stam, os gêneros estão constantemente abertos à reconfiguração. “Os gêneros podem também estar submersos, como no caso em que um filme superficialmente parece pertencer a um gênero, porém, em um nível mais profundo, pertence a outro” (STAM, 2003, p. 150). Assim, para o teórico, a melhor forma de considerar o gênero cinematográfico é entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, através do qual o diretor possa revigorar um gênero já considerado exaurido e até ridicularizar outro já consagrado. “Deslocamo-nos, desse modo, do campo da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras” (STAM, 2003, p. 151)

E é a partir de inquietações como as citadas acima que surge o cerne da questão que impulsiona este artigo. Até que ponto podemos falar dos filmes de David Cronenberg como obras de ficção científica ou de horror? Em que medida os elementos formalmente estáveis que caracterizam cada um desses gêneros estão presentes na obra do cineasta e como os mesmos são inseridos nos filmes? Pensar na especificidade de seus filmes permitiria a nós, analistas, estabelecer um gênero exclusivo para a obra de Cronenberg, a partir das discussões por ele incitadas acerca do que une o corpo humano, as tecnologias e as questões políticas do mundo contemporâneo?

A ficção científica e a origem marginal do gênero

Como gênero literário, a ficção científica (FC) surge na Europa do século XIX ligada ao advento do liberalismo econômico, um período de transformações do espaço, quando a cidade moderna passa a ser o lugar das relações sociais transformadas. Vive-se a supremacia da técnica e da ciência que, inseparáveis, formam a tecnociência. É um período de grandes concentrações industriais e surge, então, a FC, vista de duas maneiras distintas. Em *O cinema de ficção científica*, Eric Dufour (2012) afirma que havia a “FC nascente”, que percebia a ciência como uma possibilidade

de explicar fenômenos até então incompreendidos, de tornar o homem senhor e dono da natureza.

Primeiro, o homem vai poder chegar mais longe, mais alto, deixar a Terra e conquistar o espaço, descobrir novos planetas e até novas galáxias. A seguir a tecnociência permitirá melhorar a vida da humanidade nesta terra, aqui e agora: redução das desigualdades no que respeita as condições de existência, possibilidade de cada um trabalhar e viver decentemente, com condições dignas e um mínimo de conforto. É o imenso otimismo de Wells, que logo será criticado por Orwell (DUFOUR, 2012, p. 9).

Em uma segunda percepção, a FC era vista de uma perspectiva concreta, social e política.

Aqui, a industrialização e os avanços da ciência não são considerados abstratamente, como indício de uma melhoria pela qual a humanidade se conquista a si mesma, mas pelo contrário como um movimento no seio do qual ela se torna estranha a si própria. É o sentido literal da palavra “alienação”, que como sabemos virá a ser um conceito marxista essencial (DUFOUR, 2012, p. 10).

Tais conflitos eram esperados, visto que a FC está essencialmente ligada à tomada de consciência sobre as possibilidades que a tecnociência abre para a humanidade. Uma preocupação central de diversos autores de FC foi o que a ciência e o conhecimento podem modificar na natureza, em geral, e na natureza do homem. Para outros autores, a FC surge mais relacionada a um ideal de educação, que também emergia no século XIX. Dufour afirma que as tentativas de definir o que seja de fato a FC são desafios que vêm sendo enfrentados historicamente.

Pode-se defini-la de maneira abstrata como aquilo que não é real ou atual, tal como o *fantástico*. Ou, ainda, como um “algures ligado ao progresso científico e ao futuro do homem”, o que levaria a um primeiro sentido da FC, o que está ligado ao desenvolvimento científico e suas consequências. Há ainda um segundo sentido que está ligado à questão da alteridade extraterrestre, em que as distopias insistem menos no sentido científico e tecnológico de uma hipotética sociedade futura do que nas características desse desenvolvimento; surge uma nova ordem política, que faz reinar o terror. Em um terceiro sentido surge a FC como aquilo que está ligado ao futuro da sociedade humana.

Dufour afirma que a FC não pode ser definida, “ela é um gênero vazio que só existe nas suas diferentes espécies que se mantêm incomensuráveis” (2012, p. 16). Finalmente, Dufour chega ao ponto que mais nos interessa neste artigo: uma vez que os gêneros têm fronteiras tênues e frequentemente os filmes participam ao mesmo tempo de vários gêneros, cabe perguntar a respeito da relação entre o *fantástico* (horror) e a FC. O autor alerta ainda sobre a escassez de estudos acadêmicos sobre esse gênero, que durante muitos anos foi desprezado. De tal maneira que é preciso considerar essa marginalidade, responsável por muitas das características dos filmes de FC.

O cinema de FC nasce nos Estados Unidos nos anos 1950, direcionado a um novo público de cinema – os adolescentes – e a um novo meio de difusão – os *drive-ins*. Inicialmente, os filmes de FC eram produzidos por pequenas companhias. “A MGM só produz seu primeiro filme de FC em 1956 (*O Planeta Proibido*), e seria preciso esperar até 1960 para que ela aflorasse novamente o gênero (*A Máquina do Tempo*, G. Pal; *A Aldeia dos Malditos*), e depois até 1968, com o filme de FC por excelência, 2001” (DUFOUR, 2012, p. 39). O mesmo aconteceu com outros grandes estúdios. O cinema de FC foi, assim, um cinema marginal no sentido econômico do termo e financiado por pequenas produtoras. Dufour afirma que esse nascimento marginal levou a uma

diversidade de modos de produção, o que corresponde à diversidade de filmes que são rotulados como sendo de FC.

Não obstante, o gênero cinematográfico que emerge não possui ainda qualquer identidade, e portanto qualquer estilo, do ponto de vista quer narrativo quer estético. É por isso que se irá apropriar dos diferentes estilos existentes, e que há uma multiplicidade de subgêneros no filme de FC (DUFOUR, 2012, p. 43)

Essa diversidade é nítida dentro da obra de David Cronenberg e pode ser observada entre os cinco filmes do cineasta aqui abordados.

***eXistenZ* e a FC de videogame**

Conhecido como representante da ficção científica *cyberpunk*, *eXistenZ* (1999) coloca em cena um determinado tempo futuro que se passa entre o mundo real e o videogame e ainda assim não recorre a imagens típicas dos filmes de FC, que costumam retratar um futuro asséptico e robotizado. Ao contrário, o espectador se vê diante de um ambiente escuro, hostil e repleto de viscosidades. No filme, Cronenberg explora os limites entre o mundo real e virtual e coloca a questão da hiper-realidade, onde as percepções humanas são substituídas por uma dimensão simulada a partir da imersão dos personagens em uma espécie de game, que funciona plugado na coluna cervical e é movido pela energia dos cérebros humanos. A promessa de *eXistenZ* é transcender os limites do corpo biológico e promover experiências emocionais e sensações extracorpóreas.

O filme está inserido em uma espécie de parceria entre cinema e videogame, evidenciada pela presença da linguagem do mundo dos games dentro da estrutura narrativa do filme. Imerso no jogo em que entrou influenciado pela parceira, Allegra, Ted decide deixar o jogo ao perceber-se em uma situação desagradável. O casal chega a um restaurante oriental e decidem pedir o prato conhecido por ser a especialidade da casa. Ao

fazerem o pedido, os dois percebem que todas as demais pessoas que ocupavam a mesa deixam o recinto com expressões de nojo e medo. Nesse momento, Ted manifesta uma preocupação com a segurança do seu corpo biológico, do seu corpo real, e deseja sair do jogo. Levanta-se da mesa e grita que está fora de *eXistenZ*.

Aos poucos, o ambiente virtual funde-se ao real, a mesa do restaurante ganha a textura da cama do mundo real e Ted retoma o seu corpo, mas começa a confusão mental entre o que é de fato realidade e o que é jogo. Em um segundo momento do filme, é a personagem Allegra quem deseja voltar ao mundo real ao perceber que o seu console, que contém o cerne de *eXistenZ*, está doente. Ela retoma o corpo biológico no mesmo quarto de hotel que, em seguida, é invadido por guerreiros armados que atiram contra o console. Nesse momento, o espectador já não pode saber em que dimensão os personagens realmente estão. Ao terminar o filme, não se sabe se os personagens voltaram ao mundo real ou simplesmente passaram de fase.

O jogo de vídeo influenciou sem dúvida o cinema, não só por se terem adaptado filmes a partir de jogos de vídeo, mas no sentido em que o cinema retoma características estruturais do jogo; mas a influência é recíproca, pois além de ter adaptado filmes ou pelo menos o seu universo [...], o jogo de vídeo aproveita igualmente características do filme de ficção (DUFOR, 2012, p. 121).

Horror, FC e o corpo pós-humano

Uma das particularidades dos filmes de FC é que tratam de angústias, desejos e inquietações do ser humano. No centro dessas inquietações está a questão do que nos faz humanos. Coloca-se em questão a dignidade e a especificidade eminente da humanidade.

Eis em todo caso o que mostra um filme de FC: que o homem pode tornar-se o animal de seres superiores, sejam os extraterrestres ou mesmo uma espécie que de repente se revele dotada de uma inteligência maior que a do homem. [...] Poucos filmes encenam a delimitação da inteligência humana e da inteligência animal, [...] mas muitíssimos organizam-se em torno da relação entre o homem e a máquina, chegando por isso ao mesmo resultado, que é pôr em causa um dos pressupostos mais fundamentais da nossa cultura ocidental, aquele que concede um estatuto à parte, um estatuto superior (“uma dignidade”) à espécie animal particular que é o homem (DUFOR, 2012, p. 142).

Jair Ferreira dos Santos, na obra *Breve, o pós-humano* (2003), afirma que a noção contemporânea de corpo está sendo reconfigurada a partir dos avanços nas ciências da computação, na microeletrônica, na comunicação e na biotecnologia. Em *A mosca* (1986), essa questão específica da FC pós-humana aparece como o centro da narrativa. O filme relata a história de um cientista envolvido com a criação de um aparelho de teletransporte de seres vivos. Empolgado com a própria invenção, ele resolve testá-la, mas durante o processo, seus genes se unem ao de uma mosca que entra acidentalmente na máquina. Lentamente, o personagem começa a passar por acentuadas modificações corporais e comportamentais até ser tomado por uma força e impulsos sexuais incontroláveis e animais. Surge uma criatura modificada e de uma aparência viscosa e comportamento violento, o que traz para o enredo de Cronenberg elementos dos filmes de horror e torna esse filme, como tantos outros de sua obra, um caso singular que não pode ser classificado apenas como um filme de FC.

Em *Scanners – Sua mente pode destruir* (1981), Cronenberg também havia retratado a questão da pós-humanidade, dessa vez gerada a partir da modificação da mente humana a partir da utilização de medicamentos. A

obra traz a trajetória do personagem Cameron Vale, capaz de transformar o pensamento em fenômenos físicos e controlar a mente de outras pessoas. O diretor aborda uma perspectiva comercial da tecnogenética e trata dos interesses das grandes corporações empresariais que se beneficiam com os avanços científicos. Essa temática sociocultural e política é algo recorrente no cinema de FC.

O protagonista tem o poder de escanear o pensamento alheio, mas começa a sofrer sérios problemas ao descobrir que não consegue controlar essa capacidade. Ao conhecer o Dr. Paul Ruth, ele começa a tomar uma droga chamada Ephemerol, que controla seus poderes. Em troca, ele é levado a se tornar espião a serviço da corporação ConSec, especializada em segurança internacional. O conglomerado está ameaçado por um grupo de *scanners* psicopatológicos, liderados pelo temido Darryl Revok, um *scanner* psicopata capaz de explodir cabeças alheias com seus poderes telepáticos. Apesar do conteúdo narrativo ser bastante característico da FC, existem no filme elementos típicos dos filmes de horror e até suspense. Como, por exemplo, no confronto final entre Cameron e Revok. Os dois travam uma batalha mental, que culmina na fusão dos dois em um só corpo e a explosão de um deles.

Em *Videodrome – A síndrome do vídeo* (1983), Cronenberg leva ao extremo a ideia de Marshall McLuhan (2011) a respeito dos “meios de comunicação como extensão do homem” e apresenta uma trama que envolve sexo, violência, horror e pornografia, mas que apresenta, ao mesmo tempo, elementos específicos dos filmes de FC. Uma questão recorrente nos filmes do gênero é a ameaça de a máquina tomar o lugar do homem e passar a controlá-lo, o que ocorre em *Videodrome*, quando o aparelho de TV ganha a capacidade de promover alucinações no espectador e torna-se responsável por desenvolver tumores no cérebro humano. Inserido no século XX, marcado pelo surgimento da cibernética e da crescente fusão entre homem e máquina, o filme leva a extremos essa questão da humanização da máquina e vitimização do homem por elas.

O personagem Max Renn é diretor de um canal pornográfico e sai em busca de um novo produto televisivo que seja mais excitante do que os convencionais, até encontrar *Videodrome*, com cenas brutais e reais de violência, tortura e erotismo. Fascinado pelo programa, ele vai atrás de detalhes e termina envolvido em um forte esquema de dominação do humano pelo vídeo. Max descobre que *Videodrome* é uma espécie de alucinógeno televisionado e que as relações sadomasoquistas do programa estão ligadas a conspirações empresariais que pretendem transformar a tela da TV na retina da mente e fazer da televisão a estrutura física do cérebro humano. Cronenberg volta a tratar da dominação pelo capitalismo.

Ao pensarmos na FC como gênero cinematográfico, nos deparamos com a presença de futuros hipertecnológicos, que são representados desde a década de 1920 em filmes como *Metrópolis* (1928), de Fritz Lang. No livro *A ficção científica e a questão da subjetividade homem-máquina* (2004), Fátima Régis de Oliveira afirma que “na ficção científica as interrogações do humano e das configurações espaço-tempo são feitas a partir de mudanças fictícias no saber tecnocientífico, enquanto na fantasia e no horror os elementos dominantes são de saber mágico, religioso ou sobrenatural”. Essa centralidade da ciência como chave para essas modificações corporais estão presentes em grande parte da obra de Cronenberg, mas em muitos filmes as relações entre o corpo biológico e a máquina estão centradas em algo sobrenatural ou que simplesmente não pode ser explicado apenas pela inteligência humana.

Em *Crash – Estranhos prazeres* (1996), o diretor aborda uma prática pouco convencional e trata não exatamente de um futuro tecnológico, mas de um tempo inexato e asséptico em que um grupo de pessoas busca prazer sexual em acidentes automobilísticos. Após se envolver em um acidente de carro, um publicitário conhece um grupo que cultiva como fetiche a reprodução de acidentes e a relação sexual dentro de veículos acidentados. A conexão entre homem e máquina conduz a trama de *Crash*, mas ao contrário de outros filmes do diretor, que abordam a questão da

biotecnologia e das mutações genéticas, *Crash* traz a relação entre a carne e o metal e busca o prazer a partir da fusão do sangue – o fluido humano – com o fluido mecânico que escorre do carro acidentado, sem buscar a tecnociência para explicar tal relação.

Conclusão

Se historicamente a reflexão acerca dos gêneros cinematográficos revela a fragilidade da classificação de um filme como pertencente a uma única fronteira genérica, tratar dos filmes de David Cronenberg a partir desse enquadramento me pareceu ainda mais incômodo. Conhecido por seus filmes que tratam da carne viva, do corpo visceral e das limitações do humano, por diversas vezes o cineasta, que também assina o roteiro de muitos de seus filmes, traz para a narrativa medos e angústias do homem retratados em cenas típicas dos filmes de horror e trata de um futuro tecnológico, frequentemente apontado como característica do cinema de ficção científica. Ao mesmo tempo, cria tramas de suspense e situações características do cinema fantástico e surrealista. Assim, para prosseguir a pesquisa acerca da obra de Cronenberg, percebi a necessidade de despir meu olhar, como analista, do enquadramento puramente centrado nas questões formalmente estáveis que definem a FC, o horror ou qualquer outro gênero, sem, contudo, deixar de considerar as questões genéricas como um estatuto estabelecido entre o autor/cineasta e sua audiência, capaz de nortear a relação entre o público e a obra.

Referências bibliográficas

AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

DUFOUR, Eric. *O cinema de ficção científica*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.

GOROSTIZA, J.; PÉREZ, A. *David Cronenberg*. Madri: Cátedra, 2003.

- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2011.
- NOVAES, Adauto. “O homem-máquina: a ciência manipula o corpo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética: vários autores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *Breve, o pós-humano: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2003.
- STAM, Robert. *Introdução a Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- TEIXEIRA, João de Fernandes. *A mente pós-evolutiva: a filosofia da mente no universo do silício*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 3ª ed. São Paulo: Graal, 2003.

RELAÇÕES AUDIOVISUAIS NAS SEQUÊNCIAS DE CRÉDITOS DA FRANQUIA 007: estudo sobre os filmes *Casino Royale*, *Quantum of Solace* e *Operação Skyfall*

Lilian Reichert Coelho¹

Introdução

FIGURAM COMO OBJETO DESTE ESTUDO AS SEQUÊNCIAS INICIAIS DE CRÉDITOS DOS FILMES DA FRANQUIA CINEMATOGRAFICA 007, SENDO O CORPUS COMPOSTO PELOS TRÊS ÚLTIMOS LANÇAMENTOS, RESPECTIVAMENTE, *Casino Royale* (2006), *Quantum of Solace* (2008) e *Operação Skyfall* (2012). A escolha justifica-se pela observação de modificações radicais introduzidas nos filmes em apreço em relação às produções anteriores. Ao enfrentar o levantamento histórico sobre as aberturas de filmes, a fortuna crítica parece uníssona em afirmar que as vinhetas são produzidas desde os primórdios do cinema, com a finalidade de apresentar os membros da equipe, já que os filmes são obras coletivas. Até os anos 1950, era costume exibir os créditos integralmente antes de iniciar o filme, o que era considerado enfadonho para o público (cf. FREITAS, 2008, p. 17), tanto que “os projetoristas geralmente as exibiam [as aberturas] com as cortinas fechadas, fazendo com que fossem

1 Professora Adjunta I do Departamento de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Rondônia. Pesquisadora CNPq. Graduada em Comunicação Social/Jornalismo (Universidade Estadual de Londrina), Mestre em Estudos Literários (Unesp – Araraquara), Doutora em Letras (Universidade Federal da Bahia). lilian.reichert@pq.cnpq.br

abertas apenas ao início do filme propriamente dito” (RAWSTHORN; BRANDÃO, 2011; PIGNATARI, 1971).

Em 1954, Saul Bass adaptou o material gráfico (cartaz impresso/poster) preparado para o filme *Carmen Jones* (do diretor alemão Otto Preminger) para uma animação² inserida nos créditos de abertura. Assim iniciou-se um movimento até então inédito, propiciando que

aquele espaço não apenas seria algo dedicado à mera informação de nomes e créditos, mas também poderia servir como um espaço mais criativo, onde a obra se traduziria através de metáforas visuais em uma metonímia que buscaria a curiosidade do espectador, trazendo-o para o jogo interpretativo do filme de uma maneira diferenciada de apresentar elementos da história (TIETZMANN, 2006, p. 2).

Com a sofisticação alcançada pela aliança com o *design* gráfico, as aberturas tornam-se espécies de molduras dos filmes,³ preparando o espectador para o início da narrativa e estabelecendo a atmosfera, além de

-
- 2 “A palavra ‘animação’, e outras a ela relacionadas, deriva do verbo latino *animare* (‘dar vida a’) e só veio a ser utilizada para descrever imagens em movimento no século XX. Portanto, a despeito de estar inserida no conjunto das artes visuais, a animação tem no movimento sua essência” (BARBOSA JR, 2005, p. 28) [grifos do autor]. Lieser (2009, p. 91) informa que “o conceito de animação provém do latim e significa ‘estimulação’. Trata-se de uma tecnologia através da qual, mostrando rapidamente imagens isoladas (*frames*) ao observador, se cria neste a sensação de se encontrar perante uma imagem em movimento, numa sequência de imagens. [...] Na reprodução de uma sequência com mais ou menos vinte e cinco imagens por segundo já se cria no observador a ilusão de movimento”.
 - 3 O termo moldura é emprestado de Freitas (2008, p. 19), para quem “esta é uma das principais características da vinheta: assim como uma moldura, pode ser retirada do conjunto sem afetar a obra em si”. Além de emoldurar o filme, por assim dizer, por se tratar de uma obra cinematográfica, também está restrita ao regime de visibilidade retangular proporcionado pela tela, seja de cinema, seja da televisão. Nesse sentido expandido, trata-se do “quadro” (limite, janela, objeto) explorado por Aumont (2004).

criar uma relação específica com o público. No entanto, alguns filmes apresentam aberturas após o início da trama, como ocorre em 007: em geral, uma cena de ação é exposta logo no início ao modo de um prólogo e apenas depois dela a sequência de créditos é inserida, acompanhada por uma canção especialmente composta para o filme. É por isso que tais aberturas recebem a denominação de vinhetas, pois estas só se aplicam

a filmes onde os créditos são inseridos dentro da própria narrativa, ou seja, quando a história já está em andamento e os créditos passam a ser mostrados na tela, mesclando a vinheta ao próprio filme. Esta só pode ser considerada como tal quando é produzida separadamente do filme e acrescida a ele posteriormente, podendo ser dele retirada sem prejuízo à compreensão da história e sem se tornar responsável por cortar ou afetar alguma cena da obra (FREITAS, 2008, p. 19).

Freitas (2008) propõe ainda uma sistematização das vinhetas, estabelecendo para os filmes de James Bond as seguintes categorias: 1. “vinheta de abertura”: a da *gun barrel*, “marca registrada da franquia”, à qual segue o prólogo (cena pré-créditos); 2. a vinheta inserida após a cena de ação que compõe a narrativa do filme, denominada “vinheta de apresentação”, pois revela toda a equipe envolvida. Assim, a vinheta tem por função não apenas exibir os nomes dos membros da equipe, mas atuar como síntese do filme e de sua narrativa, induzindo o espectador ao *mood* geral, tanto pelos elementos visuais quanto pela canção.

Operadores metodológicos e análise das vinhetas de 007

A fim de operar a leitura proposta sobre as relações audiovisuais nas vinhetas de abertura dos filmes de James Bond em tela, centrada na análise interna das relações entre elementos verbo-músico-visuais, assume-se como balizas teóricas argumentos segundo os quais o

audiovisual constitui uma linguagem e, enquanto tal, um híbrido indecomponível, na esteira de Michel Chion (1994) e Ebendorf (2007), dentre outros pesquisadores.

Por questões metodológicas, são expostos abaixo, separadamente, os elementos observados relativamente à imagem e à música, imbricados na análise das vinhetas que constituem o *corpus*. Do ponto de vista das imagens, destacam-se como operadores de análise, além dos elementos básicos da linguagem visual, as propriedades plásticas e figurativas, balizadas pelos estudos do Grupoμ. São abordadas também as operações de transformação por que passam as imagens ao longo da peça e, como acréscimo à proposta metodológica do Grupoμ, tendo em vista a natureza mercadológica do produto, consideram-se também fatores externos à configuração textual como as relações entre a produção, a circulação e o consumo do filme.

Na perspectiva do Grupoμ (1992, p. 252), os signos icônicos – doravante denominados figuras – não se manifestam materialmente de maneira autônoma dentro de uma peça, pois só podem atualizar-se pelos signos plásticos “e esta coexistência tende a seguir uma lei que chamamos de concomitância”. As propriedades plásticas desempenham função peculiar por não serem providas de valores fixos, propiciando que as propriedades figurativas sejam ressignificadas em relação ao consenso cultural, isto é, a uma norma interpretativa já estabilizada. Eventuais desvios ocasionados por tais transformações constituem operações retóricas responsáveis pelo alargamento de sentidos possíveis (polissemia), criando leis próprias, internas ao produto. Essas leis passam a constituir a coerência interna pois, como aponta o Grupoμ (1992, p. 251), “as normas e as regularidades que estruturam o mundo plástico são imanentes ao enunciado e não podem projetar suas determinações fora deste”. Entretanto, as propriedades figurativa e plástica, embora constitutivas, não são as únicas categorias possíveis para a análise das vinhetas dos filmes que

constituem o *corpus*. Aqui, são observadas também as propriedades retóricas (internas e/ou de época), sintáticas e semânticas.

Em que pese a rentabilidade dos operadores visuais expostos, por se tratar de produto não exclusivamente visual, mas composto por modalidades distintas de linguagem, doravante são apresentados os operadores de análise referentes à banda sonora das vinhetas. A rigor, no escopo deste trabalho, são relacionadas as propriedades visuais acima elencadas às canções-tema de 007, respeitando, evidentemente, as idiosincrasias de cada linguagem em particular e as operações utilizadas para relacioná-las nas vinhetas. Tal orientação foi fornecida por pesquisas sobre o audiovisual que discutem, na relação entre as linguagens, o papel das “fontes emocionais icônicas”, que consistem em parte no efeito extrínseco da música (convenções, associações com eventos não musicais) (EBENDORF, 2007, p. 5).⁴ No entanto, a autora sinaliza a importância do valor intrínseco da música, isto é, suas propriedades internas como linguagem autônoma.

