

PROCESSOS CRIATIVOS em

Tendências contemporâneas
no audiovisual e na fotografia



UNICAMP

CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA

JULIANO JOSÉ DE ARAÚJO

RODRIGO RIBEIRO BARRETO

[orgs.]

MULTIMÍDIAS

artista desconstrução
alidade - criação - re
fala - dis- videoclipe
- conflito - fabricaçã
- outro - política- c
vídeo documentário -
tica - processos - exp
- história - intervenç
- ARTE - criativos -
sentação - imagem -
ro- narração - esfera
nicação - ficção - ela

o - memória - virtu-
flexão - domínio -
- montagem - autor
o - estratégia fílmica
inem
- fotografia - esté-
perimentação - filme
ão ato - dispositivo
- criação - repre-
- multimídia - gêne-
- meios de comu-
aboração - ato cria

CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA

JULIANO JOSÉ DE ARAÚJO

RODRIGO RIBEIRO BARRETO

[orgs.]

PROCESSOS CRIATIVOS EM MULTIMEIOS

Tendências contemporâneas no audiovisual e na fotografia



UNICAMP

Edição e revisão: João Paulo Putini

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

P941 Processos criativos em multimeios [recurso eletrônico] : tendências contemporâneas no audiovisual e na fotografia / Carla Conceição da Silva Paiva, Juliano José de Araújo, Rodrigo Ribeiro Barreto [organizadores]. -- Campinas, SP : Unicamp/ Instituto de Artes, 2012.
338 p. : il.

ISBN 9788585783280

1. Multimídia (Arte) 2. Cinema - Estética. 3. Fotografia. I. Paiva, Carla Conceição da Silva. II. Araújo, Juliano José de. III. Barreto, Rodrigo Ribeiro.

CDD - 776.7
- 791.4301
- 770

Índices para Catálogo Sistemático:

1. Multimídia (Arte)	776.7
2. Cinema - Estética	791.4301
3. Fotografia	770

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PARTE I. REMINISCÊNCIAS HISTÓRICAS, PROCESSOS DE PRODUÇÃO E INTERVENÇÃO SOCIAL NO DOCUMENTÁRIO	15
Memória e oralidade no cinema de Eduardo Coutinho	17
LAÉCIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES	
A fotografia dentro do filme documentário de compilação:	39
<i>O fascismo comum</i>	
ISABEL ANDERSON FERREIRA DA SILVA	
De Jean Rouch ao cineastas indígenas:	51
estratégias fílmicas do cinema documentário	
JULIANO JOSÉ DE ARAÚJO	
<i>Pierre Verger: entre a intenção e a contingência</i>	71
SABRINA ROCHA STANFORD THOMPSON	
A câmera dentro do conflito: reflexões sobre o cinema militante	83
GABRIEL DE BARCELOS SOTOMAIOR	
Os Novos Cinemas e a Unesco: políticas de promoção de cinematografias	97
ROSANA ELISA CATELLI	
Wenders & Yamamoto: a economia dos autores	105
LUCIANO VAZ FERREIRA RAMOS	
PARTE II. MODOS DE REPRESENTAÇÃO E CONSTRUÇÃO CRIATIVA NO AUDIOVISUAL	125
Referencialidade e ficcionalidade no audiovisual brasileiro	127
ROSANA DE LIMA SOARES	
O espectador de cinema e a experiência da imagem	149
HENRIQUE CODATO	

Retratos do Cangaço: as representações das relações de gênero no cinema brasileiro da década de 1990 DALILA CARLA DOS SANTOS	169
As trilhas musicais compostas por Radamés Gnattali para o cinema brasileiro: um estudo dos créditos iniciais dos filmes CINTIA CAMPOLINA DE ONOFRE	187
O duplo e o reflexo: a câmera como reveladora dos regimes de imagem TICIANO MONTEIRO	203
Cinema-ensaio: análise do processo criativo de Rogério Sganzerla RÉGIS ORLANDO RASIA	215
A imagem-haneke: o virtuosismo da forma como dispositivo SARA MARTÍN ROJO	229
Virtualidade e convergência em <i>Os famosos e os duendes da morte</i> LETIZIA OSORIO NICOLI	243
Diálogos possíveis entre um sargento de milícia e uma “morena” sedutora CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA	261
Poder em jogo: dicotomias sexuais e objetificação masculina no videoclipe <i>Alejandro</i> (Steven Klein/Lady Gaga, 2010) RODRIGO RIBEIRO BARRETO	273
Live cinema: práticas expandidas do cinema experimental RODRIGO GONTIJO	291
PARTE III. FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAL COMO REGISTRO E PEDAGOGIA	307
Tecnologia e Memória: fragmentos da história dos povos indígenas Karo, Ikolóh e Wari EDINEIA APARECIDA ISIDORO & JOSÉLIA GOMES NEVES	309
Quando a arte nos convoca a pensar por imagens: uma análise do grafite e das montagens de Alex Flemming ERNA BARROS & JULIANA BISCALQUIN	325

INTRODUÇÃO

No espaço contemporâneo de produção imagética, destaca-se a diversidade de práticas e discursos que ora é notada pela reafirmação da singularidade de certos meios expressivos, ora é louvada pela interpenetração estética e de suportes. Essa estimulante complexificação não poderia deixar de se refletir na abordagem acadêmica de materiais, formas e produtos de imagem e som, algo abarcado pelo conceito de multimeios. Nele, estão compreendidos estudos acerca das origens, dos caminhos específicos e das interseções de obras artístico-expressivas tradicionais e novas, um universo, portanto, de convivência, embate e interinfluência e fotografias, filmes, programas televisivos, videoclipes, procedimentos de *live cinema* e grafite, por exemplo. Salienta-se ainda que a abordagem da pesquisa em multimeios acrescenta a visão de tais produtos como reflexos de avanços tecnológicos, diversificação e democratização de espaços de produção/veiculação à análise propriamente estética.

Assim, é guiada a organização desta publicação, que traz análises da produção imagética em diferentes espaços de realização, interpretação e recepção. Tais projetos criativos – guiados por diferentes sentimentos, origens socioculturais, vinculações políticas e ideologias – são terreno fértil para a pesquisa desenvolvida segundo as diretrizes interdisciplinares da linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, cujo horizonte teórico e metodológico busca discutir as relações artísticas, sociológicas, históricas, antropológicas,

pedagógicas e políticas na produção ficcional, documental e experimental. Nesta coletânea, mestrandos, doutorandos e pós-doutorandos do programa contribuem para sublinhar a consistência alcançada pelo referido programa, que, em 2013, completa vinte e seis anos de existência.

Desse modo, cabe aqui uma breve apresentação do ambiente acadêmico, no qual se desenvolvem as reflexões deste livro. O Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp está organizado em torno da linha de pesquisa – “História, estética e domínios de aplicação do cinema e da fotografia” – cujo foco é a abordagem teórica e histórica do cinema e da fotografia, estando contempladas tanto produções nacionais quanto internacionais. Fundamentando-se na ênfase a procedimentos metodológicos contextuais e textuais de análise, são avaliadas práticas criativas, dimensões autorais, além de possibilidades cognitivas das imagens fixas e animadas no cerne de investigações das ciências humanas. Tal direcionamento permitiu que o programa mostrasse um auspicioso ambiente de base também para pesquisadores interessados em formas mais contemporâneas do audiovisual. Desse modo, justifica-se a presença – tanto no dia a dia da instituição quanto neste livro – de tendências como video-criação, performance, digitalização do audiovisual, cinema expandido, além de temas como representação genérico-sexual, contingência e auto-representação em ficções, videoclipes e documentários.

Esse espírito de abertura para o mundo e para o novo estimulou o convite para que pesquisadores externos a Unicamp fizessem parte desta coletânea. Os textos de estudiosos de outras instituições, como a Universidade de São Paulo (USP) e as federais de Minas Gerais (UFMG), Pernambuco (UFPE) e Rondônia (UNIR), vêm reforçar a premente necessidade de que programas de pós-graduação não estejam voltados apenas para si mesmos. Fazendo uma extensão das lições da biologia, é preciso lembrar que a endogamia (inclusive intelectual) não costuma surtir efeitos favoráveis. Desse modo, é muito bem-vinda a participação de colegas de outras linhas e grupos de pesquisa.

Esta coletânea está dividida em três partes. Inicialmente, na seção “Reminiscências históricas, processos de produção e intervenção social no documentário”, é dado destaque as perspectivas renovadas do processo de produção do cinema documentário, sublinhando reflexões acerca de seu papel histórico e social. Especificamente, em “Memória e oralidade no cinema de Eduardo Coutinho”, Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues analisa a obra cinematográfica do cineasta Eduardo Coutinho, mapeando suas escolhas e confiança na competência narrativa dos sujeitos em cena, atestada por uma crescente valorização da oralidade e da expressividade dos indivíduos por ele abordados. Em seguida, em seu artigo “A fotografia dentro do filme do documentário de compilação *O fascismo comum*”, Isabel Anderson Ferreira da Silva, com o apoio teórico de Raymond Bellour, verifica, na obra *O fascismo comum* (1965) de Mikhail Romm, a escolha da fotografia em meio às imagens em movimento como forma de causar impacto na percepção do filme pelo espectador, enquanto – em “De Jean Rouch aos cineastas indígenas: estratégias fílmicas do cinema documentário” –, Juliano José de Araújo analisa algumas estratégias de *mise en scène* dos cineastas indígenas com o objetivo de pensar sobre o que dizem esses documentários e, sobretudo, como fazem para dizer o que dizem, discutindo seus procedimentos de criação, métodos de trabalho, condições de realização, posturas éticas, opções estéticas e técnicas. Por sua vez, o artigo “*Pierre Verger: entre a intenção e a contingência*”, de Sabrina Rocha Stanford Thompson, investiga as situações contingenciais que atravessaram o processo de produção e captação do documentário *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos* (1998), de Lula Buarque de Holanda.

Ainda no contexto da produção documental, em “A câmera dentro do conflito: reflexões sobre o cinema militante”, Gabriel de Barcelos Sotomaior faz uma breve exposição sobre o cinema militante recente, apresentado na “Mostra Luta” de Campinas, observando em três documentários diferentes como a ação e o tempo da vida e dos conflitos sociais são construídos dentro do plano. Já Rosana Elisa Catelli investiga – no artigo “Os novos cinemas e a Unesco: políticas de promoção de cinematografias” – as ações da Unesco na área do cinema documentário,

tanto na produção quanto na circulação de filmes, enquanto Luciano Vaz Ferreira Ramos estuda as relações históricas entre o cinema e a economia no filme *A identidade de nós mesmos* (Wim Wenders, 1989) sobre o estilista japonês Yohji Yamamoto no texto “Wenders & Yamamoto: a economia dos autores”.

Na seção “Modos de representação e construção criativa no audiovisual”, está demonstrado o caráter cada vez mais composto e imbricado da produção ficcional e não ficcional contemporânea, que não apenas depende de diferentes âmbitos (jornalístico, cinematográfico, musical, videográfico etc.) como também oferece aos seus realizadores diversas fontes de representação temático-identitária e de inspiração artística (teatro, performance, dança, videoarte etc.). Abordando discursos audiovisuais de caráter referencial – como as matérias do programa “Profissão Repórter” (Rede Globo, exibido desde 2008) e as narrativas de alguns filmes brasileiros – Rosana de Lima Soares, em “Referencialidade e ficcionalidade no audiovisual brasileiro”, articula dois campos ao mesmo tempo próximos e distintos: o discurso jornalístico, em forma de reportagens televisivas, e o discurso cinematográfico, estabelecendo uma análise contrastiva entre eles, especialmente, em narrativas híbridas voltadas à temática dos estigmas sociais. Enquanto isso, em “O espectador de cinema e a experiência da imagem”, Henrique Codato investiga a relação entre sujeito e alteridade/olhar e a imagem na experiência cinematográfica, a partir da compreensão da importância do papel do espectador em tal dinâmica. Por sua vez, Dalila Carla dos Santos avalia, em “Retratos do cangaço: as representações das relações de gênero no cinema brasileiro da década de 1990”, quais são as principais representações femininas e masculinas do movimento do cangaço presentes no cinema brasileiro dos anos noventa.

A respeito da inspiração artística, o artigo “As trilhas musicais compostas por Radamés Gnattali para o cinema brasileiro: estudo dos créditos iniciais dos filmes” de Cintia Campolina de Onofre analisa a produção musical do maestro e arranjadador Radamés Gnattali em vinte e oito filmes brasileiros, no período compreendido de 1933 a 1983. Em

“O duplo e o reflexo: a câmera como reveladora dos regimes de imagem”, Ticiano Monteiro, a seu turno, reflete sobre as maneiras como dois diretores – Samuel Beckett (*Film*, 1965) e Rogério Sganzerla (*Sem essa, Aranha*, 1970) – representam ou revelam o dispositivo-câmera, problematizando a imagem-movimento, no primeiro caso, e revelando a imagem-tempo no segundo. Já Régis Orlando Rasia – no texto “Cinema-ensaio: análise do processo criativo de Rogério Sganzerla” – segue investigando os processos criativos do cineasta Sganzerla; contudo, dessa vez, o foco das reflexões são as passagens entre o ficcional e o documental nos filmes *Nem tudo é verdade* (1986) e *Tudo é Brasil* (1997).

Modos de representação na produção ficcional e videográfica são ainda foco dos trabalhos remanescentes desta segunda seção. Em “A imagem-Haneke: o virtuosismo da forma como dispositivo”, Sara Martín Rojo analisa a concepção estética do diretor contemporâneo Michael Haneke, através de uma revisão das imagens mais recorrentes em sete de seus filmes. Por sua vez, Letizia Osorio Nicoli utiliza os conceitos de cinema “transmidiático” e de “*transmedia storytelling*” de Henry Jenkins para decompor a narrativa audiovisual de *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009) no artigo “Virtualidade e convergência em *Os famosos e os duendes da morte*”. Carla Conceição da Silva Paiva faz – em “Diálogos possíveis entre um sargento de milícia e uma ‘morena’ sedutora” – uma leitura das tramas dos filmes *Sargento Getúlio* (1983) e *Gabriela* (1983), identificando como algumas imagens poderiam representar valores sociais presentes na sociedade brasileira da década de 1980. Enquanto isso – no artigo “Poder em jogo: dicotomias sexuais e objetificação masculina no videoclipe *Alejandro* (Steven Klein/Lady Gaga, 2010) –, Rodrigo Ribeiro Barreto compara as representações masculina e feminina no videoclipe *Alejandro*, mostrando como elas são resultado tanto da tradicional polarização sociocultural entre homens e mulheres quanto de tentativas de subvertê-la. Rodrigo Gontijo apresenta, por sua vez, uma tipologia aplicada ao *live cinema*, manifestação caracterizada por interseções notáveis

com as artes visuais e cênicas, algo abordado no artigo “*Live cinema: práticas expandidas do cinema experimental*”.

Finalmente, na terceira e última parte deste livro, denominada “Fotografia e audiovisual como registro e pedagogia”, enfatiza-se a relevância de olhares didáticos e pedagógicos para repensar não somente as práticas e instrumentos artísticos, mas também o próprio cotidiano artisticamente retrabalhado. Em primeiro lugar, Edineia Aparecida Isidoro e Josélia Gomes Neves – no texto “Tecnologia e memória: fragmentos da história dos povos indígenas Karo, Ikolóh e Wari” – descrevem o histórico do trabalho com o registro de vídeos documentários com os indígenas de Rondônia através do programa de extensão universitária “Entre imagens e memórias com os povos karo-Arara, Ikolóh-Gavião e Wari”. Em seguida, – no artigo “Quando a arte nos convoca a pensar por imagens: uma análise do grafite e das montagens de Alex Flemming” – Erna Barros e Juliana Biscalquin analisam o grafite enquanto objeto estético-crítico das ruas e o trabalho do artista plástico paulista Alex Flemming, em diálogo com ideias do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman.

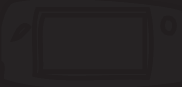
As páginas seguintes pretendem propiciar a seus leitores um panorama das tendências contemporâneas dos processos criativos em mídias e sua diversidade. Revelam-se assim as frutíferas interseções teóricas evocadas pela riqueza das pesquisas aqui apresentadas. Tais estudos, realizados no âmbito da academia, conservam uma cuidadosa e salutar atenção à produção artístico-cultural de nosso tempo, algo que valoriza e, ao mesmo tempo, propõe caminhos tanto para as instâncias realizadoras quanto para os espectadores.

Campinas, dezembro de 2012

Carla Conceição da Silva Paiva

Juliano José de Araújo

Rodrigo Ribeiro Barreto



PARTE I

Reminiscências históricas,
processos de produção e
intervenção social no documentário



Memória e oralidade no cinema de Eduardo Coutinho

LAÉCIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES¹

“**N**o princípio era o Verbo”. O famoso excerto do Novo Testamento parece nos sugerir que o ponto de partida da experiência humana, em sua relação com a transcendência ou com o *outro*, é a palavra. O versículo também poderia servir de síntese à prática cinematográfica de Eduardo Coutinho, uma arte que, não raro, elege a fala dos sujeitos por ele abordados como fundamento maior e patrimônio inalienável. Nos muitos títulos de sua trajetória, com frequência nos vemos arrebatados por relatos de grande vigor, de notável eloquência e de surpreendente teor confessional, que destoam da exposição gratuita evidente nos programas do tipo “reality show”, bem como se diferenciam dos depoimentos picotados que proliferam na cobertura jornalística. Para Eduardo Coutinho, a fala do outro, colhida em encontros que não aceitam a pressão dos relógios, é um tesouro a lapidar – cabe ao cineasta estimular seus personagens a se reinventar livre das interdições midiáticas – e a salvaguardar das edições deletérias que comprometem sua desenvoltura. Dito isso, talvez possamos extrair aqui um preceito importante desta arte: preservar ao máximo, no corte final que chega ao espectador, a fulgurância da experiência vivida no set.

À primeira vista, o cinema de Coutinho nos suscita algumas questões de respostas nem sempre fáceis: como o diretor consegue estabelecer tal

¹ Doutor em Multimeios pela Unicamp, com tese sobre o documentário de Eduardo Coutinho, e professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da UFPE.

lação de confiança com seus entrevistados? Que cinema é este que privilegia tanto a oralidade e aparentemente negligencia a dimensão visual de uma arte que sempre se orgulhara de não ser refém do verbo? Quais memórias são revolidas pelos sujeitos abordados pelo cineasta e que fatores intervêm neste exercício de rememoração? Diante de tantas dúvidas, é possível, no entanto, delinear uma convicção: trata-se de um cinema fortemente amparado na fala/deriva narrativa do outro, deriva que comporta desvios inesperados, e cuja matéria basilar, sem dúvida, é a memória, com suas lacunas, recalques, incertezas e oscilações.

Uma arte singular para um realizador de trajetória pouco convencional. Diretor paulista egresso do “Centro Popular de Cultura”, vinculado à União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE),² e ex-funcionário da Rede Globo de Televisão, Eduardo Coutinho possui um currículo incomum no cinema. Em vez de migrar do documentário para a ficção, destino usual de tantos realizadores, fez o percurso inverso. Radicou-se no primeiro campo, muitas vezes menosprezado como domínio menor por centralizar poucos recursos e arrecadar inexpressivas bilheterias, ou apenas por servir de “balão de ensaio” que antecede a migração do diretor para o universo ficcional. Neste sentido, o enraizamento de Coutinho numa arena aparentemente inóspita e de retorno financeiro incerto deve ser encarado como um ato de resistência notável; se hoje o documentário brasileiro desfruta de prestígio junto à crítica, lembremos que não foi sempre assim.

Esforcemo-nos, contudo, para mapear outras premissas da sua arte. Se pudéssemos eleger um elemento central à maioria dos filmes dirigidos por Coutinho, uma escolha me parece pertinente: sua confiança na competência narrativa dos sujeitos em cena, atestada por uma crescente valorização da oralidade e da expressividade dos indivíduos por ele abordados. Assim,

2 O CPC desponta num contexto otimista, de crescimento do sindicalismo, de discussão da reforma agrária e de ascensão da pedagogia de Paulo Freire. Motivados pelo viés político, seus dirigentes defendiam uma cultura de alcance popular e democrática, que deveria abandonar os circuitos de exibição “burgueses” e adotar outros palcos, como as fábricas, as favelas, os sindicatos e associações de bairro (GARCIA, 2004).

em muitos de seus títulos, se a *fala* desponta como procedimento-chave, decorre de sua vocação para revolver memórias e possibilitar a imersão narrativa dos indivíduos entrevistados pelo cineasta numa situação cênica que envolve primordialmente um *encontro*. Todavia, a riqueza oral evidente em sua arte não decorre unicamente da articulação verbal dos sujeitos abordados. Em outros termos, é preciso não esquecer que o *oral* é indissociável do investimento físico (corpo, gestos, rosto, pausas e entonações conectados ao ato expressivo) e do engajamento afetivo dos sujeitos na tomada (maior ou menor adesão, empatia, cumplicidade).

Assim, em parte significativa da cinematografia de Coutinho, os entrevistados são instigados a revisitar suas memórias e a recapitular histórias de vida; neste exercício, porém, o que está em pauta para o cineasta é a eloquência e a convicção ostentada por cada personagem em cena – a veracidade dos relatos não é relevante, embora Coutinho não se interesse por entrevistar mitômanos.³ Portanto, neste cinema, que elege a interlocução como procedimento recorrente e no qual a reflexividade se converte em profissão de fé, a palavra falada (com suas singularidades e encadeamentos próprios), mais do que a dimensão visual, aparenta ocupar um lugar central na constituição da imagem, o que não implica dizer que seus títulos manifestam desprezo pelos componentes visuais. A estilística humilde evidente nas tomadas de muitos filmes (sem grandes ornamentações cênicas e, com frequência, abdicando dos *sets* preparados) e o enquadramento rigoroso, que privilegia os primeiros planos, nos permitem concluir que o bom entendimento do que está sendo narrado exige, primeiramente, *a escolha de uma composição que desloque o interesse do espectador prioritariamente para a fala e a gestualidade*. Portanto, no

3 Neste empreendimento, é preciso ressaltar que a arte de Coutinho não se limita ao papel de *repositório*, espécie de lugar para o recolhimento das memórias verbalizadas pelos personagens; antes, seu cinema contribui para provocar, tensionar e estabelecer o contexto de urdidura de tais memórias. Em outros termos, o cineasta é artífice deste processo. Então, se, por um lado, o cinema de Coutinho desponta como uma arena privilegiada para a produção e registro destas memórias, por outro, ele propicia um *abrigo* contra a ação deletéria do esquecimento, permitindo assim a posterior visibilidade das narrativas articuladas.

cinema de Coutinho, a dimensão visual da imagem, em vez de negligenciada, me parece ser meticulosamente concebida – ela é planejada para ressaltar a desenvoltura verbal/gestual dos sujeitos em cena e convocar o espectador a uma *imersão auditiva*.

Nesta tarefa de mensurar a arte de Eduardo Coutinho, Jean-Louis Comolli (2008) me parece uma referência importante. Seus ensaios sobre cinema e política, que ressaltam a vocação do documentário para subverter o cinema saturado pelo controle e pelo artifício (que, não raro, menospreza o espectador e o *outro* filmado), encontram na prática artística de Coutinho uma possível exemplaridade. Num mundo ruidoso de palavras ou num cinema marcado pelo mutismo do *outro* (marcado pelo excessivo domínio da enunciação pelo diretor), defende o ensaísta, é tarefa do documentário (em *direto*) fazer emergir a potência da palavra corporificada – com sua multiplicidade de sentidos, com seus ritmos e encadeamentos peculiares. Todavia, não basta ao cineasta provocar e apreender este jorro verbal revitalizado – seu desafio também é suscitar o interesse do espectador por esta palavra re-vigorada. Seu trabalho é, essencialmente, “fazer ver aquilo que filma e fazer ouvir aquilo que grava. Pois nem o olhar nem a escuta se dão por si mesmos. Não são coisas dadas, mas produzidas e fabricadas”. Em outros termos, e contrariamente à grande mídia, o cinema deve fomentar o aguçamento perceptivo do espectador – de outro modo, “toda escuta é impossível e toda palavra vã” (COMOLLI, 2008, p. 120 e 121). O cinema de Eduardo Coutinho representa assim uma afirmação de resistência, distante dos documentários que convertem seus participantes em meros depoentes ou em “vozes autorizadas”. Uma arte que funda uma nova relação com a alteridade e que contribui para re-vigorar a potência do *cinema direto*, arrefecida pela vulgarização de sua estilística pela mídia televisiva e pelo triunfo do ambíguo “dar a voz ao outro” em parte da produção documentária (TEIXEIRA, 2003, p. 164-170. *Apud* RODRIGUES, 2011).

Portanto, se os personagens de Coutinho se notabilizam nesta constelação monótona de entrevistados/depoentes, é porque eles atingem uma condição especial em cena, facultada pelo agenciamento providencial do cineasta e proporcionada pela menor pressão do tempo – em seus filmes, a ampulheta não verte de modo ameaçador, exigindo sínteses de cada interlocutor. A predileção do diretor por tomadas extensas, duradouras, valoriza o embate das forças em tensão no quadro, anula a pressão do relógio, arrefece os estados de vigilância e promove maior intimidade entre as partes, o que permite ao personagem ganhar confiança em sua narrativa e adquirir desenvoltura em cena. Estabelecidas as regras do dispositivo, a escuta atenta do cineasta quase sempre encontra narradores entusiasmados, o que nos permite sugerir que, mais do que o desejo de falar, o que prolifera na contemporaneidade são sujeitos carentes de um “ouvido aplicado”. Tal gesto, aliado ao *feeling* de Coutinho (agenciador nato) e à verve exibicionista de alguns entrevistados, suscita nos personagens *o ato fabular* – com frequência, seus sujeitos se desprendem das identidades cristalizadas no cotidiano e, na tomada, alçam voos inesperados. Ao eleger a fabulação como engrenagem de sua arte, o que está em pauta para o cineasta, como já mencionei, não é propriamente a veracidade dos relatos, mas a convicção ostentada por cada personagem nesta tarefa de revolver suas memórias, de reinventar seu destino, de traçar novos devires para si e sua comunidade.⁴ Em outros termos, o

4 Não constitui tarefa simples precisar o ato de fabulação, conceito originalmente bergsonianamente. Embora a ele se refira, Deleuze não o reformula de modo categórico nos dois tomos consagrados ao cinema (1985 e 2009). Proponho, então, algumas aproximações. Inevitavelmente, existe um forte vínculo entre a instância fabuladora e a dimensão memorial (a fabulação resulta de uma confluência ou interpenetração de memórias), e a manifestação de uma verve exibicionista e performática. Embora a narração de um filme como *Eu, um negro* (Rouch, 1959) possa ser vista com um exercício de fabulação, creio que o ato fabular se manifesta melhor na tomada, no embate entre os sujeitos em cena (seria assim uma prática instaurada pelo agenciamento do cineasta e pela presença instigante da câmera). Na fabulação, o sujeito não rememora propriamente aquilo que foi ou que fez, mas também aquilo que gostaria de ter sido ou ter vivido (ela propicia uma reinvenção da *potência do passado*). Portanto, a fabulação prima pela ambiguidade e não

que importa, prioritariamente, não é o que o personagem diz, mas *como o diz*, se utilizando de quais recursos criativos/narrativos, trilhando derivas inesperadas para si e para o espectador, mas também para o cineasta.

Fortemente amparada na “competência narrativa” do outro, a arte de Coutinho faz da *memória* seu substrato maior. A identificação deste fundamento nos convida a esquadrihar suas configurações mais recorrentes na prática cinematográfica do diretor. Fenômeno de difícil conceituação, Jacques Le Goff (1994, p. 423) define a memória como “um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Parte do processo de rememoração, a recordação constitui o ato de evocação/articulação das lembranças acumuladas (*a sua projeção no tempo presente*). Por se constituir em objeto de interesse de campos diversos, tais como a psicologia, a psiquiatria e a neurofisiologia, além das ciências sociais, o estudo da memória, para Le Goff, envolve uma inevitável “nebulosa”.⁵ Como a proposta, neste ensaio, é delinear sua recorrência na cinematografia de Coutinho, gostaríamos de destacar aqui uma dicotomia peculiar ao fenômeno da memória, central em alguns de seus títulos: sua dimensão individual e social.

Não raro, consideramos a memória como um fenômeno individual, uma experiência íntima, desconectada do tecido social. Todavia, já na primeira metade do século XX, Maurice Halbwachs (1990) argumentara

pela rigidez dos sentidos. Neste deslocamento acionado por uma palavra em ato, o personagem traça um devir-outro para si, fora da identidade incrustada/cristalizada no cotidiano (DELEUZE, 2009). E, como assinala Teixeira (2003), no documentário que se deixa fertilizar pela fabulação, a realidade jamais é um dado inerte, passível de captação em estado bruto; já as personagens que nele habitam, diferentemente das personagens ficcionais, são tanto mais reais quanto mais se despem de suas identidades fixas e traçam novos devires para si. O documentarista, por sua vez, se depara com um universo que escapa a qualquer roteirização, espécie de território movediço.

- 5 Sobre a complexidade do estudo da memória, Paul Connerton tem opinião semelhante. Para ele, um dos problemas que dificultam sua abordagem diz respeito à multiplicidade de tipos de memória existentes – “o verbo recordar entra numa diversidade de construções gramaticais e as coisas recordadas pertencem a muitas espécies diferentes” (1999, p. 25).

que a memória deve ser entendida como um fenômeno de âmbito coletivo, construído e evocado a partir de nossas vivências com outros grupos, embora igualmente submetido a flutuações e esquecimentos, tal como se atribuía à sua faceta individual. Para ele, é através do sentido de pertencimento a um grupo que os sujeitos são capazes de adquirir, localizar, evocar e preservar as suas memórias – *toda recordação só se exprime por intermédio do grupo (teria o outro como referência)*. No entanto, inspirado nas críticas de Michael Pollak e de Fentress/Wickham, adotarei a designação *memória social*, em vez de coletiva, para nos referirmos ao substrato social inerente a este fenômeno.⁶

Contudo, seja em sua vertente individual ou social, é necessário destacar que certos fatos se cristalizam na memória como marcos, balizas bem estabelecidas; outros, porém, podem se modificar em virtude da passagem do tempo, da ação do esquecimento, do contexto de evocação e do interlocutor que deseja colher tal reminiscência (ou seja, a flutuação da memória também resulta do momento em que ela é articulada, convocada, em que está sendo comunicada a outrem). Disto decorre uma observação importante: a *memória é seletiva* (nem tudo fica registrado ou é acessado na sua integralidade). Mas se a *seletividade* desponta como atributo dos processos mnemônicos, grande parte dos autores (CONNERTON, 1999; POLLAK, 1989 e 1992; FENTRESS & WICKHAM, 1992; LE GOFF, 1994; HOBBSAWM

6 Segundo Pollak (1989), a leitura de Halbwachs, de inspiração durkheimiana, considera que a memória exerce um poder de persuasão sobre os indivíduos, conformando-os em uma comunidade de fortes laços afetivos. Halbwachs, portanto, não parece perceber os eixos de disputa vinculados à construção/articulação da memória (os jogos de poder e interesse, bem como a violência simbólica inerente àqueles que ganham o direito de explicar/comunicar o passado a outros). Sua ênfase recai na força quase institucional dessa memória coletiva, sua duração, continuidade e estabilidade – em vez de perceber formas específicas de dominação, Halbwachs acentua somente as funções positivas desempenhadas pela memória. Fentress e Wickham (1992, p. 7 e 8) compartilham desta crítica: consideram relevante a dimensão coletiva da memória, mas ressaltam que a visão de Halbwachs despreza a complexidade do vínculo indivíduo e sociedade, fazendo do primeiro uma espécie de autômato da vida social. Por este motivo, e para não evocar a noção de inconsciente coletivo junguiano, a dupla sugere o termo memória social.

& RANGER, 2002) parece igualmente concordar que a memória, em qualquer uma de suas dimensões, é também *um fenômeno construído*, fruto de um trabalho de organização (o que recalcar e o que lembrar com assiduidade, que monumentos erguer ou venerar, quais datas celebrar, que ritos comunicar às novas gerações, que episódios e personagens ocultar). Por conseguinte, constitui também a arena de uma incansável batalha simbólica. Em outras palavras, são comuns as disputas entre os grupos para o estabelecimento de memórias hegemônicas – de narrativas que lhes confirmam uma identidade e experiência comum, que lhes assegurem um vínculo de continuidade, solapando as divergências. Conclusão: flutuante, incerta, complexa e heterogênea, a memória resiste a categorizações fechadas e a qualquer esforço para discipliná-la – podemos tangenciá-la e convocá-la mediante certos artifícios (e Coutinho é mestre nesta prática), mas nunca refrear sua vocação lacunar, dispersiva, fugidia, indomável.

Das múltiplas possibilidades de configuração da memória social, cabe destacar que sua versão mais organizada e abrangente corresponde à *memória nacional*, vertente de caráter oficial, quase sempre fomentada pelo Estado. Apesar do seu elevado grau de estabilidade, ela constitui um objeto de disputa permanente (POLLAK, 1992), sendo comuns os conflitos para determinar os eventos, as datas, as cerimônias e os monumentos que deverão ser arquivados ou apagados na memória de uma nação. No outro extremo, se encontrariam as memórias dos grupos subjugados, daqueles que lutam para não ser tragados pelo esquecimento ou alijados das grandes narrativas da história. Todavia, seja em sua dimensão nacional, ou restrita aos pequenos grupos, Pollak (1992), Fentress e Wickham (1992) e Connerton (1999) concordam ser intenso o vínculo entre memória e identidade: a referência a um passado comum e a renovação dos sentimentos de pertença assegurariam a coesão social, reforçando os laços comunitários e demarcando os obstáculos a serem superados. Em suma, a memória assegura à comunidade os referenciais a partir dos quais pode evocar e entender seu passado, além de se afirmar no presente.

Porém, ao investigar os mecanismos de preservação e comunicação das lembranças comuns aos grupos – de que forma são repassadas de uma geração a outra ou se tornam vilipendiadas pelo esquecimento –, Connerton (1999) nos esclarece que, na arena onde se desenrolam as lutas pela memória, alguns grupos/comunidades dispõem de grande vantagem para fazer triunfar sua versão do passado, estabelecendo assim uma hegemonia suspeita. Para o autor, tal supremacia – definir o que deve ser esquecido ou lembrado – possibilitaria o estabelecimento de relações de poder assimétricas. Restituir, então, aos grupos exilados, sitiados, o direito à memória, se configuraria no desafio maior para muitos pesquisadores interessados nos jogos de poder que permeiam as relações sociais, bem como para muitas democracias recém-consolidadas. Um esforço que se traduz numa luta para garantir a comunicação/veiculação de memórias soterradas, sem distinção ou privilégio, ou para demonstrar que toda grande narrativa, no mínimo, comporta *diferentes versões*.

Notemos que semelhante premissa parece orientar, de forma mais enfática, a feitura de *Peões* (2004) e de *Cabra marcado para morrer* (1984), embora também possa ser vislumbrada em *O fio da memória* (1991) e *Boca de lixo* (1993). Não obstante a força da dicotomia memória individual–memória social a fecundar suas narrativas, tais títulos contribuem para o afloramento de memórias que pareciam silenciadas, confinadas à clandestinidade ou a certa invisibilidade. E, apesar de reconhecer o hiato que separa a obra de Coutinho dum empreendimento científico, neste quarteto a práxis do diretor se aproximaria de certos procedimentos da História Oral,⁷ além de ser possível a identificação de uma “aura benjaminiana” a iluminá-los.⁸ Em outros termos, haveria nestes documentários um esforço de demover dos escombros as vozes esquecidas, de lhes retirar o lacre

7 Mapeei esta aproximação em extenso segmento da minha tese de doutorado, notadamente no segundo capítulo (RODRIGUES, 2012).

8 Tais obras parecem dialogar com certos preceitos do pensamento de Walter Benjamin, presentes em ensaios como “O narrador” e “Experiência e pobreza”, e em suas teses “Sobre o conceito da história” (2012).

do silêncio e de lhes possibilitar uma ribalta para enunciar seus desejos e aflições. Trata-se de filmes que valorizam a prática narrativa amparada na experiência e na oralidade; que conferem aos olvidados da história uma espécie de redenção, impedindo-os assim de sofrer uma “segunda morte” (ou apagamento); que, em vez de apostar em interpretações unívocas, privilegiam as descontinuidades da história com suas múltiplas versões.

Se dialogarmos com Jacques Rancière (2010), poderíamos concluir que tais obras manifestam notável potência política – são filmes que redistribuem os silêncios e os lugares de fala, os atos visíveis e invisíveis do cotidiano. Político, lembra Rancière, é o gesto que instaura o *dissentimento* e que rompe a aparência da “ordem natural” (a suposta lógica estável das coisas e dos lugares destinados aos indivíduos), reconfigurando as forças em ação no tabuleiro social; política é a prática que convoca os indivíduos à emancipação ou à resistência; é o gesto ou a arte que propõe enunciações coletivas que reorganizam os espaços e competências comuns, que permitem a afirmação daqueles que pareciam destinados a permanecer na invisibilidade, que tornam audível o grito antes abafado (2010, p. 89 e 90). Tais filmes, nos termos de Rancière, em vez de investir numa *estética da política*, preferem encampar uma *política da estética*.

Nestas obras, embora os relatos sejam colhidos individualmente, a memória que emerge dos encontros possui dimensão social. Todavia, o substrato coletivo destas memórias não chega a eclipsar a singularidade dos sujeitos abordados pelo diretor – resulta deste contraste (afloramento de uma memória social e afirmação subjetiva) a riqueza maior dos documentários. Neles, vislumbramos uma memória social que desponta, conferindo visibilidade e notoriedade ao grupo/comunidade, e que resulta da junção/conflito das memórias individuais de sujeitos que viveram, em maior ou menor proporção, um passado comum ou que ainda partilham uma mesma experiência. Podemos recapitular as experiências tangenciadas nos quatro documentários: o engajamento nas lutas camponesas e o envolvimento na realização de uma obra cinematográfica interrompida arbitrariamente por interdição militar, seguida da imersão

de parte do grupo na clandestinidade (*Cabra marcado*); as cicatrizes da escravidão, o estigma incitado pelo preconceito racial e a identidade reconstruída a partir de fragmentos (*O fio da memória*); a militância sindical no âmbito de uma greve singular na história do operariado brasileiro, acompanhada do posterior alijamento do universo fabril em virtude das reconfigurações no mundo do trabalho (*Peões*); o cotidiano num vazadouro, local de sobrevivência econômica e, não raro, fonte de alimentação para muitas famílias (*Boca de lixo*). Cada uma destas experiências é filtrada pela subjetividade dos entrevistados, num contexto evocativo que contribui para a reinvenção/rememoração do passado – e nunca reconstituição⁹ –, bem como para a afirmação de uma identidade comum.