Nesse sentido, como “os aspectos extrínsecos e intrínsecos da música trabalham juntos na transmissão ou melhoramento do significado emocional” (EBENDORF, 2007, p. 5), entende-se a aplicabilidade da relação audiovisual exposta ao produto em foco por se tratar de canção e não de música de modo restrito. Isto porque, além das propriedades emocionais da música em geral, a canção *pop* “conta uma história e comenta sobre ela a fim de provocar nos ouvintes os sentimentos apropriados para aquela canção” (HENNION, 1996, p. 188). Para tanto, o autor aponta a recorrência de procedimentos como o uso de rimas e as repetições de refrões e estrofes, quando não da canção completa, a fim de instaurar a mesma disposição anímica/afetiva, o que justificaria repetições de figuras ou motivos na dimensão visual. Goodwin (1992) constata que, em alguns casos, a letra da canção tem papel fundamental no estabelecimento do clima (*mood*) da canção, o que ocorreria não pela associação de significados convencionais das palavras, mas pela ambiência emocional, efeito

4 Tradução minha do original, em inglês, bem como as demais citações daqui em diante.

também de convenções, inclusive e sobretudo, em relação ao gênero musical. Ebendorf (2007, p. 17) também aponta algo útil para a discussão sobre o audiovisual, ao argumentar que “a música é mais influente quando espectadores precisam dela para atribuir sentido às pistas visuais”. Assim, ainda conforme a autora, a música ganha em necessidade e eficiência quanto mais ambíguas ou incompletas forem as imagens.

Casino Royale (Martin Campbell/Daniel Kleinman)

O maior impacto visual da vinheta de *Casino Royale* (2006) para o apreciador habitual dos filmes de James Bond é, na verdade, uma ausência: as características silhuetas femininas seminuas (ou nuas) dançantes, presentes desde o filme inaugural da franquia, *007 contra o satânico Dr. No* (1962). Nesse filme, são timidamente empregadas, utilizadas apenas no final da sequência de créditos, misturadas a silhuetas de dançarinos cujos movimentos frenéticos tentam acompanhar o ritmo da música. É em *007 contra Moscou* (*From Russia with Love*, de 1963) que os corpos femininos tornam-se sensuais, constituindo uma marca para as vinhetas.

Vale registrar que *Casino Royale* foi o primeiro livro escrito por Ian Fleming, publicado em 1953, depois adaptado para o cinema numa paródia (na comédia, estrelada por Peter Sellers, James Bond, já aposentado, é convocado de volta à ativa), em 1967, que não faz parte da franquia. O enredo é marcado pela estreia do agente James Bond como 007 (aqueles com permissão para matar) e pela sua primeira missão de vulto. Assim, com a introdução de Daniel Craig no papel principal e a necessidade de reformular a série, adaptando-a ao século XXI, os detentores da franquia optaram por “começar do começo”, por assim dizer, retomando a entrada do herói no mundo da espionagem. Esta parece ser característica contemporânea dos filmes de super-heróis e de ação: a humanização, aproximando-os do espectador. As “narrativas de origem”, sobre como seres humanos comuns tornaram-se heróis, constituem outro traço

característico de muitas franquias, escolha associada por muitos ao sucesso da trilogia Bourne.⁵

Além da humanização do personagem central, marca esses filmes o apelo mais realista, tanto do ponto de vista do enredo quanto audiovisual, devido ao desgaste das fórmulas dos filmes de ação hollywoodianos, a exemplo do próprio 007. Talvez por isso, o novo James Bond apresenta sentimentos “comuns” como fragilidade, medo, insegurança, dúvida e até se apaixona por Vesper Lynd, enviada por M para auxiliá-lo e, ao mesmo tempo, vigiá-lo em sua primeira missão contra o vilão Le Chiffre em um cassino em Montenegro.

A vinheta de *Casino Royale*, à primeira vista, pode ser lida como óbvia e até redundante em relação ao título. No entanto, a aparente obviedade é substituída pelo estetismo, em conjunto com o domínio técnico e a criatividade de Daniel Kleinman, *designer* responsável pela abertura do filme. À época de lançamento (2006), o *design* gráfico da vinheta foi avaliado com entusiasmo, pois as canções-tema dos filmes que antecederam *Casino Royale* tiveram recursos *high-tech* empregados num crescendo, culminando com *Um novo dia para morrer* (2002), com música de Madonna. No caso em apreço, o universo visual da vinheta restringe-se ao jogo de *poker*, desde o fundo até os elementos figurativos que transitam pela tela. Não há referência espacial externa ao mundo do jogo, roletas, cartas de baralho, naipes, cores.

Isso ocorre desde o início, logo após a vinheta de abertura, com o vermelho do sangue que escorre pela tela cedendo lugar para um fundo preto de onde surgem quatro figuras (em preto, branco e vermelho) que giram e ganham o primeiro plano, como se fossem roletas. Esta primeira imagem instaura relação de coerência entre as vinhetas não apenas no plano

5 Adaptações de romances de Robert Ludlum, protagonizadas no cinema por Matt Damon. Fazem parte da trilogia: *A identidade Bourne* (1980, 2002), *A supremacia Bourne* (1986, 2004) e *O ultimato Bourne* (1990, 2007). O primeiro filme foi dirigido por Doug Liman e os dois seguintes por Paul Greengrass.

das cores, mas também pela introdução de uma espécie de caleidoscópio, funcionando como entrada do espectador no mundo que se apresenta. Assim como a *gun barrell*,⁶ o caleidoscópio promove o espectador a partícipe do filme, induzindo-o a estabelecer certa cumplicidade com o protagonista, cuja presença é marcante na vinheta de apresentação.

A vinheta é composta por seqüência única em imagens sintéticas estilizadas produzidas através de animação gráfica computadorizada, com poucas inserções de imagens registradas (termo emprestado de Aumont). As únicas ocorrências são do rosto de Vesper Lynd (Eva Green), que surge no lugar da Rainha de Espadas quando a mira de uma arma passa pela tela; da imagem da Rainha Elizabeth II, muito discretamente nas notas de libras esterlinas que voam aleatoriamente ao redor de Bond; e a imagem do próprio Bond que, apenas ao final, surge do fundo, e, em *close*, é apresentado ao espectador, com ênfase no azul dos olhos do ator Daniel Craig. James Bond aparece em três registros visuais diferentes ao longo da vinheta: rotoscopia, imagem capturada por câmera e silhueta preta. Além de funções plásticas e figurativas, a variação nas formas de apresentação visual do personagem agrega função retórica interna, pois a dinâmica de mostrar e esconder faz parte do trabalho do agente secreto e também do jogo de *poker*. Soma-se a isso a criação de certa surpresa, ao final, com a imagem por câmera, como revelação da identidade do novo ator a desempenhar o papel.

Não há espaços vazios ou de fuga para o olhar. Há ilusão de movimento dos fundos (em geral em verde ou azul, criando contraste com as cores predominantes: preto, branco e vermelho) e das figuras, mas a imagem é sempre plana, sem profundidade. Os movimentos das figuras são lentos; no entanto, em alguns momentos, tem-se a impressão de velocidade, conferida pela música e por acelerações da *performance* vocal e variações de altura no canto de Chris Cornell. Os movimentos entre figuras e demais elementos gráficos (como linhas) são constantes e lembram

6 Pistola utilizada por James Bond nas aberturas dos filmes da franquia.

efeitos *morphing*, provocando transformações nas figuras e nos elementos plásticos, o que indica, do ponto de vista semântico, a mudança de ator e do caráter do personagem.

As cenas de luta entre Bond e os vilões são mais aceleradas e coincidem com o refrão. Os adversários de 007 são mostrados apenas silhuetados, portanto não têm rosto, e são numerosos. Retoricamente, em épocas de politicamente correto e de mudanças radicais na personalidade do herói, parece coerente que as cenas de violência sejam minimizadas pelo efeito causado pelas silhuetas, amplificando o *status* ficcional das mortes, do sangue, das armas. Uma das mais elegantes soluções é fornecida pela transformação dos corpos atingidos por Bond em naipes de baralho, que também funciona como fator de coerência interna com as demais opções visuais adotadas (as figuras das cartas e as cores). O movimento é construído na animação também pela simulação dos ângulos cinematográficos, sendo a vinheta composta, em geral, por ângulos planos, mas há simulações de *plongées* (lutas) e *contre-plongées* para mostrar as silhuetas dos inimigos em queda. Também há simulação de movimentos de câmera, com destaque para o *travelling* para a frente, ou melhor, seguindo trajetória da direita para a esquerda, acompanhando Bond, exercendo, portanto, função descritiva. Com isso, cria-se a sensação de movimento, em consonância com a transformação ininterrupta das formas geométricas dos fundos e das linhas retas ou curvas coloridas que representam as trajetórias das balas.

Em termos de estilo, a dimensão visual da vinheta de *Casino Royale* é eficaz no sentido de criar ambientação contrastante, mas coerente, ao mesmo tempo retrô e contemporânea, visível na dinâmica simultaneamente baça (sobretudo nos fundos) e forte, pelo uso das cores e das formas geométricas, que remetem a elementos da *visualscape*⁷ e da moda dos anos 1960, época de lançamento da franquia. Com isso, são estabelecidas

7 Por este termo, entende-se aqui “paisagem visual”, em referência à visualidade que se torna algo típica de uma década, de um lugar, de um movimento artístico. Ao pensar a imagem contemporânea, Appadurai (1990) convoca a noção de paisagem,

relações intertextuais sutis. No mesmo sentido se encaminha a música, com equilíbrio entre a referência e a atualidade, observável pelo uso da orquestra e dos naipes, de orientação algo épica, associado ao vocal rouco e *grunge* de Chris Cornell, do *uptempo*, da guitarra e do piano.

A propósito, Chris Cornell é a primeira voz masculina de uma canção-tema de James Bond desde 1987, com A-ha nos vocais para 007 – *Marcado para a morte* (*The living daylights*). A música de *Casino Royale*, de Chris Cornell e David Arnold, intitula-se “You know my name”. A letra da canção é uma espécie de aviso/ameaça ao novo Bond, mas ele supera todos os perigos na animação, o que é reiterado pela inscrição na tela, na forma de uma tela de computador: “James Bond: status 00 confirmed”. Isso significa que, depois de ser bem-sucedido na prova significativa a que é submetido, torna-se de fato o agente 007, antecipando informações da narrativa do filme.

Por ser a vinheta preenchida visualmente, sem espaços vazios, as fontes empregadas nos créditos não poderiam chamar demasiadamente a atenção para si, a fim de não contrastar ou criar ambiguidades em relação às imagens. Assim, à fonte predominantemente utilizada, Futura light, corresponde o sentido de seriedade, por ser direta (básica, sem serifa), limpa (de fácil leitura) e discreta, sem significados intrínsecos. Tem presença visual, mas não atrai tanto a atenção do espectador para si, distraíndo-o da visualidade da vinheta, que é soberana.

***Quantum of Solace* (Marc Forster/MK12)**

O filme de 2008 é a continuação de *Casino Royale*. Do ponto de vista do conteúdo, assim como termina a vinheta de *Casino Royale*, inicia a de *Quantum of Solace*, com *close* do ator Daniel Craig. O “consolo” do título está estreitamente relacionado aos fatos ocorridos no filme de 2006, delineando-se, sob as ações principais de espionagem, uma novidade para James Bond e seus

ao acentuar a relevância do imaginário social, pressupondo, pelo sufixo (*scape*), fluidez, descontinuidade.

apreciadores: a motivação pela vingança. Embora necessária para explicar a guinada no caráter de 007, a edição 22 não recebeu críticas tão positivas quanto *Casino Royale*. Problemas (narrativos e de edição) à parte, a vinheta de apresentação, criada pelo coletivo de *designers MK12*, é uma explosão audiovisual coerente em si mesma e em relação à narrativa do filme.

A vinheta retoma as imagens de dançarinas silhuetadas, homenageando o trabalho de Maurice Binder, sobretudo no tratamento da tipografia dos créditos iniciais. A fonte utilizada é neutra (sem serifa), objetiva e direta (sem significados culturais nítidos) mas, ao contrário da sequência de créditos iniciais do filme anterior, chama a atenção pelo tratamento gráfico, pois as letras se constituem a partir de formas geométricas brancas perfeitamente circulares, totalmente preenchidas, que se alternam com traços verticais, sugerindo, do ponto de vista semântico, sequências de 0 e 1, elementos básicos da linguagem informática. Conforme os elementos plásticos se articulam em formas mais figurativas, percebe-se a constituição de letras do alfabeto. Isso poderia resultar em poluição visual, pois no processo de transformação parecem letras soltas, conduzindo à ativação do repertório do espectador, convocado a relacionar o recurso a referências prévias sobre o cinema e, mais notadamente, sobre as sequências de créditos iniciais da franquia 007. Ao final, já plenamente formadas, as letras têm aparência de que foram cortadas ou de estarem morfologicamente incompletas, o que contrasta com a perfeição algo clássica da fonte empregada.

Como apontaram diversos críticos, *Quantum of Solace* é um exemplo de vinheta mais bem-sucedida do que o filme. A atmosfera retrô desta vinheta praticada em *motion graphics* é estabelecida como homenagem às sequências de créditos das edições anteriores aos filmes de Pierce Brosnan. A música, “Another way to die” (por Jack White), apresenta referências típicas de filmes de espionagem. É nítida a retomada de temas musicais de outros filmes de 007, sobretudo os jazzados, conferindo certa ideia de perigo, de emoção intensa, alertando para a catástrofe

iminente, que surge visualmente na vinheta, com o sol em chamas, o mundo desértico e a *performance* vocal.

Trata-se da única vinheta de James Bond que traz um duo como vozes principais, com destaque para a voz feminina: Jack White e Alicia Keys. No filme, dois agentes da vingança: Bond e Camille, uma *bond-girl* diferente, que age por conta própria, por motivações de ordem pessoal e não profissional. As distorções da guitarra, no início, acrescidas dos metais, remetem à música-tema “clássica” de James Bond. Os naipes tornam a música *vintage*, embora o canto seja atual, quase um *rap*. As rimas que compõem as estrofes são simples, mas as aliteraões por elas criadas soam interessantes e afeitas à música e ao padrão estabelecido para a *performance* vocal.

Visualmente, a construção do espaço é simples, composta por uma paisagem desértica – sem indicação de referente empírico (dado, sobretudo, pelo tratamento digital) – que oscila com a noite, com o espaço sideral. As balas disparadas por Bond saem do cano da arma (sempre na direção da esquerda para a direita) com um rastro em forma de nuvem de areia dourada que segue lentamente seu trajeto, estabelecendo um efeito visual evanescente e, ao mesmo tempo, metálico, contundente. Tal recurso coaduna-se ao cenário desértico (alaranjado e azul, sempre em tonalidades foscas) e à superexposição da luz em relação à figura do sol, cuja luminosidade é excessiva, incandescente, prestes a transformar-se em uma imensa e letal bola de fogo. A coloração e a luminosidade intensa antecipam o fundamental da narrativa, já que o vilão pretende agir na Bolívia (linha do Equador, daí o alaranjado, o amarelo) e a contenda refere-se à privatização da água (azul). Também é no deserto que ocorre a ação final, onde o herói alcança vitória sobre a vilania daqueles que, por interesse próprio, pretendem privatizar a água da região, para que seja comercializada. Bond abandona o vilão, Dominic Greene, no meio do deserto, sem água, sugerindo morte por desidratação.

Uma ponte na canção composta por naipes indica momento importante na vinheta, como preparação para a narrativa: das areias do

deserto surge uma silhueta feminina nua que ganha vida, contorcendo-se de modo sensual em primeiro plano. Os metais adquirem mais intensidade, as imagens escurecem, anunciando algo. Uma simulação de movimento de câmera por uma panorâmica em *plongée* mostra a paisagem cinzenta e preta, ainda desértica, algo apocalíptica, de onde surge a silhueta de Bond, caminhando, contornando o imenso corpo feminino. A figura feminina, de tamanho agigantado em relação a Bond (talvez remetendo a Vesper Lynd, cuja morte o herói tenta vingar em *Quantum of Solace*), passa do estado inanimado (areia) ao estado animado por um movimento corporal lento e sensual. Visualmente, a transformação gradual das dunas em um corpo feminino nu deriva da mescla com a paisagem, remetendo à vingança da *bond-girl* Camille Montes (Olga Kurylenko).

Animada a figura principal de mulher, várias outras silhuetas femininas surgem da areia como esculturas vivas. Tal recurso constrói efeito de concomitância quase narrativo, pois Bond é sugado por uma duna, momento em que, plasticamente, a imagem torna-se preta, azulada e laranja. A geometria marca esta vinheta desde a tipografia empregada até a produção das figuras e dos movimentos que executam na tela. Círculos, linhas, simetrias com pouca centralização – o que ocorre apenas no momento em que aparecem duas nuvens alaranjadas, surgidas de lados opostos da tela, na horizontal – apresentam silhuetas de mulheres em preto, dançando, formando um círculo que se movimenta rapidamente ao redor do sol. Ao fundo, o sol, iluminado em sua incandescência. A presença de um coro feminino atua na criação de sensação de sincronia entre som e imagem. Não só, pois, nesta vinheta, observa-se a tentativa de sincronizar ao máximo música e imagens, o que auxilia no envolvimento emocional do espectador, cuja atenção é mantida pela ideia de perigo iminente constituindo efeito, justamente, da referida sincronização.

No ponto alto da canção e, conseqüentemente, da vinheta, as formas femininas giram rapidamente e fundem-se como imagens em um caleidoscópio. Enquanto isso, Bond segue caindo num buraco negro em

figuras multiplicadas. Ele cai num deserto, atira e tudo volta ao início, num movimento circular: a trajetória da bala disparada dirige-se ao sol, culminando em *fade* incandescente. No plano sonoro, Alicia Keys canta “bang bang bang bang”, redundância que resulta profícua e coerente na dinâmica geral da vinheta.

Operação Skyfall (Sam Mendes/Daniel Kleinman)

Lançado em 2012, quatro anos após *Quantum of Solace*, a narrativa de *Operação Skyfall* surpreendeu pela novidade. Bond não tem exatamente uma missão profissional, mas moral: proteger M da vingança pessoal de um ex-agente do MI6: Raoul Silva (Javier Bardém). 007 está fora de forma, comete erros e, por isso, está prestes a perder a credencial de agente 00. M também está na iminência de perder o posto. Com a proximidade da perda do status da permissão para matar em nome de Sua Majestade, James Bond retoma sua vida pregressa, retorna para o local de infância, tornando-se ainda mais humano do que nos dois filmes anteriores. Assim como todos, 007 tem um passado, que é doloroso e sombrio, características antecipadas na eficiente vinheta de apresentação do 23º filme da franquia, que marca 50 anos desde a estreia, com *Dr. No* (1962).

No plano visual da vinheta, a construção do espaço constitui elemento mais impactante de *Skyfall*. Que espaço é esse, evocado pelo designer Daniel Kleinman? A quase monocromia construiria uma visualidade monótona não fosse a configuração expressiva tão afim à música, que o transforma em um espaço topológico suboceânico que estabelece metáfora para o inferno pessoal vivido pelos personagens na narrativa: Bond, M e mesmo Silva. A relação sintática entre as figuras apresentadas confere coerência visual, acrescida pelo uso das cores e pelo efeito causado pelo mundo submerso e tumular.

A animação icônica inicia com o final da sequência pré-créditos, que culmina com a queda de Bond na água do mar após ser ferido pela própria companheira de trabalho, Miss Money Penny (Naomi Harris). O padrão

visual da queda, da flutuação sem rumo, antecipa a narrativa do filme, instalando o *mood* geral. Assim que são ouvidos os primeiros acordes da balada da cantora Adele, uma mão segura fortemente Bond, resgatando-o, embora não para a superfície, mas para a densidade do mundo aquático, cinzento e submerso. Ele mergulha no breu absoluto, engolido por uma fenda que o suga para dentro da terra, no fundo do oceano, metaforizando a introjeção subjetiva, a imersão na própria alma, na história pessoal, no passado.

O traço assustador desse mundo não se constitui, no entanto, exclusivamente pelas propriedades plásticas e figurativas aplicadas às imagens. O padrão sonoro da música (de Paul Epworth), a nota repetitiva ao piano, a *performance* vocal, o coro, o andamento e o ritmo, tudo converge com as imagens para instaurar a dinâmica de obscuridade que dá tom ao filme. Tudo indica que se trata de um funeral. A letra da canção também contribui, plena de palavras com significados negativos, iniciando pelo primeiro e mórbido verso: “This is the end” (Este é o fim). Bond pode morrer? Na verdade, a letra da canção e toda a construção visual da vinheta são redundantes, o que não significa demérito.

Se associadas à visualidade construída pelas figuras, composta por lápides, espadas, caveiras, dragões, a aposta nos significados das cores aumenta, pois, juntas, instauram campo semântico audiovisual indiscutivelmente sombrio, que adquire contornos ainda mais densos pelo uso da plasticidade das cores e do movimento dos corpos humanos e dos objetos na água turva. Algumas opções de cromatismo ao longo da vinheta incrementam os sentidos destacados, eliminando qualquer possibilidade de monotonia visual, como a inserção dos dragões chineses e da caveira, cujo vermelho renova o visual e confere ritmo, com formas que se avolumam e rumam para o primeiro e o primeiríssimo planos. Simultaneamente, a voz aumenta e a música ganha reforço no andamento, tornando-se mais acelerada. Do ponto de vista semântico, o conjunto reforça o campo

engendrado, conferindo dramaticidade ao cenário e estimulando a sensação de perigo e o sentimento de compaixão pelo herói.

O ritmo das imagens segue a lentidão da canção e ambas têm poucas e repetitivas figuras. O uso crescente e decrescente de naipes ajuda a instaurar o clima geral de mistério, crescendo em conjunto com a voz no início do refrão. Conforme a música recebe incrementos, com acréscimo de instrumentos, e a melodia se encorpa, a câmera se aproxima do olho de James Bond e nele penetra através de uma fenda de formas irregulares, como se fosse uma câmera subjetiva, indicando que o espectador pode ter acesso ao mundo privado/psicológico do personagem. Uma espécie de convite, mas num clima de mistério.

No ponto alto da canção, como se alcançasse o clímax visual, a paleta de cores se diversifica, e, do fundo, surge uma figura feminina duplicada/multiplicada pelo efeito visual do *morphing* em preto e branco, como uma dança, armas, túmulo, casa, espada, caveira. O coral, formado por *backing vocals*, entra em sincronia com a multiplicação das figuras, cuja beleza é reforçada pelo trabalho plástico com as formas. Por um buraco de bala que permite o acesso a um ambiente vermelho que preenche toda a tela, o espectador tem a impressão de que pode penetrar no peito de James Bond e ter acesso a seus mais profundos sentimentos.

A vinheta termina com um *superclose* no rosto de Daniel Craig, cuja pele é esmaecida, com foco no olho esquerdo, de tonalidade azul metálica. Introduce-se na música o som de um violino, cujo agudo entra em consonância com a coloração azul. A intensidade do azul remete, possivelmente, à redenção, pois James Bond não pode morrer, mas amadurecer. Nesse sentido, o azul do olho indica renascimento, vida, luz, o que ocorre de fato na narrativa, potencializando as possibilidades para edições futuras.

Considerações finais

Um herói em processo de adaptação ao século XXI. Esta é, provavelmente, a transformação mais radical pela qual James Bond já passou na

história da franquia 007. E, por coerência à marca historicamente criada e reforçada para a série, o mesmo deve acontecer com as vinhetas de apresentação. No entanto, o mais interessante é notar que, ao contrário da opção por sequências de créditos iniciais ultra *high-tech*, como ocorreu na “era Brosnan”, a humanização do personagem e as opções mais realistas das narrativas fílmicas conduziram, nas vinhetas, ao estabelecimento de relações muito próximas ao trabalho do *designer* Maurice Binder, criador da identidade visual das aberturas de 007.

As referências são cada vez mais explícitas e mais esmeradamente trabalhadas até do ponto de vista intertextual, produzindo soluções audiovisuais surpreendentes a cada filme. A alta tecnologia continua aplicada ao máximo pelo *design*, mas com efeitos retóricos de época e internos de inegável valor estético, para além do exercício com a técnica. Os efeitos *vintage* promovem autorreferências à série, sobretudo ao início dela, nos anos 1960, mas sem exageros, alcançando uma linguagem cativante tanto para apreciadores já fidelizados ao produto quanto tenta captar novos fãs.

Mas não se pode ser ingênuo. De acordo com Harvey (1990, p. 288), o “revestimento visual apelativo e criador de empatia e identificação subjetiva” suplanta a relação entre atores/personagens e público em favor da identificação entre espectador e mercadorias, valores, estilos, desde os pré-créditos. Eco (1971) efetuou leitura fundante que já apontava para tais entrelaçamentos, embora tenha se mantido restrita aos aspectos estruturais da narrativa sobre os filmes e o personagem em apreço.

Isso posto, as vinhetas devem ser consideradas produtos culturais e devem ser pensadas em sua natureza audiovisual; ou melhor, verbo-músico-visual, tal como pretendido. Dessa forma, entende-se impossível estudá-las tomando-se exclusivamente as imagens, pois estas não operam isoladamente no campo da apreciação, tampouco no da construção, pois as vinhetas de abertura são produzidas após a edição do filme – mantendo com a narrativa relação de dependência temática e ideológica, embora sejam independentes de outros pontos de vista – e

depois da produção da canção-tema de cada filme.⁸ Logo, a música-tema do espião James Bond, criada no início da série⁹ cinematográfica, constitui não apenas símbolo voltado para o imediato reconhecimento, mas também marca no sentido mercadológico.

Tal aspecto não pode ser descartado – mesmo que não constitua o foco da análise – pois, ao debruçar-se sobre aberturas de filmes comerciais de uma franquia que tem identidade própria e sólida (são 23 filmes ao longo de 50 anos) no interior do campo cinematográfico industrial, deve-se notar que as vinhetas funcionam como estímulo ao consumo não apenas no momento de apreciação do filme em salas de cinema ou em exposições privadas. Elas ajudam a alimentar a indústria cultural de forma mais ampla, já que estimulam a procura por vídeos na internet, com destaque para as redes sociais audiovisuais como o Youtube (cf. SILVEIRA, 2010), a venda de discos, a indicação a prêmios de música,¹⁰ a venda de produtos (carros, bebidas e outros) e até de estilos de vida. São, portanto, poderosos instrumentos de *marketing* e não apenas índices, metonímias das narrativas a que aludem.

8 Conforme refere Tietzmann (2006, p. 2): “Uma sequência de créditos, portanto, não existe sozinha, isolada do filme. Ela colabora com a mensagem mais ampla do filme, mas, ao mesmo tempo, não está restrita pelas escolhas de estilo visual da obra”.

9 A autoria da “James Bond Theme” (1962) é tema de controvérsias até hoje. O músico Monty Norman alega ter sido o compositor, assim como John Barry. Este é considerado por muitos como o inventor da chamada *spy music* (música de espião). Coelho (2012) afirma, a partir de Barry, que “sua função [da música] não é provocar medo, mas tensão controlada. Precisa combinar o espanto do espectador frente ao poderio do inimigo com a confiança de que o herói sairá vencedor, qualquer que seja o desafio. É música nervosa, mas afirmativa, grandiosa e atual, atualíssima”.

10 A canção “Skyfall”, de Paul Epworth e Adele, com *performance* desta, gravada com uma orquestra de 77 integrantes (disponível em: <<http://www.multishow.globo.com>>, acesso em 5 out. 2012), é “a primeira canção-tema de James Bond a chegar à marca de 1 milhão de cópias vendidas digitalmente, no iTunes, Amazon etc. somente nos Estados Unidos. Ao todo, são 1.277.000 downloads efetuados legalmente” (disponível em: <<http://www.adeleadkinsbrasil.com>>, acesso em 3 jan. 2013). Além disso, a canção venceu o Globo de Ouro e o Oscar 2013 na categoria de melhor canção original.

De qualquer sorte, os resultados do trabalho do *design*, tal como brevemente expostos, são agradáveis aos olhos e aos ouvidos e cuidam da apresentação do caráter desse novo espião, com quem o espectador pode até se identificar sob alguns aspectos, os mais humanos. Em que pese a humanidade, Bond continua sendo altamente sagaz, eficiente e profissional. E as vinhetas exercem papel fundamental nesse percurso, sempre antecipando a narrativa, criando expectativas e estabelecendo a atmosfera de cada filme.

Entende-se que as leituras apresentadas revelam a rentabilidade da proposta de análise do Grupoμ, embora não tenha sido restrita ao visual, podendo acoplar-se a propostas relacionadas ao audiovisual, a exemplo do exercício que se pretendeu efetuar. Na análise de vinhetas, a opção metodológica da máscara, proposta por Chion (1997), também se revela fundamental, pois a apreciação particular da música e da imagem permite o desvelamento de sentidos e elementos que a apreciação conjunta de certa forma impede.

Fator a se considerar é a relação dos filmes da série com outras produções de películas de ação, movimento que estabelece intertextualidades e a reinvenção de personagens já tornados clássicos. Isso parece saudável para a manutenção da longevidade (tanto é assim que a produtora Barbara Broccoli já garantiu a produção de pelo menos mais dois filmes com Daniel Craig no papel principal) da série e do personagem.

Referências

- APPADURAI, A. Disjuncture and difference in the global cultural economy. *Public Culture*, vol. 2, nº 2, primavera 1990.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARAGÃO, José. 007 em canções que jamais foram. *Plano Crítico*. Colunas, 22 out. 2012. Disponível em: <<http://planocritico.nerio.uol.com.br/Colunas-detail/especial-007-operacao-skyfall-lista-007-em-as-cancoes-temas-que-jamais-foram/>>. Acesso em: 28 dez. 2012.

- BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. *Arte da animação: técnica e estética através da história*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- _____. *Audio-vision: sound on screen*. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- COELHO, João Marcos. Melô do espião. *Bravo!*, ed. 183, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.bravoonline.abril.com.br/materia/melo-do-espiao>>. Acesso em: 5 jan. 2013.
- EBENDORF, Brittany. *The impact of visual stimuli on music perception*. Haverford College: Haverford, PA, 2007.
- ECO, Umberto. “James Bond: uma combinatória narrativa”. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1971.
- FREITAS, Leonardo Fialho. A vinheta eletrônica no cinema: adaptação e evolução de um elemento gráfico. *Revista Comunicação & Inovação*, vol. 9, nº 16 (1), jan.-jul. 2008.
- GOODWIN, A. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- GROUPEμ. *Tratado del signo visual*. Madri: Cátedra, 1992.
- HARVEY, David. *The condition of postmodernity*. 3ª reimpressão. Oxford/Cambridge: Basil Blackwell, 1990.
- HENNION, A. “The production of success – an antimusicology of the pop songs”. In: FRITH, S.; GOODWIN, A. (eds.). *On record: rock, pop and written word*. Londres/Nova York: Routledge, 1996.
- LIESER, Wolf. *Arte Digital*. Potsdam: H. F. Ullmann, 2009.

PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RAWSTHORN, Alice. O criador de “cine-aberturas”: conheça o trabalho de Saul Bass. Trad. Erika Brandão. Disponível em: <<http://mulher.uol.com.br/casa-e-decoracao/noticias/redacao/2011/12/11/o-criador-de-cine-aberturas-conheca-o-trabalho-do-designer-saul-bass.htm>>. Acesso em: 23 dez. 2012.

SILVEIRA, Leonardo. Luz, pixel, ação – O YouTube e os novos processos formativos audiovisuais Contemporâneos. *Anais do IV Simpósio Nacional ABCiber*, ECO/UFRJ, 1-3 nov. 2010.

TIETZMANN, Roberto. Interpretação e reinterpretação gráfica e cinematográfica em sequências de créditos de abertura. *UNIrevista*, vol. 1, n° 3, jul. 2006. Disponível em: <http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Tietzmann.PDF>. Acesso em 1º jan. 2013.

VELHO, João. *Motion Graphics: linguagem e tecnologia – anotações para uma metodologia de análise*. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Design, Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2008.

MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO NO TRATAMENTO CINEMATOGRAFICO DA HISTÓRIA: estratégias narrativas no cinema de Ugo Giorgetti

Luciano Ramos¹

A MEMÓRIA DO QUE VIVEMOS NÃO VEM A NÓS formatada em sequências de cinema. Ainda assim, alguns dizem se lembrar de um acontecimento como se ele passasse como um filme em sua cabeça. Deve haver aí um exagero, porque os registros individuais do passado costumam nos atingir sob a forma de *flashes*, sensações difusas, fragmentos de situações, frases soltas – ou seja, um repertório fragmentado de imagens e informações, dentre as quais as dores e o sofrimento tendem a se esmaecer, ou ganhar a moldura compensatória das racionalizações. Isto é, por mais coerente e organizado que possa parecer, um conjunto de recordações e um roteiro de filme histórico constituem duas coisas absolutamente diversas. Um filme como *Cara ou Coroa* poderá sugerir uma enganosa sensação de que aquela narrativa tivesse baixado por inteiro, como um download, na mente do roteirista. Veremos, porém, que as coisas não ocorrem assim. Logo na primeira cena, sobre imagens fora de foco de gente dos anos de 1970, ouve-se a voz em *off* de um narrador (Paulo Betti) que, obviamente, se identifica com a do roteirista, a confessar que:

1 Luciano Vaz Ferreira Ramos é doutorando no PPG em Multimeios da Unicamp; licenciado em Ciências Sociais pela USP (FFLCH); bacharel em Jornalismo (Unip); pesquisador associado ao NUPPs (Núcleo de Pesquisas em Políticas Públicas da USP); crítico de cinema da Rádio USP; e autor do livro *Os melhores filmes novos*. São Paulo: Contexto, 2009.

Às vezes, me vem à lembrança tudo o que aconteceu naqueles dias do inverno de 1971. Revejo aquela época como se a visse entre bruma e névoa e quando pretendo descrevê-la ela quase me escapa – tão distante ficou aquele mundo. Mas muitas vezes eu consigo e, da bruma, pouco a pouco vejo, vejo reaparecer diante de mim aqueles personagens, fruto de costumes e valores tão incompressíveis hoje em dia, que parecem inventados.

O cineasta paulista Ugo Giorgetti tinha 29 anos quando atravessou a época abordada no longa-metragem por ele lançado em 7 de setembro de 2012. Além do que tenha ficado em sua própria memória pessoal, a estrutura da obra se faz aparente, numa *storyline* clara e bastante lógica. Nesse discurso inicial, entretanto, ele parece nos alertar que, a partir do captado pela memória, foi obrigado a inventar, ou seja, imaginar uma forma para que os personagens “saíssem da bruma” (metáfora usada, de modo provavelmente não intencional, para designar a baixa definição (MCLUHAN, 2011, p. 38) das formas que brotam da memória) para ocupar a tela. O primeiro elemento que toma corpo é um taxista (Otávio Augusto), justamente no ato de expulsar um cabeludo do carro, depois de lhe perguntar “você é homem ou é mulher?”. Em sua crítica sobre este filme, José Geraldo Couto (2012) observa:

A memória histórica (livros e filmes sobre um determinado período), a exemplo da memória individual, costuma ser bastante enganosa: tendemos a ver de modo chapado, contínuo e linear aquilo que era desordenado, contraditório, multifacetado.

Tudo se passa entre junho e agosto de 1971, quando o grupo teatral americano The Living Theatre foi preso pela ditadura em Ouro Preto (MALINA, 1984). Este é o fato histórico que serve de baliza cronológica

para o filme e em torno do qual Giorgetti desenha um quadro social e dramático capaz de representar aquele período. Note-se que, apesar de fundamental, aquele acontecimento não é reconstituído no filme, em termos audiovisuais, e permanece apenas mencionado nos diálogos. Esse marco cronológico, porém, não foi o ponto de partida para a construção do argumento. O que de fato desencadeou o *plot* central para compor o roteiro foi um simples e breve relato, do amigo Mário Masetti – quase uma anedota relativa a um incidente que vivenciara durante a ditadura: ele escondeu em casa uma dupla de militantes foragidos da repressão militar.

Muita gente coleciona e relata recordações desse tipo, versando sobre as vicissitudes daquela época, mas o que chamou particularmente a atenção do diretor foi um detalhe que Masetti acrescentou ao caso, de um modo semelhante àquela costumeira conclusão típica das fábulas: “Com toda certeza, meus pais perceberam o que estava ocorrendo, mas jamais me interpelaram e nem falaram comigo a respeito”. Essa demonstração de um heroísmo singelo e discreto, por parte de pessoas que o praticaram sem esperar glórias ou condecorações, sintetiza toda a concepção do espetáculo. A intenção não era desenvolver um filme sobre o regime militar, mas sobre o tempo em que ele se insere, conforme explica Giorgetti:

Minha ambição era falar mais do período do que da ditadura. A ditadura é um componente importantíssimo, lógico. Foi um período esfuziante em matéria de agitação cultural e de inovações no comportamento. Paradoxalmente, nunca se desafiou tanto a autoridade quanto naquele momento (GIORGETTI, em depoimento ao autor, por telefone, em setembro de 2012).

Figura 1. À esquerda: o cartaz do filme.
À direita: a expressão do medo (Andrea Tedesco)



FONTE: divulgação

Essa tomada de partido já envolvia uma definição quanto ao enfoque com que a época seria abordada e também a maneira como os personagens seriam desenhados. Nesse sentido, em lugar de investir em heroicos guerrilheiros ou macabros torturadores para a função de protagonistas, todas as coisas narradas e suas circunstâncias seriam vistas e comentadas por cidadãos comuns. No plano do mundo empírico e factualmente histórico, estes formavam a maioria da população, enquanto integrantes de uma vasta coletividade praticante daquilo que o cineasta chama de “resistência possível”, ou seja, “uma postura feita de pequenos gestos significativos, por parte de pessoas que não constavam das listas oficiais de ‘procurados’, mas que formaram uma retaguarda concretamente atuante, ainda que anônima, e cuja importância precisa ser discutida”. Era gente

que – além da indignação constante, silenciosa e de um difuso sentimento de culpa por não estar na clandestinidade da luta armada – sentia medo. De intensidade variável, com certeza, mas o tempo todo, numa paranoia permanente e generalizada, que se alimentava das intermináveis notícias sobre aquele amigo que tinha sido preso e que talvez tivesse o teu nome na agenda, ou aquele outro que desapareceu depois de ter sido levado por uma perua Chevrolet “veraneio” de cor cinza – igualzinha àquela que está estacionada em frente à tua casa. A abordagem primordial do roteiro, portanto, acontece num recorte mais sincrônico do que diacrônico, buscando dar conta de algo como um “mal-estar” coletivo que se sobrepunha a todos os acontecimentos e que acabava por condicionar todas as ações. Em outras palavras, se refere mais à cultura do que à mera sucessão de ocorrências no período.

“Quais são as primeiras lembranças que se apoderam de nosso espírito, quando pensamos em Richelieu ou Mazarino? São as aventuras dos Três Mosqueteiros, de Alexandre Dumas” – afirma o historiador Marc Ferro. Se tomarmos como baliza as “Propostas para uma classificação global dos filmes em sua relação à história”,² em que ele identifica as diferentes formas possíveis de abordagem dos fenômenos pelos filmes, veremos que Giorgetti está privilegiando o modo que o autor de *Cinema e História* chama de *from within*. Ou seja, aquele em que o cineasta explicita suas dúvidas e propósitos por meio de falas em *off*, como a já mencionada, colocando-se nessa postura com “um movimento de ida e volta em relação ao seu objeto”. Como se percebe a seguir, porém, o diretor também recorre ao emprego de modelos, obtidos a partir de pontos de vista externos, ou seja, *from without*, ao se decidir por uma determinada linha dramática já conhecida para formatar a narrativa. Ferro assinala, aliás, que “uma obra pode conter procedimentos de mais de um desses tipos”.

2 Subtítulo de um capítulo intitulado “Existe uma visão fílmica da História?” (FERRO, 2010, p. 186).

A partir daquele gancho factual e desse clima predominante de opressão e medo, fica também estabelecido o tom do roteiro o qual, aliás, será sublinhado pela trilha sonora, que alguns comentários classificaram como “hitchcockiana”: falamos, portanto, do suspense. No cinema de Alfred Hitchcock – o aclamado “pai” desse gênero, um dos principais estímulos (traços básicos de um estilo) (GIUSTI, 1991) é a *story line* formatada em função do ponto de vista de um *innocent bystander*, ou seja, um “espectador inocente”, como era, por exemplo, James Stewart em *Janela indiscreta* (1954), Henry Fonda em *O homem errado* (1956) ou Cary Grant em *Intriga internacional* (1959). Esse mecanismo dramático foi usado por Hitchcock pela primeira vez em *Os 39 degraus* (1935), antes de ser empregado novamente em diversos outros filmes.

O personagem central é alguém que inicialmente não tem compromisso algum com essa história na qual ele se envolve, isto é, uma narrativa que o precede na ordem das coisas e com a qual ele se choca, numa espécie de esbarrão que funciona como um tropeço inicial capaz de lançá-lo para frente. Esse estratagema funciona como um gatilho que o impulsiona para o subsequente traçado de uma narrativa própria e que, depois disso, até pode sair de cena. Por exemplo, o publicitário de Cary Grant é visto como um agente federal por espões estrangeiros e passa a viver em fuga. O músico de Henry Fonda é confundido com um criminoso e, assim, aprende que o homem é o lobo do homem. Já o fotógrafo de James Stewart se transforma de xereta em detetive, de caçador de imagens em objeto de caça. Giorgetti revela que sempre foi admirador do cinema de Hitchcock, ainda que ele tenha sido taxado de “alienado” e “reacionário” por boa parte da esquerda nos anos de 1970, principalmente por conta de filmes como *Cortina rasgada* (1966) e *Topázio* (1969) (TRUFFAUT, 2004). Em trabalhos como o de Jacques Aumont, desenvolvidos para identificar e analisar o equipamento teórico que fundamenta o trabalho a um só tempo intelectual e artístico dos cineastas mais significativos, encontram-se diferentes versões para o conceito de *innocent bystander*. Este aparece

como “o falso culpado”, considerado por Aumont como “o tema principal de Hitchcock [...] que permite a identificação do espectador com maior facilidade e suscita nele uma participação no sentimento de perigo” (AUMONT, 2008, p. 99).

Assim como Hitchcock, Giorgetti também conta uma história protagonizada por “espectadores”. Mesmo recorrendo ao padrão do *innocent bystander*, entretanto, em *Cara ou coroa* tudo se inverte, porque naquela época ninguém era inocente. Pelo menos assim pensavam os órgãos de segurança, enquanto a maioria dos cidadãos minimamente politizados se sentia culpada por não saber como reagir à eliminação de seus direitos civis. Livres de qualquer inocência, portanto, estes de Giorgetti seriam algo como *committed bystanders* – nesta expressão que agora cunhamos, a palavra *committed* pode ser traduzida tanto por “culpado” quanto por “comprometido”.

Apesar de pouco poderem fazer para enfrentar o poder estabelecido, sendo assim reduzidas à condição de meros espectadores da tragicomédia política que então se desenrolava, as figuras criadas para o filme tinham perdido a inocência – no sentido da metáfora bíblica em que Adão e Eva deixam de ser os inocentes habitantes do paraíso, ao serem expulsos de lá. Construídos com matéria-prima historicamente real, uma série de personagens dará corpo à trama. Eram espectadores sim, mas conscientes e, por assim dizer, comprometidos. De uma forma ou de outra, todos eles se mostram comprometidos com o mesmo *script* coercitivo, a mesma farsa meio ridícula e meio trágica imposta ao país. Inclusive fazia parte do sistema um aspecto de encenação, porque era quase obrigatório acreditar, ou fazer de conta que a nação se achava imersa numa “guerra ideológica”, na qual estaria em jogo a sobrevivência da civilização ocidental.

A História, no documentário e na ficção

No documentário *Primeiros contatos com os Txucarramãe* (Jorge Ferreira, 1953), vemos os irmãos Villas Boas em atividade entre os índios e percorrendo a mata, enquanto uma voz em *off* explica quem são eles e qual o sentido de seus atos. Já no drama *Xingu* (Cao Hamburger, 2012), os atores que os interpretam revelam, por palavras e atos, seus desejos, assim como seus pensamentos e conflitos interiores. No gênero documentário, de modo geral, os fragmentos do passado vão se situar fora dos personagens centrais que, por sua vez, são os protagonistas da história – heróis ou vilões, cuja lembrança coletiva aflora em material de arquivo, em que eles mesmos eventualmente se manifestam, e em depoimentos de gente que os conheceu, formando um mosaico de opiniões a seu respeito.

Da mesma maneira que na ficção, a dramaturgia do roteirista no documentário consiste em estruturar essa massa de recordações. Ou seja, atribuir-lhes uma forma, em função do efeito que pretende obter. Porém, na ficção histórica, inversamente, os personagens precisam internalizar o repertório de acontecimentos, as características e as contradições da época que retratam, para poder representá-la por meio de gestos, atitudes e diálogos. É nessa instância que a imaginação se apresenta como instrumento para aprofundar a visão sobre o tema, levando à escolha do tipo mais adequado para encarnar tudo isso. Nesse exercício de “faz de conta”, é lícito ao roteirista fantasiar que, em lugar da casa do próprio Mario Masetti, testemunha viva do gatilho factual da narrativa, os guerrilheiros ficassem escondidos na residência de uma estudante da Faculdade de Filosofia da USP – moça idealista que só não trilhou o arriscado caminho de uma Iara Yavelberg³ porque morava com o avô, um general do Exército. Ela, porém, não agiria sozinha. Quais e como seriam os seus interlocutores diretos na missão?

3 Iara estudava Psicologia na USP e ingressou na luta armada, sendo morta na Bahia em 1971.

Figura 2. Emílio de Mello e seu grupo teatral

FONTE: divulgação

Assim, na tarefa de atribuir corpo e alma ao jovem sugerido pelo relato de Mario Masetti, Giorgetti provavelmente se inspira em Antonio Abujamra (Ourinhos, 1932) e José Celso Martinez Correia (Araraquara, 1937) e decide fazê-lo diretor (Emílio de Mello) de um grupo teatral financiado pelo Partido Comunista Brasileiro, que se encontra preparando *O interrogatório*, peça do alemão Peter Weiss sobre o nazismo. O ambiente do teatro era ideal para situar o enredo que, aliás, inclui vários aspectos de dissimulação, disfarce e fingimento. Talvez calcados nas figuras reais de Paulo Betti (Rafard, 1952) e Sérgio Mamberti (Santos, 1939), os artistas do grupo inventado (ou lembrado?) por Giorgetti (Figura 2) se acham em polvorosa pela prisão dos americanos do *The Living Theatre*. A partir deles e de seu diretor, são criados os demais componentes da trama. Além do teatro, este indivíduo encarnado por Emílio de Mello tem paixão por jogos de azar. Ou melhor, é viciado em corridas de cavalo e outras formas de arriscar dinheiro. Essa característica tem relação com o título do filme e com o ponto de vista de Giorgetti, segundo o qual “sobreviver naquele

tempo era também uma questão de sorte... somente com ela, era possível escapar à malha fina da repressão”. Por falta dela e, por conseguinte, de dinheiro, o protagonista se encontra em crise no seu casamento com uma atriz que decide se mudar para o Rio e trabalhar na TV – o que era visto, aliás, como um pecado mortal pela maioria dos artistas de esquerda.

Figura 3. O taxista vivido por Otávio Augusto



FONTE: Divulgação

Seu irmão mais novo (Geraldo Rodrigues) mora na casa de um tio (Otávio Augusto) que é taxista, conservador e simpatizante de Paulo Maluf (Figura 3). Para completar o seu infortúnio, o grupo sofre um atentado semelhante ao que, no mundo real, atingiu a peça *Roda Viva*, em 1968, por parte do CCC (Comando de Caça aos Comunistas). De uma hora para outra, o diretor do espetáculo é pressionado pelo dirigente do partido que o financia a conseguir um esconderijo para dois companheiros que agiam na clandestinidade. Por tratar-se de um jogo realmente perigoso e sem qualquer possibilidade de ganho financeiro, ele partilha essa incumbência com o irmão, cuja namorada (Julia Ianina) é justamente a aluna da Faculdade de Filosofia acima mencionada. Idealista e corajosa, ela resolve

escondê-los no porão da casa onde vive com o avô, um general da reserva (Walmor Chagas). Está assim montado uma espécie de tabuleiro, no qual cada uma das peças tem sua função. De um modo ou de outro, todas elas são realmente originárias da memória de Giorgetti:

Esse é de fato o caso do general, porque não havia muitos como ele. Lembro do Teixeira Lott, do Euler Bentes Monteiro. Usei um pouco esse paradigma nacionalista. Mas tem muita gente de teatro que era como o diretor, inclusive amigos meus. Coloquei no roteiro muito do que via acontecer. Mas tentei fazer com que os personagens não fossem simplórios. O taxista, por exemplo, é um reacionário, mas é capaz de um gesto generoso. Conheci muitas pessoas assim. Procurei evitar que o filme ficasse um tratado de sociologia.⁴

Lembrar ou imaginar: um dilema da ficção histórica?

Giorgetti se esforçou para “não simplificar a história, nem recorrer a ela por meio de lugares-comuns”. Assim como diz o narrador musical de *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) na voz de Sergio Ricardo (“Está contada a minha história: verdade e imaginação...”), os personagens secundários colaboram para a montagem de um painel muito vívido sobre a época, boa parte deles funcionando como caricaturas, de efeito suavemente cômico: o dirigente do partidão, tanto ou mais conservador que o taxista de direita; o próprio guerrilheiro foragido, mais ascético do que o faquir Silki – figura presente no imaginário da época;⁵ a crítica teatral (Juliana Galdino), mais fatalista que os oráculos da tragédia; o jornalista chato (Carlos Meceni) que vende cópias das matérias censuradas no *Estadão*; e a empregada do general (Figura 4) que, diante do conflito,

4 Entrevista para Sergio Rizzo em *O Valor*, 17/09/2012.

5 O filme “O Profeta da fome”, de Maurice Capovilla e inspirado em Silki foi lançado em 1969.

declara a sua neutralidade, resmungando “Não vi nada... não tenho nada a ver com isso”.

Essa breve passagem, aliás, é profundamente representativa desse sentimento que o filme procura isolar, como característico daquele período, e que aparece no pacto de silêncio firmado pelos pais de Mario Masetti: algo que poderia ser confundido com indiferença, mas que significa preocupação com o outro e respeito à privacidade alheia. Essa é a mencionada “resistência possível”, exercida por indivíduos que assistiam amedrontados à escalada da repressão: os acima citados “espectadores comprometidos”. É como se Giorgetti inicialmente desenhasse figuras esquemáticas, como cartas de baralho decalcadas do real histórico, para depois colocá-las em ação, numa jogada armada no roteiro:

Sou um ficcionista, esse filme é uma ficção que saiu de minha cabeça, mas, naturalmente, tenho o pé no chão. Não vou contar algo que não houvesse a possibilidade de ter acontecido. Tudo que se vê em *Cara ou Coroa* poderia perfeitamente ter ocorrido na vida real (GIORGETTI, em depoimento ao autor, por telefone, em setembro de 2012).