No caso de *Cabra marcado*, quando Coutinho reinicia o projeto do filme, em fins de 1970, agora reconfigurado como um documentário, esta memória social se encontra silenciada, alijada das narrativas oficiais e fadada ao esquecimento. O movimento propiciado pelo filme culmina, portanto, com o seu mapeamento e posterior comunicação (com a devida ressalva, poderíamos também o usar o termo “fixação”¹⁰). Em outras

9 O passado é irrecuperável na sua plenitude, pela própria natureza da memória (imprecisa, parcial, flutuante e seletiva). Acrescente-se a isso as oscilações que ela sofre motivada pelo contexto de evocação: mobilizados pelo encontro com Coutinho, os entrevistados relatam aquilo que julgam lembrar, mas também aquilo que acreditam que o cineasta deseja ouvir. A memória assim recomposta é, no máximo, uma aproximação do que se passou. Portanto, *é preciso relativizar a proeza dos filmes* (exumar e coletar memórias fadadas ao esquecimento), *sem desmerecê-la*.

10 O termo se encontra aspeado porque, a rigor, não se “fixa” memória; fixar, organizar, conferir linearidade ou ordenação são ações incompatíveis com a trajetória errante, vacilante e lacunar da memória... A memória dos acontecimentos vividos ou “herdados”, portanto, só existe no turbilhão de lembranças desarticuladas e fragmentadas que fervilha no pensamento de cada entrevistado; ordenada, encadeada, fixada em texto, narrativa ou dispositivo audiovisual, ela se converte em outro registro, cuja matéria-prima foi a memória. Tomemos o caso da escrita como ilustração: o alfabeto não só engendra o esquecimento, posto que desobriga a memorizar, como a escrita “fixa” a lembrança (a articula) em texto incompatível com as flutuações/oscilações da memória – a escrita lhe impõe uma sintaxe e unidade, tenta disciplinar o que, por natureza, é arredo. Portanto, em vez de suporte, o texto termina por substituir a memória por outra coisa (FENTRESS & WICKHAM, 1992, p. 22 e 23).

palavras, *Cabra marcado* contribui para subtrair o esquecimento dessas trajetórias, reunindo numa experiência e relato aquilo que não é mais, sem nunca deixar de ter sido. *Peões*, por sua vez, confere visibilidade a memórias e trajetórias que se encontravam dispersas, alijadas das fábricas e das práticas sindicais contemporâneas, ausentes da grande mídia e mesmo da imprensa operária que um dia foi alavancada por elas. Tais sujeitos compõem uma constelação peculiar: no biênio de 1979 e 1980, estiveram no epicentro de dois grandes eventos sociais (foram atores ativos nas greves do ABC paulista); todavia, nos decênios seguintes, demitidos das fábricas ou realocados em novas profissões, aposentados ou não, são abordados em seus domicílios, num contexto distante do reconhecimento e da projeção capitalizados por seus antigos líderes. Alguns se orgulham desse passado combativo, outros fazem apreciações críticas; não raro, há os que abdicaram do engajamento político; e, eventualmente, testemunhamos a opção pelo silêncio. Em certa medida, o filme pode ser compreendido como o panorama nostálgico de uma geração responsável pela revitalização do sindicalismo brasileiro, mas que não colheu, na maturidade, os dividendos decorrentes dos esforços e valores partilhados nos galpões das fábricas e alimentados nas plenárias do sindicato. Em outros termos, os ventos da história não implodiram suas convicções, mas sabotaram suas vitórias.

Já a partir de *Santo forte* (1999), mas também em títulos como *O fim e o princípio* (2005) e *Jogo de cena* (2007),¹¹ as entrevistas se tornam menos limitadas a um eixo temático e a uma vivência comum partilhada pelos personagens, culminando em encontros mais abertos, propícios à *fabulação* e ao afloramento de uma memória que promove inesperadas derivas narrativas. Usando a terminologia empregada por Teixeira (2003) e Deleuze (2009), em tais filmes, o que o documentarista faz é interceder ou agenciar os sujeitos abordados, estimulando-os a sair da identidade cristalizada no cotidiano e a elaborar novos devires para si. Gesto que

11 Nesta lista, caberia ainda mencionar *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002).

solicita certa reciprocidade e simultaneidade: afetar o “outro” também é igualmente se deixar ser afetado por ele.¹²

Claro está que é outra a noção de memória hegemônica nestes filmes. Não mais uma simples propriedade psicológica associada ao esforço de recordação ou ao armazenamento de alguma informação; tampouco uma espécie de arena no interior da qual se defrontam dualidades antagônicas (memória soterrada e memória hegemônica; o indivíduo e a sociedade; a micronarrativa e a grande História), leitura que privilegiáramos anteriormente.¹³ Solicitado a se transfigurar em cena, num gesto que comporta certa dimensão performática, o sujeito agenciado, lembremos, não fala só de si e de sua experiência – “em seu flagrante delito de criar lendas”, ele reinventa sua trajetória, mas também tangencia, neste ato narrativo, a memória de seu povo, de seu lugar, de sua geração, de sua família e de seus ancestrais (DELEUZE, 2009, p. 183). Em outros termos, o sujeito do ato fabular trafega por uma memória que não é apenas individual ou social, mas que se encontra entre ambos – ele se posiciona numa espécie de memória-mundo, infinita, imemorial, que o transcende, mas que é evocada (ou *atualizada*, para usarmos a terminologia de Bergson) mediante uma conduta agenciadora, conduta esta que o leva à tamanha deriva recordativa. Assim, no documentário pautado pela fabulação, encontra-

12 Todavia, ressaltar, de nada adianta a disposição de ambas as partes para o jogo (cineasta e personagem) se o sujeito entrevistado não dispuser de uma *experiência de vida* para narrar – em outros termos, sua fala margeia um chão empírico concreto que constitui solo fértil para o ato fabular.

13 Entretanto, como sugere Ecléa Bosi, temos consciência de que o registro de uma memória pessoal, ainda que colhida de forma isolada, inevitavelmente tangencia uma experiência social – em outras palavras, é impossível estabelecer uma clivagem entre o indivíduo e a cultura, isolando-o dos processos de socialização e de seus núcleos de convívio e interação (1999, p. 37). Reconhecemos, portanto, que, na tríade de filmes indicada, o social de algum modo se externaliza na fala dos sujeitos entrevistados – ou seja, esta memória em deriva e articulada num encontro mais aberto (sem rígida demarcação temática) também evoca o par indivíduo e sociedade. De modo análogo, poderíamos dizer que, embora tenhamos privilegiado a análise deste par anteriormente, isto não significa afirmar que nos títulos antes investigados inexistisse manifestação fabular. Se aqui privilegiamos um ou outro recorte é apenas para ressaltar os aspectos mais enfáticos de cada obra.

mos, pois, uma memória que é construída em fricção com o mundo, que resulta de mergulhos nos circuitos do passado e que promove suspensões temporais (*o vaivém no tempo das lembranças, ainda que os personagens se encontrem fisicamente na tomada*¹⁴), que envolve a reinvenção de si e de sua comunidade, que recusa os encadeamentos lógicos, que promove indistinções e bloqueia nossos sistemas de julgamento – afinal, como julgar a veracidade ou não do que é narrado com eloquência e convicção, ainda que seja fecundado por eventos extraordinários?

É precisamente esta a complexa noção de memória que acreditamos inspirar e despontar na tríade indicada. Estimulados pelo agenciamento do cineasta e pela duração da tomada, os sujeitos abordados nestes títulos são instigados a falar de si e de suas trajetórias, tecendo relatos de notáveis intimidades, ao mesmo tempo confessionais e inventivos, pura *potência do falso* (DELEUZE, 2009) que suscita suas recriações diante da câmera. Partilhadas sem pretensão de objetividade/verdade, e recriadas pelo repertório dos narradores, tais experiências, por isso mesmo, são mais críveis, intensas e reveladoras. Não reitero, porém, que a imersão fabular é vivenciada por todos os personagens abordados pelo cineasta; no limite, creio que nem todos atingem tal mergulho e conseguem se desvencilhar dos estados de vigilância recorrentes no início de cada entrevista. No entanto, é precisamente quando o sujeito interpelado aceita

14 Em outros termos, quando procuramos uma lembrança (*o ato de recordar*), nos precipitamos no passado em direção ao circuito da memória no qual julgamos se localizar determinada reminiscência. Ocorre, pois, em nós uma suspensão temporal de dimensões subjetivas (fisicamente não nos deslocamos, mas vivenciamos um movimento subjetivo no tempo). Caso a imagem virtual não seja encontrada ou não se atualize/encarne em imagem-lembrança, retornamos ao presente para iniciar outro mergulho ao passado (escavar mais um *lençol*) até que a memória virtual seja alcançada ou desistamos de mapeá-la. Resistente aos mapeamentos conscientes e aos investimentos voluntários, a memória latente pode irromper mediante a convocação do acaso, a força do imprevisto – solicitada pelo gesto não calculado, pelo encontro inesperado com algum signo que nos possibilite atualizá-la. Em síntese: quanto mais espontâneo e repentino for o contexto que nos desvincula dos estados de vigilância, precipitando-nos na torrente do passado, mais intensa tende a ser a experiência rememorativa.

o jogo e atinge seu “voo-livre” que este cinema alcança sua maior magnitude e o ato de fala propiciado pelo *direto* se vê revigorado, livre da banalização da grande mídia.

Santo forte me parece, se não inaugurar, pelo menos aprofundar esta outra experiência memorialística no cinema de Coutinho. Marco do documentário brasileiro contemporâneo e obra basilar na trajetória recente do diretor, este título sinaliza uma reelaboração dos seus preceitos criativos (reinvenção que fecundaria sua produção posterior), além de lhe conferir alguma visibilidade após longo hiato na mídia. À primeira imersão, o filme parece se alimentar de um dispositivo simples: os moradores de uma pequena favela carioca, “Vila Parque da Cidade”, situada no bairro da Gávea, Rio de Janeiro, são solicitados a falar individualmente de suas experiências/vivências religiosas, tendo como gancho deflagrador dos encontros a missa celebrada pelo papa João Paulo II, no Aterro do Flamengo, quando de sua última visita ao Brasil (outubro de 1997).

Todavia, o mecanismo que aparenta ser modesto, na verdade, revela-se complexo e polissêmico, exigindo apreciação pormenorizada. Neste título, a rarefação dos procedimentos narrativos (ênfase nos personagens) e a adoção de uma estilística minimalista (sem planos de cobertura, sem artificialismos e restrita ao indispensável) contribuíram para promover um revigoramento da entrevista e da situação do encontro, devolvendo ao cinema direto sua fulgurância perdida. Mas se a inovação formal é evidente, do ponto de vista temático *Santo forte* também é um documentário em sintonia com a complexidade do campo religioso no país: a virada do século XX sinalizou a consolidação do pluralismo religioso no Brasil, com destaque para a expansão pentecostal, o livre trânsito dos fiéis e uma apropriação das significações religiosas que parece desconsiderar a fronteira entre os credos. O filme, portanto, privilegia as estratégias individuais de comunicação com o sagrado, espécie de subjetivação ou particularização da experiência religiosa, relação esta que prescinde de igrejas/templos (espaços institucionais) e de lideranças oficiais, ocorrendo unicamente entre o indivíduo e a transcendência. Em *Santo forte*,

vislumbramos, pois, uma fé compósita, convergência de múltiplas referências e praticada no espaço doméstico – no âmbito narrativo, destaca-se certo protagonismo do “espiritismo umbandista”, embora, curiosamente, o catolicismo permaneça como religião mais valorada.

Livre das abordagens didáticas e totalizantes, ao filme interessa unicamente a experiência individual reelaborada por cada narrador agenciado pelo cineasta. Espécie de *entre-lugar*, a memória revolvida neste exercício propicia performances intensas, conciliando elementos subjetivos e, ao mesmo tempo, tangenciando os valores da comunidade, sem aderir a um ou outro polo. O que nos permite deduzir que, apesar das referências comuns, cada narrativa é igualmente a afirmação de potências de vida singulares. E, como ressaltai anteriormente, trata-se de uma memória que instaura indiscernibilidades, bloqueando nossos sistemas de julgamento (do espectador). De outro modo, se torna impossível a justa mensuração de tantas fabulações notáveis, como as narrativas de André sobre as possessões de sua esposa, ou os relatos de “surra de santo” protagonizados por Carla, ou ainda as memórias contraditórias de Dona Teresa (doméstica que outrora fora uma “rainha do Egito”), dentre tantas outras histórias excepcionais.

Realizado sem pesquisa prévia de personagens, sem locações ou temas demarcados, *O fim e o princípio* reformula a noção de *dispositivo* empregada por Coutinho em sua prática cinematográfica desde *Santo forte*. Ou seja, a delimitação de uma “prisão” espaço-temporal que aciona linhas de forças na tomada, estimulando derivas narrativas e, simultaneamente, impedindo o cineasta de tecer generalizações sobre seus entrevistados. No decorrer deste documentário, é fato, percebemos que uma demarcação espacial e temática gradualmente se impõe, mas ela não antecede à filmagem (não é definida antecipadamente) e tampouco a determina. Em síntese, o dispositivo agora passa a ser regido pelo acaso e pela aposta em encontros fortuitos, acidentais.

Este é também o filme de Coutinho no qual a *oralidade* se manifesta com maior vigor, expondo sua expressividade e encadeamentos narrativos próprios. Anteriormente, destaquei o privilégio concedido à fala no

cinema de Coutinho; não raro, em sua arte, a audição, muitas vezes, é mais solicitada do que a visão. Todavia, em *O fim e o princípio*, vislumbramos uma situação singular: não apenas a voz é o principal canal de afirmação das subjetividades em cena, mas ela se encontra ancorada nos fundamentos da *oralidade* (apartada da racionalidade e da normatização deflagrada pela ascensão da cultura tipográfica).

Neste título, pois, Coutinho abraça o desafio de mapear os vestígios da tradição oral que teimam em se perpetuar em Araçás (PB), sedimentados na experiência dos mais velhos, malgrado a expansão de uma cultura letrada que ameaça sua continuidade – sua pretensão é encontrar algo do mundo antigo ainda não soterrado pela cultura urbana ou pela *escrita*. Todavia, a força da comunicação oral não se restringe à ação da voz. *Ela implica tudo o que em nós se endereça ao outro*, qualquer investimento afetivo ou físico, a exemplo de um gesto ou olhar (pois também o corpo enuncia). Em outros termos, neste filme vislumbramos corpos tão enfáticos e envolvidos no ato de narrar quanto as palavras que deles emanam. Lembremos que, das propriedades comprometidas pela hegemonia da escrita, o gesto, tão importante nas narrações orais, *seria o principal recalcado de hoje*. Em síntese: o êxito da cultura tipográfica teria promovido uma espécie de amnésia corporal (um refreamento da herança gestual). Contudo, nos encontros registrados em *O fim e o princípio* podemos testemunhar a força e a permanência desta prática. Assim, diferentemente de outros títulos do diretor, onde os lábios parecem se manifestar com mais ênfase do que o corpo,¹⁵ neste filme testemunhamos uma equivalência comunicativa, bem como aprendemos mais sobre as tradições em Araçás, posto que “um gesto é sempre o do outro, do antepassado” (RIVIÈRE, 1987, p. 15 e 16). Em *O fim e o princípio*, no

15 No início do ensaio, destaquei a importância do engajamento corporal dos entrevistados como atividade simultânea à fala e um movimento inalienável da oralidade. Todavia, preciso admitir que, em muitos títulos do diretor, a fala monopoliza o esforço comunicativo/rememorativo dos entrevistados, suplantando o gesto. A meu ver, na cinematografia de Coutinho, *Santo Forte* seria uma exceção próxima de *O fim e o princípio*, um filme onde o repertório gestual é igualmente enfático.

entanto, é evidente o sentimento de vazio e de finitude – sentimento que, não raro, aflora nas perguntas e respostas do filme. Trata-se de uma realidade em vias de desaparecimento: os mais novos quase sempre se foram, não há garantias de renovação, nada aponta para a continuidade (tradições em extinção, talvez?).

Em obras mais recentes, como *Jogo de cena* (2007), Coutinho, em novo gesto de resistência, talvez em oposição à banalização do ato confessional pela grande mídia (vide *reality shows* e programas de auditório), reinventa sua prática cinematográfica. Mas, em vez de ruptura drástica, tais títulos nos introduzem novidades estilísticas e amplificam questões já antecipadas em produções anteriores do diretor, tornando assim mais complexo o exercício de esquadriñar sua arte. São filmes que problematizam as limitações do documentário ao estilizar o dispositivo de entrevistas, ao produzir enunciações sem referentes bem discernidos e ao promover uma interpenetração entre a ficção e o documentário (não para dissecar as virtudes de cada domínio, mas revelar que as fronteiras entre eles são tênues, frágeis), originando autênticos *cine-monstros*, na feliz expressão cunhada por Comolli (2008).

Forjando camadas de ambiguidade através de um complexo espelhamento narrativo, o dispositivo de *Jogo de cena* arrefece, pois, a prática confessional, nos privando das conexões fáceis e dos discursos fechados, reveladores de intimidades. Enquanto obra ensaística, o filme nos propõe uma reflexão sobre o par ficção/documentário, sobre a natureza do ato memorativo e, claro, sobre a plasticidade/expressividade do discurso construído coletivamente. Ante tal engrenagem, poderíamos acreditar que o humanismo de Coutinho é refreado e que as experiências colhidas nas entrevistas se convertem em peças de montagem. No entanto, o fascínio de *Jogo de cena* é conseguir conciliar o rigor formal (a valorização da plasticidade da palavra e a reflexão sobre o exercício narrativo) com os relatos individuais, malgrado os deslizamentos operados pela edição. Portanto, no lugar de se esvaír, o humanismo do cineasta se reconfigura: o dispositivo e a montagem, sem dúvida, criam camadas de ambiguidade

que impedem que as leituras “acabadas” se cristalizem; no entanto, não anulam o sujeito da experiência e a intensidade de suas falas (ainda nos sensibilizamos com os dramas relatados, embora numa relação distante do modelo articulado pela grande mídia). Por conseguinte, ainda que o filme invista numa descolagem do “referente” (daquele que viveu o fato rememorado), ele não anula completamente o sujeito da experiência e o afloramento de *fabulações*. Em outros termos, o exercício formal se impõe sem que a individualidade seja soterrada, e o humanismo do cineasta, eclipsado. Triunfo do dispositivo, é fato, mas também afirmação das singularidades (*a experiência resiste à sua completa pulverização*).¹⁶

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. 8^a ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 12^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2^a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

16 Tamanha radicalização seria alcançada em *Moscou*, obra que dialoga com *Jogo de cena* e desdobra as questões políticas ali problematizadas. Filme marcado pelo inacabamento, em sintonia com outros documentários contemporâneos, *Moscou* também se caracteriza pelo viés ensaístico, pela completa anulação do referente em cena e pela ausência de conexões (MIGLIORIN, 2010). Em *Jogo de cena*, malgrado o espelhamento das narrativas, o sujeito da experiência e o humanismo do diretor não são apagados, ofuscados; em *Moscou*, não há mais referencial concreto, mas tão somente uma construção discursiva coletiva e inacabada, diluída no rodízio dos personagens-atores no decorrer da peça... Não há “chão seguro” para o espectador, nem vivência a ser apreendida individualmente – tudo é fragmentário e fragmentado.

- CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. 2ª ed. Oeiras: Celta, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II: A imagem-tempo*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- FENTRESS, James & WICKHAM, Chris. *Memória social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema, 1992.
- GARCIA, Miliandre. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 24, nº 47, 2004, p. 127-162. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 16 dez. 2012.
- GOFF, Jacques Le. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértices, 1990.
- HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>. Acesso em 19 dez. 2012.
- _____. “Memória e Identidade social”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 200-215. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em 19 dez. 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- _____. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- RIVIÈRE, Jean-Loup. “Gesto”. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi - oral/escrito e argumentação*. Vol. 11. Edição Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *A primazia da palavra e o refúgio da memória: o cinema de Eduardo Coutinho*. Tese (doutorado) – Curso de Pós-Graduação em Multimeios, Unicamp, Campinas, 2012.

_____. “Potência e arrefecimento do direto no documentário”. *Doc On-line – Revista Digital de Cinema Documentário*, nº 11, p. 134-158, dez. 2011. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_laecio_rodrigues.pdf>. Acesso em 18 dez. 2012.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Enunciação do documentário: o problema de ‘dar a voz ao outro’”. In: FABRIS, Mariarosaria *et al* (orgs.). *Estudos Socine de Cinema*, Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 164-170.

A fotografia dentro do filme documentário de compilação: *O fascismo comum*

ISABEL ANDERSON FERREIRA DA SILVA¹

Em um filme de compilação, o diretor não é o criador de suas próprias cenas, ou seja, o autor do filme não tem o domínio total sobre as composições estéticas e semânticas do material audiovisual do seu filme, podendo sim alterá-lo de diversas maneiras, mas sempre dentro de um determinado limite, imposto por características imutáveis do material bruto. O cineasta do filme de compilação tem que se sujeitar às decisões já uma vez tomadas por outros cineastas e criar em cima delas as suas próprias. Portanto, a sua arte começa e termina na mesa de montagem. Para aumentar as suas possibilidades de expressão autênticas, o artista deve ter à disposição uma grande quantidade de material. Com ela, a possibilidade de envolver diferentes técnicas e mídias. Quanto maior a escala destas possibilidades, mais liberdade o artista sente para criar a sua própria obra, aquilo que expressa a sua intenção inicial.

Pensando na mistura de meios do filme de compilação, este trabalho se dedica à análise das fotografias nas sequências fílmicas de *O fascismo comum*, de modo a interpretá-las, entendendo a sua importância dentro da obra e a relação especial que elas têm com o seu espectador. Contudo, antes disso é necessário contextualizar o leitor em relação à obra e ao seu estilo.

¹ Graduada em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos, mestre em Ciências da Mídia pela Universidade Ruhr de Bochum, na Alemanha, e doutoranda em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas. E-Mail: bel_anderson@yahoo.com.br

O filme de compilação

Pelo termo, filme de compilação pode-se entender como uma obra feita, em sua maioria ou exclusivamente, com material audiovisual de arquivo. Mas o que é o material de arquivo? Para Jay Leyda, ele consiste simplesmente no material do filme utilizado originalmente em algum momento no passado. Segundo o autor, a prática da apropriação é quase tão antiga quanto o surgimento do meio audiovisual (LEYDA, 1967, p. 9). Porém, a frequência de sua utilização deslanchou a partir do começo da Primeira Guerra Mundial.

Para ele, a expressão *filme de montagem*, vinda do francês, oferece ambiguidade. Assim, um termo adequado – ainda não existente – seria capaz de indicar que o trabalho para a obra começa na mesa de montagem com cortes fílmicos de arquivo. Mas simplesmente falar em *filme de arquivo* não é, aos olhos do autor, definição suficiente. Fora isso, o termo deveria também designar que o que se forma é um filme de ideias, pois, para Leyda, a maioria dos filmes feitos com este recurso vão além do fato de serem meros registros documentais (LEYDA, 1967, p. 9). Cabe aqui notar que a publicação do livro de Leyda é bem anterior ao surgimento da edição computadorizada, portanto, a sua interpretação do meio se limita às possibilidades expressivas existentes na sua época.

Para o espanhol Antonio Weinrichter, a conotação *material encontrado* é a mais inclusiva para determinar a prática da *apropriação cinematográfica*, ato que o autor considera central para a definição do trabalho de compilação. Porém, ele ressalta que nesta designação há ainda a dificuldade de transmitir a ideia de que o trabalho final traz o material alheio arrancado de seu contexto original (WEINRICHTER, 2009, p. 15). Valendo-se da observação de que a publicação de Weinrichter é mais recente, é possível diagnosticar a maior preocupação com a construção de uma nova conjuntura para o material utilizado, proporcionando, assim, outras formas de assimilar o conteúdo.

Sem que seja possível chegar a um termo perfeito para o produto final, neste trabalho as definições *filme de compilação*, *filme de arquivo* ou *filme de montagem* são tidas como sinônimos e significam o feito através da

apropriação de metragens cinematográficas e outros materiais audiovisuais já existentes, somado ao ato da remontagem dos fragmentos e, com isso, sua recontextualização, que possibilita a criação de novos sentidos e efeitos.

A obra abordada neste artigo é montada através de filmes documentários, filmes de ficção, cinejornais, fotografias, pinturas e outros. Apesar de existência de material audiovisual feito exclusivamente para o filme, este baseia a sua narrativa no material encontrado, sendo ele também mais recorrente do que o exclusivo.

O fascismo comum, de 1965

Também com o nome de *O fascismo ordinário* em português ibérico, esta pode ser considerada a obra-prima do já falecido cineasta Mikhail Romm. Este, um conceituado diretor de filmes de ficção desde o período stalinista, se consagrou ao promover obras compatíveis aos interesses do partido comunista e que cultuavam a imagem de Lenin e de Stalin. Entre outros, podemos citar os seus filmes *Lenin in October* (1937), *Lenin in 1918* (1939) e *The russian question* (1947).

O soviético finalmente adquire renome internacional ao lançar, três anos depois da ficção científica *Nove dias de um ano* (1962), *O fascismo comum*, que se torna o filme de maior repercussão de sua cinematografia. Já nos primeiros onze meses em cartaz ele atinge, somente na União Soviética, a marca dos vinte milhões de espectadores, um número histórico para um documentário (BEILENHOFF & HAENSGEN, 2009, p. 19).

É também o primeiro documentário do cineasta. Nele são relatadas, através de uma perspectiva bem pessoal, as crueldades cometidas pelas ditaduras ocidentais, principalmente a nazista, a alienação das massas, a loucura ideológica e o culto à personalidade dos fascistas do Ocidente.

A obra, que tem mais de duas horas de duração, é constituída principalmente por material audiovisual de arquivo, produzido originalmente para apoiar a ideologia dos regimes. Este material foi trabalhado de tal

modo que serve então no novo filme como um testemunho contra a sua intenção original.

Sobre a produção do filme, os primeiros passos começaram no início dos anos 1960, quando o cineasta Romm e os roteiristas Maja Turowskaja e Juri Chanjutin dedicaram-se ao trabalho de selecionar uma imensa quantidade de material audiovisual, vindo, dentre outras fontes, do arquivo do antigo Ministério de Propaganda nazista. As imagens eram, em sua maioria, compostas pelas obras feitas para os cinejornais da 2ª Guerra Mundial. Romm as reorganizou e montou de forma diferente, com outras velocidades de exibição e enquadramentos.

Em sua criação, ele utiliza uma dupla estratégia narrativa. Por um lado, desenvolve um processo reflexivo a partir das imagens, por outro, fornece com os comentários uma nova dimensão: o espectro de registros falados que vai do patético ao irônico, da descrição à narração, do auto-questionamento ao estímulo da audiência. Ao assistir as imagens escutando a narração, o espectador se sente incentivado a desenvolver sentimentos contraditórios em relação ao conteúdo.

É possível notar que o critério decisivo para a escolha do material visual foi o *fascínio* contido nele. Através de técnicas como a famosa *montagem de atrações* de Eisenstein, a retirada do som das imagens em determinados momentos, a repetição das cenas, o zoom nas fotos, a câmera lenta, entre outros recursos, Romm foi construindo a estrutura imagética que é, principalmente, centrada nos contrastes: imagens surpreendentes, horripilantes, que causam espanto, ternura, indignação ou outros sentimentos que mostrassem que elas fugiam do lugar-comum. Ele preferia escolher imagens com particularidades que passaram despercebidas pela mídia, evitando, assim, a exploração de figuras já muito saturadas. O próprio Romm comenta, ao abordar temas trágicos em certos trechos do filme: “se as pessoas rissem, melhor ainda” (in BEILENHOF & HAENSGEN, 2009, p. 31).

Outro recurso estilístico utilizado por Romm diversas vezes no decorrer do documentário é a inserção de *sequências fotográficas*. Através da

visita a tantos arquivos e da disponibilidade que os produtores de *O fascismo comum* tiveram em utilizar a quase infinita metragem de material audiovisual, é possível imaginar que a oferta de material fotográfico encontrado tampouco era pequena. Apesar das fotografias estarem presentes por todo o filme, ele não exibe uma enorme quantidade delas. Além disso, na maioria das vezes, as imagens estáticas aparecem em blocos. Romm optou por reservar poucas, mas muito especiais passagens da sua obra à fotografia, criando com elas sequências cheias de significado e de grande impacto moral.

O cineasta, que também era professor de cinema, soube muito bem explorar as propriedades cognitivas exclusivas das estáticas fotografias quando situadas no meio de um frenético filme. Antes da análise das fotografias de *O fascismo comum*, é preciso pensar nos atributos desta mescla de meios, independente do seu conteúdo.

A fotografia dentro do filme

Quando um espectador se situa diante de um filme, ele precisa de um espaço de tempo inexpressivo para poder adequar a sua percepção à agitada cena que parece brotar de uma tela fixa diante dos seus olhos. Mas o que ocorre quando este espectador de cinema encontra a fotografia? A presença da fotografia na tela produz uma emoção muito particular. Raymond Bellour acredita que a fotografia no meio de um filme em movimento cria no espectador um recuo que é acompanhado por um aumento do fascínio (BELLOUR, 1997, p. 85). Podemos definir o fenômeno como a atenção pela estaticidade repentina.

Para demonstrá-la, imaginemos a seguinte situação: estamos em um estabelecimento qualquer cujo som ambiente seja uma música agradável em um volume ameno. Estamos desfrutando da música. Entretanto, a não ser que algo em sua composição seja pessoalmente muito impactante, não dedicamos à música cem por cento da nossa atenção, pois estamos conversando com amigos ou fazendo outras coisas que ocupam a mente e que faz com que não reflitamos sobre aquilo que é tocado. Agora,

se a música provém de um CD que estava riscado e, na hora que o dispositivo tenta ler a mídia com defeito, sentimos a melodia parar em um mesmo tom por mais de um segundo, isso automaticamente nos chama uma maior atenção e são necessários alguns décimos de segundo para chegarmos à percepção de que a mídia está com defeito. Em outras palavras, pode-se comprovar que a atenção provocada pela quebra da continuidade melódica é mais rápida do que a percepção a respeito da sua causa ou do seu conteúdo.

Assim, a mesma afirmação pode ser feita para a quebra da continuidade imagética, ou seja, para a inserção da estática fotografia em meio às imagens em movimento do cinema tradicional. A foto no cinema é capaz de arrancar o espectador da inércia narrativa e de movimento.

Como descreve Bellour, o congelamento da imagem no cinema inventa as condições de uma leitura, suscitando um espaço favorável às associações ao mesmo tempo livres e controladas, enfim, ele desloca a histeria do cinema ao produzir o que se pode chamar de um espectador pensativo, aquele que se opõe ao espectador apressado do cinema (BELLOUR, 1997, p. 79). É como se o próprio diretor da obra audiovisual acionasse o botão de pausa de um controle remoto para destacar ao espectador um fotograma que ele considera como fundamental ou digno de reflexão naquela passagem.

Ainda lendo Bellour, percebe-se que o autor, ao analisar o efeito que as fotografias causam dentro da diegese de um filme, reconhece alguns motivos para que o espectador que se depara com elas se sinta arrancado do desenrolar cinematográfico. A primeira razão para o fenômeno seria a fixidez repentina, que se opõe à fixidez dos objetos inanimados do filme, pois o filme *quer* que eles, os personagens dentro da foto, se mexam.

Outro motivo que Bellour prova ser causador deste efeito é o próprio olhar para o espectador. Nas fotos que o autor se referia, observam-se pessoas olhando para o que foi originalmente o fotógrafo, encarando quem se põe no lugar dele. Esta abordagem direta que o espectador sofre de alguém de dentro do filme é muito rara no cinema, principalmente no de ficção. É

natural do ser humano, até mesmo para a sua própria defesa e manutenção da sua existência, que um par de olhos fulminantes chame bastante atenção. Obviamente é de se considerar que Bellour se referia a uma obra de ficção quando detectou essa forma de estranheza. No entanto, é possível sentir a mesma estranheza ao deparar-se com as fotografias do filme de compilação abordado, pois se trata de um documentário que dispensa o depoimento e outras formas de expressão humana direta diante da câmera. As metragens encontradas e utilizadas por Romm provêm em sua maioria de cinejornais e nelas não se pode observar pessoas encarando o dispositivo. Também os rostos enquadrados em primeiro plano olham, em sua maioria, para o ditador, ou outro sujeito ou objeto fora de campo. Já os olhares em algumas das fotos escolhidas para o filme nos afrontam de uma maneira infalível. Reflexões específicas sobre estas fotos serão expostas neste trabalho mais adiante.

A terceira maneira, analisada por Bellour, de a fotografia conquistar uma atenção diferenciada dentro do filme, é pela possibilidade do público de compartilhar da sensação do personagem ao folhear as suas fotos. O interesse que o conteúdo deveria despertar apenas em quem estivesse dentro da diegese se expande e vira o interesse de quem está de fora. Também a forma através da qual o personagem tem o contato com a fotografia vira a mesma forma do público, assim como a maneira que o personagem tem em lidar com ela (BELLOUR, 1997, p. 86).

Esta última forma de apresentação da fotografia dentro do filme para seu espectador, apesar de também característica do filme de ficção, aparece no documentário de Romm de uma maneira diferenciada. A seguir, algumas sequências de fotografias do filme, bem como determinadas fotografias isoladas, serão analisadas com maior detalhe.

As fotografias de *O fascismo comum*

Ao assistir o filme, se nota que há bastantes inserções de fotografias. A utilização desse meio foi escolhida pelo diretor soviético por considerar esta intervenção impactante na tela de cinema em meio às metragens (Romm *in* BEILENHOF & HAENSGEN, 2009, p. 36). Assim como para

Bellour, Romm também acredita que a fotografia no meio das imagens em movimento chama mais atenção e ganha força expressiva.

Com esta convicção, o cineasta criou uma primeira sequência que, entre muitas outras no documentário, é capaz de causar um grande choque no espectador. Ainda nos primeiros minutos, não há nenhuma imagem mais forte e/ou aterrorizante. Muito pelo contrário, a delicada sequência inicial – de rostos de crianças bem tratadas sorrindo, casais trocando afeto e jovens moscovitas comemorando o ingresso na universidade – sofre um brusco corte para a fotografia inicial: o primeiro retrato que aparece no filme é o retrato da morte.

Enquanto ainda são rodadas as cenas que causam ternura, o narrador faz questão de destacar a diferença entre as pessoas. O último plano desta sequência mostra um menininho de mais ou menos dois anos andando pela calçada, o qual a mãe pega no colo para atravessar uma avenida, em sinal de proteção. A repentina aproximação da câmera ressalta a expressão corporal da mãe com a criança nos braços. Há então um corte seco para uma fotografia do tiro de um soldado em uma mãe com uma criança; o gesto corporal do plano anterior é o mesmo. No instante da troca da imagem em movimento pela primeira fotografia, a música de fundo é interrompida dando lugar ao som de um tiro. Como espectador, toda esta composição, adicionada à mudança de intensidade das imagens, causa um choque absoluto.

No plano seguinte, ainda sem som, pode-se verificar o mesmo procedimento de efeito parecido: agora se verifica um plano-detalle de uma menininha sendo acariciada por uma mão – em movimento – que é cortado para uma fotografia de mesmo enquadramento, mas o que se vê é o cadáver maltratado de uma pequena e esquelética menina, além de mais três outras fotos mostrando semelhantes imagens do horror.

Percebe-se então como o diretor utilizou uma diversidade de recursos para conseguir o maior efeito de choque possível para o início de seu filme: pelo corte da música e o estalido do tiro, pelo contraste de conteúdo e intensidade das imagens e, finalmente, pela mudança do meio com

continuidade temporal para a fotografia. Ou seja, aumenta-se o efeito impactante com a consciência da atenção pela estaticidade repentina.

A partir de então, o filme se desenrola sem muitas inserções fotográficas até o quarto capítulo. Nele, porém, há uma importante sequência de retratos capazes de mostrar a insanidade de Hitler e, ao mesmo tempo, o ridicularizar (BEILENHOFF & HAENSGEN, 2009, p. 286). Durante a exibição, o narrador também conta que estes são retratos encontrados no álbum do fotógrafo particular do ditador.

A sequência se inicia com o narrador dizendo: “No começo, Hitler tinha dificuldade com o seu papel de *Führer*, vocês já verão”. Aí entram as fotos do ditador. Elas possuem uma barbárie cômica: mostram Hitler estudando na frente do espelho e em diferentes ângulos expressões patéticas para seus discursos.

Sempre em plano americano, com a roupa do ditador e o fundo do quadro sempre escuros, a sequência não traz uma sobrecarga de informação visual, mesmo que cada uma das nove fotos permaneça apenas alguns décimos de segundo na tela. Este pequeno tempo é suficiente para estranhar as marcantes expressões do protagonista, mas pouco para elaborar uma reflexão a partir delas. Pode-se concluir então que a intenção da rápida montagem é a de causar o choque, bem como a ridicularização, mas não a atenção para qualquer outro juízo mais profundo a respeito.

Também o cineasta – que é, inclusive, o próprio narrador na versão soviética do filme – não se poupa de comentários irônicos ao descrever as fotos. O espectador se sente folhando um álbum de retratos acompanhado de alguém que lhe é muito íntimo e que se sente à vontade para falar com escárnio do retratado, que obviamente não estaria presente.

Compartilhar a sensação que um personagem tem ao folhar as fotos é um dos procedimentos que Bellour cita como os que arrancam o espectador do desenrolar habitual do filme. No caso deste filme de compilação, sem personagens determinados ou protagonistas incorporados em gente, sentimos o próprio diretor/narrador como o personagem que está conosco folheando e comentando as fotografias. Ao sugerir mais

um entendimento psicológico – e não histórico – dos acontecimentos, Romm apresenta em seu filme uma ordem que não tem por intuito descrever metodicamente a política de Hitler nem suas atitudes na vida privada, mas sim parodiá-lo, provando a sua loucura e a histeria cega dos seus discípulos. Essa sequência de fotos ilustra com clareza o seu método.

A sequência de fotos acaba, a música de fundo se modifica um pouco e começa uma metragem de um discurso de Hitler. O narrador, irônico, completa: “Agora, na prática”. Nota-se que o ditador assume um lugar central na figura e exerce todas as expressões mostradas nas fotografias de treino. As pessoas que o escutam o discurso estão distorcidas, não vemos seus rostos. Trata-se obviamente de um detalhe arranjado pelo próprio cineasta soviético, talvez para relembrar a condição de *massa* que Hitler impunha à sua plateia. É possível enxergar as fotografias anteriores dentro deste filme, como se estas fossem alguns de seus fotogramas.