Figura 4. A Empregada (Gabriela Rabelo) e o General (Walmor Chagas)



FONTE: Divulgação

De fato, o ficcionista se sente mais à vontade e acaba criando narrativas históricas aprofundadas – mais coloridas e esclarecedoras de um momento no passado – quando não se incumbe de descrever o que exatamente aconteceu, mas o que poderia ter acontecido. Quero dizer, quando se recusa a eleger como protagonista um determinado personagem verdadeiro, mas se contenta em trabalhar com uma figura fictícia. Foi essa a opção de Bertolt Brecht que, ao escrever *Os negócios do Senhor Julio Cesar* (1970), preferiu compor a narrativa em primeira pessoa de um escravo daquele governante romano. Embora cite nominalmente personalidades históricas ainda vivas, como Paulo Maluf e o próprio Sérgio Mamberti, Giorgetti sabe que o trabalho com personagens reais fica sempre limitado ao que existe de documentação a respeito e acrescenta que “em geral, eles já vem carregados de preconceitos, mitos e fantasias ideológicas”.

Por outro lado, com sua ambiguidade, o personagem do general criado para a interpretação de Walmor Chagas é, na verdade, um dos mais importantes, até para assegurar a voltagem do suspense, aceso até o fim do filme. Já com os militantes escondidos no porão da sua casa, o militar recebe a visita de um colega da ativa que o convoca para protestar contra os exageros da repressão. Alegando cansaço, ele se recusa a agir contra os desmandos da “linha dura”. Será que então ele é favorável aos “gorilas” do regime? O que acontecerá se os guerrilheiros (Figura 5) forem descobertos? No porão do general onde estão refugiados, eles não têm qualquer informação a respeito das pessoas que ali moram. Após encontrarem ali fotos antigas do general na caserna, porém, eles se julgam irremediavelmente perdidos. Como coelhos que se escondem na toca da raposa.

Para complementar o entendimento da mecânica do suspense, Jullier e Marie (2009, p. 52) mencionam um recurso de roteiro que chamam de *saída*, a qual pode ser *esperada* ou *temida*: “é preciso que o espectador imagine ao mesmo tempo uma saída esperada e uma saída temida, para a situação que transcorre diante de seus olhos”. Nesse filme, porém, verificam-se duas saídas esperadas: aquela *explícita*, da qual os personagens

tomam consciência, e uma *saída oculta*, da qual eles apenas desconfiam. Somente nas derradeiras cenas do filme, de fato, é que surge a suspeita de que o velho comandante soubesse de tudo o tempo todo. E, portanto, tudo se resolveu a contento porque, assim como acontecera no plano do real com os pais de Mario Masetti, o personagem de Walmor Chagas teria feito “vista grossa” aos guerrilheiros escondidos no porão da sua casa. Isso significa também que, por meio dessa solução ficcional, Giorgetti se dispôs a evitar a dicotomia entre o preto e o branco e pintar o painel humano da época com as tonalidades de cinza que de fato teve.

Figura 5. A estudante (Julia Ianina) e o guerrilheiro (Eduardo Tornaghi)



FONTE: divulgação

Em suma, o trabalho mais sofisticado neste projeto consiste em balancear memória e imaginação em seu processo de construir o roteiro. De modo geral, acredita-se que essas faculdades intelectuais sejam antinômicas, ou até contraditórias na trajetória de criação. A análise desta obra, porém, demonstra que, ao contrário do que se supõe, elas podem se apoiar mutuamente, uma fortalecendo a outra, à medida que se integram no bojo da narrativa. Além disso, em lugar dos figurões que ocupam o primeiro plano dos tratados didáticos, a primazia atribuída a “personagens anônimos” permite mais liberdade para desenhar a proposta central do

filme que é a reconstituição terna e afetiva de uma época em que o medo era dominante, mas a vida permanecia pulsando. Isso, aliás, se explicita no texto do narrador: “Lembro-me daquele tempo com saudade. Tudo era fruição, inclusive o medo. A época podia ser terrível, mas nós éramos jovens e belos”.

É curiosa a coincidência dessa premissa com um aspecto central do trecho de *O Hobbit* (2012), o milionário *blockbuster* de Peter Jackson, diretor da série *O Senhor dos Anéis*. O filme se passa num lugar mítico, povoado por anões, elfos, dragões, trolls e feiticeiros. O mago Gandalf é uma espécie de guerrilheiro do bem, liderando um grupo de anões guerreiros numa expedição para enfrentar um dragão feroz e mortífero, além de um perverso necromante. Alguém pergunta, porque está levando consigo um “hobbit”, ou seja, um tipo de homenzinho pacífico, menor que os anões e que nada tem a ver com a guerra. Ao que ele responde: “o que importa mesmo são as coisas pequenas... porque os atos cotidianos de bondade é que conseguem manter o mal afastado e dar coragem aos heróis”. Isso significa que, por maior que se apresente a estatura de seus condutores, a narrativa épica se enriquece com a participação dos seres mais frágeis e pequeninos. De tal maneira que eles são capazes, por vezes, de assumir o protagonismo de uma ação – como no papel-título do livro de Tolkien e desses filmes de Peter Jackson e Ugo Giorgetti.

Pode-se supor que as pessoas mais velhas da plateia de *Cara ou Coroa* não estivessem apenas rememorando fatos ou acontecimentos da época da ditadura, mas partilhando sentimentos e sensações sobre os chamados “anos de chumbo” com aqueles indivíduos que povoam o filme. Eles apenas participavam de uma ou outra passeata, davam uma força ou, no mínimo, torciam por quem “pegara em armas”. E por isso, representam a maioria dos jovens que, assim como eu e, talvez, o diretor e roteirista do filme, testemunhamos o que se passou. É impossível esquecer tudo aquilo. E mais ainda, que seja lembrado do mesmo modo por todos nós.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.
- _____, *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2010.
- BRECHT, Bertolt. *Os negócios do Senhor Julio Cesar*. São Paulo: Hemus, 1970.
- CAPELATO, Maria Helena et al (orgs.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2011.
- COUTO, José Geraldo. *Cara ou Coroa e o cotidiano dos Anos de Chumbo*. *Outras Palavras*, 12 set. 2012. Disponível em: <<http://outraspalavras.net/posts/cara-ou-coroa-conta-o-quotidiano-dos-anos-de-chumbo/>>.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GIUSTI, Cesar. *Semiótica & Estilística*. *Revista de Cultura*, Petrópolis, vol. 85, 1991.
- HAMMOND, Lawrence. *Thrillers Movies*. New Jersey: Derbiboooks, 1975
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- LAVALLEY, Albert J. *Focus on Hitchcock*. New Jersey: Prentice-Hall, 1972.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2011.
- MALINA, Judith. *The Diaries of Judith Malina, 1947-1957*. Nova York: Grove Press, 1984.
- MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

NÓVOA, Jorge et al. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2009.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Referências filmográficas

Deus e o diabo na terra do sol (1964, Glauber Rocha)

O Hobbit – uma jornada inesperada (2012, Peter Jackson)

O homem errado (1956, Alfred Hitchcock)

O profeta da fome (1969, Maurice Capovilla)

Primeiros contatos com os Txucaramãe (1953, Jorge Ferreira)

Xingu (2012, Cao Hamburger)

CARTOGRAFIAS DO AUDIOVISUAL: velhas histórias em novas plataformas

Régis Orlando Rasia¹

Do uno às múltiplas histórias do audiovisual

ESTE ENSAIO PRETENDE FAZER uma reflexão conceitual teórica sobre a história do audiovisual em uma plataforma interativa estruturada como linha do tempo² intitulada *Mil histórias*. Criada paralelamente com a pesquisa desenvolvida no curso de pós-graduação em Multimeios da Unicamp, tem como proposta uma visualização e inter-relacionamento das “histórias” do audiovisual e criação de uma interface virtual da história, sob a concepção de multimeios na sua forma e conteúdo.

Como uma arqueogenealogia, a linha não trata de uma história geral, ou mesmo pretende conter o todo, nem mesmo é feita apenas de continuidades, mas de rupturas, descontinuidades, linhas de fugas.³ Das múltiplas histórias possíveis, quando se trata de história, é sempre em relação ao(s) acontecimento(s) ou de uma história que interessa a cada um. Discorremos então em uma plataforma as múltiplas histórias.

1 Mestre em Multimeios pela Unicamp. Pós-graduado em Artes visuais: Cultura e criação pelo Senac – Porto Alegre. Graduado em Publicidade e Propaganda pela Unijuí-RS. Contato: regisorasia@yahoo.com.br

2 A linha do tempo do audiovisual se encontra em www.milplataformas.com (linha do tempo), ou <http://www.milplataformas.com/linhadotempo.html> (versão beta).

3 Cf. FOUCAULT, 1986.

A começar pela ideia de cartografia, palavra em voga nos estudos do audiovisual. Para Deleuze (2005, p. 148), “a cartografia é essencialmente mental, cerebral”. Ultrapassando a lógica geográfica do macro, o teórico citado dinamiza uma concepção individual sobre a cartografia, algo interessante a ser percorrido sobre uma linha do tempo, pois, na análise das obras audiovisuais, estamos sempre fazemos cartografias mentais ao contextualizá-las.

Sendo assim, tal linha não pretende conter o todo, mas é pretensa a ser uma experiência individual de apreensão das “camadas da história”. Ela é eminentemente um aparelho de captura com bases no empirismo, proposta na incorporação de conhecimento ao “inventário individual” da história do audiovisual. Ao mesmo tempo, é inerente ao pensamento e extensiva aos agenciamentos mentais de nosso cérebro, pois cartograficamente ordenamos acontecimentos, datas, posicionamos os nossos filmes em determinada época, a fim de que potencialize uma leitura fílmica com o aparecimento do contexto. Assim se processa para Deleuze (2005, p. 148):

Os livros, carrinhos, prateleiras, escadas, elevadores e corredores constituem os elementos e os níveis de uma gigantesca memória da qual os próprios homens nada mais são que funções mentais, ou “mensageiros neurônicos”. Em virtude desse funcionalismo, a cartografia é essencialmente mental, cerebral.

O leitmotiv da linha é a aquisição de repertório sobre a história do audiovisual, também surgida da impossibilidade de ver, representar e de nosso cérebro capturar o todo; mesmo de uma história universal surge a necessidade do cartografar, como um mapa, a história (que interessa) em uma linha do tempo.

A estrutura da linha do tempo pode ser pensada como uma interface-captura da história versada em uma plataforma de conhecimento. Ela é assim

uma experiência com a cartografia mental, surgida a partir da dificuldade de guardar na memória números e datas (ao contrário dos acontecimentos).

Diante da ideia de várias ou múltiplas histórias, questiona-se: quais e quantas histórias do audiovisual podem ser propostas? A história dos meios de comunicação (cinema, rádio, televisão); ou das técnicas de animação (do acetato até o CGI); ou a biografia dos cineastas, a história que se conta a partir das obras, das teorias, movimentos; a história das instituições; dos dispositivos tecnológicos, como a evolução da fotografia até a imagem-movimento, a transição do cinema clássico para o cinema moderno, entre muitas.

Sobre a história do cinema, Gomes de Matos (2006, p. 11) cita que os teóricos Robert Allen e Douglas Gomery identificaram quatro abordagens da história do cinema: “estética, tecnológica, econômica e social”.

A respeito destas, a “história biográfica é mais popular, biografia de astros do cinema, diretores, produtores e chefes de estúdio, reduzir a história a grandes homens”. Já a “história estética é a história do filme como uma forma de arte”, quando os historiadores escolhem os melhores filmes, ou aqueles que são considerados obras de arte, também chamada de “a tradição da obra-prima”, relevante para o pensamento do cânone de filmes clássicos sempre privilegiados nas histórias de cinema. A história tecnológica “diz respeito à invenção e ao aperfeiçoamento de processos mecânicos necessários para a projeção de imagens em movimento”; a maioria das histórias tecnológicas focaliza os momentos-chave no desenvolvimento da tecnologia do cinema. “A história econômica tem a ver com a organização da indústria cinematográfica como uma prática comercial”, razão por que jamais foi criado um filme fora de um contexto econômico; e a última destas perspectivas é a história social, que “focaliza o lugar do cinema no âmbito mais vasto da sociedade e da cultura”. A conclusão de Gomes de Matos é, talvez, a que mais nos interessa: “o cinema é um sistema aberto. Não é apenas um conjunto de componentes formando um todo, mas um conjunto

relacionado de componentes que condicionam e são condicionados uns pelos outros” (MATOS, 2006, p. 12-13).

Sob o pressuposto de sistema aberto é que foi pensada a linha do tempo do audiovisual. Criada também com o propósito didático de ser utilizada em sala de aula e para pesquisas no campo do audiovisual, a linha do tempo não trata de uma história geral, nem de uma única história, mas de um relato da captura de épocas, um método cartográfico do tipo rizoma, para pensarmos o audiovisual e sua história como um emaranhado de linhas de fugas, pontos que se conectam e se bifurcam, experiências partilhadas do homem com a tecnologia, das ciências, das artes, das obras como movimentos do pensamento.

“A razão de que para o múltiplo é preciso um método que o faça efetivamente.” Para refletir sobre os rizomas, pensaremos nas formas em platôs,⁴ também a fim de entendermos os múltiplos como parte da linha do tempo (plataforma) estudada. Platô como superfície elevada, região contínua de intensidade onde são conferidos fluxos. “O platô está sempre no meio, nem no início nem no fim.” Conforme os teóricos Deleuze e Guattari, platôs são objetos autônomos que podem ser recortados e tratados independentemente uns dos outros, podem ser lidos em qualquer posição e postos em relação com qualquer outro. “Chamamos de ‘platô’ toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma.” Um platô pode conter até mesmo outras plataformas, entendendo assim a esfera dos ambientes múltiplos, mas também como unidade⁵ (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 33).

Neste ínterim, relacionando a arquitetura da linha *Mil histórias*, a própria noção de história universal dará contingência a uma variedade maior, feita de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Considerando-a como agenciamento, a história está

4 Rizomas e platôs são conceitos abordados por Deleuze e Guattari no livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, 1995.

5 É o caso do site <milplataformas.com> conter a plataforma da linha do tempo.

em conexão com outros agenciamentos. Com o que ela funciona ou em que interstícios ela faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ela se introduz e metamorfoseia acontecimentos? Por consequência, em quantas ou quais plataformas poderá ser constituída a história: no cinema,⁶ na vasta bibliografia dos livros, no banco de dados da internet, ou mesmo nos materiais de arquivos das cinematecas?

Histórias múltiplas do audiovisual, ou uma plataforma para múltiplas histórias

Versando os platôs na configuração contemporânea do audiovisual, o conceito multimídia em voga é o das *plataformas*, ou melhor, formas em platôs. Como um termo de envoltura tecnológica, em grande parte virtual, versa a acepção da interação entre ambientes e interfaces, se postando entre as faces máquinas-homens e, que de alguma forma, contribui para a dialética e conjugação da imagem, do som e do verbo para a construção do conhecimento.

Nota-se também que o próprio engenho contemporâneo do audiovisual cada vez mais se insere em plataformas, como, por exemplo, o livro. Objeto contido pelo verbal, poderia ser considerado uma plataforma, recusando a ideia de esgotamento (como falaremos mais adiante). De maneira que se convive sob a esfera das multiplataformas, em que as matrizes (verbo, som e imagem) convergem nos meios, até a razão da hibridização.

Antes da criação virtual da interface interativa da linha de tempo, praticava-se o *sketch* (esboço rápido ou rabisco em cadernos). Todos estes rabiscos rápidos eram revisados e transpostos a *várias* linhas do tempo que se organizavam em categorias (filmes, tecnologias, movimentos). O único item que se mantinha era a cronologia das datas. Com a incorporação das interfaces multimídia, ela passou a ter, além da

6 Como exemplo de experiência da “história” com o audiovisual, temos a obra de Godard *Histoire(s) du cinema* (1988-1998) ou a de Glauber Rocha e Marcos Medeiros, *História do Brasil* (1973), entre outros exemplos.

cronologia, diferentes camadas de informações e uma interação com os diversos acontecimentos.

Em um breve relato da linha do tempo *Mil histórias*, ela foi ambientada em *flash player*⁷ e *HTML*,⁸ formatos-linguagens que tornam possível a publicação na internet. A linha do tempo do audiovisual, enquanto esqueleto interativo, estrutura-se há dois anos, mas se torna parte composta de uma vida toda (*sketch*), experimentada a partir de livros, revistas, seminários, em que um acontecimento da história do audiovisual era retratado.

Na sua concepção, ocorreu que, quando pretendido fazer-se uma alocação em uma plataforma interativa (*flash*), tais eventos ou acontecimentos estavam contidos em camadas (literalmente) ou mesmo esferas que chamamos anteriormente de *várias* linhas ao derivarem dos *sketchs*. Havia, assim, uma história das tecnologias, outra das películas, da fotografia, da televisão etc.

Quando os acontecimentos eram alinhados e alocados, tinha-se uma visão de uma história do audiovisual em face de sua complexidade e motricidade de envolvimento das diversas histórias do audiovisual, como conjunto de componentes agenciados uns pelos outros. A própria linha do tempo (vide site) não exclui e não permite que as esferas sejam vistas separadamente umas das outras, mas deixa fazer as ligações em face da multiplicidade de eventos.

A linha do tempo tem como característica a formalização visual de domínios, conforme figura 1. Os acontecimentos, como guerras e crises, estão aproximados da cronologia do tempo, em uma relação de fluxo. É o caso da Segunda Guerra Mundial e sua conexão com o Neorrealismo italiano (movimento em vermelho), ou mesmo a ditadura brasileira e o AI-5 a arrolar-se como linha de fuga no cinema marginal brasileiro (vide linha década de 1960).

7 O Flash Player é um reprodutor de multimídia pertence à Adobe Systems. Utiliza na sua programação o Action Script 3.0.

8 HTML é a linguagem base da internet. Significa Hypertext Markup Language ou, em português, Linguagem de Marcação de Hipertexto. HTML e Flash são integrantes da dinâmica interativa da grande maioria dos sites da web, por consequência, da linha do tempo.

Figura 1. Exemplo de eventos e acontecimentos mesclados à linha do tempo

FONTE: Régis Orlando Rasia – <http://www.milplataformas.com/linhadotempo.html>

Todos estes acontecimentos são significativos para a história do audiovisual como um todo. Associando nesta linha acontecimentos importantes de crises, em outro exemplo temos o caso da Grande Depressão americana, no início de 1930: podemos perceber um hiato (vide site) nos investimentos e conseqüentemente nas invenções. Nesta época, constata-se o advento do som e o surgimento da televisão. Em relação a tais eventos, há sempre um elemento fundante na arqueologia, como por exemplo, a menção de Máximo Barro⁹ e sua pesquisa sobre a primeira sessão de cinema no Brasil (1895), em paralelo com a crise do café, tornados pontos relevantes que compõem a linha.

Na linha do tempo, tais camadas de acontecimentos diferenciam-se por cor e aspecto gráfico. Há uma concepção de grafismo inicial como artifício identificador, conforme a figura 2. Elementos gráficos que representam a evolução das câmeras em madeira (artesaniais) para as câmeras Bell & Howell, que se tornariam marco na indústria cinematográfica (usando metal e chassi que comportaria a película), ou então, a televisão em preto e branco e o respectivo grafismo da televisão em cores (diferenciação/evolução).

Em outro exemplo, temos os sistemas de som em disco e o som em película, respectivamente Vitaphone e Movietone, responsáveis pelo advento do som no final da década de 1920 e início de 1930. Há o caso das câmeras *super 8mm* comercializadas pela Kodak e próximo a elas

⁹ Em entrevista ao Sesc TV no dia 22/11/2012 no programa *Sala de Cinema*.

(contextualmente) a *Sony portapack*, com a tecnologia do vídeo em parte responsável pela ascensão da videoarte e portabilidade dos dispositivos.¹⁰

Figura 2. Exemplo de grafismos criados na linha do tempo



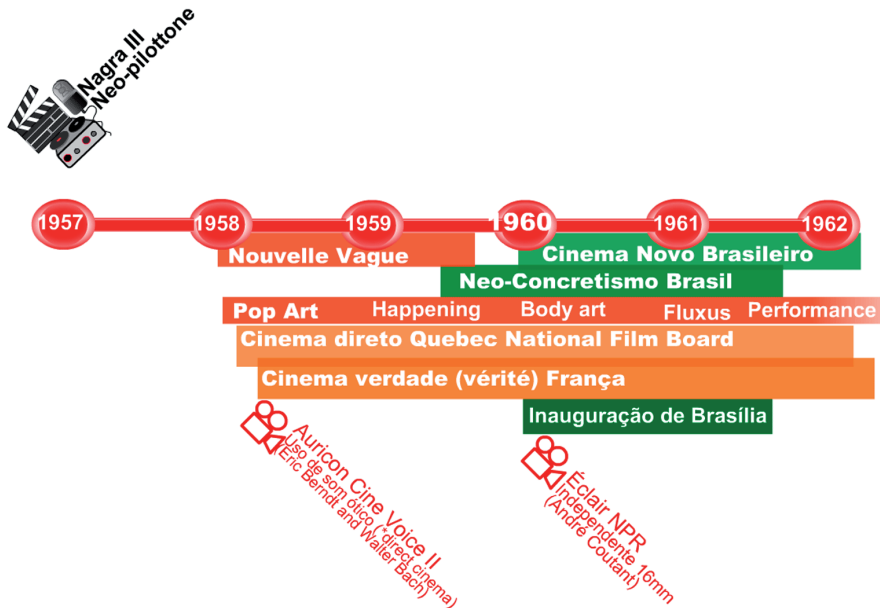
FONTE: Régis Orlando Rasia – <http://www.milplataformas.com/linhadotempo.html>

A respeito de elementos identificadores na linha, conforme figura 3, temos os movimentos da arte como: *pop art*, *fluxus*, *impressionismo*, todos em um container vermelho; já movimentos significativos para o documentário estão em laranja, e movimentos brasileiros estão comportados pelo verde. Ainda podemos ver as tecnologias do final da década de 1950 e 1960, como as câmeras Auricon e Eclair, também paralelamente próximas ao som direto do Nagra III (incrementado do *neopilotone*), como tecnologias contemporâneas aos movimentos importantes para o documentário (Cinema Direto, Cinema Verdade) ou mesmo o cinema de ficção (Cinema Novo brasileiro).

Abaixo, na figura 3, vemos como a intersecção de eventos pode se tornar significativa na linha do tempo, todos firmados em um contexto, cabendo então a sua ligação.

¹⁰ Os grafismos citados no texto são uma pequena parte do referencial visual a ser identificado na linha do tempo.

Figura 3. Exemplo de grafismos cruzados com movimentos e tecnologias na linha



FONTE: Régis Orlando Rasia – <http://www.milplataformas.com/linhadotempo.html>

Como programação e elementos interativos, conforme figura 4, temos o navegador (< e >), onde é possível avançar ou retroceder as épocas, além do zoom. Na região dos botões, podem-se habilitar os ciclos tecnológicos (cf. figura 4) para a melhor visualização da evolução e advento de uma tecnologia. Este botão contém/habilita o grafismo de ligação de pontos, ou seja, tudo que é significativo para pensar os eventos que se associam aos ciclos tecnológicos em uma dinâmica de ligação de pontos.

A linha do tempo é favorecida pelo caráter acadêmico; sendo assim, no mural interativo pode-se visualizar e consultar a videografia e referências bibliográficas, consultadas para sua construção.¹¹

11 São vários os livros que falam da história do audiovisual. Alguns pontuam datas ou momentos específicos; outros pensam o audiovisual sob a esfera tecnológica. É o caso de Brian Winston e seu livro *Media technology and society: a history – from the telegraph to the Internet* (1998), parte importante para a construção da linha do tempo.

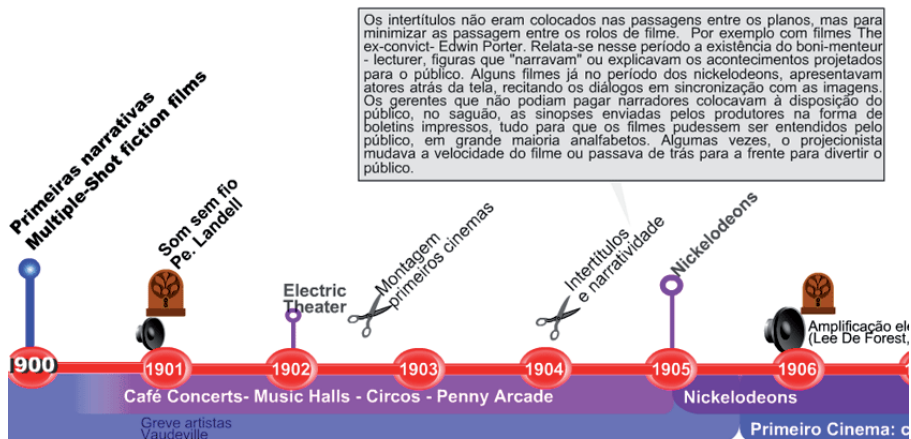
Figura 4. Exemplo de subsídios interativos



FONTE: Régis Orlando Rasia – <http://www.milplataformas.com/linhadotempo.html>

Um mecanismo, que não sobrepuja apenas a horizontalidade e a cronologia da linha do tempo, mas também propõe a sua verticalização e descrição, se dá ao parar com o mouse em cima de um evento. Com esta ação nos são fornecidas informações (curtas) sobre determinado item investigado (cf. figura 5). Criada a fim de não “poluir” visualmente a interface visual, ao parar com o mouse/cursor em cima de um dos itens, habilita-se o container com informações relacionadas ao componente.