O crítico e também documentarista Erwin Leiser tem uma ressalva em relação ao trabalho de Romm nesta sequência: para ele, as imagens em questão contêm uma força de atração que teria sido imensurável aos olhos do diretor. São fotografias perigosas, não à toa já serviram como objeto de adoração e propaganda. Ao expô-las com o intuito apenas de ridicularizar o *Führer*, o cineasta soviético poderia estar, sem perceber, fazendo com que espectadores com a pré-disposição cognitiva para tal relembrem ou descubram valores favoráveis ao regime e/ou ao ditador (Leiser *in* BEILENHOFF & HAENSGEN, 2009, p. 284).

Talvez Leiser tenha se precipitado na crítica, ao ignorar a rápida velocidade na qual as fotografias foram expostas, trazendo a rejeição proposital aos detalhes mais sutis. O cineasta soviético se concentrou nitidamente no grotesco, no que era mais aparente em poucos décimos de segundo.

No próximo capítulo do documentário, é possível conferir mais uma sequência constituída somente por fotos, mas agora elas são abordadas de uma maneira bem diferente da maneira na sequência anteriormente comentada: trata-se da retenção dos judeus de Varsóvia. Talvez tendo em vista que metragens fortíssimas rodadas no antigo gueto da cidade já foram

destaque no filme de compilação de Leiser, seis anos anterior ao seu, o cineasta soviético optou em exibir imagens do local através de fotografias.

A sequência é constituída por sete retratos em preto e branco que apresentam grande contraste entre as duas cores. Predominantemente em plano-detalhe, a câmera que filma também *passa* pelas fotos, enfatizando detalhes, às vezes tão pequenos que podemos vê-los já bem granulados, devido à grande aproximação do dispositivo ao papel fotográfico. Vemos imagens como uma arma sendo apontada para uma mãe; a expressão marcadamente apavorada de um menino com as mãos para cima em sinal de rendição; os sapatos de salto de uma mulher; as mãos de uma pessoa estirada no chão no meio de uma multidão de outras. O constante uso de *zoom in* e *zoom out* chama a atenção para as minúcias da composição, bem como as contextualiza em suas paisagens de horror, medo e humilhação.

Assim que entra a primeira foto, a câmera já aciona o *zoom*, que começa a aproximar-nos lentamente do rosto de um homem rendido pelos soldados. Em cada uma das fotos, criteriosamente exploradas pelo dispositivo, podemos sentir a valorização do rosto das pessoas retratadas, em especial o das vítimas. A triste música de fundo auxilia o espectador na sua comoção. O narrador, agora em tom sóbrio, complementa o efeito, dizendo que os judeus de Varsóvia foram, sem exceção, inteiramente exterminados.

O *passaio* da câmera pelas fotografias nos dá a sensação de estarmos assistindo a uma metragem normal, o produto da gravação de uma câmera portátil passeando por ambientes externos e internos. Porém, a imagem que vemos sendo percorrida está congelada, estável, presa em um momento de terror absoluto. Assumimos impreterivelmente o olhar do diretor. Com a sua própria descrição das fotos acompanhando de fundo, não há maneiras de desviar; a nossa concentração é voltada para os detalhes que ele deseja. Contudo, pela lenta velocidade de exibição das fotografias, o cineasta nos possibilita, desta vez, momentos de reflexão. É o seu olhar junto com a nossa consciência que geram o produto final, a nossa percepção em relação à sequência, os sentimentos que ela nos proporciona.

A passagem retoma a sensação relatada sobre a sequência anterior, de que o diretor está folheando fotos, porém agora em um estilo diferente, mais sóbrio, sem escárnio. Desta vez, ao *folhear*, ele está nos apontando detalhes e também acrescentando informações em relação a eles.

Podemos perceber um aumento progressivo na incidência de fotografias do começo para o final do filme, assim como ele exige cada vez mais nossa atenção e capacidade de refletir a partir das imagens. O primeiro capítulo que é basicamente constituído por fotos já está quase no final, mas é o que leva o nome do filme, *O fascismo comum*.

O capítulo começa com filme de soldados alemães sorridentes passando fardados, com cavalos e cigarros. Logo após a cena inicial, aparecem as fotografias. O semblante de belos soldados é mostrado em plano próximo, de baixo, na farda, até em cima, na altura dos olhos. O narrador complementa: “Soldados felizes andam pelo país. Tão felizes, tão capazes, tão simpáticos, tão bem-criados”. O fundamento no toque de sarcasmo da narração, que aparece ao longo de todo o filme, é elucidado em breve. Enquanto isso, de fundo se ouve uma simpática música cantada em coro, como em uma marchinha popular. O narrador continua: “E eles trabalhavam”, e o diz ao iniciar a exibição das fotos dos soldados mutilando um corpo. “Eles descansavam” – junto a isso, a foto de soldado escutando uma vitrola. “E trabalhavam de novo”, ao mostrar três fotos de soldados enforcando uma jovem.

E assim continua a sequência de fotos, com a justaposição de retratos em plano próximo de simpáticos soldados com retratos de suas violências explícitas e corpos mutilados. Quando não muito chocantes de longe ou com detalhes não muito visíveis, um rápido *zoom in* acompanha a filmagem das fotos.

Ao mostrar uma série de fotografias de atrocidades, agora sem intercalá-las com imagens agradáveis, percebe-se que o diretor abdica da música de marchinha, não se sabe se para chamar mais atenção às fotos ou se uma forma de respeito às vítimas naquele instante tão atroz. O fato é que a música volta com força no momento em que as fotos de conotação

negativa dão espaço ao retrato, bem granulado, de um belo soldado sorrindo. Contudo, a câmera vai se distanciando do rosto do jovem e percebemos que do seu lado há uma moça enforcada, ainda amarrada por uma corda.

O semblante radiante do soldado lado a lado a uma barbárie extrema nos traz à tona o contraste primordial. E ele, ao contrário de muitas passagens do filme, não está montado, o paradoxo se encontra no conteúdo, no interior da foto. A feliz música de fundo com coro cantado em alemão vem prorrogar esta completa falta de nexos que a fotografia inaugurou, mostrando outros soldados nada abatidos diante de cadáveres e mulheres violentadas.

O narrador enfatiza a procedência das fotos: elas teriam sido encontradas junto às fotos de crianças, mães e esposas nas carteiras pessoais dos combatentes. Este fato agrava ainda mais o paradoxo e nos auxilia a desvendar o caminho percorrido pelo cineasta e as suas motivações para as escolhas narrativas.

Desde o começo, bem como durante todo o filme, há o contraste de belas imagens com imagens de cadáveres, massacres, tiros e enforcamentos. Porém, como podemos averiguar, o contraste é uma característica presente já desde o material bruto, nas imagens do tema abordado, o fascismo. Ele é um fenômeno recorrente que Romm transformou em um método retórico para a sua obra, não o criou sem embasamento.

O jornalista Wilhelm Roth define *O fascismo comum* como “um filme de rostos por princípio” (in BEILENHOFF & HAENSGEN, 2009, p. 271). Há planos-detalhe de mulheres em êstase no meio da multidão enquanto Hitler passa pela rua acenando do carro; se vê soldados sorrindo no meio da marcha; bem como soldados com a barba por fazer e semblantes cansados em meio à guerra no inverno. É como se Romm quisesse ler os rostos, para saber o que realmente se passa nas mentes dos seres humanos que compõem, no geral, de uma forma tão homogênea, a massa vista nos cinejornais e nos documentários de propaganda da época.

Ao assistir seu filme, porém, fica claro que dentre tantos rostos vistos, os mais marcantes são os presentes nas fotografias de registro dos prisioneiros de Auschwitz. As fotografias se encontram até hoje nas

paredes do museu situado onde antes era uma parte do próprio campo de concentração.

Em meio a outras fotos, tanto terríveis como humilhantes, de Auschwitz e de seus prisioneiros, o cineasta soviético inicia a sequência de exibição destes retratos. A diferença destes rostos para os outros anteriormente exibidos é que eles não foram fotografados ao acaso ou por vontade. Os prisioneiros sabiam que estavam sendo fotografados, eles foram forçados a isto, foram registrados como animais por seus agressores. Os prisioneiros estão de frente, nos encarando. As fotografias mostradas se assemelham àqueles retratos datados feitos para delegacias policiais antes de encarcerarem um sujeito.

Ao narrar, Romm explica que há milhares de fotografias como estas, porém, no filme são mostradas apenas dez. É possível que o diretor tenha escolhido, entre milhares, as de pessoas com os olhares mais expressivos. O fato é que, mesmo dentre tantas cenas horripilantes antes e depois no filme, as fotografias dos prisioneiros de Auschwitz podem ser consideradas as mais marcantes de toda a obra. Cada uma delas é exibida através do mesmo procedimento: primeiro a fotografia mostrando o rosto ou o busto do prisioneiro inteiro, depois fechando rapidamente o enquadramento nos seus olhos, onde a câmera permanece por pelo menos um segundo. Nesta passagem, o falante narrador estrategicamente se cala, nos dando a maior liberdade possível para o ato da reflexão.

Mas por que a observação dos olhos dos prisioneiros é tão horripilante? Isso acontece porque os olhos destas vítimas servem, no mínimo, de índice do seu próprio destino: a morte.

Enquanto as imagens da humilhação e do extermínio das vítimas do Holocausto se proliferaram a ponto de nos causar uma anestesia cognitiva, a ponto de nos acostumarmos até manifestarmos uma certa indiferença perante elas, com o que nunca nos acostumamos é estar cara a cara e em plano próximo com estas pessoas, congeladas em um instante no qual estavam ainda vivas, mas conscientes do seu destino. Romm nos coloca em frente a esta foto, no perverso lugar do fotógrafo. Aqui nos

tornamos testemunhas da consciência flagelada destas vítimas. O brilho nos seus olhos amedrontados atesta as suas vidas e os seus sofrimentos. Eles se encontram, porém, dentro de corpos já condenados ao extermínio. É obscuro encará-los. Romm, entretanto, nos obriga a isso, nos faz sentir vergonha por assumirmos a posição do inimigo/fotógrafo, nos traz por alguns eternos décimos de segundo a angústia absoluta que eles refletem. Eles estão lá, perversamente congelados, para sempre. Como já comentado, é sem dúvida a sequência mais chocante do filme. Romm sabe disso. Ele denuncia a sua consciência ao repetir a sequência dos olhares mais uma vez: ela também é a última sequência do filme, um olhar desesperado é a última cena a ficar nas nossas cabeças antes dos créditos finais, para assim alojar-se nas nossas consciências.

Portanto, é possível afirmar que *O fascismo comum* é um filme feito para abalar o espectador. E faz uso de vários artifícios técnicos para cumprir este objetivo. Um dos mais importantes é a inserção dessas sequências de fotos, espalhadas estrategicamente pelo filme todo. A fotografia no cinema, em meio às imagens em movimento, causa maior impacto. Romm sabia disso e se aproveitou deste fenômeno. Ele apresentou diferentes formas estéticas na exploração das fotografias nas diferentes sequências. Elas variam de acordo com o *humor* que a sequência representa ou com o grau de liberdade para a reflexão que o diretor quer proporcionar ao espectador.

Bibliografia

- BEILENHOF, Wolfgang & HAENSGEN, Sabine (org.). *Der Gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Mikhail Romm*. Berlim: Vorwerk, 2009.
- BELLOUR, Raymond. *Entre imagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. “A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação”. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- LEYDA, Jay. *Film beget Film - a study of the compilation film*. Nova York: Hill and Wang, 1964.

SHLAPENTOKH, Dmitry & SHLAPENTOKH, Vladimir. *Soviet cinematography 1918-1991: ideological conflict and social reality*. Nova York: Walter de Gruyter, 1993.

WEINRICHTER, Antonio. *Metraje econtrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2009.

De Jean Rouch aos cineastas indígenas: estratégias fílmicas do cinema documentário

JULIANO JOSÉ DE ARAÚJO¹

Introdução

A posição do interlocutor nativo, como também questões de epistemologia e ética, eram discutidas pelo antropólogo-cineasta Jean Rouch a partir da década de 1950 em filmes como *Os mestres loucos* (1954-55) e *Jaguar* (1954-67), atingindo seu ápice em *Crônica de um verão* (1960), dirigido junto com Edgar Morin (GINSBURG, 1995, p. 261). Rouch pode ser considerado pioneiro e, sem dúvidas, estava muito à frente de outros antropólogos de sua geração, na medida em que para ele o conhecimento deveria ser proveniente não da observação científica mas, ao contrário, de um processo de ajustamento mútuo e engajado entre cineasta e sujeitos (HENLEY, 2009, p. 321). É dessa forma que o antropólogo-cineasta começa a delinear os princípios de sua práxis cinematográfica, a qual denominaria de “antropologia compartilhada”, e cujos fundamentos estão reunidos, notadamente, no artigo “The camera and man” (ROUCH, 2003), os quais constituem a base de sua “antropologia compartilhada” (HENLEY, 2009) que, mais tarde, configurar-se-iam na antropologia fílmica, conforme proposta por Claudine de France (1998).

Tendo em vista este contexto teórico, o objetivo deste artigo é discutir a realização de documentários por comunidades indígenas a partir da

¹ Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Rondônia (Unir) e doutorando em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: araujojuliano@gmail.com.

experiência de realização cinematográfica do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). Como fazer com que sujeitos, grupos sociais ou comunidades a que um determinado documentário se refere sejam introduzidos e participem do processo de realização cinematográfica (preparação, filmagem e montagem)? Qual a importância dessas produções audiovisuais para as comunidades indígenas? E para o homem branco, o antropólogo, o cineasta (ou como preferiria Jean Rouch, o “antropólogo-cineasta”), os quais, tradicionalmente, sempre detiveram o monopólio da observação? O que se altera na relação entre cineasta e sujeitos filmados? Essas são algumas das indagações que nortearão o artigo ora proposto.

Para tanto, analisaremos algumas estratégias de *mise en scène* dos cineastas indígenas com o objetivo de pensar sobre o que dizem esses documentários e, sobretudo, como fazem para dizer o que dizem, discutindo seus procedimentos de criação, métodos de trabalho, condições de realização, posturas éticas, opções estéticas e técnicas. Elegemos como *corpus* do presente artigo a série *Cineastas indígenas*, composta por documentários realizados por indígenas de diversas regiões brasileiras. A série conta atualmente com seis DVDs: o primeiro DVD foi realizado por indígenas da etnia Kuikuro; o segundo, da etnia Huni Kui; o terceiro, por indígenas Panará; o quarto, pelos índios Xavante; o quinto pelos indígenas Ashaninka, e o sexto por indígenas da etnia Kisêdjê. Há ainda a previsão de lançamento do sétimo DVD da série, realizado por indígenas da etnia Mbya-Guarani. Cada DVD traz dois documentários, além de vários extras (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2011).² Longe de realizar uma análise exaustiva dos filmes, procuraremos, aqui, tomá-los como referência para evidenciar determinadas estratégias de *mise en scène* empregadas pelos cineastas indígenas e, notadamente, discutir as implicações das mesmas para o processo de realização cinematográfica.

O processo de realização cinematográfico compartilhado do VNA

2 Informações mais detalhadas sobre os DVDs da série *Cineastas indígenas* podem ser acessadas em www.videonasaldeias.org.br

O trabalho do projeto VNA iniciou-se em 1987, no âmbito das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista (CTI), coordenada pelo documentarista Vincent Carelli com o objetivo de “apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas” (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2011). “O que interessava no vídeo era a possibilidade de mostrar imediatamente o que se filmava e permitir a apropriação da imagem pelos índios”, afirma Carelli (2011, p. 46). Entendemos o termo “produção compartilhada” a partir dos fundamentos da antropologia compartilhada de Jean Rouch. MacDougall (1998, p. 134) explica-nos que:

Além de um cinema observacional, há a possibilidade de um cinema participativo [...]. Aqui, o realizador reconhece sua entrada no mundo dos sujeitos e ainda lhes pede para imprimir diretamente no filme aspectos da cultura deles. Isso não significa um relaxamento dos propósitos do filme, tampouco o abandono da perspectiva dos realizadores, que estão fora da cultura retratada. Mas, ao revelar seu papel, os realizadores acentuam o valor do material como evidência. Ao entrar ativamente no mundo dos sujeitos, eles têm a capacidade de provocar um fluxo maior de informações sobre os mesmos. Ao lhes dar acesso ao filme, os realizadores tornam possíveis correções, adições e esclarecimentos que somente a resposta dos sujeitos ao material pode trazer à tona. Através de uma troca como essa, o filme pode começar a refletir as formas pelas quais os seus sujeitos percebem o mundo.

As atividades do VNA começaram, inicialmente, como uma experimentação entre os índios Nambiquara, do norte do Mato Grosso. A atividade de filmar os indígenas e deixá-los

assistir o material filmado foi gerando uma mobilização coletiva. Diante do potencial que o instrumento

apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos, e gerando uma série de vídeos sobre como cada povo incorporava o vídeo de uma maneira particular (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2011).

Após trabalhar com os Nambiquara, Carelli vai para os Gavião, do Pará, que tinham acabado de retomar o controle de comercialização da castanha de sua reserva. O vídeo, explica ele, “caiu como uma luva para o projeto de retomada cultural dos Gavião”. Processo semelhante começa com os Xavante, no Mato Grosso, em parceria com a antropóloga Virginia Valadão, e posteriormente com os Waiãpi, no Amapá, junto com a antropóloga Dominique Gallois. Em 2000, o projeto constitui-se na ONG VNA. Hoje, após 25 anos de intensa atividade de produção e uma prática sistemática e inovadora de formação de realizadores indígenas, o VNA já trabalhou com 37 povos e realizou 127 oficinas, das quais resultaram 87 filmes (CARELLI, 2011, p. 47-48).

Podemos, de forma geral, identificar três fases distintas do VNA:

- 1) em um primeiro momento, que se estende de 1986 com a criação do VNA no âmbito do CTI, até 1997, temos os documentaristas e antropólogos realizando documentários “sobre” os indígenas, com o intuito de mostrar uma outra visão das comunidades justamente para desconstruir os estereótipos propagados pela mídia em relação ao índio;
- 2) em 1997, com a realização da primeira oficina de vídeo com cerca de 30 índios de etnias diferentes, no Xingu, temos o momento em que as câmeras começam a passar para as mãos dos indígenas. Com a “câmera na mão”, eles são os responsáveis pela preparação e filmagem dos documentários. Vale notar que, embora a montagem fique sob responsabilidade dos coordenadores do projeto, a mesma é feita a partir de longos debates e discussões com os indígenas;
- 3) o terceiro momento do projeto VNA inicia-se, por volta de 2000, justamente quando os indígenas, além de participar da preparação e filmagem, começam a atuar também no processo de montagem dos

documentários. É importante destacar que os produtos audiovisuais são montados pelos indígenas em coautoria com os coordenadores do projeto, os quais pretendem fazer com que os indígenas cheguem ao protagonismo cinematográfico, onde as comunidades detenham o controle de todo o processo de realização cinematográfica. A respeito dessa questão, o coordenador do VNA, Vincent Carelli, afirma: “espero que isso tudo seja uma etapa, uma passagem do processo de formação para uma carreira solo, que todo mundo espera, ainda estamos nesse processo” (FORUMDOC.BH, 2009, p. 6).