Figura 5. Exemplo de container com informações na linha do tempo



FONTE: Régis Orlando Rasia – <http://www.milplataformas.com/linhadotempo.html>

A linha do tempo mostra os aspectos gráficos das transições, ciclos/passagens descritos em livros, como, por exemplo, um protocinema (verde, antes de 1895), também chamado de pré-cinema, a se tornar cinema (azul, pós-1895) com o advento tecnológico dos dispositivos, câmera,

base de captura (película) e dispositivos de projeção. Após o surgimento das tecnologias do cinema, passa-se (azul mais forte) para o ciclo do chamado primeiro cinema ou cinema de atrações (*vaudeville*, *nickelodeons*) em seguida, para um cinema de transição com a estruturação da linguagem na montagem nos longas-metragens de Griffith, especificamente com *O nascimento de uma nação* (1915).

Fica a pergunta: onde estarão os filmes? Sobre esta questão incita-se que se faça a sua cartografia mental. Faça o rizoma posicionando o texto em determinado contexto. Na linha do tempo, qualquer elemento de um meio afeta e faz contato com os demais. Por esta razão, os dispositivos, meios e tecnologias são obrigatoriamente visíveis, tornando a interface mais “poluída”, no entanto mostra a história em sua complexidade, multiplicidade. Conclui-se assim que é uma história por fazer-se. Não há uma hierarquia na história, é a fotografia que impulsiona o cinema, como o rádio impulsiona a televisão, sendo incorporados por meios “atuais” como a internet. O fato é que lendo o passado e posicionando-se no presente, é possível projetar e pensar o futuro.

Enfim, com alguns exemplos, podemos pensar no engenho visual e descritivo com que foi construída tal linha do tempo, de forma que o homem é o intercessor (mediador) da história do audiovisual, além de contá-la de formas diferentes, reconstituindo processos e fluxos daquilo que entendemos como história. Entende-se que as plataformas existentes e por vir apenas potencializam a compreensão da história.

Os recentes e eminentes anúncios da morte do livro, ou os repetidos anúncios da morte do cinema, por exemplo, só nos servem para desconfiar de tais afirmações diante dos próprios estudos do audiovisual. O surgimento de uma plataforma interativa não apregoa a morte de outros meios, já que os livros (mais uma plataforma) fornecem os conhecimentos para a concepção do que vem a ser a história do audiovisual.¹²

12 Cf. Bibliografia, <http://www.milplataformas.com/linhadotempo.html>

Quanto à morte, substitui-se por uma ideia de profusão das linguagens e integração das matrizes (verbo, som e imagem). A pensar, por exemplo, na própria história do rádio, meio de comunicação que não foi e nem será morto, influenciando a televisão, ligando-se aos filmes da chanchada e incorporado por outros meios atuais, como a internet, por exemplo. O livro, a internet o cinema podem ser encarados como plataformas, sendo o livro responsável por construir e alimentar todas as demais formas em platôs (zonas de intensidades).

Conclusão: história em mil (múltiplas) plataformas sob a proposição de rizomas

“O rizoma é feito de platôs” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 33) e baseia-se em uma série de princípios: *de conexão e de heterogeneidade; multiplicidade; ruptura a-significante* (pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer); *princípio de cartografia e de decalcomania*. O que nos permite experimentar e concluir sobre tais noções versando a história do audiovisual na plataforma criada. “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais” (DELEUZE & GUATTARI, p. 15).

O rizoma, diferente das árvores e suas raízes, conecta-se de um ponto qualquer a outro ponto qualquer, pondo em jogo regimes de signos muito diferentes. Não deriva de forma alguma do uno e não se constitui de unidades, e sim de dimensões. É feito de linhas, pontos, ligações localizáveis entre pontos e posições, tanto linhas de continuidade quanto linhas de fuga, como dimensão máxima, segundo a qual a multiplicidade metamorfoseia-se, mudando de natureza.

Sob a dialética da história, o rizoma é o referido mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. Os autores dos conceitos apresentam como seu próprio modelo uma anunciação da pós-modernidade, e por que não pensar na própria

história sob o conceito de rizoma, reconhecendo as multiplicidades, os movimentos, os devires.

Segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 37), “o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’”. Bem como a história não deriva, por meios únicos, do conjunto de um ou outro componente, mas sim se elabora simultaneamente a partir de todos os pontos sob a influência de diferentes campos e domínios da arte e cinema e ciência e acontecimentos e crises e...

Conclui-se que não há uma única história, mas a história a partir da *captura* de cada um. Uma estrutura rizomática, bem como o sujeito, é flexível, exige que qualquer modelo de ordem possa ser modificado, como é o inter-relacionamento do indivíduo com a história. Dessa maneira, a linha do tempo do audiovisual será sempre potente à atualização, não se tornando instável, mas cuja estrutura é um eterno fazer-se.

A linha será atualizada sempre a partir de encontros com filmes, com obras, tecnologias, do contato com um livro... A própria ideia de criação da linha do tempo orienta-se com base na ideia de Deleuze, a respeito de que conhecimento se forma a partir de encontros. Logo, a criação não surge do nada. É uma estrutura (máquina de captura) para comportar o conhecimento, e sua produção depende da apropriação do pensamento de outras plataformas.

Com base no empirismo, esta linha adquire um caráter particular e subjetivo, sendo composta por linhas e marcos que dizem respeito a um acontecimento para o sujeito e sua relação com a história do audiovisual. Na linha do tempo, o significativo é o método e a experiência, é interessante pensá-la visualmente, como uma cartografia ramificada da história, de seus múltiplos e infinitos cruzamentos. Na história se mantém a cronologia do tempo e sua horizontalidade, mas também uma verticalização, onde descrições, pontos, linhas de bifurcações fazem compartilhar suas raízes ou mesmo as bifurcações, zonas de rupturas que tornam a história um objeto em eterna construção.

A estrutura do conhecimento e da história versa a lógica do rizoma, em que não há somente as ramificações, e sim pontos que germinam e se originam de qualquer parte e se dirigem para quaisquer pontos. A linha do tempo é assim um mapa com caminhos, mas que demanda sempre novos traços e atualizações,¹³ colaborativa, podendo ser revista, rediscutida, ressignificada como as demais plataformas e dos meios por vir.

Referências bibliográficas

- BARRO, Máximo. *A primeira sessão de cinema em São Paulo*. São Paulo: Tanz do Brasil, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005..
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- MATOS, Antonio Carlos Gomes. *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- WINSTON, Brian. *Media technology and society: a history – From the telegraph to the Internet*. Londres: Routledge, 1998.

13 Até o presente momento é possível que a linha do tempo descrita e analisada neste ensaio se mantenha, mas estará sempre em vias de modificações, ampliações e remodelamentos. Atualmente disponível em Flash, HTML 5.0 para acesso on-line, além de download para versões offline: EXE (pc) e APP (mac). Futuramente será integrada a dispositivos móveis e tablet. Como um rizoma, aberto e conectável, ela é colaborativa. Sugestões e acréscimos: regisorasia@yahoo.com.br.

Introdução

DIVERSAS EXPERIÊNCIAS AUDIOVISUAIS promoveram uma série de deslocamentos que romperam com o padrão hegemônico do cinema ficcional. Dentre as inúmeras produções no campo do cinema experimental encontra-se o Live Cinema, que aproxima efetivamente o audiovisual da performance, já que a apresentação acontece num ato performático. Este tipo de cinema desdobra-se dos procedimentos de edição de imagem em tempo real desenvolvidos pelos VJs,² e a partir disto ampliou-se para galerias, museus, salas de cinema e teatros. Esta expansão dos circuitos e a adesão de novos artistas vindos do cinema, música, videoarte, computação e performance fizeram com que os trabalhos editados ao vivo se tornassem mais

1 Rodrigo Gontijo é documentarista, videoartista e professor convidado na PUC-SP. Desde 2004 desenvolve projetos autorais de Live Cinema. Seus trabalhos já foram apresentados em mostras e festivais no Brasil, Canadá e Marrocos e premiados pela APCA e Festival de Gramado. Atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp. E-mail: rodrigogontijo@gmail.com. Site: www.rodrigogontijo.com

2 O termo VJ (inicialmente *Video Jockey* e depois ampliado para *Visual Jockey*) foi cunhado no início dos anos 1980 para designar os artistas do vídeo que editavam ao vivo em festas e clubes noturnos. O nome surge em alusão ao DJ (*Disc Jockey*).

elaborados com pesquisas previamente concebidas e estruturados a partir de ensaios e partituras audiovisuais.

No Live Cinema, o videoartista apresenta-se ao vivo e diante da plateia edita o seu trabalho, utilizando-se de ferramentas como laptops, câmeras em circuito fechado, programas de arte generativa, controladores MIDI e softwares específicos. Diferente do cinema ficcional, todos os equipamentos de produção de imagem ficam em cena e muitas vezes o próprio artista é iluminado pela projeção. Todos estes equipamentos trazem à performance um potencial de desenvolver-se por diferentes caminhos, à medida que eles são inventados e disponibilizados no mercado, levando a uma articulação mais radical das imagens, muitas vezes manipuladas simultaneamente com os sons, buscando relações temporais entre os elementos visuais e sonoros através de montagens eloquentes que visam um conflito entre os quadros. As narrativas costumam ser estruturadas a partir da alternância de velocidades, interrupções, sobreposições e variações cromáticas, aproximando-se a outras tradições do cinema como os de vanguarda, *underground*, expandido e experimental. Todas estas tecnologias à disposição dos artistas permitem também que as imagens estejam em constante atualização, fazendo com que novas concepções e características imagéticas sejam incorporadas ao universo do Cinema ao Vivo.³ Tanto o processo de criação e a tecnologia envolvida quanto o ato performático são elementos que permitem pensar conceitos e procedimentos desta nova prática artística.

Uma série de experimentos que aproxima o Live Cinema das artes visuais e performáticas é o tema de análise deste artigo. Os trabalhos desta tendência são desenvolvidos a partir de um sistema em circuito fechado que consiste em sinais gerados por câmeras de vídeo, posicionadas em locais específicos, que registram as ações de um corpo em cena ou da manipulação de objetos. Os sinais captados ao vivo são mediados por um

3 Para evitar a repetição do termo, optou-se em traduzir o termo Live Cinema para Cinema ao Vivo.

computador, que através de software específico permite que o artista ressignifique os conteúdos recebidos através de uma montagem executada no instante da apresentação. Desta forma, o filme é construído inteiramente no tempo presente, da captação à projeção final.

Em consequência deste traço recorrente gerar uma série de trabalhos que podem ser agrupados por semelhanças, como veremos a seguir, e que se diferem esteticamente e poeticamente das demais produções do Cinema ao Vivo, denominei esta tendência de Cinema em Circuito Fechado.

Partindo de uma arqueologia do cinema expandido, encontramos no grupo Fluxus uma série de procedimentos em suas videoinstalações e videoperformances que foram incorporados pelo Cinema em Circuito Fechado. Porém, é o aspecto da *manipulação e/ou montagem da imagem em tempo real* que difere esta prática artística contemporânea de outras propostas que também se utilizam dos mesmos dispositivos para a captação e difusão das imagens.

Herdeiros do Fluxus

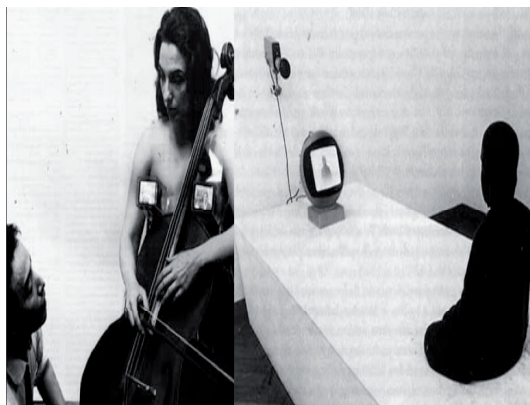
O movimento Fluxus nasceu no início dos anos 1960, fundamentado nos princípios do zen budista, e buscou desenvolver uma estética não dramática, não narrativa, baseada numa percepção momentânea que incorporava elementos acidentais a partir do acaso e da aleatoriedade. Dentro deste contexto surgem as performances, os *happenings*, a videoarte e com ela as videoinstalações e videoperformances.

Um dos precursores da criação de dispositivos em circuito fechado na arte foi o sul-coreano Nam June Paik, que a partir de 1965, período em que adquiriu sua primeira câmera *Portapak* da Sony, desenvolveu diversas videoinstalações. Para Paik, assistir era tão importante quanto gravar, ou seja, acompanhar o processo de produção de imagens se tornava tão necessário quanto o produto final, ideia trazida de um pensamento zen budista que diz que valorizar o caminho é tão imprescindível quanto valorizar o destino a que se quer chegar. Desta forma, Paik e outros artistas do

Fluxus procuraram dessacralizar e desfetichizar os dispositivos tecnológicos, alterando suas funções de linguagem, manipulando uma gramática previamente estabelecida e trazendo visibilidade aos equipamentos de produção de imagem. Assim, o sul-coreano perturbava a constituição designada aos aparelhos, contestando e desvirtuando suas funções iniciais.

Dentre as diversas videoinstalações realizadas por Paik, *TV Buddha* (1974) consiste numa estátua de bronze de um Buda japonês que assiste à sua própria imagem na TV. Os registros foram gerados em circuito fechado por uma câmera posicionada sobre o monitor na frente da estátua. Em *TV Buddha*, Paik reduz a imagem televisiva a um único registro que se repete constantemente como num mantra, criticando o fluxo contínuo de imagens e a quantidade excessiva de informação.

Figura 1. *TV Buddha* (1974)



Fonte: <<http://paikstudios.com>> Acesso em: 20 nov. 2012

Yoko Ono, outra integrante do Fluxus, produziu diversas performances, *happenings*, pinturas e instalações. Em 1966, Ono realizou a videoinstalação *Sky TV*, trabalho que seguiu até 2005 com diversas adaptações em diferentes exposições ao redor do mundo. A *Sky TV* consistia numa câmera posicionada do lado de fora da galeria e apontada para o alto, que registrava imagens do céu, transmitindo o conteúdo em circuito fechado para

um monitor de TV posicionado numa sala escura. Assim, a TV tornava-se um respiro na sala sem janelas, um veículo que transmitia em tempo real a mesma imagem do céu para dentro da escuridão.

Figura 2. Sky TV (1966)



Fonte: KELLEIN, 2008, p. 77

Luz, câmera, ação e montagem

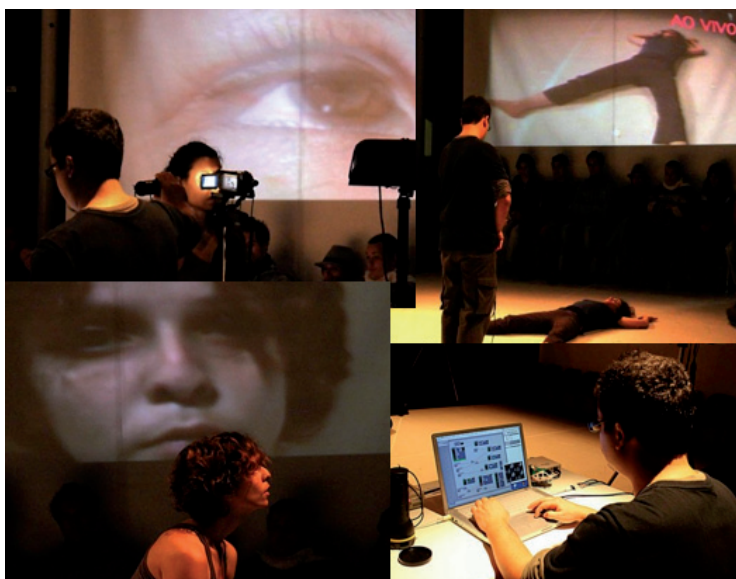
Conforme foi apontado no início do artigo, o circuito fechado realizado no âmbito da videoinstalação ou da videoperformance, ao incorporar a dimensão da montagem das imagens captadas ao vivo, passa a pertencer ao universo do Cinema ao Vivo. Analisando trabalhos apresentados em diversos festivais, nota-se que esta tendência é o modo de criação menos utilizado se compararmos aos outros modos de construir poéticas audiovisuais dentro do Live Cinema, porém, em outros contextos, como festivais de performance e dança contemporânea, ele aparece com mais força num diálogo próximo às artes cênicas e performáticas. Neste caso, atores e/ou bailarinos tornam-se protagonistas do filme experimental que acontece juntamente com a apresentação. A captação é manipulada e editada em tempo real, descolando gradualmente a imagem do registro original, criando um jogo de cena entre o performer e seu duplo projetado. Desta forma, o vídeo passa a ser um interator, com presença e personalidade na cena, estabelecendo relações de escuta e prontidão para complementar,

harmonizar, desestabilizar ou criar contrapontos entre o objeto registrado e seu duplo, fugindo assim de uma mera representação.

Esta tendência é a única do Live Cinema onde todas as etapas da produção de imagem – captação, edição e exibição – são incorporadas ao ato performático. A ação acontece diante da câmera que executa uma tomada fazendo com que este corpo sofra mediações tecnológicas pela câmera e em seguida pelo computador. Estabelece-se neste instante uma relação entre videoartista, performer, objetos manipulados e espectador, onde, em alguns casos, videodanças são criadas em tempo real, e as coreografias do corpo geram material para o surgimento de coreografias dos frames. Assim, os processos de montagem em tempo real propiciam novas articulações narrativas para a apresentação.

Um exemplo que se dá na fronteira da dança com o Cinema em Circuito Fechado é o espetáculo *Fronteiras móveis* (2008). O trabalho que desenvolvi juntamente com o Núcleo Artérias (Adriana Grechi, Dudu Tsuda, Karina Ka, Lua Tatit, Rodrigo Gontijo e Tatiana Melitello) procurou estabelecer diálogos entre cada performer e suas mídias (corpo, vídeo e música). Tínhamos como propósito desenvolver instabilidades que estimulassem tensões, oposições e contrapontos nas relações de vigilância e voyeurismo introduzidos na cena. Neste trabalho, incorporei câmeras em circuito fechado propondo composições a partir de 4 equipamentos de registro de texturas distintas, um *switcher* e um laptop onde as imagens captadas dos performers eram editadas e ressignificadas com sobreimpressões que geravam novamente um cinema inteiramente ao vivo. Todas as etapas de produção – atuação, registro, edição e projeção – foram realizadas diante da plateia em tempo real. O trabalho circulou em festivais de dança contemporânea e foi contemplado com o APCA de melhor espetáculo de dança (2008).

Figura 3. *Fronteiras móveis* (2008), do Núcleo Artérias



Fonte: Arquivo pessoal

Características textuais

No Cinema em Circuito Fechado, o videoartista propõe novas interferências aos movimentos habituais do performer. As composições videográficas desarticulam os movimentos cotidianos (andar, caminhar, engatinhar etc.) e os extracotidianos (como aqueles encontrados na dança). Deste modo, produz novos arranjos e habilidades para as ações motoras, como: movimentos em reverso e acelerado, repetições e *sampleamentos* dentro de uma mesma escala microimagética e sobreimpressões de uma mesma imagem em tempos diferentes. Estas técnicas geram movimentos desnaturalizados, únicos, que só podem existir mediados pelo Live Cinema.

Neste tipo de cinema, a “montagem verticalizada”,⁴ na qual prevalece a densidade, temporalidade e espacialidade da informação, costuma ser mais utilizada em detrimento da “montagem horizontalizada”,

4 A montagem vertical denominada por Eisenstein propõe a combinação de diversos elementos (atuação dos atores, cenário, enquadramento e angulação da câmera,

estabelecida durante o cinema clássico, cujos planos são articulados sequencialmente e, muitas vezes, cria-se a ilusão de continuidade. A sobreimpressão, que visa sobrepor dois ou mais planos, por vezes com luminosidades diferentes, através de superfícies translúcidas que propiciam a visualização de todas as imagens, é uma das técnicas mais utilizadas nesta prática artística. Isto ocorre pelo fato de a maioria dos projetos trabalharem com um número reduzido de câmeras que limita a quantidade de planos.

A sobreimpressão é um efeito de espessura estratificada, de sedimentação por camadas sucessivas, como num folheado de imagens. Recobrir e ver através. Questão de multiplicação da visão (DUBOIS, 2004, p. 78).

A estrutura técnica é constituída por equipamentos como câmeras digitais, mesas de corte, digitalizadores de sinal e laptops com softwares específicos. Com isso, possui recursos para definir um padrão de imagem que pode ser considerado como um parâmetro estético. As imagens produzidas em circuito fechado possuem características similares aos *home-videos*, com baixa saturação de cor, mais granuladas e por vezes tremidas, pois são feitas com câmeras portáteis e digitalizadas no instante da captura. Além disto, o processamento das imagens em tempo real as deixam com uma qualidade inferior das que são preparadas anteriormente a partir de gravações em estúdio ou *sampleadas* de TVs ou filmes.

Esta estética *home video* que o Cinema em Circuito Fechado possui remete à apresentação de algo “mais real”, aumentando o caráter performativo da obra. Assim como a estética do super-8 está relacionada a uma memória afetiva, convencionou-se que o *home-video* está ligado à “realidade”. As gravações caseiras de festas e viagens de família, câmeras

profundidade de campo) dentro de uma mesma tomada. Já a montagem horizontal apresenta a estrutura narrativa articulada a partir da justaposição dos planos.

de segurança, imagens produzidas por celulares para capturar os acontecimentos do dia a dia, denúncias de corrupção feitas com câmeras escondidas, “best videos”, flagrantes de acidentes, trapalhadas como “videocassetadas”, e ainda as câmeras portáteis de *reality shows* reafirmam e potencializam esta estética do real.

Um exemplo desta convenção é o movimento Dogma 95, que se inaugura com um filme de ficção, construído a partir das estruturas de um documentário observativo, com regras previamente estabelecidas que o deixa com a estética de um vídeo caseiro e com um título que não poderia ser mais apropriado para seu estilo: *Festa de Família* (dir. Thomas Vinterberg, 1998).

1ª dimensão estética – o discurso da câmera

Por se tratar de um cinema mediado pelo circuito fechado, a decisão dos planos, enquadramentos e movimentos de câmeras, bem como a escolha dos equipamentos de registro, como por exemplo, câmeras de segurança, de infravermelho, VHS ou *High Definition*, tornam-se também fundamentais para a fruição poética e estética do trabalho.

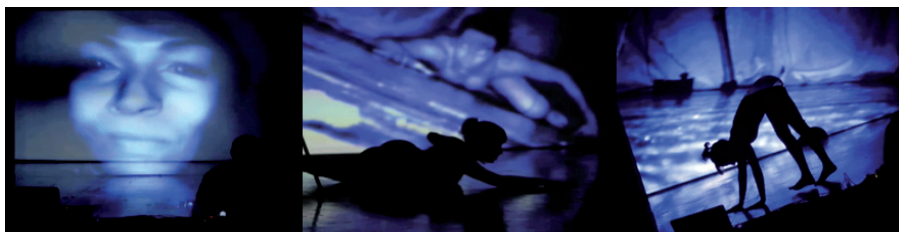
Como escolher o melhor plano, ou seja, qual a posição ideal da câmera durante a apresentação? As possibilidades são inúmeras e variam entre o ângulo vertical (*plongée*, *contra-plongée*, zenital e contrazenital) e o ângulo horizontal (plano frontal, lateral e traseiro). Precisa ser levado em conta também a distância entre câmera e objeto filmado, isto é, o enquadramento (plano geral, médio, americano, *close-up*). Além da posição da câmera, ângulo e enquadramento, devemos considerar as escolhas referentes aos movimentos do plano (fixo, *travelling*, panorâmica e *zoom*).

Já que o corpo ou objetos trabalhados em cena são mediados a todo instante pela câmera para que este Live Cinema possa surgir, os planos, enquadramentos e os tipos de equipamentos de registro, como veremos nos exemplos a seguir, tornam-se partes fundamentais da linguagem do

trabalho. Desta forma, podemos apontar o Cinema em Circuito Fechado como uma tendência que acontece em *camera-specific*.⁵

Uma performance audiovisual que ajuda a compreender o conceito de *camera-specific* é o STEPmotion, projeto que realizei juntamente com Karina Ka e Gabriel Spinosa. A performance acontece no escuro e é mediada por câmeras com visão infravermelho que realizam o recorte de trechos do corpo da intérprete, revelando-os ao público. O trabalho transita na fronteira do Live Cinema e da videodança, alargando os conceitos do gênero que já foi batizado com diversos nomes: videodança, cinedança, *dance media*, dança para tela (*screendance*) ou ainda performance para tela (*screenperformance*).

Figura 4. STEPmotion (2011) durante a IV Mostra Live Cinema no Oi Futuro/Ipanema (RJ)



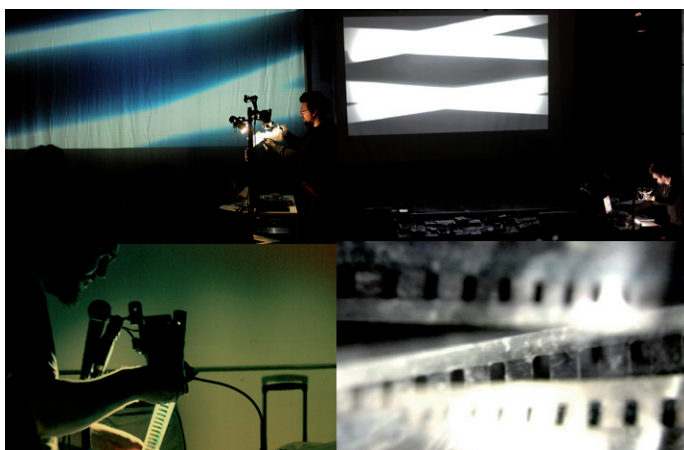
Fonte: Arquivo pessoal

Saindo do campo autoral, podemos apontar outras performances onde a presença da câmera e suas relações de planos e enquadramentos são fundamentais para o acontecimento da obra. Utilizando-se de bolas, papéis, fotogramas e poeira em frente a uma câmera a pino (zenital) e de padrão *high definition* com uma lente macro acoplada à câmera, o artista francês Yroyto desenvolveu a performance *Eile* (2009), onde produz imagens de grau zero. A importância dada à qualidade das imagens e a necessidade do foco nos objetos de dimensões reduzidas levaram o

5 O termo que aponto como *camera-specific* surge em analogia ao conceito de *site-specific*, ou seja, trabalhos que são criados a partir do ambiente ou do espaço que se relacionam.

artista a optar por tais dispositivos. Microfones de contato são colocados próximos à mesa de luz onde as ações acontecem, captando assim os sons emitidos pelos objetos manipulados e incorporando-os à trilha. As imagens distanciam-se do real, tornam-se mais abstratas e borradas, por conta da velocidade baixa de captura (*shutter*) durante o registro. O cinema produzido em *Eile* é efêmero, pois todas as imagens são criadas ao vivo, já que não existe nenhuma imagem armazenada em seu computador. *Eile* se aproxima dos efeitos artesanais produzidos pelos primeiros cinemas e dos *Liquid Light Shows*, inaugurados em 1952, construídos com líquidos coloridos – água, leite, óleo e tintas – em movimento e colocados dentro de recipientes de vidro sobre retroprojetores.

Figura 5. *Eile* (2009), de Yroyto



Fonte: <<http://www.yroyto.com>> Acesso em: 1º dez. 2011

2ª dimensão estética – no instante da criação

Como foi dito anteriormente, os cinemas ao vivo são realizados em apresentações performáticas onde vemos o videoartista construindo a sua obra. Por se tratar de práticas de Live Cinema que dialogam diretamente com outras manifestações das artes temporais, o Cinema em Circuito Fechado é marcado por um nível maior de performatividade por

conta da relação estabelecida do videoartista com as câmeras, performer e objetos registrados, que fazem com que o ato da criação transcorra no instante presente, da captação à edição final, tornando-o um cinema mais efêmero, imprevisível e cheio de riscos. Dentre os diversos trabalhos de Live Cinema, este é o mais performativo, pois está diretamente conectado ao instante da criação. O caráter performativo ocorre nas artes temporais que exigem a presença do artista e cuja criação tem como suporte essencial o seu próprio corpo em acontecimentos efêmeros, imediatos, momentâneos e fugazes.

Um exemplo que ilustra bem as relações entre performance e performativo foi a apresentação de divulgação do single “The Robot” (“Die Roboter”, 1978) da banda alemã Kraftwerk, que surpreendeu os fãs que se amontoavam para vê-los ao vivo. O público, ao chegar no local da apresentação, não encontrou a banda no palco, apenas robôs com as mesmas feições de cada integrante, que executavam o *playback* do referido single. Um misto de frustração e encantamento tomou conta dos espectadores. Ali, naquele momento, continuava sendo uma performance como nos shows do conjunto, porém menos performativa, já que eram apenas máquinas que comandavam a apresentação.

Figura 6. Apresentação do single “The Robot” (1978), da banda alemã Kraftwerk



Fonte: <<http://www.kraftwerk.com>> Acesso em: 29 jan. 2013

O caráter performativo é um dos aspectos da apresentação *Umbr*a (2009), do Laborg. O grupo se apropria das técnicas do teatro de sombras e dos experimentos com líquidos de diversas densidades, inspirados também nos *Liquid Light Show*, para mixar as imagens produzidas no instante da apresentação. Toda a performance acontece com objetos manipulados sobre uma mesa de luz mediados através do recorte e da amplificação dos experimentos realizados por sistemas de câmeras em circuito fechado.

Figura 7. Laborg realiza os visuais de *Umbr*a (ON_OFF do Itaú Cultural/ SP, 2009)



Fonte: <<http://www.estudiolaborg.com.br>> Acesso em: 9 fev. 2013

3ª dimensão estética – o tempo sobre o corpo

As performances audiovisuais que se utilizam de registros ao vivo são, na maioria dos casos, a tendência do Live Cinema que mais se enquadra no conceito deleuziano “cinema do corpo”, apontado por Parente (2000) como uma das formas de compreender o cinema experimental, pois introduzem nos registros “a duração nos corpos, fazendo-os sair do presente linear composto de uma sucessão de instantes presentes” (PARENTE, 2000, p. 106). O cinema do corpo aborda o corpo em estados ritualísticos e cotidianos, afetados pela duração do tempo, que exprimem diferentes maneiras de ser e estar no presente. Os corpos afastam-se da sua naturalidade habitual modificando a linearidade de ações através da mediação das câmeras, aproximando-o do campo da arte experimental através da “construção de um estado gasoso da percepção, definido pelo

livre percurso das imagens” (DELEUZE *apud* PARENTE, 2000, p. 95). O cinema do corpo “é a gênese de um corpo desconhecido que temos atrás da cabeça, como o impensado do pensamento, nascimento do visível, que se furta à vista” (DELEUZE *apud* PARENTE, 2000, p. 105).

Em grande parte dos trabalhos de Cinema em Circuito Fechado, são colocados simultaneamente as durações do corpo da cena e de seu duplo mediado por câmeras, trazendo ao espectador a possibilidade de, a partir de uma mesma matriz, vislumbrar um corpo que apresenta outras maneiras de estar e de se mostrar. Esse corpo pode ser apresentado em partes através de gestos que movimentam objetos em cena ou o corpo inteiro em estado de performance, como veremos no exemplo a seguir.

Em *Kurokos*, projeto que eu desenvolvi juntamente com os artistas André Oliveira, Lali Krotozinski, Lúcio Agra, Mario Ramiro, Rodrigo Campos e Vanessa Lopes, buscamos referências nos corpos ritualísticos encontrados no Cinema Marginal brasileiro em filmes como *Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Família do barulho* (Júlio Bressane, 1970) e *Copacabana Mon Amour* (Rogério Sganzerla, 1970). Ao ser trazido para o ambiente da performance, estes corpos se tornaram também cerimoniais e provocativos. As ações erotizadas permeadas de improviso, tensões e desvios foram registradas por três câmeras e editadas em tempo real, com a visualização sendo feita em sete TVs de tubo e três projetores. Assim, este corpo em cena foi ressignificado no formato de Live Cinema. A trilha sonora para a performance também foi executada pelo grupo e partiu de uma sonoridade com referências do punk rock para musicar poemas com temas polêmicos e controversos ligados ao sexo, à libido e à força do tesão em suas diferentes nuances e expressões.

Figura 8. Kurokos no Festival de Performance de Belo Horizonte (2011)



Fonte: Arquivo pessoal

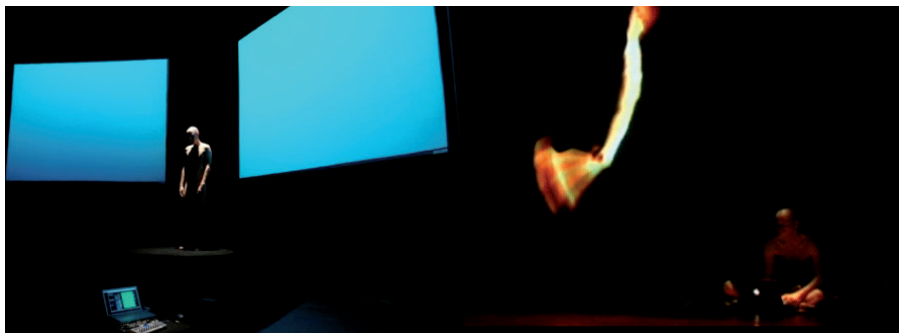
Considerações finais

Além dos diversos exemplos analisados, observamos também trabalhos que colocam o Cinema em Circuito Fechado nas bordas desta tendência ao estabelecer diálogos com outras maneiras de se produzir Live Cinema. Apesar de se utilizarem de imagens pré-gravadas e armazenadas em banco de dados, estas produções podem ser consideradas como Cinema em Circuito Fechado, pois as características citadas ao longo deste artigo, como os altos níveis de performatividade, estrutura em circuito fechado, atributos em *camera specific* e imagens com “estética do real” aparecem como tônica dominante.

A performance *Suspensão* (2006/2007) está dividida em dois instantes. Na primeira parte, o artista Luiz Duva entra em cena nu e começa a saltar diante de uma câmera, enquanto luzes que piscam como estrobos são acionadas na projeção. O sinal do registro dos saltos é armazenado em seu laptop, servindo de base para a edição, que parte do instante captado, para ser desconstruído ao longo de 40 minutos. Neste Live Cinema, seu

corpo permanece suspenso e o tempo de duração é estendido e dilatado, fazendo com que novas imagens surjam, contrapondo-se ao registro original. A apresentação busca expandir as características das ações performativas, transformando-as em rastros, desfigurando-as, criando novas possibilidades de ações para o corpo mediado. *Suspensão* é um exemplo das diversas possibilidades dentro do campo do Live Cinema, unindo características do Cinema em Circuito Fechado com outras tendências que se utilizam de imagens previamente gravadas e armazenadas no computador para a realização de composições audiovisuais ao vivo.

Figura 9. Imagens da performance *Suspensão* (2006/2007), de Luiz Duva



Fonte: <<http://www.liveimages.com.br>> Acesso em: 30 jan. 2013

Em um mundo cada vez mais midiaticizado, com evoluções tecnológicas constantes, onde tecnologias evoluem rapidamente ajudando a ampliar e colocar em prática os potenciais criativos e os impulsos de experimentação de cada artista, o que vemos hoje no Live Cinema é uma quantidade vasta de experimentações, desde as tecnicamente mais simples, como as que foram abordadas neste artigo (porém não menos instigantes), até outras mais complexas, que dependem de programações sofisticadas envolvendo sensores de presença, softwares que reconhecem padrões sonoros e hardwares que promovem a visualização de dados.

Apesar da simplicidade técnica do Cinema em Circuito Fechado, esta prática artística apresenta produções intensas e cheias de vigor, que vem

ganhando novos espaços em mostras de artes visuais, cênicas e performáticas. Esta tendência do Live Cinema aponta para novas formas de experiências cinemáticas performativas que desconfiguram e reconfiguram as relações entre performance e audiovisual.

Referências bibliográficas

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DUBOIS, Phillippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FAULKNER, Michael (D-Fuse). *VJ: audio-visual art + VJ culture*. Londres: Laurence King, 2006.

KELLEIN, Thomas. *Yoko Ono: between the sky and my head*. Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.

LEE, Sook-Kyung. *Nam June Paik*. Londres: Tate Publishing, 2010.

NAUMANN, Sandra. A Imagem Expandida: sobre a musicalização das artes visuais no século vinte. *TECCOGS – Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, PUC-SP, nº 6, 2012.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.

SPINRAD, Paul. *The VJ Book: inspirations and practical advice for live visuals performance*. Los Angeles: A Feral House Book, 2005.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Toronto: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970.

O ATOR COMO ELEMENTO PRINCIPAL DA *MISE EN SCÈNE*

Sara Martín Rojo¹

CONSIDERANDO A NÃO IDENTIFICAÇÃO ou distanciamento dos personagens com o público, o ponto estratégico da concepção estética de Haneke, o ator se converte, portanto, em uma ferramenta fundamental para proceder à consolidação da técnica.

Em seus escritos, Brecht (2004) atribui ao ator um papel principal para cumprir suas intenções, que, resumidas, são basicamente duas: representar os problemas sociais e gerar uma atitude crítica no espectador para conseguir sua intervenção na realidade social do momento. O objetivo de sua proposta consiste em fazer entender os problemas sociais como algo humano e, por isso, o nexu de mediação entre o texto e a representação deve residir principalmente no ator, com o apoio cênico em segundo plano. Desta forma, o ator passa a fazer parte da construção cênica ocupando o papel principal.

Não obstante, a anterior afirmação não prescinde do controle cênico dos demais recursos; palcos, música, ritmos e demais elementos úteis da composição. Para poder focalizar a importância no ator, é preciso que os demais recursos contribuam também com referido contexto. O que está

1 Possui graduação em Publicidade e Relações Públicas pela Universidade de Valladolid (UVA), Espanha (2008) e mestrado em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (2012).

no palco deve atuar obrigatoriamente, senão, não serve. Os espaços devem se guiar pela austeridade, para que, desta forma, a composição gane clareza e solenidade em relação ao discurso apresentado pelo diretor. Não deve aparecer nada que possa despistar a atenção sobre o fato representado. O artista tem que criar um universo diegético totalmente em conexão com o sentido ideológico da obra.

Segundo Brecht (2004, p. 131):

As premissas para a utilização do efeito distanciador com o fim citado são que se limpe o cenário e a zona do público de todo elemento – mágico – e que não se formem campos hipnóticos [...] há que neutralizar com determinados meios técnicos a tendência do público em embarcar-se em uma de essas ilusões.²

Ao contrário do que ocorre com outros diretores, cujas estéticas se baseiam em uma composição manierista – como, por exemplo, os filmes do diretor chinês Wong Kar Wai, com uma preciosa estética depurada que nos recorda a imagem pictórica –, a importância dos filmes de Haneke reside na sobriedade de suas imagens e no valor de seu discurso. Um discurso que se projeta diretamente para o espectador. Ao viver uma emoção muito intensa, se produz uma sensação tão forte que se esquece o ato de exercitar uma observação atenciosa; por isso, é necessário estar com pés de chumbo na hora de pensar a criação da cena para tentar fugir de qualquer ilusão exacerbada que possa surgir no espectador. Essa questão é fundamental para entender o significado da frieza da *mise en scène* de Michael Haneke.

Já que todos os objetos devem se ver reduzidos aos exclusivamente necessários, o vazio se constitui, portanto, como um elemento significativo para a composição nos filmes do diretor austríaco. Para definir esta característica cênica, Brecht usou o conceito de “parquedad”, pobreza, explicando

2 Todas as citações referentes a Brecht estão com tradução minha.

que a presença do esvaziamento, a austeridade, não deve ser entendida como uma instância pobre, já que o excesso de objetos, pelo contrário, poderia ser pensado mais bem como uma falta de espaço e não como carência. O esvaziamento nestes filmes se constitui como um veículo narrativo que funciona como um impulsionador de busca da própria história, passando, portanto, a ocupar um lugar essencial para a construção cênica.

Em praticamente todos os filmes de Haneke, a composição aparece reduzida a seus limites. Talvez possamos nomear como exceção *Violência gratuita* e *A professora de piano* e ressaltar a *Trilogia da glaciação emocional* para a constatação desta ideia. Nem o palco, nem os atores aparecem superexpostos, e também não encontramos objetos de decoração. São todos objetos funcionais, úteis para o desenvolvimento da narrativa. O mesmo ocorre com os atores, que, como componentes essenciais do distanciamento, somente aparecem para mostrar algo ao público. Sua presença nunca é em vão, e tampouco serve para agilizar certas passagens da história.

Restrito com tudo aquilo vinculado à criação estética de seus filmes, Haneke realiza ele mesmo o *casting* para a seleção dos atores. Ao ser o ator elemento substancial da composição, o *casting* para o filme se converte, portanto, em um processo de suma importância. O diretor só trabalha com bons atores, sendo esta a primeira condição na hora de realizar um filme, como ele mesmo assinala na seguinte entrevista realizada pela Warner Bros Pictures em julho de 2008, depois da estreia do *remake* de *Violência gratuita* (2007):

Quando trabalha com os atores, como consegue aquelas expressões aterrorizantes e aquelas interpretações tão magníficas? Como eles lhe ajudam a conseguir um nível de intensidade e de emoção tão consistente ao longo do filme?

É imprescindível contar com atores de primeira classe e há que se evitar erros. Por exemplo, Fred Zinneman, um compatriota meu que trabalhou muito em Hollywood e fez filmes como *Somente frente ao perigo* e *História de uma monja*, disse uma vez quando lhe perguntaram

basicamente a mesma pergunta, ou seja, como conseguia tão boas interpretações de seus atores, e ele disse que é bastante fácil. Necessita a) um bom elenco e b) há que se evitar erros. Pode soar banal, mas é verdade, e fazer um bom *casting* não somente quer dizer conseguir bons atores, mas que os bons atores se encaixem a seus papéis. E quando se fala de evitar erros, quero dizer que se eles se desviam em algum momento do roteiro ou da visão do diretor, tem que saber como fazê-los voltar e isto, é claro, é muito complexo e muito difícil. Não existe nenhuma receita para isto, mas basicamente se pode resumir nesses dois pontos.³

Segundo Brecht (2004, p. 190), os atores são “as peças de decoração mais importantes de todas”. Em sua fórmula, adverte que o ator não deve mostrar abertamente suas emoções, pois sua função se limita a representar a vida em sociedade e provocar uma reação no público. O público não tem que acreditar que o ator é realmente o personagem representado, é melhor que o veja como um boneco dirigido pelo diretor para que, desta forma, o espectador se veja participando do discurso e dialogando diretamente com o autor da obra.⁴

3 Entrevista disponível em: <http://www.noticine.com/industria/38-internacional/10065-entrevista-con-michael-haneke-qintento-pensar-en-mi-espectador-como-una-persona-inteligente-no-tontaq.pdf>. Tradução minha.

4 De acordo com Brecht, para conseguir esses objetivos, o ator deve demonstrar um adestramento total na atuação realista por meio da observação. Brecht deixou uma base metodológica para a construção do personagem que consistia em três fases: 1) na primeira se deve ter atitude de surpresa frente o personagem, não assumi-lo como natural mas sim questionando seu comportamento; 2) a segunda fase é a fase subjetiva na qual se pretende uma identificação, buscando sua verdade interior; 3) e na terceira fase o ator se distancia outra vez do personagem prestando atenção a suas relações com a sociedade. Aqui o ator tem que olhar para o seu personagem com surpresa e distância. Deve olhá-lo com um olhar “social”.

O personagem é incorporado na história como um personagem qualquer, fato pelo qual seu caráter se vê “condicionado pelo tempo e por isso circunstancial” (BRECHT, 2004, p. 270), ou seja, seus atos e discursos são variáveis e autônomos. Isto se deve a que, ao estar submetido à história, o personagem não se apresenta como algo concreto e finito, senão através de seu caráter ambivalente. Como afirma Brecht, “o ser humano historicizado fala com muitos ecos que têm de ser pensados simultaneamente, mas com um conteúdo sempre diverso” (2004, p. 275).

É significativo destacar como todos os personagens hanekeanos aparecem de uma ou outra maneira instaurados na História. Exemplos disto se encontram em toda sua obra. No filme *Código desconhecido*, Georg, que é fotógrafo de guerra, está cobrindo a guerra do Kosovo; em *Caché*, outro Georg revive a recordação do conflito da França com a Argélia através de um fato específico, “O massacre de Paris”; em *71 fragmentos de uma cronologia do acaso*, o menino romeno emigra até a Áustria procurando uma vida melhor, fugindo da desolação causada pela revolução romena de 1989, e esta leitura se poderia fazer com a grande maioria de seus personagens. Não obstante, da ideia anterior se estabelece, por sua vez, o contrassentido. Ao mesmo tempo em que os personagens se implantam na história, Haneke nunca mostra nada da própria história dos personagens. Nestes filmes, não encontramos sinais de *flashbacks* nem de elipses temporários que nos indiquem quem são exatamente essas pessoas ou como eram suas vidas antes do momento do relato. Os personagens se implantam em um tempo concreto, e a partir daí, começam nossas deduções sobre eles. Tanto Brecht como Haneke procuram uma imagem do presente na qual se reflita o passado histórico. É por esta razão que não interessa a história individual dos personagens e sim a coletiva, isto é, as relações que estes mantêm na sociedade representada como conjunto de ordem social.

O anti-herói e a figura do burguês

Para a construção de uma metáfora da realidade, Brecht propõe incluir valores que discordam com os valores próprios da classe dominante, com o fim de parodiar a figura do burguês. O papel que ocupa na sociedade a burguesia tradicional e sua relação com o que ele denominou “intelectual público” se vê representado em toda a sua obra com o fim de questioná-lo. O que Brecht queria era desprestigiar a ideologia burguesa e criticar a ideia do homem como ser independente, para conseguir, iluminando sua dependência a um meio social, analisar suas atuações e sua consciência.

Da mesma forma que Brecht, Haneke também pretende despir a burguesia em seus filmes e o faz contando histórias sobre protagonistas burgueses, representando a classe média europeia como seres dominados pelo formalismo e pelas imposições sociais. A não aceitação dos protocolos leva à inadequação social, e daí a importância do cumprimento das regras e o controle da aparência frente aos demais comportamentos da sociedade.

Todos os seus personagens aparecem como arquétipos da burguesia intelectual europeia. Uma força maligna se descobre através do jogo de aparências burguês, convertendo-se em um tema hegemônico de seus filmes. Uma das cenas que reflete perfeitamente tais questões se encontra no começo do filme *Violência gratuita*. Esta situação nos mostra como a mulher, Anne, sente-se violentada pela torpeza do mensageiro enviado por sua vizinha, mas deve manter a compostura. Recordemos que o garoto quebra ovos várias vezes. A expressão de seu rosto indica a tolerância que está presente nessa situação. No fundo, Anne se pergunta quantos ovos mais irá permitir que se quebrem antes de expulsar o garoto da casa. E a situação mesma lhe responde, voltando-se contra ela, ao ser torturada pelo mensageiro.

A figura do herói se vê totalmente invertida nestas concepções estéticas. Os personagens da dramática hanekeana não são heróis porque não nos permitem identificarmo-nos com eles. Não foram construídos como

“protótipos inalteráveis do ser humano, senão como caracteres históricos, efêmeros que suscitam mais assombro do que um – assim sou eu também” (BRECHT, 2004, p. 56). O espectador se encontra em constante contradição com os personagens, tanto racional como emocionalmente, e em vez de identificar-se com eles, critica-os, fazendo-lhes perder seu heroísmo.

Homero chamava heróis aos gregos que empreendiam seu caminho a Troia para lutarem na guerra. O simples fato de abordar a viagem fazia que ascendessem à categoria de heróis. A honra e a valentia já se tinham manifestado, e pouco importava se venciam ou não a guerra. O herói homérico não era valorizado por sua condição, senão pelas ações que realizava. Deste herói homérico surge o herói narrativo, o qual também empreende uma longa viagem até conseguir chegar a seu destino, sendo portanto o elemento estrutural que organiza o relato e move a ação. Mas nas narrações de Haneke, não encontramos sinais do herói homérico. Os personagens não empreendem nenhuma viagem que possa ser nitidamente rastreada, e também não vivem grandes mudanças que ajudem a modificar seus comportamentos. Estes filmes não têm heróis, senão personagens, e esses personagens somos nós mesmos, seus espectadores. Não faz falta a ausência do ato da identificação para nos sentirmos identificados como parte de um tudo, como seres sociais. Esta diferenciação é importante.

Em muitas ocasiões, o protagonista e o antagonista destes filmes residem em um mesmo personagem, ainda que isto também seja variável, isto é, em alguns momentos do filme, a cumplicidade aparece com um personagem concreto e em outros, esse mesmo personagem passa a fazer parte dos maus. Produz-se neles uma familiaridade e uma estranheza simultaneamente e de forma circunstancial. Estes personagens não têm uma identidade pessoal, sua identidade muda dependendo do contexto social no qual se vejam inseridos.

De acordo com George Seesslen (2010, p. 324), este tipo de representação se deve à ideia de falta de identidade do homem pós-colonial:

Os personagens nos filmes de Haneke pertencem mais a uma faixa de renda do que o que era conhecido anteriormente como classe. O ser humano da sociedade pós-industrial exige a capacidade de mudar a Gestalt; nós já não seremos capazes de presumir que um ser humano é, sem dúvida, autoidêntico. Assim, o que nós vemos na lista de vítimas é o que chamamos de identidade. E, obviamente, é justamente a consciência dessa perda que leva a tentativas ainda maiores de reconstrução arbitrária e violenta de identidade, seja pela tentativa de definir a si mesmo via subculturas cada vez mais diferenciadas, através da acumulação cada vez maior de símbolos de riqueza, ou através da reconstrução da identidade nacional, ou mesmo racial, como um substituto bárbaro para localização social.⁵

Haneke destrói o herói nacional em sua obra. Os personagens não se apresentam como seres únicos, senão contraditórios e com uma aparência de debilidade. Sua obra abriga personagens extremamente complexos por sua falta de singularidade. São personagens alinhados, homens comuns, humanizados e desumanizados ao mesmo tempo, que sofrem o peso do mundo no qual vivem. Deixam de ser heróis para converter-se em arquétipos do mundo ocidental que adquirem um valor simbólico, e sempre pensados a partir de uma ideia de conjunto social. Tanto é assim que quase todos os personagens de seus filmes levam os mesmos nomes, com exceção de *A professora de piano*. Georg e Anne são os pais de Benny, o casal de *O sétimo continente* e o de *Caché*, os noivos de *Código desconhecido*, os torturados em *Violência gratuita* e o casal de idosos de *Amor*.