Após este breve histórico do VNA, discutiremos algumas estratégias de *mise en scène* empregadas pelos cineastas indígenas na realização dos documentários. Entendemos o termo *mise en scène* conforme definido por France (1998), ou seja, trata-se de pensarmos em todos os procedimentos implicados na realização de um filme documentário, desde a preparação do mesmo, sua filmagem e montagem. Dito de outro modo, quando nos dedicamos ao estudo das estratégias de *mise en scène*, devemos pensar nos “procedimentos cinematográficos utilizados para colocar em cena os cenários ou os feitos e gestos das pessoas filmadas” (FRANCE, 1979, p. 8, *apud* FRANCE, 1998, p. 50), tais como: a etapa de preparação do filme, com a inserção dos cineastas no universo que será retratado; elaboração ou não de roteiros; escolhas técnicas, como o emprego ou não de *zoom*; enquadramentos; presença na imagem dos tempos fortes, fracos e mortos etc.

O processo de realização cinematográfico do VNA tem suas bases em oficinas de formação que são feitas com as comunidades indígenas e duram, em média, de três semanas a um mês, e contam com a participação de até seis indígenas. Inicialmente, os coordenadores ensinam-lhes o manejo básico da câmera, orientando-os a fazer o foco manual e o balanço de branco. “Na hora que eles dominaram essas duas coisas, já começam a trabalhar fazendo exercícios. O exercício que a gente tem costume de dar é esse de filmar o cotidiano de alguém”, afirma Mari Corrêa, que atua nas oficinas de formação de realizadores indígenas. É

importante notar que os coordenadores não participam da filmagem. “E no final do dia, quando eles terminaram de filmar, a gente se junta numa sala, que é aberta à comunidade toda, assistimos o material e fazemos uma visão crítica”, explica Mari (CORRÊA, 2011, p. 11). O coordenador do VNA, Vincent Carelli, diz que quando o indígena começa a filmar, como qualquer pessoa recém-introduzida nas técnicas cinematográficas, tem uma tendência a ficar cortando. “Ele 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”, comenta Vincent, referindo-se ao fato de que as entrevistas que os cineastas indígenas fazem com pessoas mais velhas das comunidades têm horas de duração (CORRÊA, 2011, p. 5). “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 narraçõezinhas, não tem frases curtas. E eles filmam até o final, até o cara acabar de falar”, diz Mari Corrêa (2011, p. 6).

Assim, a preparação das filmagens dos documentários realizados no âmbito do projeto VNA ocorre, literalmente, em um verdadeiro mergulho e participação no universo dos sujeitos filmados. Carelli explica que no início das atividades do projeto a equipe do VNA tentou realizar uma mesma oficina com indígenas de diferentes etnias, fato que não obteve êxito, considerando as diferenças e especificidades de cada uma delas. “Depois de uma experiência de oficina multiétnica, entendemos que trabalhar por etnia era o que dava mais certo, pelo conhecimento da língua e pela intimidade que os jovens de cada aldeia tinham com seus parentes” (CARELLI, 2011, p. 48). A respeito das oficinas, Vincent afirma que:

O VNA certamente tem um método de ensino, mas antes de mais nada os resultados obtidos são fruto de um estilo de relacionamento, de convivência, de escuta dos povos com os quais trabalhamos. O fato de atendermos a uma demanda que parte deles já é meio caminho andado. Mas, de qualquer maneira, é preciso entender as injunções, políticas internas da comunidade, saber colocar sua presença, seu ponto de vista.

Uma vez conquistado este lugar, todo o processo flui, porque o desejo de aprender é enorme (CARELLI, 2011, p. 48).

Os cineastas indígenas têm uma relação íntima com os personagens de seus filmes, que normalmente são seus pais, tios, pessoas mais velhas da aldeia, com as quais os mesmos têm uma forte relação de convivência. Sobre tal questão, podemos citar, por exemplo, o documentário *Shomõtsi* (2001), de Valdete Pinhanta, da etnia Ashaninka, do Acre, que nos apresenta a crônica do cotidiano de Shomõtsi, um indígena Ashaninka da fronteira do Brasil com o Peru, que vai até a cidade receber sua aposentadoria. A personagem do filme é, na verdade, o tio de Valdete, revelando, assim, uma relação íntima entre quem filma e aquele que é filmado. Devemos considerar os laços da comunidade indígena e, sobretudo, familiares entre o cineasta Valdete e seu tio Shomõtsi. Nichols (1994, p. 67) explica-nos que o filme etnográfico, conforme realizado tradicionalmente pela antropologia, sempre trouxe em si a ideia de separação de culturas, que sustenta a realização do filme, entre um “nós”, que filma, e um “eles”, que são filmados. No documentário *Shomõtsi* a situação é diferente: há laços fortes entre cineasta e personagem ou, em outros termos, sou “eu”, o Ashaninka Valdete, que está filmando a vida de “minha” comunidade, de “meus” familiares e, por que não dizer, “minha” própria história.

Nesse contexto, Rouch (2003, p. 88) lembra-nos que “toda vez que um filme é realizado, a privacidade é violada”. É justamente por isso que o antropólogo-cineasta é totalmente oposto às grandes equipes de filmagem e defende que os documentários sejam feitos por equipes reduzidas, constituídas por poucas pessoas, preferencialmente da própria comunidade. Rouch (2003, p. 87) destaca que a pessoa responsável pelo som deve compreender o idioma daqueles que está gravando, sendo indispensável, assim, que a mesma pertença ao grupo étnico filmado. Todos os filmes do VNA são falados na língua nativa das comunidades envolvidas, sendo legendados posteriormente. O documentário *O manejo da câmera* (2007),

dos indígenas da etnia Kuikuro, por exemplo, traz uma sequência na qual se vê a realização do processo de legendagem, do qual os indígenas participam. Já em relação ao cinegrafista, Rouch alega que o cineasta deve exercer tal função, não a delegando a terceiros, pois é somente ele e mais ninguém que sabe quando, onde e como filmar, ou seja, fazer a produção. No caso em questão, são cineastas indígenas que fazem as filmagens conforme os propósitos das comunidades em que estão inseridos.

Os filmes realizados pelos cineastas indígenas não seguem roteiros estruturados, pré-concebidos; pelo contrário, estão abertos ao imprevisto e risco. “A captação do material dos cineastas indígenas nas oficinas se dá de maneira intuitiva, empírica e livre, atenta ao imprevisto, ao espontâneo, à livre expressão e criação dos seus personagens”, esclarece Carelli (2011, p. 48). Identifica-se, assim, na prática do VNA, o que Bregstein (2007), ao analisar os filmes do antropólogo-cineasta Jean Rouch, denomina de roteiros baseados na tradição oral. Rouch raramente produziu algo que se assemelha-se a um roteiro formal de filmagem e boa parte de seus filmes foram dedicados a eventos ritualísticos, dos quais *Os mestres loucos* constitui-se como o melhor exemplo. Nestes casos, como nos lembra Henley (2009, p. 258-259), o cineasta precisa somente seguir o evento e seu desenrolar, na medida em que o mesmo já tem uma estrutura narrativa interna, além de centrar-se nos personagens do filme, os quais ditarão, de certa forma, os rumos de filmagem a partir de seus depoimentos. Comolli (2009, p. 41) explica-nos que

a atitude mais favorável ao cineasta consiste, portanto, em permanecer aberto ao inesperado, adaptar-se a ele e tirar vantagem disso. O imprevisto não é mais então considerado como um obstáculo, mas como uma oportunidade graças à qual serão desvendados aspectos da atividade estudada que estavam até então escondidos ou mascarados.

O já citado documentário *O manejo da câmera* começa com uma voz em *off*, sobre um fundo preto, dizendo “um, dois, três, já”, seguida de

tomadas mostrando o cineasta indígena Jairão, que arruma a câmera para iniciar a filmagem do depoimento de Tehuru, um dos pajés da aldeia Kuikuro. Com tomadas mostrando os indígenas realizando a performance de cineastas, ação que será repetida em vários outros momentos do documentário, Jairão diz para o pajé: “Já vamos começar”. “Tá pronto?”, questiona o pajé. “Quase, eu vou te explicar”, diz Jairão. “Você vai contar a história. Vai contando e nós vamos gravando”, afirma o cineasta, que está ao lado de outros dois cineastas indígenas. Tem-se o depoimento do pajé, que fala sobre um mito indígena, alternando-se tomadas dos cineastas indígenas. “Aí, elas transaram com ele. Então, ele gozou e o rabo dele ficou tremendo”, afirma o pajé no final de seu depoimento, momento em que se vê o cinegrafista Jairão rir. Imediatamente, Tehuru afirma rindo: “Jairão, você não pode rir, porque você deve tremer igualzinho”. Nota-se no final dessa sequência a presença da impureza, uma vez que os cineastas indígenas não se prendem à mera realização de um roteiro previamente definido; pelo contrário, os mesmos estão abertos à indeterminação do acontecer na circunstância da tomada. Mari Corrêa (2011, p. 6) afirma que durante as oficinas que realizam com os indígenas, a invasão da impureza é sempre estimulada nos filmes, sendo que a mesma far-se-á presente em diversos momentos deste documentário.

Uma questão técnica muito importante das oficinas do VNA, e que revela, como veremos adiante, uma postura ética, é a proibição do emprego do *zoom*, justamente uma das primeiras lições que os cineastas indígenas recebem durante as oficinas de vídeo. Mari Corrêa diz que se trata, por um lado, de uma questão técnica, pois quando se filma sozinho, sem alguém para fazer o som, caso o cinegrafista não chegue perto do entrevistado, corre-se o risco de não captá-lo. “Então já tem uma questão aí que é intrínseca da forma de filmar. Você tem que se aproximar”, diz. Por outro lado, Mari aponta 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, 2011, p.

10). No documentário *Já me transformei em imagem* (2008), realizado por indígenas da etnia Huni Kui, por exemplo, há o depoimento do jovem cineasta Tadeu Siã, que afirma: “Antes, quando a gente filmava, tinha gente que se escondia para não ser filmado. Outros falavam que a gente ganhava dinheiro com isso, que a gente só queria se dar bem. Aí, eu explicava para eles que só vou filmar quem quiser ser filmado”. Tem-se, dessa forma, um princípio de filmagem muito caro a Jean Rouch, na medida em que não empregar o *zoom* permite-nos ter a “qualidade insubstituível do contato real entre aquele que filma e o sujeito filmado” (ROUCH, 2003, p. 88).

Além do não emprego do *zoom*, os cineastas indígenas fazem uso, em vários momentos das filmagens, da câmera na mão. Não queremos dizer que eles filmam única e exclusivamente com a câmera na mão; pelo contrário, em uma sequência de *O manejo da câmera*, por exemplo, vemos os cineastas indígenas arrumando a câmera em um tripé para realizar uma entrevista. Embora o uso do tripé seja uma estratégia de trabalho recusada por Rouch (2003, p. 89), uma vez que o mesmo faz com que a câmera literalmente “veja” de um único ponto de vista, é importante notarmos que os cineastas indígenas utilizam-no, normalmente, para a realização de entrevistas, como é o caso em questão. Para a realização das demais imagens, os cineastas indígenas sempre estão com câmera na mão. Sobre a filmagem com a câmera na mão, é pertinente apontarmos uma sequência do documentário *Cheiro de pequi* (2006), realizado pela etnia Kuikuro. Merece destaque, neste documentário, a forma como a câmera participa de um ritual indígena, indo, gradativamente, de um enquadramento em plano mais aberto para planos mais fechados, próximos dos indígenas que cantam e dançam, de lá para cá. A respeito dessa questão, o antropólogo-cineasta Jean Rouch, que teve como grandes mestres Robert Flaherty e Dziga Vertov, afirma que, para ele, “a única forma de filmar é 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” (ROUCH, 2003, p. 89). Para Rouch, esta seria a síntese entre as teorias de Vertov (cine-olho)

e de Flaherty (observação participante). É pertinente observarmos que, não apenas nesta encenação do ritual, mas em várias outras sequências do documentário, podemos ter essa sensação de participação da câmera. Sobre tal estratégia, Rouch (2003, p. 90) explica-nos:

Então, ao invés de usar o *zoom*, o realizador-cinegrafista pode realmente entrar em seu sujeito, pode preceder ou seguir um dançarino, um padre, ou um artesão. Ele não é somente um realizador-cinegrafista, mas um “olho mecânico” acompanhado por uma “orelha eletrônica”. É este estado fantástico de transformação do realizador-cinegrafista que eu chamei, por analogia ao fenômeno de possessão, de “cine-transe”.

Silva (2010, p. 78-79) afirma que o cine-transe, nessa perspectiva, trata-se justamente de 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, os quais se fazem presentes em vários momentos de *Cheiro de pequi*, como também de outros documentários da série. Em relação ao cine-transe, Carelli (2011, p. 46) afirma que o mesmo esteve presente desde a realização de seu primeiro documentário, *A festa da moça* (1987), com os Nambiquara:

O meu estilo de filmagem, de iniciante autodidata, foi moldado por este dispositivo, o que me jogou de imediato no “vídeo-transe”, sem jamais ter ouvido falar em Jean Rouch ou no “Cinema Verdade”. O transe, é claro, era nosso e deles, que ao cabo de várias performances para ajustar a sua imagem, resolveram realizar a cerimônia de furação de nariz e lábios, prática abandonada há mais de vinte anos. Foi uma experiência catártica, muito além das

expectativas iniciais, que nos demonstrou o poder da ferramenta e do dispositivo.

O projeto VNA, do ponto de vista histórico, como indicamos no início do presente trabalho, encontra-se em sua terceira fase, momento em que os indígenas, além de participar da preparação e filmagem, atuam também no processo de montagem dos documentários. A postura dos indígenas diante das ferramentas audiovisuais e, em particular, dos filmes documentários realizados por eles, vai ao encontro dos pressupostos teóricos da antropologia fílmica, que considera o filme como “um meio de descoberta completo” (COMOLLI, 2009, p. 28), ou seja, o filme como principal meio de investigação e não um acessório para ilustração, como fazia a antropologia em seus primeiros estudos. “Com os vídeos todos vão poder aprender, não só os alunos que sabem ler e escrever, mas também as crianças e os velhos. Todos vão acompanhar”, afirma o indígena Joaquim Maná Huni Kui, em seu depoimento no documentário *Já me transformei em imagem*. Os indígenas realizam, por meio dos documentários, uma verdadeira descrição fílmica de sua comunidade, de seu cotidiano, hábitos, tradições, rituais etc. Comolli (2009, p. 31) argumenta:

Descrever com a ajuda do filme consiste em apresentar, de forma continuada ou simplesmente de passagem, uma pessoa, um grupo humano, uma atividade ou um conjunto de atividades, um lugar, um momento etc. Trata-se, para o cineasta, de explorar mais ou menos em detalhe os aspectos sensíveis do objeto de estudo.

Rumo a um protagonismo cinematográfico indígena

O VNA tem como atitude epistemológica uma produção compartilhada e participativa, conforme defende MacDougall (1998), na esteira dos caminhos abertos pela antropologia compartilhada de Rouch (2003), tendo em vista, em especial, as demandas das comunidades

indígenas. A respeito dessa questão, o coordenador do VNA, Vincent Carelli, é claro: “A gente é procurado por eles e responde a uma demanda, ao interesse deles” (CORRÊA, 2011, p. 12). Dito de outro modo, não se trata de um projeto “nosso”, dos antropólogos, do homem branco, o qual subjuga as vozes indígenas, como muitos trabalhos etnográficos fizeram. Pelo contrário, com o trabalho do VNA tem-se um protagonismo indígena, uma vez que a discussão colocada não é mais como representar o outro, mas como fazer com que o outro tenha uma participação em todas as etapas do processo de realização cinematográfica (preparação, filmagem e montagem).

Para concluir, gostaríamos de citar uma afirmação do antropólogo-cineasta Jean Rouch: “Então, o antropólogo não mais monopolizará a observação das coisas. Ao invés disso, tanto ele como sua cultura serão observados e gravados. Dessa forma, o filme etnográfico nos ajudará a ‘compartilhar’ a antropologia” (ROUCH, 2003, p. 98). Acreditamos que o trabalho do VNA mostra-nos justamente tal processo, verdadeira etnografia dos indígenas pelos/para os próprios indígenas, como também para nós, o homem branco, que revela fortes traços da tradição rouchiana, como nossas análises das estratégias de *mise en scène* empregadas pelos cineastas indígenas mostraram.

Referências bibliográficas

- BREGSTEIN, Philo. “Jean Rouch, fiction film pioneer: a personal account”. In: BRINK, Joram ten (org.). *Building bridges: the cinema of Jean Rouch*. Nova York: Wall Flower Press, 2007.
- CARELLI, Vincent. “Um novo olhar, uma nova imagem”. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda (PE): Vídeo nas Aldeias, 2011.
- COMOLLI, Annie. “Elementos de método em antropologia fílmica”. In: FREIRE, Marcius & LOURDOU, Philippe (orgs.). *Descrver o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

- CORRÊA, Maria. “Conversa a cinco”. *Entrevista dos coordenadores do Vídeo nas Aldeias com os cineastas Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel*. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>>. Acesso em 29 jun. 2011.
- FORUMDOC.BH.2009. *Catálogo do 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*, 2009. Disponível em: <<http://www.forumdoc.org.br/forumdoc2009/catalogo-forumdoc-2009.pdf>>. Acesso em 01 jul. 2011.
- FRANCE, Claudine. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- GINSBURG, Faye. “Mediating culture: indigenous media, ethnographic film, and the production of identity”. In: DEVEREAUX, Leslie & HILLMAN, Roger (orgs.). *Fields of vision: essays in film studies, visual anthropology, and photography*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- HENLEY, Paul. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- MACDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- NICHOLS, Bill. *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- ROUCH, Jean. “The camera and the man”. In: HOCKINGS, Paul (org.). *Principles of visual anthropology*. Berlim/Nova York: Mouton de Gruyter, 2003.
- SILVA, Mateus Araújo (org.). *Jean Rouch: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.
- VÍDEO NAS ALDEIAS. 2011. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br>>. Acesso em 25 jun. 2011.

Filmografia

A festa da moça (1987), de Vincent Carelli.

Cheiro de pequi (2006), de Mariká Kuikuro e Takumã Kuikuro.

Crônica de um verão (1960), de Edgar Morin e Jean Rouch.

Já me transformei em imagem (2008), de Zezinho Yube.

Jaguar (1954-67), de Jean Rouch.

O manejo da câmera (2007), do Coletivo Kuikuro de Cinema.

Os mestres loucos (1954-55), de Jean Rouch.

Shomõtsi (2001), de Valdete Pinhanta.

Pierre Verger: entre a intenção e a contingência

SABRINA ROCHA STANFORD THOMPSON¹

A partir das narrativas e elaborações do diretor e da equipe do filme em questão, temos acesso a uma série de experiências empíricas que se colocam diante do desejo do diretor, que por vezes depara-se com marcas contingenciais que imprimem um novo sentido ao documentário: sejam elas marcas visuais do acaso, entrevistados não cogitados ou situações inesperadas, que cunharam um novo sentido, quiçá poético à obra. Dessa forma, um projeto inicial, ou um processo de autoria, é resultado de um encontro entre o desejo de documentar uma determinada especificidade cultural e a própria cultura que se revela em ato.

Parte da produção documental teria a possibilidade de inventar pequenos “dispositivos de escritura” para se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas de mundo que a mídia nos oferece. Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissura e afastam o que é acidental, os dispositivos documentais extrairiam da precariedade, da incerteza e do risco sua condição de intervenção (LINS & MESQUITA, 2008, p. 57).