A distância que apresenta estes personagens em parte se deve ao funcionamento racional com o que o diretor questiona o mundo. Haneke analisa o homem como um ser incoerente e entende suas relações sociais como dialéticas. À diferença dos heróis homéricos e dos protagonistas dos

5 Tradução minha.

dramas aristotélicos, os personagens hanekeanos não chegam a viver uma transformação total. Brecht (2004) define esta técnica de interpretação como “fixação do não-senão”, pela qual o personagem não se vê inserido em uma situação como algo “que não pode ser de outra maneira” (p. 133). Do que faz deve derivar-se o que não faz, ou dito em outras palavras, atuará apresentando uma alternativa diferente ao que sucede, mas sem que por isso essa segunda opção tenha que estar explicitamente objetivada.

O *gestus* social

De acordo com Brecht (2004), o meio mais eficaz para fazer reluzir da atuação do personagem uma segunda alternativa é carregando de significação o gesto dos atores, isto é, incrementando seu caráter semântico. Brecht entende sob o conceito de gesto social (*gestus*) a expressão gestual e mímica das relações sociais, que regem em determinada época a convivência entre os homens. O gesto, além de servir para aclarar a representação, deve ser politicamente útil para a ação social determinando as relações sociais pelas quais se regem os homens em uma época concreta. Segundo o autor, o gesto estilizado, como pode ser um gesto excessivamente dramático, não deve ser usado em nenhum caso, já que, como este bem indica:

O gesto que se consegue através da estilização rompe o fluir das reações e ações dos personagens em uma sequência de símbolos rígidos, surge uma escritura com signos completamente abstratos e a representação do comportamento humano se torna esquemática e não concreta (BRECHT, 2004, p. 166).

Por isso, a tarefa mais importante do ator é encontrar seu *gestus* social, ou seja, a forma como vai relacionar-se com os demais, pois daí é que deverá surgir o verdadeiro personagem. Brecht entende o gesto como uma consequência social que tem, portanto, origens sociais e que permite descobrir os pequenos traços dos personagens. Para Brecht, na comunicação

não cênica do gesto reside o peso do discurso, sendo, portanto, o caráter interpretativo que melhor deve ser trabalhado.

O gesto hanekeano é também um gesto solene que se exhibe denotando um fim maior. Haneke consegue controlar cada gesto criando uma forma dramática implícita na totalidade do filme com a qual define a aterrizadora realidade do momento. Todos estes filmes empregam a atuação como citação do real e isto se produz graças ao impecável trabalho de direção de atores que este diretor realiza, pois é daí que surge realmente a emoção total da cena. Recordemos que a ampla experiência de Haneke com a direção de atores começa com seus trabalhos teatrais.

A importância que Haneke dá a seus atores se faz evidente pelo simples fato de recorrer aos mesmos atores em diversos filmes. Encontramos Isabelle Huppert, grande amiga do diretor, em *A professora de piano*, *O tempo do lobo e Amor*, e o mesmo ocorre com Juliette Binoche em *Código desconhecido* e *Caché*. Poderia se dizer que estas duas atrizes são suas grandes musas. Outro ator que encontramos em três momentos diferentes de sua filmografia é o francês Maurice Benichou, através do personagem de Majid em *Caché*, do homem que defende Anne no vagão de metrô em *Código desconhecido* e também em *O tempo do lobo*. Faz-se evidente uma verdadeira concepção de Haneke no que se refere ao uso de recursos autorais de acordo com tais valores.

Pode-se destacar como resultado dos ganhos do diretor sobre a direção de atores o merecido prêmio que Cannes outorgou em 2001 a Isabelle Huppert como melhor atriz no filme *A professora de piano*, onde a atriz realiza uma soberba interpretação da personagem principal da novela de Elfriede Jelinek adaptada por Haneke, a professora de piano Erika. Uma atuação fria e distante, que se acentua com o gesto cotidiano no qual se esconde o conflito interno da protagonista.

O gesto contido nestes filmes deve ser entendido como uma nova instância que se situa entre as ações e as palavras, iluminando timidamente certas percepções morais dos personagens. Pensemos, por exemplo, na cena do jantar de amigos do casal francês em *Caché*. Todos eles cultos,

interessantes e de gesto atencioso, aproveitam a ocasião para colocar em dia assuntos pessoais e novidades. No meio do jantar, alguém chama à porta e Georg, que é o anfitrião, vai para ver de quem se trata. Quando este abre a porta, encontra uma fita de vídeo no chão que foi enviada por seu perseguidor. Georg se senta de novo à mesa, disfarçando para não tornar seus amigos participantes do assunto, e continua jantando. A gestualidade desta cena se faz notória por evidenciar a imagem pessoal que o casal deixa transluzir diante de seus amigos, mas também da maneira com que eles se relacionam entre si e da qual se pode vislumbrar um controle total de modos e de aparência.

Metz (1977) faz uma distinção importante quando afirma que existem dois tipos possíveis de narrações: as que utilizam imagens como veículo narrativo e as que usam o gesto como enunciado significante. Para Metz, o gesto é um recurso narrativo que “se aproxima mais à frase que à palavra” (p. 39) e, portanto, leva a uma maior concretização da ideia que se quer representar. Em consequência, a gestualidade se converte, sobretudo, em um elemento fundamentalmente narrativo nos filmes de Haneke. A incapacidade das palavras para transmitir a ideia em sua totalidade motiva o uso da gestualidade como recurso semântico da teatralidade cinematográfica.

Comunicar um estado, uma tensão de pathos, por meio de signos, incluído o tempo de esses signos – tal é o sentido de todo estilo; e levando em conta que a multiplicidade dos estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo –, a mais diversa arte do estilo que um homem jamais dispôs. É bom todo estilo que comunica realmente um estado interno, que não erra nos signos, no tempo dos signos, nos gestos – todas as leis do período são arte de gesto. Meu instinto é aqui infalível (NIETZSCHE, 1988, p. 69).⁶

6 Tradução minha.

Esta reflexão de Nietzsche, sendo mais do que uma simples constatação de caracteres, converte-se no motivo principal do filme *Código desconhecido*. O emprego sobressalente dos gestos e da mímica faz do código do filme um código desconhecido, chegando a ser esta a verdadeira linguagem da obra. Cada situação apresentada é respondida através do gesto. Mas o gesto aqui não é entendido como um código universal e sim como um código de caráter múltiplo que suporta um conteúdo semântico de difícil concretização. Dois momentos deste filme, a linguagem de signos dos meninos surdos-mudos e as fotografias dos passageiros do trem, são chave para entender o código do mesmo. No primeiro, uma menina surda-muda trata de expressar mediante uma linguagem de signos algo a seus colegas, mas estes não a conseguem entender, não sabem decifrar seu código. Existe dificuldade em diferir o código em todos os estatutos da humanidade, como consequência, segundo Nietzsche, da multiplicidade dos estados interiores. O segundo momento mencionado faz referência à cena do vagão de metrô no qual Georg capta as imagens do povo com sua câmera através de um dispositivo fotográfico que ele mesmo criou e que esconde embaixo de sua camisa; a significação do gesto se faz ainda mais evidente. Esta cena nos mostra uma série de retratos fotográficos de pessoas sentadas em frente a Georg no metrô. Os gestos impressos nas fotografias são gestos sociais, os gestos do povo capturados em um momento revelador, sob a ideia do mistério da imagem como fato residual da existência. A vida como a repetição de uma série de gestos. Por este motivo parece que vimos antes essas caras, onde quer que seja, em qualquer metrô de qualquer cidade. Estes gestos nos resultam familiares porque correspondem a uma época que é, definitivamente, nossa época e não outra. Assim, a arqueologia dos gestos é entendida como a linguagem do povo que foi confrontado pela história. O filme imprime, mediante a gestualidade, a existência de zonas do espírito humano inatingíveis para a percepção objetiva e que estão situadas fora da materialidade circundante (DEPES, 2010).

Fotografias de *Código desconhecido*

Fonte: Reprodução

O diálogo simples

As ideias das relações de convivência entre os homens são confusas, inexatas e contraditórias, por isso, resulta praticamente impossível criar uma imagem precisa que reflita nitidamente tais relações. Para conseguir incorporar o absurdo que caracteriza o ambiente no qual se vê envolvido o homem contemporâneo, Brecht propõe uma técnica de interpretação para os atores baseada principalmente em dois aspectos: a significação do gesto, como vimos no último item, e a imprecisão da linguagem, como veremos a seguir. Segundo Brecht (2004), uma linguagem excessivamente depurada, em vez de esclarecer os propósitos da representação, os disfarçaria, induzindo ao engano. O autor aponta: “sem dúvida, pode-se enganar com uma linguagem bela, mas a linguagem feia, barata, sem fantasias, infalivelmente deixa descoberto o autor” (p. 106).

Em *As palavras e as coisas* (1968), Foucault realiza um estudo no qual trata algumas destas questões. Para ele, a dispersão da linguagem está diretamente unida ao desaparecimento do discurso. As palavras não podem ser consideradas como um veículo do pensamento já que nelas não reside a verdade primeira de cada ser. Sua base estrutural e sua condição histórica e,

portanto, temporária, fizeram com que a linguagem se situe em um baixo nível para a atualidade ocidental:

As palavras são propostas ao homem como coisas a se decifrar. A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza, não é senão o avesso visível de outra transferência, muito mais profunda, que obriga a linguagem a residir ao lado do mundo, entre as plantas, as ervas, as pedras e os animais (FOUCAULT, 1968, p. 43).

Em concordância com os pensamentos de Foucault, Brecht defende a ideia de que a linguagem não é capaz de suportar o peso da realidade e por isso, quanto mais singelas sejam as frases que se usem para expressar uma ideia, melhor esta será revelada. Para conseguir representar a experiência do ser humano, regida por sua incerteza, Brecht propõe eliminar o humanismo nas palavras do ator, fazendo que este fale como se não pudesse crer no que diz. Este aponta:

À fala imprecisa corresponde-lhe o pensar impreciso e o sentir impreciso. A linguagem não pode ser melhorada desde o aspeto linguístico exclusivamente. Para conseguir uma linguagem melhor é preciso melhorar o pensar e, sobretudo, não acreditar como tantos fazem, que o sentir é não melhorável (2004, p. 108).

Enquanto as imagens ajudam o espectador a identificar-se com o que está vendo, as palavras questionam essa mesma imagem, fazendo com que o espectador tome uma posição crítica. O motivo para isso encontra-se no fato do efeito visual estar vinculado a um carácter emocional e impulsivo da representação, pelo que se faz necessário o contraponto das palavras, ocupando-se, graças ao sentido das alusões significativas, de aspectos mais profundos com base ao que sucede no relato. As palavras no

cinema não podem ser pensadas como uma articulação de significados, já que suas qualidades não derivam de uma relação de causa e efeito. Desta forma, como afirma Metz (1977), o filme fala melhor enquanto filme e não pela intervenção direta da palavra.

Para conseguir melhorar a linguagem no que se refere a seu conteúdo simbólico, tentando aludir a um significado profundo, Brecht sugere que o ator diga seu texto não como uma improvisação, senão como uma citação. Uma das estratégias propostas por Brecht para que o ator consiga citar o texto é colocar-se em terceira pessoa, como se as palavras não estivessem se referindo diretamente a ele. Esta maneira de interpretar é entendida pelo autor por seu sentido crítico, facilitando, portanto, uma crítica sobre as relações sociais.

Chion (1993) denominou este tipo de diálogo impreciso com o conceito de “palavra emancipação”. Neste estudo, Chion propõe relativizar a palavra como um meio para obter um efeito de emancipação nos diálogos, apontando várias técnicas para isso. Dentre estes modos classificados por Chion, escolhemos “a descentralização” por ser o que mais se aproxima da escolha feita por Haneke em seus filmes. Relativizar a palavra descentralizando-a consiste em desligar os diálogos dos elementos apresentados (atores, enquadramentos, encenação e roteiro), fazendo com que se manifestem como um elemento estranho na sequência. Em todos os trabalhos de Haneke encontramos esta especial determinação dos diálogos, que se constrói como uma ferramenta fundamental para reproduzir um discurso fundamentado no vazio existencial das personagens que representa.

Juan Hernández (2009, p. 29) faz uma distinção muito apropriada sobre o tipo de enunciação que emana dos diálogos de Haneke:

Há, certamente, um problema sobre a linguagem muito bem resolvido por Haneke, já que a imagem cinematográfica sempre se postula no presente do indicativo, mas

em Haneke, parece que se articula, excepcionalmente, uma espécie de oração perifrástica: tive que fazer isto, tivemos que sair correndo etc. Ou seja, o tempo em seus filmes se articula com o presente e com passado [...].⁷

Referindo-se ao filme *O sétimo continente*, Hernández faz uma anotação que poderia ser perfeitamente aproveitada como hipótese geral na obra do diretor. Segundo Hernández, o relato que o filme apresenta é pensado por meio de mecanismos autônomos de enunciação, o que gera um valor de realidade nas situações representadas. Apresenta como exemplo o fato de que cada pessoa no mundo real é dona de seu próprio discurso, ainda que este nunca seja expresso totalmente. Às vezes não terminamos as frases, nem os pensamentos, e isto não quer dizer que não dispomos de um discurso próprio. Reafirma-se assim a crença de Haneke de que nem tudo tem que ser necessariamente explicado no filme. Como podemos comprovar nestas obras, se faz o uso mínimo de um diálogo nada transcendental. Os diálogos e, sobretudo, os tempos de diálogo, realizam uma função imprescindível. Se observarmos demoradamente estes diálogos, veremos que apenas existem réplicas. Um personagem fala enquanto o outro espera pausadamente deixando que o diálogo use o tempo necessário para sua enunciação. Este cinema reflete a incapacidade expressiva das palavras por meio do discurso do ausente, pois segundo o diretor, o importante é sempre o que não pode ser dito pela verbosidade. Seus diálogos são assim definidos através de silêncios sustentados com o fim de evocar a totalidade do conflito presente.

Vemos como os diálogos construídos por Haneke ressoam em seus filmes como se as personagens falassem a partir do mais profundo de seu interior. Haneke postula a favor da seguinte afirmação: “a presença da voz humana hierarquiza a percepção que se estabelece ao seu redor”

7 Tradução minha.

(AUMONT & MARIE, 2002, p. 211).⁸ As palavras não estão necessariamente ligadas à ação representada, pois na maioria dos casos pretendem informar sobre uma atitude das personagens. Por isso a encenação, e sobretudo a direção de atores, se convertem em um exercício fundamental para alcançar esta certa singularidade cênica como um método de ação social.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J.; MARIE, M. *Análisis del Film*. Barcelona: Paidós, 2002.
- AUMONT, J. *A imagem*. 2^a ed. Campinas: Papyrus, 1995.
- _____. *La Estética de Hoy*. Madri: Ediciones Cátedra, 2001.
- ARENDRT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?: el mito del cine*. Madri: Ediciones Rialp, 2004.
- BERMEJO, BERROS. Jesús. “El cine y su espectador en los intersticios de la realidad y la ficción”. In: *Caleidoscopio Cinematográfico: Caché en la obra de Michael Haneke*. Universidad de Valladolid, 2010, p. 129-174.
- BOWIE, José Antonio. *La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología*. *Revista Signa*, 19, 2010, p. 35-62. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-teatralidad-en-la-pantalla-un-ensayo-de-tipologia/>>. Acesso em: 7 mar. 2012.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre Teatro*. Barcelona: Alba, 2004.
- CHION, Michel. *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

8 Tradução minha.

- CORNAGO, Óscar. La teatralidad como crítica de la modernidad, *Tropelías*, Universidad de Zaragoza, 2006, p. 191-206. Disponível em: <<http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=271>>. Acesso em: 21 mar. 2012.
- _____. ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Telón de Fondo – Revista de teoría y crítica teatral*, nº 1, ago. 2005. Disponível em: <www.telondefondo.org>. Acesso em: 21 mar. 2012.
- DEPES PORTAS, Danusa. *Michael Haneke e a récita das sobrevivências*. Nov. 2011. Disponível em: <<http://www.mostrahaneke.com/pdf/13depes.pdf>>. Acesso em: 1º maio 2012.
- FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- GONZÁLEZ HORTIGÜELA, Tecla. “Haneke y sus juegos perversos. A propósito de *Caché* (Escondico)”. In: *Caleidoscopio Cinematográfico: Caché en la obra de Michael Haneke*. Universidad de Valladolid, 2010, p. 63-110.
- GRUNDMAN, Roy. “Introduction: Haneke’s Anachronism”. In: GRUNDMAN, Roy (ed.). *A Companion to Michael Haneke*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2010, p. 1-51.
- HERNÁNDEZ, Juan. A. *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. Madrid: Ediciones JC, 2009.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo. Del teatro al cine. *Revista Ade-teatro*, nº 22, out. 2008, p. 126-145. Disponível em: <http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/Del_teatro_al_cine.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2012.
- LELLIS, George. *Bertolt Brecht: Cahiers du cinema and contemporary film theory*. Ann Arbor: UMI Researchs Press, 1982
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva. 1977.
- _____. *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine. 1: Las estructuras*. Madri: Siglo XXI, 1986.

_____. *Estética y psicología del cine. 2: Las formas*. Madri: Siglo XXI, 1984.

_____. *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*. Madri: Ediciones Akal, 1990.

NAGL, Tobias. “Projecting desire, rewriting cinematic memory: gender and German reconstruction in Michael Haneke’s *Fraulein*”. In: GRUNDMAN, Roy (ed.). *A Companion to Michael Haneke*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2010, p. 263-279

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Madri: Alianza Editorial, 1988.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

_____. *Brecht: uma introdução ao teatro dialéctico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PEREZ BOWIE, Antonio. *La Teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología*. *Signa – Revista de la Asociación de Semiótica*, 2010, p. 35-62.

SEESSLEN, Georg. “Structures of glaciation: gaze, perspective, and gestus in the films of Michael Haneke”. In: GRUNDMAN, Roy (ed.). *A Companion to Michael Haneke*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2010, p. 323-337.

O ATO PERFORMÁTICO COMO GÊNESE DO VIDEOCLÍPE CONTEMPORÂNEO

Thiago Soares¹

UMA DAS QUESTÕES QUE VENHO DEBATENDO na análise de videoclipes é o seu estatuto de produto midiático dentro do mercado musical. Dessa forma, proponho que o ponto de partida para análises que tentem compreender os clipes em suas dimensões expressivas partam do reconhecimento de que este audiovisual é uma camada de performance sobre uma canção e que esta formatação performática se orienta a partir de filiações a gêneros musicais dentro de um contexto mercadológico. Destaco aqui dois aportes conceituais que uso como forma de instrumentalizar meu olhar sobre os videoclipes: a noção de performance, como tratada por autores como Paul Zumthor (2000) e Marvin Carlson (2010), e os endereçamentos dos gêneros musicais, sobretudo na perspectiva de Simon Frith (1996), Jeder Janotti (2003) e Roy Shuker (1999). Toma-se a performance como uma instância de observação de produtos audiovisuais, tentando reconhecer corporalidades, encenações, jogos de poder e identidade presentes nestas narrativas. Ao tratar sobre produtos circunscritos às lógicas do mercado

1 Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), coordenador do grupo de pesquisa em Mídia, Entretenimento e Cultura Pop (Grupop) na UFPB e integrante do Laboratório de Análises em Música e Audiovisual (LAMA) na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), autor do livro *Videoclípe: o elogio da desarmonia* (2004). E-mail: thikos@uol.com.br.

musical, percebe-se que os gêneros musicais (pop, rock, heavy metal, hip hop, entre outros) são dotados de codificações estéticas que orientam e endereçam as formas de fruição e consumo de objetos midiáticos.

Observações mais detidas sobre a produção contemporânea de videoclipes têm me instigado a pensar o lugar do ato performático do artista musical como espécie de gênese da camada performática sobre a canção. Preciso delimitar aqui minha separação entre ato performático e performance para me fazer mais claro: a performance poderia ser traduzida como a ancoragem conceitual sobre a qual somos instrumentalizados a pensar sobre dinâmicas de ação, corporalidade, encenação e tradução em imagens de um certo sentido – no nosso caso, musical – previamente disposto. Dentro do conceito mais amplo de performance, localizo o ato performático como a disposição, no terreno da música popular midiática, em que o artista se apresenta ao vivo em gravações, estúdios, shows, concertos ou qualquer ambiente em que se perceba a corporificação de uma canção: seja através da voz, de movimentos corporais, da dança ou do ato de tocar algum instrumento.

Quando trato da música popular midiática, este grande invólucro no qual podemos nos referir às expressões musicais que são produzidas, fruídas e julgadas dentro de um sistema das mídias (seja ele massivo ou pós-massivo), posso reconhecer que o ato performático ganha um lugar de destaque numa nova configuração de mercado: a crescente popularização dos arquivos digitais musicais e a posterior permuta destes arquivos na internet acarretaram na queda de venda de CDs e no próprio impacto econômico sobre as demandas em relação à música no formato pré-estabelecido do álbum fonográfico. É então que percebo como o mercado de shows, concertos, DVDs e eventos ganhou destaque dentro do universo da música. Não surpreende, por exemplo, declarações de artistas das mais diversas filiações a gêneros musicais, nacionais e internacionais, do sertanejo Victor & Léo, passando por Ivete Sangalo ou U2, Madonna e Lady Gaga, de que o “business” – e uso o termo aqui em inglês para

ressaltar um impacto econômico, gerencial e gestor de uma carreira artística, algo que talvez se consolide de maneira bastante emblemática no mercado dos Estados Unidos – não é mais o álbum fonográfico, mas sim as turnês, os shows, ou seja, os atos performáticos.

É na perspectiva de valorização do ato performático no mercado da música que começo esta minha argumentação em torno do videoclipe, tentando compreender como a produção contemporânea de clipes tem nos dado indícios de que o mercado de música tem sua sustentação não só econômica sobre o ato performático e os eventos (grandes festivais como Rock in Rio, Planeta Terra, Festival de Verão de Salvador, entre outros, são exemplos), mas também – e sobretudo – quero investigar uma certa estética do ato performático nos videoclipes. Proponho discutir como estes produtos, que já, naturalmente, emulam e traduzem o senso de personalidade de um artista, estão se transformando, eles mesmos, numa espécie de dimensão midiática de um corpo, de uma voz, de uma forma de dançar e de atuar num ato performático.

Minha intenção é, a partir da investigação de objetos empíricos, postular sobre como o corpo do artista no ato performático é uma matriz expressiva para a criação de videoclipes, entendendo que este corpo está ancorado sobre disposições de gêneros musicais que orientam dinâmicas de fruição. O corpo do artista musical é a sua presença, seu lastro biográfico, seu estar-em-cena diante do público, como uma espécie de comprovação ou de autenticidade de sua existência – digamos – artística. É no ato performático que vemos se o artista consegue executar aquilo que ele arregimentou em estúdio e que nos interpelou na audição, por exemplo, de uma faixa musical. O ato performático funciona, portanto, como a legitimação de uma forma particular de corporificar a música, forma esta que demanda um domínio, um aprendizado ou, simplesmente, uma *virtuosí*. Se no ato performático temos a materialização da canção em instrumentos, execuções e em corpos que executam instrumentos e vozes, nada mais natural que o videoclipe seja também uma extensão desta materialidade.

Sim, naturalmente o clipe é a extensão desta materialidade, deste senso de personalidade. O que venho reconhecendo como dispositivo de investigação, a partir da observação de videoclipes contemporâneos, é como o retorno ao que chamo aqui de ato performático tem funcionado como alicerce de uma estética que se traduz, cada vez mais, no próprio corpo do artista, na sua mais elementar indicialidade: sua forma de caminhar, de olhar, de mexer o cabelo, de se “portar” cenicamente. Costumase, de maneira generalista, “culpar” o videoclipe por sua configuração fragmentada, cheia de camadas, micronarrativas, edição “veloz”. Ou atestar que o clipe é este ambiente em que se tenta “dizer” o conteúdo de uma canção com imagens. Quero lançar luz para compreender que a imagem a qual devemos nos ater é do corpo do artista no ato performático. Ali está o ponto de partida e o ponto de chegada para entender a dimensão musical deste produto.

Não é de hoje que é assim.

O palco, o artista, os gritos dos fãs: um começo

A imagem é em preto e branco e mostra os Beatles se apresentando num programa de televisão. Cabelos “de lado”, arrumadinhos, chacoalham a cabeça e cantam “Can’t buy me love”. O palco é *clean*, há uma demarcação circular onde os integrantes devem se portar, para onde devem olhar, que câmera os está captando. No auditório, meninas gritam. É no ato performático registrado por câmeras que se ambienta a disposição do que venha ser a necessidade da imagem como alicerce de formação performática. Era preciso captar a performance ao vivo, todo o frisson das fãs, a perfeição dos rostos dos artistas. A relação era essa: registro do ato performático em sua mais elementar disposição, a de encantamento de uma copresença. Artista e fã num momento, durante a execução de uma canção.