Sabemos que para a aproximação com uma dada cultura, principalmente quando ela se presentifica de uma forma não usual ao dia a dia de quem vai registrá-la, ou seja, quando existem diferentes posições subjetivas e culturais que pré-existem a este encontro (questões religiosas,

¹ Psicóloga, documentarista e mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: stanfordsabrina@hotmail.com.

posições sociais, entre outras), existe a necessidade de uma ética que visa acolher e dar lugar para que aqueles sujeitos determinados possam se manifestar. Essa ética, se podemos nomeá-la assim, tem buscado um referencial de ancoragem, que permita revelar elementos êmicos da própria cultura referida, perpassadas pelo desejo de quem as quer registrar, ou seja, um interstício específico, que nos revela, a partir de depoimentos da própria equipe do filme, a existência de uma confluência de desejos e encontros inesperados, que distinguem o estilo do cinema documentário de um ficcional, por exemplo.

Da intenção à realização, há todo um processo de trabalho, onde o artista atravessa uma série de reações subjetivas e reais, a criação passa a ser um resultado de um lance que conta com o acaso, embora muitas vezes o projeto do trabalho não aponte espaço para tal. Assim, acentua-se a diferença entre a intenção e a realização de um trabalho (BARTUCCI, 2000, p. 36).

Nesse sentido, a construção do processo de realização documental conta com o inesperado em sua confecção, o que, como nos relatam vários diretores, acaba por conferir um significado muitas vezes poético à obra, arejando possíveis propostas enrijecidas, contribuindo para a vivificação de um processo que pode permitir o aparecimento do outro cultural em sua singularidade. A proposta da obra cinematográfica documental, portanto, se apresentaria como um projeto que ganha novos sentidos de acordo com contexto cultural contemporâneo no qual está imersa. A produção fílmica diz de si na medida em que se revela, revelando também ao outro, numa dialética que escapole de sua empreitada inicial. Como aderir ao acaso? Como incluí-lo no próprio corpo fílmico do documentário? O que fazer com as situações que colocam o documentarista em difíceis escolhas éticas? Essas são algumas de nossas questões fundamentais e que norteiam a busca do presente trabalho, cotejando a concepção criativa inicial dos seus realizadores com a construção do

processo em si, pois acreditamos que, quando há um espaço ético para que o fenômeno “real” possa se manifestar, existe um registro mais legítimo do ponto de vista da fidedignidade cultural. Sendo assim, muitas vezes, furos em entrevistas pré-estabelecidas, situações de embaraço e consternação são reveladores de situações que nos colocam diretamente em contato com algo muito específico de um sujeito, ou mesmo do desejo do diretor e da equipe produtora.

Relatos de *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos*

Uma ponte para fragmentos de uma identidade cultural

Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos, também intitulado *Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos* é um filme de 1998, dirigido por Lula Buarque de Holanda, com roteiro de Marcos Bernstein, trilha sonora de Naná Vasconcelos e produzido pela Conspiração Filmes. A proposta original do filme surgiu após uma série realizada pelo diretor sobre a vida de Gilberto Gil, com sede de locações na Bahia, em que havia uma participação especial do fotógrafo devido à sua amizade com o cantor. Após o encontro com Pierre Verger, Lula Buarque começa a considerar a possibilidade de fazer um longa-metragem em que a vida do antropólogo ocupasse o tema principal da narrativa documentária. A partir das entrevistas realizadas para o documentário sobre a vida de Gil, em que estava em questão a relação pessoal deste com o fotógrafo, o diretor recolhe material para a realização de um piloto que posteriormente deu origem ao filme *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos*. A narrativa principal do documentário centrou-se na vinda do antropólogo ao Brasil e em suas relações de trocas culturais entre Brasil e África, pois como Pierre Verger realizou uma série de viagens entre a Bahia e a África Ocidental (especificamente no Benin), ele atuou como uma espécie de interlocutor, que fazia uma ponte simbólica entre as duas instâncias, tanto reais quanto imaginárias. Trazia, dessa forma, de cá para lá e vice-versa, informações e fotografias carregadas de iconografias que faziam referências ao candomblé baiano e aos rituais

africanos. Alguns estudiosos de Verger e da formação dos terreiros de candomblé na Bahia chegam a dizer que, durante esse período, Pierre Verger chegou a influenciar de forma direta a formação ritualística de vários terreiros baianos, trazendo informações culturais africanas em sua fonte Iorubá, função que o configurou numa espécie de porta-voz de certa pureza africana a ser transmitida aos terreiros de candomblés mais tradicionais da Bahia. Estando consciente ou não de sua função, pois o fotógrafo parece não ter interesse em assumir declaradamente esse lugar,² parece ser ponto comum que Pierre Verger exerceu uma importante influência nas religiões de cultura Iorubá em Salvador durante o período que viveu na cidade, especialmente em um dos terreiros mais tradicionais e antigos da época, o *Ilê Axé Opo Afonja*.

“O que é interessante, que a gente observou, é que o Verger pegou as fotos que ele tirou na Bahia e foi atrás de cada povoado, de cada tribo africana, da onde teriam saído os santos, os símbolos religiosos para poder reconstruir exatamente a ponte, exatamente de onde veio essa cultura. Esse foi o diferencial, foi onde realmente eu decidi concentrar o filme [...] Esse é o cerne do filme, realmente o que nos guiou [...] Numas das entrevistas ele nos falou de seu procedimento: ele trazia objetos que a Mãe Senhora (da Bahia) havia dado para ele, e, a partir daí, ele começava a estabelecer essa conexão. Por exemplo: Saketê era uma aldeiazinha que ficava a 30 km de Kêto e tinham pequenas diferenças entre os santos de Saketê e os santos de Kêto, e ele foi reconstruindo todo esse universo, detalhe por detalhe, para realmente estabelecer a conexão exata da onde teriam vindo os escravos que construíram a cultura na Bahia a partir do século XVII” (Lula Buarque de Holanda, sessão comentada do filme Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos, 1999).

2 Pierre Verger parece não querer ocupar lugares de destaques em seu trabalho. Não se considerava fotógrafo, pois dizia que as fotografias eram bonitas porque eram assim mesmo e, de forma, geral, vários entrevistados em depoimento no filme ressaltam a atitude introspectiva e pouco ambiciosa do pesquisador, que parecia “simplesmente querer viajar e descobrir novas culturas”.

Espelhamento entre imagens e desejo de dar a ver o olhar do outro

Ainda segundo Lula Buarque, o filme teve uma cuidadosa preparação fotográfica. Como se tratava de um filme inspirado na vida e na obra de um dos fotógrafos etnográficos mais conhecidos do país, era de fundamental importância que a fotografia do filme pudesse retratar, dar a ver, de alguma forma, o olhar de Pierre Verger sobre o mundo e sobre as diversas etnias que pesquisou durante o tempo em que viveu na África e na Bahia. O processo de dar a ver certo olhar presente nas fotografias de Verger foi uma tarefa árdua que ocupou boa parte da preparação do diretor com a equipe e, principalmente, com o diretor de fotografia Cesar Charlone. Parecia ser uma preocupação que ocupava certa relação especular na própria estrutura imagética do documentário, ou seja, sua estrutura estaria amarrada imaginariamente ao olhar de um outro, pois a partir desse olhar eram estabelecidas as referências significantes, as insígnias e o próprio desejo de enquadrar (do que colocar diante de um enquadre) referenciadas nos livros de fotografias, diários de campos e fotografias avulsas de Pierre Verger. Nesse sentido, parece ser a fotografia do filme amarrada ao desejo do outro, pois a captura de uma determinada imagem parece apontar para dados singulares de quem a fotografou, no caso o próprio fotógrafo. A hipótese, ainda por ser averiguada de forma mais sensível, é que o filme conta da vida de Pierre Verger não só em sua estrutura narrativa (voz *off*, trajetória de Pierre Verger em suas viagens, depoimento de amigos e colegas), mas também, e fundamentalmente, em sua própria tessitura imagética.

“Quer dizer, eu queria ter o olhar fotográfico das fotos do Verger, aquele contraste forte, aquele realismo da África, isso tudo foi uma coisa que a gente pensou muito. Tem, por exemplo, umas fotos do Verger que eu queria refazer, tem aquela foto do cara no bambu, não sei se você se lembra, tem um ritual que o cara sobe num bambu. Então cheguei para a minha produtora e disse: ‘Quero refazer esse ritual’. Ela disse: ‘Ah, mas esse ritual só acontece num sei quando’. Eu disse: ‘Olha, conversa com a

tribo, com a aldeia e vamos refazer’. Aí ela foi, negociou com os caras, deu um dinheiro para os caras e eles toparam fazer, mesmo fora da época e tal. Aí beleza, chegamos lá eles fizeram o ritual, cantaram, dançaram. Aí ele subiu lá em cima, ficou só no umbigo, fez todos os rituais, aí quando ele chegou no chão, eu estava com a minha fotografia e só tinha uma câmera. Aí eu disse: ‘ah, seria legal fazer mais um plano e tal’. Aí minha produtora foi falar com o cara: ‘Ah, será que você poderia fazer mais uma vez, subir de novo para fazer outro plano?’ Aí o cara disse: ‘Olha, depois que toca o pé no chão, o santo num sei o quê.. Não vou não’. Porque mesmo que tenha sido um ritual que não tenha sido na data propícia e tal, espontâneo, eles fizeram todos os procedimentos, mataram os cabritos, fizeram todas as rezas, quer dizer, algumas coisas foram produzidas para o documentário, mas as pessoas eram de verdade, era de verdade. Quer dizer, tem uma liberdade cinematográfica ali, mas cinema também tem que ter um pouco de ilusão, de fantasia” (Lula Buarque em entrevista à autora, 22/11/2010).

A partir do desejo especular de colocar no enquadre fílmico cenas já enquadradas pelo fotógrafo Verger, existe o desvelamento de um possível equívoco criador, no sentido de que a reconstrução da cena (que não será, evidentemente, a reconstrução exata do lance de acasos único do enquadre inicial do fotógrafo) parece colocar em ato uma outra história marcada com suas próprias insígnias. Sendo assim, nesse seguir de rastros, o “encenar” é tão respeitado como uma manifestação religiosa “pra valer”, porque dá a ver uma outra cena reatualizada com suas próprias marcas contingenciais que movimentam uma outra narrativa, na medida em que interage com outros personagens que se impõem ao querer contar sua própria história. Interessante notar que o caráter de “encenação” não perde sua espontaneidade, nem sua característica de fé ritual. Nisso, que mais parece ser uma reatualização, segundo parece nos transmitir o personagem de Lula Buarque, existe uma função que se desperta para uma ética da invenção, longe de apontar para um embuste, ou farsa.

Alter-ego e a atualização de um caminho já aberto: no rastro de Pierre Verger, lugar simbólico do filme

“Esse foi o nosso intuito mesmo, de fazer do Gil um alter-ego do Verger, e o que eu acho que tem de peculiar no filme é que eu resolvi contar a relação, que eu acho que era a coisa que mais me interessava na vida do Verger, que era a coisa que ele fez para reatar os laços da África com o Brasil, que ali nos anos 40, nos anos 50 estava bem distanciado” (Lula Buarque em entrevista à autora, 20/11/2010).

A proposta narrativa fílmica de *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos* é revelada logo no início do filme. Gilberto Gil, assumido pelo diretor como um alter-ego do fotógrafo, refaz o mesmo caminho que Verger durante o período em que este viveu na Bahia. A proposta é literalmente rastrear o percurso físico realizado pelo pesquisador, tanto na África como na Bahia, e atualizá-lo na figura de Gil. Em voz *off* temos Gilberto Gil narrando trechos da entrevista de Verger, enquanto em cena vemos o próprio Gil, de corpo presente, nos lugares vividos e fotografados pelo antropólogo. Nesse percurso, durante a trajetória de Gil temos acesso aos aspectos da vida pessoal e profissional de Verger, através dos depoimentos de amigos, parceiros de trabalhos e de integrantes dos próprios terreiros, que muitas vezes integravam a família simbólica de Pierre Verger. Essa biografia de vida é narrada nos locais físicos no qual esteve presente o fotógrafo, representado pela figura do amigo Gilberto Gil. Alguns traços sutis, que ainda serão mais bem verificados, revelam como o próprio alter-ego, Gil, se relaciona com os terreiros na familiaridade com que este trata os participantes, mães e pais de santo e na forma como esteticamente chega quase a se confundir com os integrantes dos rituais, pela indumentária e pela intimidade e conhecimento de certos aspectos rituais. Certamente, o tema do candomblé parece ser interesse comum tanto a Pierre Verger como a Gilberto Gil; as incidências que o tema tem no interesse de cada um certamente possuem relevâncias diferentes. A

ressignificação de um rastro histórico deixado por um outro, ao ser tri-
lhado novamente por uma outra subjetividade, confere novos sentidos à
primeira versão da história e, provavelmente, as implicações desse pro-
cesso estão registradas no próprio documentário, onde temos acesso a
uma soma de experiências culturais e subjetivas que se interpõem à in-
tenção inicial do diretor de fazer um documentário sobre a vida de um
dos fotógrafos etnográficos mais conhecidos no Brasil.

No real da contingência, a exposição pode ser uma ética possível

*“Bem, eu estava fazendo o documentário sobre o Gil, queria fa-
zer o documentário sobre o Verger, aí o Gil topou, fomos fazer a
entrevista com o Verger, fizemos aquela entrevista longa, mara-
vilhosa e no dia seguinte o cara morreu. Isso é uma coisa forte,
digamos assim. O interessante... isso foi uma coisa que a gente
quis manter, essa sensação.. e aí a gente só revela que ele mor-
reu nos últimos cinco minutos. Quer dizer, o tempo todo você está
íntimo dele, você tá do lado dele, e aí tem aquela última parte do
documentário que é sobre a morte, tem sobre a morte dele, que
na tradição africana é totalmente diferente da tradição católica.
Eles têm uma relação mais saudável, do meu ponto de vista, com
a morte do que a gente [...] Quer dizer, ele morreu no dia seguinte
mas já estava muito velho, teve uma vida muito produtiva” (Lula
Buarque em entrevista à autora, 20/11/2010)*

*“O Gil entrou de corpo e alma no filme, ele se jogou, ele real-
mente incorporou, contribuiu muito com o roteiro... ah, tem
uma outra coisa também, tem uma cena no final que ele, depois
do enterro do Verger, que ele... enterro espiritual, né? Que o cara
vai jogar um ifá, e aí tava um calor desgraçado, o cara jogando
o ifá, de repente eu olhei pro lado e o Gil estava chorando, cho-
rando pra caramba, aí eu olhei pra ele e achei que ele tava pas-
sando mal, que ele ia desmaiar, alguma coisa assim, demorou
pra eu entender que ele estava chorando de emoção. Aí quando
eu saquei isso pedi para o câmara virar e filmar ele, depois ele
falou isso, que sentiu a alma do Verger indo, se libertando, como*

se estivesse esperando a gente ir lá pra ela se liberar. Eu tomei realmente um susto enorme” (Lula Buarque em entrevista à autora, 20/11/2010)

Diante do extremo da situação contingencial, Lula Buarque adotou como posição ética (talvez uma saída possível para o término do filme) a exposição de Gilberto Gil, em um ténue limite entre seu personagem no documentário e o amigo pessoal do fotógrafo, como um fechamento em torno da narrativa da vida e obra de Verger retratado no filme. Como o fato aconteceu apenas um dia após a primeira entrevista, a opção da montagem foi não revelá-lo em um primeiro momento, uma vez que o filme “era para ser sobre a vida e obra de Verger” e não o contrário, onde a ênfase recairia sobre a morte do fotógrafo. Ou seja, apenas nos minutos finais do filme é que sabemos desse fundamental aspecto contingencial que atravessou a experiência da equipe durante o processo de produção do documentário. Situação que define, posteriormente, tanto a própria estrutura narrativa do filme quanto a montagem. Várias questões éticas parecem ter preocupado o diretor: como concluir um filme cuja morte do personagem principal se deu nos interstícios do processo de captação? Como não dar a ver um fato sob a via de um sensacionalismo, que poderia ocupar um lugar apelativo? A saída adotada pela equipe foi a filmagem de um enterro simbólico em um terreiro no Benin, onde a ênfase da imagem e narrativa em voz *off* recaem sobre a personagem de Gil, visivelmente envolvido com o processo de luto do amigo e com a trajetória ocupada por ele durante o documentário. A legitimidade da cena talvez se justifique na amarração de um processo levado a cabo pela equipe e narrador e que pode ser demonstrado em sua vulnerabilidade (a de Gil, no caso) diante do fato de ter atravessado todo o processo de feitura do documentário, marca que certamente iria de alguma forma se presentificar no corpo documental. A especificidade de sua inclusão nos revela detalhes de uma sutileza na relação de ambos personagens (Gil/

Verger) que ganha registro e corporificação na trama narrativa de *Pierre Verger: mensageiro entre dois mundos*.

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, n. 2, 2002.
- BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- 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.
- COMOLLI, Jean-louis, *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- ENTLER, Ronaldo. *Poéticas do acaso*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- 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: Papyrus, 1998.
- FREIRE, Marcius. “A questão do autor no cinema documentário”. *Significação. Revista Brasileira de Semiótica*, n. 24, 2005.
- _____. “Jean Rouch e a invenção do outro no documentário”. *Doc on-line. Revista digital do cinema documentário*, n. 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 e MESQUITA, Claudia. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. São Paulo: Papyrus, 2005.
- PEÑUELA, Eduardo. *Um jato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- _____. *Mas afinal... O que é mesmo Documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- SAMAIN, Etienne. “‘Ver’ e ‘dizer’ na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.
- _____. (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, Elinaldo. “Cinema e poéticas de subjetivação”. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- _____. *O Terceiro Olho*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

A câmera dentro do conflito: reflexões sobre o cinema militante

GABRIEL DE BARCELOS SOTOMAIOR¹

Quando este projeto foi iniciado, me deparava com um processo bastante interessante: a produção audiovisual de documentários dentro do movimento de luta pela terra. Comecei pesquisando a Brigada de Audiovisual da Via Campesina, grupo de importante atuação dentro dos movimentos sociais.

O acompanhamento destes grupos campesinos me levou à aproximação de algo ainda maior que está se desenvolvendo, envolvendo uma extensa produção feita por coletivos de luta social, no que tem sido chamado “vídeo popular” (recuperando um termo deste movimento nos anos 1980).

Eu me envolvi, então, com o Coletivo de Comunicadores Populares, além da organização e curadoria da Mostra Luta, ambos em Campinas. Ao ter contato com a articulação de grupos semelhantes na capital paulista, no Coletivo de Vídeo Popular, percebi mais fortemente que havia filmes, eventos, debates, oficinas e muita coisa acontecendo, à margem tanto da grande mídia comercial como do circuito independente mais conhecido.

Mesmo ciente do tamanho do objeto que tinha pela frente, resolvi que era este o tema da minha pesquisa e que deveria mudar. Para dar um

¹ Graduado em Comunicação Social-Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Atualmente é doutorando em Multimeios no Instituto de Artes da Unicamp com a pesquisa “Documentário e movimentos sociais em seu desenvolvimento recente”.

recorte dentro do que já estava trabalhando, escolhi estudar alguns dos filmes da Mostra Luta.

Para conhecer melhor o campo de estudo, fui numa reunião e filmei o Coletivo de Vídeo Popular em São Paulo, além de conhecer coletivos como o Nossa Tela, o Núcleo de Comunicação Alternativa e o Estudo de Cena (grupos que exibiram na mostra e participaram de alguns debates durante as edições do evento).

Uma das atividades de pesquisa foi conhecer a sede da Brigada de Audiovisual da Via Campesina, em São Paulo, filmá-los e entrevistá-los, momento muito importante para conhecer as experiências e o pensamento deste grupo.