Os estúdios dos programas de TV são o primeiro contexto em que nos habituamos a ver artistas musicais performatizando no tubo da televisão.

Se, na Inglaterra, atrativos como “Top of The Pops” funcionavam como uma espécie de “parada do sucesso” das músicas mais executadas na semana, no Brasil, o “Globo de Ouro”, que nos anos 1980 fez parte da grade televisiva da Rede Globo, também apresentava as formas de se ver o artista musical: sua presença, seu olhar para a câmera. Tínhamos estendida a perspectiva do ato performático: o “ao vivo”, agora, também era captado para virar parte integrante de um produto da TV. Um dos padrões de valoração do artista passava por alguns critérios: se ele realmente tocava ao vivo, se vinha com a banda, se dublava, se tinha “pegada”, empolgação, “autenticidade”. Coloco alguns desses critérios – aqui de forma muito ampla e subjetiva – entre aspas porque eles são, na verdade, parte de convenções pouco “acabadas” sobre os usos classificatórios dos atos performáticos. No entanto, destaco aqui o mais amplo e aberto dos critérios, o de “autenticidade” (mais uma vez, entre aspas), para tentar entender como os parâmetros do “autêntico” e do “sincero” sempre estiveram inscritos nos corpos dos artistas musicais.

Retomo aqui a tal apresentação dos Beatles, num estúdio de TV, diante de fãs histéricas gritando por eles. Neste primeiro momento, em que praticamente só ouvíamos os artistas, vê-los já era a comprovação de sua aptidão, de sua existência. Ver os Beatles ao vivo, num show ou num palco de algum programa de TV, se configurava na corporificação do sonoro: sim, eles existem, cantam balançando a cabeça, estão organizados cenicamente de forma a destacar um vocalista etc. Quero dizer que a simples aparição de um artista como os Beatles, diante de seus fãs, já se configurava como uma marca de sua performance dentro do mercado de rock.

Dentro desta premissa do ato performático, acrescenta-se mais uma perspectiva valorativa: a voz. Situado a voz como um valor na medida em que há certas convenções sobre o que significa “cantar bem” numa configuração midiática. Ou seja, na dinâmica das mídias não há, necessariamente, a mesma perspectiva convencionalizada do “cantar bem” da música erudita. O ambiente, aqui, é o da canção popular e, por isso,

convenções como “entrega”, “verdade” e “beleza” da voz amparam muito mais um valor do que simplesmente a técnica empregada. Quero dizer com isto que a forma de construção do valor sobre o “bem cantar” na música popular foi se construindo sobretudo de maneira midiática, a partir de programas de televisão, shows de calouros e, mais recentemente, *reality shows* de seleção de cantores que expõem as engrenagens de escolhas e modelos de bem cantar da indústria da música – a exemplo, *American Idol*, *The X Factor* e *Ídolos*.

Ainda refletindo sobre a voz, na música popular midiática ela pode ser encarada como uma maneira de presentificar uma particularidade sobre o canto, uma marca do artista na sua maneira de dizer a canção. É esta particularidade, por exemplo, que vai criar os lugares de fala e de destaque valorativo para certos artistas a partir de suas vozes. No entanto, o ato performático vai começar a ser complexificado, sobretudo em suas dimensões de produção de sentido, no tocante ao que se convencionou chamar de “interpretação”. Além de executar, ter “pegada” ao vivo, saber cantar sem *playback*, o artista musical também precisaria “interpretar” a canção em seu contexto musical. E a ideia de “interpretar” aqui não vem simplesmente da ordem de uma forma particular de cantar, executar, por exemplo, uma canção que não é de sua autoria. Interpretar começa a ter, nos atos performáticos, uma relevância enquanto categoria oriunda das instâncias do cinema e da ficção televisiva.

O valor que tem a lágrima

Quero aqui percorrer alguns videoclipes que encenam a problemática que venho tratando, no tocante ao corpo e ao ato performático como matrizes expressivas deste audiovisual. Na perspectiva de reconhecer como foi se construindo o valor da “interpretação” do artista no videoclipe, chego ao clipe da canção “Nothing Compares 2 U”, dirigido por John Maybury, para Sinead O’Connor, faixa composta pelo cantor Prince que encena o arrependimento e a dor de uma pessoa diante do

fim de um relacionamento. Ouço, no arranjo, uma base de teclados, ecos de uma bateria nos momentos em que nos aproximamos do refrão e a destacada voz de Sinéad O'Connor. Trata-se de uma faixa com forte vocação melancólica. A convocação da presença da cantora pela sua voz é reforçada pela maneira com que Sinéad O'Connor aparece no videoclipe: com seu peculiar corte de cabelo “raspado”, rosto sem maquiagem e um fundo negro e neutro. Como estamos diante de um plano 3X4, o que nos é permitido visualizar na cena audiovisual é o pescoço e parte dos ombros da cantora, mas notamos que ela está vestida de preto, com o pescoço encoberto. O fundo também preto reforça e destaca o rosto da cantora e podemos sugerir que este rosto vira uma espécie de paisagem, principalmente porque o videoclipe possui poucos cortes e somos confrontados por esta imagem em planos longos: uma paisagem pressupõe uma observação mais delongada, atenta.

Parte do efeito melancólico presente na faixa é adicionado por imagens externas, filmadas em Paris, em que vemos esculturas, parques, folhas e, em alguns momentos, a cantora caminhando por estes cenários. Num determinado momento, conseguimos ver a roupa dela e somos interpelados pela dúvida de que pode se tratar de uma vestimenta religiosa. A presença de elementos religiosos, bem como disposições ligadas a representações da melancolia, estão bastante presentes na obra e na construção do senso de personalidade de Sinéad O'Connor. O videoclipe aponta também para a construção de um cenário ligado ao universo melancólico capaz de gerar uma matriz em torno de certos clichês na materialização da ausência e da naturalização, por exemplo, da cidade de Paris como uma espécie de lugar utópico para a melancolia.

É comum reconhecermos que, no universo das cantoras na música popular midiática, há uma extrema valorização da questão da interpretação, da forma de cantar e de se colocar diante de uma letra que, muitas vezes, não é composta por ela. Um dos argumentos mais destacados pela crítica musical em “Nothing Compares 2 U” é o fato de se tratar de

uma faixa já anteriormente gravada pelo compositor Prince, mas que “ganhou” em densidade e em emoção ao ser interpretada por Sinéad O’Connor. Noções valorativas que classificam uma boa ou má interpretação de uma canção obedecem a critérios consensuais que, muitas vezes, são construídos midiaticamente. Dessa forma, a maneira com a qual a crítica musical elege, premia, destaca artistas funciona como um importante termômetro para que se reconheça o que é que está em jogo nas formas de distinção sugeridas pela crítica. Destacamos que a crítica musical também passa a criar padrões, formas de sugerir novas balizas de valores para os artistas. Uma artista como Sinéad O’Connor, com um histórico de álbuns com uma vocação melancólica, músicas que tanto falam de amor quanto do cotidiano da Irlanda, além de faixas que trazem sonoridades oriundas de premissas da música tradicional (folk) irlandesa, costumam ser envoltas de uma forte carga de autenticidade junto a estas instâncias. Com “Nothing Compares 2 U” não teria sido diferente.

É possível observar que há, também, um horizonte de expectativas sobre a questão da performance destas artistas no palco. Shows e turnês de cantoras costumam trazer à tona não somente aparatos de ordem musical, mas, sobretudo, disposições cênicas. É particular do universo das cantoras a expectativa por uma encenação musical, tomando aqui a ideia de cênico como o teatral, a forma de organização e concepção do show como “universo particular”, conceito, reverberação da própria condição artística. Estamos nos referindo, portanto, à ideia de performance musical que nasce, no âmbito das cantoras, praticamente “colada” com a noção de interpretação e teatralização. A performance de uma cantora pressupõe, num horizonte de expectativas, reconhecer que ela “se transforma” no palco, lida com toda sua emoção – mesmo que se saiba que se trata de um ato cênico e de interpretação. Não à toa, por exemplo, mulheres como Billie Holliday, Tina Turner ou as brasileiras Maysa e Elis Regina traziam esta carga biográfica como aparo de valor de suas interpretações cênicas.

Com Sinéad O'Connor acontece algo semelhante. As performances com altas doses de dramaticidade parecem fazer parte da construção da personalidade desta artista. É neste sentido que o videoclipe “Nothing Compares 2 U” parece funcionar como extensão desta expectativa em torno das performances musicais de O'Connor: quando o diretor John Maybury opta por colocá-la num plano 3X4, sobre um fundo preto, parece estar premente o princípio de que toda a atenção da performance vai estar concentrada no rosto da cantora. E mais: qualquer movimento ou expressão facial de Sinéad O'Connor se agiganta em função da proximidade do plano. A estratégia de aproximação do rosto da cantora nos faz percorrer sua face em busca de elementos que tensionem aquele rosto-paisagem. Muitas vezes, uma leve olhada para o fora de campo ou um esgarçamento irônico dos lábios funcionam como indicativos de que estamos muito, mas muito próximos desta mulher – conseguindo vê-la em todos os seus detalhes, todas as suas mínimas expressões. É então que, ao nos aproximarmos do final do videoclipe, a tensão da canção vai se acentuando, a expressividade de Sinéad O'Connor também vai se agigantando, até que vemos que uma gota de lágrima escorre do seu olho. E o que nos parece evocar, além de uma clara indagação se a cantora realmente chorou ao gravar aquela performance, é o que significa a lágrima no ambiente midiático audiovisual.

Sabemos que a lágrima funciona como um estatuto comprobatório da dramaticidade. Chorar em cena, já alertaram inúmeros atores, é tarefa das mais difíceis. Chorar no ambiente musical é comprovação não só de envolvimento, mas também de extensividade com o conteúdo do que se canta. Neste caso, notamos que Sinéad O'Connor chora cantando uma letra que não é sua. Constrói-se, dessa forma, através de um videoclipe, uma eficiente estratégia de legitimação no campo das intérpretes. “Nothing Compares 2 U” funciona como um objeto audiovisual que situa Sinéad O'Connor como uma cantora afeita a tematizações e cenários

melancólicos, intérprete que se envolve com a letra que canta e que reverbera preocupações existenciais nos conteúdos de suas canções.

Minha observação detida se dá em função de se tratar de um videoclipe que parece legar para o corpo do artista a sua retórica. E, neste sentido, acaba acentuando um caráter de aproximação entre o clipe e o ato performático da cantora. Obviamente que esta aproximação se dá diante de balizas de gêneros musicais e de endereçamento de mercado e se configura num momento em que o corpo passou a se configurar numa paisagem na qual o videoclipe se edifica.

O valor que tem a força

Vou tocar agora num momento mais contemporâneo da produção de videoclipes em que observo uma retomada ao corpo e à simplicidade do ato performático como retóricas da música popular midiática neste contexto de profundas transformações e reconfigurações da forma de fruir produtos musicais. Tratei, num primeiro momento, de reconhecer como a “interpretação”, calcada em valores oriundos não só dos campos da música, mas sobretudo do cinema e da televisão, criaram aparatos de valor para artistas como Sinead O’Connor e como estes sentidos valorativos apareceram no videoclipe “Nothing Compares 2 U”. Parto, então, para um outro momento em que o videoclipe voltou a se aproximar do corpo, de seu sentido de corporificação de uma canção e de um ato performático, apelando para uma estética da simplicidade amparada pelo *sui generis* do corpo em cena – retomada, também, do sentido mais indicial do videoclipe que é a extensão do ato performático do palco.

Chego ao vídeo de “Single Ladies”, da cantora norte-americana Beyoncé, dirigido por Jake Nava: extremamente simples, apresentando a cantora, junto a outras duas dançarinas, realizando uma coreografia. Todo o tempo do videoclipe é tomado pelas evoluções coreográficas em cena diante de um fundo branco. Ao reconhecer que um clipe é uma tradução audiovisual de um senso de personalidade de um artista, parecia

estar expresso ali, naquele vídeo, toda a personalidade *camp* de Beyoncé. Por *camp*, entende-se o senso de exagero, histeria, algo que pode-se chamar de estética kitsch e que compõe o quadro de uma poética que privilegia um tom acima do natural. Trata-se de um clipe coreografado “um tom acima”: o passo coreográfico é exagerado, as viradas de cabelo, os olhares, as poses são dramáticas, os rebolados são intensos, fortes, tudo é extremamente marcado, quase marcial. Um marcial kitsch e “acima do tom”. Reconheço também que ser *camp*, “acima do tom”, é uma característica de Beyoncé, uma cantora que já entrou no palco pendurada de cabeça para baixo e que posou no material promocional de seu segundo álbum, *B'Day*, de maiô ao lado de jacarés. Tudo extremamente exagerado, com cores berrantes.

Em “Single Ladies”, todo o clima *camp* e “acima do tom” está presente para traduzir visualmente uma canção cujo título, traduzido para o português, é “mulheres solteiras”. Destaco que quem canta esta canção é uma cantora midiaticamente construída como uma diva, mulher de atitude, que “não leva desaforo para casa”. A “mulher solteira” de Beyoncé não chora nem lamenta o homem perdido. “Se você gostasse, deveria ter colocado o anel”, canta, num verso, em claro tom de desdém. O tom da música é de convocação. Para além do destaque midiático que teve “Single Ladies”, em função de uma repercussão na internet e de uma série de paródias e citações que foram feitas a partir da ideia original, quero acionar uma outra questão ligada a uma certa construção de valor que se pauta de forma contrária à melancolia à interpretação cênica disposta, por exemplo, em “Nothing Compares 2 U”; aqui, tem-se o ditame da força: um corpo marcial, enérgico, que mimeticamente coreografa passos de extrema dificuldade.

É sobre este corpo que quero discorrer. Até porque é este corpo que, de maneira geral, estamos acostumados a observar e imitar em revistas femininas, sites de saúde e bem-estar. O corpo de Beyoncé em “Single Ladies” é uma extensão de sua presença cênica no palco. Durante a

passagem da cantora pelo Brasil, com a sua turnê “I Am Yours”, assisti ao show no estádio do Morumbi, em São Paulo, e me impressionou a caracterização mimética com o videoclipe que “Single Ladies” tinha na ocasião do show. Não eram poucos os olhares incrédulos diante de Beyoncé reproduzindo tal e qual no audiovisual, ao vivo, a difícil coreografia presente no clipe. Este aspecto de incredulidade faz parte de uma certa estética da cultura do entretenimento que, desde o circo, se pauta por questões ligadas ao impossível, ao fantástico, aos limites do homem e do seu corpo. A forma, digamos, elástica com que Beyoncé executa a coreografia de “Single Ladies” parece nos acionar um sentido de ida ao real, de busca de uma indicialidade diante de tamanho desafio. Possivelmente, esta mesma dificuldade da execução de uma coreografia fortemente ancorada no corpo tenha sido o motivo de tamanha repercussão e de “cópias” e tentativas de reprodução do que ocorria no videoclipe “Single Ladies” em vídeos postados na internet, sobretudo em sites de compartilhamento audiovisual, como o Youtube.

O que me interessa neste detimento sobre o clipe “Single Ladies” é a sua configuração como um audiovisual que recupera uma certa indicialidade, uma certa marca do ato performático enquanto dispositivo de entendimento do corpo e do gênero musical ao qual está filiado. Neste sentido, “Single Ladies”, ao trazer o corpo de Beyoncé marcadamente coreografado, parece acionar uma caracterização extremamente usual nos shows de música pop, a coreografia. Herança de um passado cênico das operetas, do teatro musical da Broadway, do cinema musical e das próprias configurações coreográficas da música popular midiática, os shows de cantoras, de Carmem Miranda e seu gestual com as mãos e passos coreografados de samba a Madonna, em suas coreografias sensuais e de forte apelo erótico, a observação em torno de artefatos coreográficos dentro do universo das cantoras integra uma lógica de valor e de diferenciação. Neste sentido, “Single Ladies” apela para uma dinâmica que se inicia

num corpo coreografado, forte, marcial, amplamente “licenciado” sobre as retransmissões do gênero da música pop.

O valor que tem a liberdade

Neste terceiro e último momento de minha argumentação, chego ao videoclipe “Lotus Flower”, dirigido por Garth Jennings para o Radiohead, em que vemos o vocalista da banda Thom Yorke numa configuração de imagem em preto e branco realizando uma série de estripulias coreográficas enquanto a música toma escopo. A princípio, este clipe me interessa em função de sua semelhança com “Single Ladies”, de Beyoncé, em seu aparato imagético (o recurso imagem p&b e coreografia), mas fundamentalmente, por se tratar de um objeto que está orientado dentro de um preceito de outro gênero musical – o rock – e que, em função disto, ancora outras estratégias retóricas, outras dinâmicas discursivas. Assim como em “Single Ladies”, o clipe de “Lotus Flower” acabou se transformando igualmente num vídeo viral da internet. Comentários em redes sociais e em sites como o Youtube chamavam atenção para a “loucura” que era este novo clipe do Radiohead, “com o Thom Yorke dançando feito um louco”.

Duas questões que preciso pormenorizar: primeiro, o lugar de Thom Yorke no Radiohead e, depois, a configuração extensiva entre ato performático e videoclipe que “Lotus Flower” parece traduzir. Ao comentar sobre o lugar de Thom Yorke no Radiohead precisamos entender que há diferenciações de valores entre simples vocalistas de grupos musicais e “band leaders”, ou seja, “líderes” ou “cabeças” da banda. Thom Yorke não é um mero vocalista. É, antes, uma espécie de figura emblemática sobre a qual a banda se constrói. Na verdade, eu arriscaria dizer que o Radiohead só existe em função de Thom Yorke, tamanha é a sua carga de autoria traduzida em autoridade que ele abarca. Compositor, de voz particularizada, levemente aguda, encenando uma certa fragilidade, Thom Yorke construiu-se como uma espécie de tradução da própria

banda. Suas interpretações em videoclipes como “Creep” ou “Fake Plastic Trees”, apelando para situações extremas como em “No surprises” (simula que sua cabeça está imersa num ambiente cheio d’água e que ele, conseqüentemente, vai se afogar), foram alicerçando uma espécie de “expertise” dele em torno de suas aparições em clipes.

Some-se a este fato, também, uma carga de autenticidade traduzida em entrega no palco que o cantor detém. Shows do Radiohead costumam ser catárticos em suas dimensões cênicas (com aparatos de iluminação e cenografia que coadunam sentidos para canções apresentadas) e também corporais. Se o público se engaja corporalmente no show, o mesmo acontece com Thom Yorke, que sempre foi conhecido por ter uma forma muito particular de dançar em cena. No clipe de “Lotus Flower”, em que vemos somente e de maneira bastante simples apenas o cantor dançando e, em poucos momentos, cantando estático, temos evidenciada uma espécie de senso de tradução da particularidade do dançar de Thom Yorke no ato performático, nos shows. Ou seja, o audiovisual retoma a mesma ânsia dos videoclipes que viemos analisando até então – “Nothin Compares 2 U” e “Single Ladies” – em se voltar para o ato performático, para a experiência do show, do palco, de maneira mais crua, menos pirotécnica, menos – no sentido que mais se convencionou chamar – “videoclíptica”. Quero pontuar aqui que a “dança louca” do Thom Yorke é tanto uma referência à própria metáfora que a imagem-título da canção propõe – a flor de lótus, que emerge da lama e se apresenta bela mesmo tendo vindo de um ambiente, digamos, “sujo” – quanto uma tradução de um sentido que está ancorado na filiação ao gênero musical, neste caso, o rock.

A imagética do rock é pautada pela rebeldia, pela ausência de convenções, de configurações que se traduzam por uma certa tentativa de demonstração de uma liberdade da execução e criação das canções. O rock, desde a sua gênese, se particularizou por um discurso que, embora disposto dentro da indústria fonográfica, sempre se ancorou por um certo sentido de margem, de não reconhecível como “cooptado”, como dotado

de autenticidade. Faço esta pontuação porque o corpo de Thom Yorke, que dança quando quer, faz movimentos “loucos”, obedece a certos parâmetros rítmicos quando “bem entende”, não se orienta pelo respeito às convenções pré-estabelecidas da canção, parece ser exatamente a plataforma discursiva sobre a qual se ancora o rock enquanto endereçamento de gênero. Neste sentido, vemos um corpo que, ao mesmo tempo que retoma sua marca de indicialidade com o ato performático, é também uma espécie de condição metafórica do próprio sentido do rock enquanto um constituinte do campo da música popular midiática. O valor da liberdade de movimentos de Thom Yorke neste videoclipe parece ser equivalente ao preceito de liberdade expressiva do rock entre os gêneros musicais. O corpo de Thom Yorke encena as marcas do gênero, ao mesmo tempo que sintetiza uma extensão com a sua configuração de dança dos shows e atos performáticos já culturalmente dispostos e apresentados em turnês e apresentações ao vivo.

O valor da performance

Tenho observado, na produção recente de clipes, um certo retorno a uma simplicidade calcada em poucos elementos em cena, ênfase da figura do performer e uma carga do que chamo aqui, de maneira bem simplista, de “inusitado”. Videoclipes quase caseiros, feitos num esquema que podemos chamar de desintermediado – com aparência de que foi produzido fora dos esquemas das gravadoras. Esta retomada de uma certa poética do simples, ordinário, do corpo que se apresenta quase que em sua totalidade simplificante, parece nos acionar para uma questão que pode ser postulada sobre as indexações sobre os artistas dentro da cultura do entretenimento. É preciso entender, mais detidamente, a performance, os enlaces entre privado e público, a encenação do cotidiano como uma instância de construção dos discursos das mídias. Corpos de artistas musicais são plataformas de significação de instâncias que se traduzem em aparatos de ordens semiótica, mercadológica e

cultural. O entendimento sobre as engrenagens discursivas destes corpos pode nos acionar a compreensão de uma retórica da performance a partir de gêneros musicais, sentidos culturalmente difundidos e lógicas presentes na indústria do entretenimento.

Neste caso, entender o conceito de performance se faz fundamental para não só analisar videoclipes, mas, sobretudo, questões ligadas ao cênico no mercado musical. Finalizo aqui reconhecendo que o conceito de performance parte de um determinado material expressivo significante que deverá produzir sentido em consonância com questões de ordens cultural e contextual. Ou seja, a ideia de que determinado objeto performatiza outro, coloca em circulação as materialidades expressivas dos produtos articuladas a maneiras pré-inscritas de leituras destes produtos. Conceitualmente, tento empreender o argumento de que videoclipes performatizam as canções que os originam, os corpos dos artistas e os gêneros musicais aos quais se filiam, propondo uma forma de “fazer ver” a música a partir de códigos inscritos nas próprias canções populares midiáticas.

Posso sintetizar o fato de que encarar o videoclipe como uma performance não significa compreender este audiovisual apenas como uma “leitura sinestésica” dos sons da canção, mas, sobretudo, entender que, para além das configurações sonoras inscritas nos produtos da música popular massiva, há codificações de gênero e estratégias das trajetórias individuais dos artistas que implicam em determinadas leituras destes produtos. Assim, interrogar de que forma o videoclipe se constrói como uma performance sobre a canção significa apontar para a compreensão de que: 1. a performance é uma forma de reconhecimento conceitual de algo previamente disposto; 2. articula-se, na dinâmica performática, um princípio fundamental na música popular midiática: a voz, que culturalmente reconhecida, impele determinada codificação imagética de gestual de rosto e aspectos corpóreos; 3. deve-se compreender a materialidade plástica do som como passível de ser performatizada, localizando esta problemática na dinâmica sinestésica; 4. performatizar uma canção é

entender que trata-se de uma dinâmica inscrita no terreno dos gêneros musicais; 5. a performance da canção implica na localização de cenários inscritos na expressividade dos produtos.

Referências

- AUSTERLITZ, Saul. *Money for nothing: a history of the music video from The Beatles to The White Stripes*. New York: Continuum, 2007.
- BARTHES, Roland. “O Grão da Voz”. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 237-247.
- BJÖRNBERG, Alf. “Music video and the semiotics of popular music”. In: MIDDLETON, Richard. *Reading Pop*. Londres: Oxford Press, p. 347-378.
- BOLTER, J. D. & GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CHION, Michel. *Audio-Vision: sound on screen*. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- DURÁ-GRIMALT, Raul. *Los videoclips: precedentes, orígenes y características*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1988.
- FEINEMAN, Neil.; REISS, S. *Thirty frames per second: the visionary art of the music video*. Nova York: Abrams, 2000.
- FORSYTH, I.; POLLARD, J. “Não há nada como um rock star”. In: REZENDE, Marcelo; OLIVA, Fernando (orgs.). *Comunismo da forma: som, imagem e política da arte*. Alameda: São Paulo, 2007, p. 59-65.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1996.

- FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew; GROSSBERG, Lawrence. *Sound & vision: the music video reader*. Nova York: Routledge, 1993.
- JANOTTI JR., Jeder. *Aumenta que isso aí é rock n' roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.
- _____; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Revista Galáxia*, São Paulo, nº 15, jun. 2008, p. 91-108.
- SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music*. Londres/Nova York: Routledge, 1994.
- _____. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SOARES, Thiago. *Videoclipe, o elogio da desarmonia*. Recife: Livro Rápido, 2004.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

ESTA OBRA FOI FEITA EM QUADRAAT, CORPO 11,5 E ENTRELINHA 17.