Outro espaço visitado, junto à camera de vídeo, foi o Cinema na Laje. O local é um importante ponto de exibição do vídeo popular e se localiza na sede da Cooperifa (onde se realiza um famoso sarau), no Bar do Zé Batidão, Piraporinha, Zona Sul de São Paulo. Lá reúne-se um grande público do bairro e de outros lugares para assistir aos filmes deste circuito alternativo. Logo após são realizados debates, que suscitaram importantes questões, como a presença das imagens da periferia através de um olhar diferente. Assisti a todas as produções das edições da mostra.

Entre as obras exibidas estão diferentes grupos e temáticas: luta pela terra, por moradia, atingidos por barragens, movimentos da periferia, de cultura popular, diversidade sexual, movimento negro, fábricas ocupadas, operários, organizações de bairro e outros. Como proposta metodológica para uma pesquisa sobre o documentário no vídeo popular, me basearei nos filmes exibidos durante a Mostra Luta (foram projetadas algumas ficções, mas, aqui, me centrarei no documentário). O objetivo, após assistir ao acervo e analisar o material fílmico, verificar algumas informações de realização e acompanhar os debates e demais processos da mostra, é refletir sobre os elementos pesquisados, possibilitando uma proposta de reflexão acerca do vídeo popular e do cinema militante recente.

Fiz, portanto, uma análise comparativa de um plano de cada filme, em três documentários diferentes: *Atrás da porta*, de Vladimir Seixas e

Chapolin, *A criminalização do artista: ou como se fabricam marginais nesse país*, de Rafael Lage e *Tucuruí: a saga de um povo*, do Movimento dos Atingidos por Barragens.

Três sequências

Durante a quarta Mostra Luta é exibido o filme *Tucuruí, a saga de um povo*. Na tela vemos um acampamento do MAB contra os desastres trazidos pela usina de Tucuruí e uma violenta repressão da polícia. Em meio às agressões da reintegração de posse, observamos a imagem de um homem grande, bem vestido, possivelmente uma autoridade, como um delegado ou oficial de Justiça. Ele olha para uma câmera profissional. Está dando depoimento para uma TV e afirmando que está tudo bem, que os direitos estão sendo respeitados, enquanto pessoas são massacradas ao seu lado. No debate da mostra, alguém questiona: “Quais imagens dessa emissora vão para o ar? O que a câmera está enquadrando?”.

O filme, feito pelo MAB, mostra a luta dos atingidos pela construção da Usina de Tucuruí, no Pará, feita há 25 anos, durante a ditadura militar. Segundo os depoimentos, num processo longo de prejuízos, falta de indenizações justas, destruição de terras e perda do trabalho. O documentário aborda a situação a partir dos relatos de entrevistas, registros do lugar e imagens de arquivo.

Na sequência citada, utilizam-se as imagens de um acampamento organizado pelo MAB (Movimento dos Atingidos por Barragem) e a Via Campesina, em 2009, nas eclusas da barragem. Nas imagens vemos as barracas no local, com a chegada de muitos policiais. Uma entrevista em *voz over* entra sob as imagens, cortando para o militante do movimento que fala, em outro local, sobre o acampamento, sobre o temor da repressão e a decisão de continuar. Ressalta que não foi apresentado nenhum mandado, mas que um promotor e um coronel já chegaram dando voz de prisão.

Fade out e fade in, voltando às imagens de arquivo. Inicia a trilha sonora com trecho da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. A música foi imortalizada pela utilização no programa radiofônico oficial e obrigatório

A voz do Brasil, criado durante o Estado Novo e existente até hoje, trazendo, portanto, uma atmosfera institucional e desenvolvimentista. Contrastando com a trilha estão os registros da violência policial, como um “outro lado” do desenvolvimento operado pelas grandes obras. É o recurso da ironia, tão comum no cinema militante – um “Brasil grande” versus um “Brasil à margem”, normalmente fora de campo da grande mídia. E é exatamente sobre o que está em campo que pode ser pensada a tomada: primeiramente, vemos o mesmo entrevistado que dava depoimento na cena anterior sendo agarrado por policiais no acampamento. A câmera em bastante movimento está em meio ao tumulto, filmando cada prisão, quando policiais os jogam no chão os e os agridem, de diferentes formas. Mais ao longe vemos explosões e ouvimos barulhos de tiros, com bastante correria.

Junto a isso, as lentes acompanham a autoridade que não sabemos inicialmente quem é. Um senhor alto, vestido de roupa social branca e portando um revólver na cintura. Ele tem bastante destaque na tomada. Em dado momento, observa, ao lado, uma brutal agressão a um dos militantes. Segundos depois, ele se dirige a uma câmera da imprensa e prontamente inicia explicações. A repórter e o câmera aparecem inicialmente, mas a câmera do documentário *Tucuruí* (imagens feitas pela militância) vai enquadrando somente a autoridade, que está ao lado de uma policial feminina fardada. Ele declara aos jornalistas, gesticulando em tom explicativo e assertivo: “O Ministério Público está acompanhando todos os procedimentos, a operação está sendo planejada, todas as garantias dos direitos humanos vão ser absoluta e rigorosamente cumpridas. Mas a operação se faz necessária, em homenagem ao Estado Democrático de Direito” (a edição repete o trecho “todas as garantias aos direitos humanos”).

Novamente é utilizada a ironia. Diferente do recurso de pós-produção da trilha, o trabalho com os contrastes está no interior dos planos. Desnecessário interpretar um teatro do absurdo com contraposição de planos, quando no interior da mesma tomada um discurso de direitos humanos é feito ao lado de uma agressão policial.

A política do que passa pela tela está presente em algo que coloca os estudos de cinema dentro da compreensão de uma linguagem que se move. Se Walter Benjamin (1993b, p. 43), ao falar de “técnica”, recusa-se a perguntar como nos situamos “no tocante” às relações sociais e questiona, no lugar, como nos situamos “dentro” das mesmas, tento fazer o mesmo. O mundo em movimento (ou mesmo em guerra) está nos processos que estudaremos. Não apenas como o mero espelhamento que considera o cinema de uma perspectiva platônica, na insistência de permanecer na caverna e suas sombras emulando o real. Ou seja, em campos estanques mundo-imagem, realidade-representação. Refletir sobre espaços dicotômicos entre mundo e representações é uma estratégia inócua e pouco relacionada com processos vivenciados agora na contemporaneidade. Melhor pensar o cinema como movimento, tempo da vida, que entra e se relaciona dentro dos processos. Este cinema não tenta salvar, não pretende “resolver” problemas, mas transpassa, participa, insere-se “junto” ao mundo, mais do que “sobre” o mundo.

Para iniciar a tentativa de pensar as imagens sob essa perspectiva, proponho a análise a partir do tempo e movimento contido no plano, na unidade fílmica da ação captada, da câmera junto ao mundo. Esta análise partiu fortemente dos estudos da obra de André Bazin e de Fernão Ramos. Este último ressalta (junto a outros autores) a intensidade da tomada na imagem do documentário. Mas eu consegui entender melhor essa importância da ação dentro do plano ao filmar manifestações e outros atos políticos. O dinamismo dos acontecimentos (diferentes ao mesmo tempo, rápidos, confusos) me levou a entender a função do botão REC e as escolhas do uso destas imagens na edição. Compreender a complexidade da vida que existe diante da câmera, que a capta através da tomada.

Mas voltemos a Bazin (1991): se por um lado o crítico francês fazia ressalvas ao cinema político pelo didatismo e pelo uso da “montagem de atrações” soviética, podemos nos arriscar a dizer que ele foi o primeiro a refletir de maneira mais profunda sobre a ética da imagem e uma política do plano. Para ele, o cinema, assim como a fotografia, era a arte da

visibilidade. Diferente das artes plásticas, o campo fotográfico e cinematográfico existe junto ao mundo e não se encerra dentro do quadro. Ou seja, a câmera aponta para um mundo existente, está junto e constrói a obra em contato com ele, mesmo em se tratando de um enquadramento escolhido do mundo histórico pelo autor com a câmera. Bazin, acostumado com os cinejornais didáticos apoiados na montagem intelectual como linguagem preferencial, começa a se maravilhar com novos documentários, como os de exploração. Mais do que “explicar”, o cinema deveria “mostrar”. Para ele, quanto mais evoluía a linguagem do cinema, mais ele se aproximava de suas origens: a necessidade da representação indicial, digital, física do mundo. Contrariando algumas concepções que apontavam a modernização vinda de mudanças como a sonorização, Bazin acreditava num cinema que se modernizava na expressividade e intensidade contidas dentro do plano, além da profundidade de campo revelando as diferentes camadas presentes diante da câmera. Por esse motivo, o plano-sequência e todas as suas imprevisibilidades e complexidade de elementos é a linguagem privilegiada, pra Bazin, dentro destas potencialidades.

O uso do plano-sequência, especialmente com aparelhos mais portáteis e acessíveis, está muito presente no cinema militante atual, nas câmeras que se inserem nos conflitos do mundo. No entanto, o uso da montagem intelectual também é muito comum nas intenções políticas de muitas produções. Por ora, gostaria de fazer a análise da já citada sequência de *Tucuruí* junto a outras duas. Seguiremos com uma descrição de uma sequência de *Atrás da porta*² e depois o filme *A criminalização do artista: ou como se fabricam marginais no país*.³ Nos três casos são registrados momentos de repressão policial. Logo após, farei algumas considerações, a partir do eixo de análise que expliquei anteriormente.

* * *

2 Exibido na terceira Mostra Luta, 2010.

3 Exibido na quarta Mostra Luta, 2011.

Como várias outras cidades do país, o Rio de Janeiro vem realizando políticas consideradas higienistas, como o Choque de Ordem, altamente prejudiciais à população mais pobre, como alegam os movimentos sociais. Dentro desse processo, o poder público faz a revitalização da zona portuária, no projeto chamado Porto Maravilha, e expulsa centenas de pessoas do local, como os sem-teto que ocupam construções abandonadas. O filme *Atrás da porta*, de Vladimir Seixas e Chapolin, mostra o despejo de alguns destes grupos.

Num dos momentos mais tensos do documentário, os sem-teto recusam-se a ter seus pertences levados por um caminhão de lixo. Um plano registra a chegada do caminhão e a câmera dá um *zoom* no carro da prefeitura com os dizeres “Controle Urbano”. O grupo recebe a notícia de como suas coisas serão levadas. Eles começam a discutir e se revoltar e a tensão se inicia. O funcionário da prefeitura discute, mulheres se revoltam e dizem que não vão aceitar. A câmera na mão está presente no meio da ação e em alguns momentos podemos vê-la. Um dos militantes avisa que sabe que a polícia está chegando. (“O choque vem”, ele fala). Logo em seguida o funcionário chama os garis para pegarem as coisas, encarando a resistência dos sem-teto, em especial das mulheres, que se colocam na frente. Uma delas grita: “Caminhão de lixo é para levar as tuas mudança, as minhas não vai levar”. Num grande plano-sequência trava-se o confronto e cresce a tensão. Novo corte, chega a polícia comum, depois a tropa de choque. O funcionário pede: “preciso que me liberem a entrada”. Aos poucos os soldados vão saindo de um ônibus. O grupo sem-teto grita palavras de ordem: “Caminhão de lixo não!”. Moradores estão com as crianças e um senhor grita: “Se for bater, vai bater na mulher e nas crianças”. Chega um homem de terno, o defensor público, que tenta mediar a situação. Depois desta sequência, temos a entrevista com o defensor público, voltando para a tensão da desocupação, até que a situação é solucionada e o grupo consegue um caminhão-baú para levar os pertences.

A criminalização do artista: ou como se fabricam marginais no país faz parte de uma série sobre a repressão ocorrida no centro da cidade de Belo Horizonte aos artesãos e artistas de rua em geral, toda a sua luta e reivindicação. É um instrumento político e, como o realizador Rafael Lage bem frisa, faz parte de um contexto maior de luta social, onde inclusive foi realizada uma série de filmes sobre o assunto.

O documentário começa com a tela preta e a cartela com o nome do filme, seguida de outra dizendo: “Praça Sete, centro de Belo Horizonte, 27/04/2011.” Segue um corte seco para um rapaz artesão, em primeiro plano, com a movimentação da cidade ao fundo. Ele responde à pergunta: “O que é maluco de BR?”. Como o som da pergunta não é perfeitamente audível, uma legenda ajuda na compreensão. O jovem, então, responde: “Maluco de BR é o cara largar tudo e sair para fazer o artesanato, junto com uma ideologia massa, que a galera fala que é hippie né? Paz e amor né?” Outra pergunta é feita: “Você já perdeu trampo para a fiscalização?” Ele começa a responder: “Nossa! Demais...” Na mesma hora ele olha para o lado e sai correndo bruscamente. A câmera permanece por um segundo no mesmo quadro, agora vazio, mas logo dá um *zoom out* e vira para o mesmo lado para onde correu o rapaz, procurando saber o que aconteceu. Um *zoom in* vai em direção a uma operação policial e ouvimos o som de *walkie-talkies* dos PMs (com som inaudível). Segue-se um *fade out* e o corte para o plano mais próximo dos policiais recolhendo as mercadorias do artesão. Novo *fade out* e corte para uma nova entrevista, com a operação policial ao fundo, onde o rapaz fala da coincidência entre a pergunta e a ação policial justamente na hora do ocorrido.

O conjunto de planos longos de *Atrás da porta* mostra um processo de gradação. A captação começa na chegada da polícia e do caminhão de lixo. A câmera permanece acompanhando. Ela está junto às pessoas, assim como na maior parte do filme.

Podemos perceber a influência de câmeras (mais portáteis ou não) dentro dos conflitos. Em vários momentos é percebida a clara presença do sujeito que filma, no meio de multidões, com a câmera tremendo,

correndo da repressão. De certa forma constrói-se um corpo-câmera, que abandona qualquer pretensão neutra, meramente observacional. A câmera está presente na ação e se faz militante. Muitas vezes até como instrumento para inibir maiores repressões. E o plano-sequência age para transmitir o transcorrer dos acontecimentos, numa narrativa diante do sujeito militante que as escolhe e as acompanha.

O processo de *Atrás da porta* acompanha o desenrolar dos fatos: chegada da polícia e dos lixeiros, conversas com autoridades, resistência ao uso do caminhão de lixo, conflitos e resolução do assunto. A tensão lembra o tempo real das coberturas ao vivo da TV. E é esse o espaço da linguagem videográfica e a grande possibilidade de captação do tempo. Nos aproximamos dos instantes onde a violência parece chegar “às vias de fato”, nos preocupamos, nos inserimos, sem qualquer possibilidade de distanciamento.

Embora guarde as semelhanças com a linguagem jornalística, a câmera em meio às mulheres que imploram por dignidade frente à polícia não são um tema de reportagem distanciada ou pretensamente neutra. O ponto de vista é junto delas, ao lado delas (muitas vezes fisicamente) está durante a confusão, ouve suas vozes e vê suas imagens, se move junto com os acontecimentos.

Não podemos atribuir isso somente a questões tecnicistas sobre câmeras mais portáteis. É flagrante a presença de movimentos e coletivos que se apropriam da ferramenta, ou de movimentos aliados que constroem a luta junto. Constituem, portanto, um olhar “de dentro”, que parte do militante do próprio movimento, ou aliado. Isso está em situações-limite, como em *Sonho Real*,⁴ onde o cinegrafista se esconde da linha de tiro numa casa, junto com moradores de uma ocupação urbana que sofre reintegração de posse, em Goiânia. Algo semelhante está nas imagens de arquivos usadas

4 Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=azvKgzvQYco&feature=related>
Realização do CMI- Goiânia. Depois da ocupação, morte e sofrimento, os moradores tiveram como vitória o conjunto habitacional que ganhou o nome “Real Conquista”. Com apoio do CMI, alguns jovens moradores de lá formaram um grupo de vídeo popular, tendo três filmes exibidos na Segunda Mostra Luta (2009): *A ilusão viaja de baú e a liberdade de bike*, *A luta continua* e *O processo*.

no documentário *Nas terras do bem-virá*,⁵ onde o cinegrafista e a repórter de uma emissora se refugiam numa casa no momento do Massacre de Eldorado dos Carajás. Interessante observar que no filme temos acesso a um ponto de vista diferente das imagens repetidas infinitamente pela grande mídia, que rodaram o mundo. Se todos já tínhamos conhecimento daqueles segundos onde os camponeses atiram paus na tropa de choque em Eldorado, agora temos o ponto de vista daqueles sem-terra que sofrem o massacre. Aqueles profissionais do jornalismo não pertenciam ao movimento, mas acabam por estar na mesma situação de desespero; a câmera acaba compartilhando do mesmo risco, mesma tensão.

Tanto em *Atrás da porta*⁶ como no documentário do Grupo Risco *Com quantos quilos de medo se faz uma tradição?*,⁷ uma câmera está dentro de um prédio ocupado por sem-tetos, aguardando a reintegração de posse. Presenciamos momentos que extrapolam a mera contemplação, permitindo o compartilhamento do desespero vivido, que impede uma relação passiva, trazendo a claustrofobia e o medo de estar num lugar onde a qualquer momento você poderá ser agredido ou mesmo morto. No lugar do filme como espetáculo, vemos aqui o incômodo e desespero deste tipo de situação. E é esta a linguagem necessária para um filme que pretende estar inserido numa luta.

Não existe sentido em pensar um documentário militante a partir de um olhar distanciado, neutro, passivo. Desta forma, esta necessidade de ser ativo tenta se concretizar através de formas alternativas de exibição em espaços dos movimentos sociais, sindicatos, associações de bairro,

-
- 5 Exibido na Primeira Mostra Luta (2008), de Alexandre Rampazzo, realizado em 2007. Disponível em http://www.youtube.com/results?search_query=nas+terras+do+bem+vir%C3%A1&q=f E
 - 6 Entre os realizadores há uma forte relação com o Movimento Sem-Teto. Vladimir Seixas realizou também *Hiato: passeio no shopping*. Chapolin, além de ser da equipe, é entrevistado como morador de uma ocupação
 - 7 Exibido na Segunda Mostra Luta (2009). Realizado pelo Grupo Risco, em 2005, mostra o processo de ocupação de prédios pelo movimento Sem-Teto do centro de São Paulo e a repressão da polícia. Disponível em <http://gruporisco.org/drupal/node/4>

ocupações, mostras, encontros. Preferencialmente seguidos de debates. Preferencialmente dentro de instâncias que permitem a organização de grupos, de locais que poderão gerar a organização para a ação, como já observamos nas falas da Brigada de Audiovisual da Via Campesina.

Mas este comprometimento militante e a presença com a câmera dentro do conflito pode chegar ao limite final. Foi o que aconteceu com o vídeo-ativista morto Brad Will, importante documentarista militante do CMI (Centro de Mídia Independente) em Oaxaca, México, como mostra *Brad, uma noite mais nas barricadas*.⁸ Ao acompanhar o levante ocorrido na região, ele levou um tiro e foi assassinado, filmando a própria morte. O engajamento do indivíduo com a câmera está em sua mais cruel consequência. Não se trata mais somente de uma opção entre a tomada de posição política em detrimento da neutralidade observacional. Falamos de uma participação no real onde o documentarista coloca-se no mesmo lugar de quem sofre a repressão, numa mesma militância, numa mesma luta, com a mesma possível consequência.

Rafael Lage acompanhou o processo de criminalização dos artesãos de rua em Belo Horizonte. Ele mesmo malabarista de sinal e artesão, fez uma série de filmes como denúncia. Começa *A criminalização do artista* entrevistando um companheiro seu. Ao perguntar se já teve material levado pela polícia, no mesmo momento vemos isso acontecer. A triste coincidência transforma, abruptamente, o caráter do plano. Em segundos, mesclam-se dois recursos documentaristas: a entrevista e a observação. O pulo repentino do jovem e a busca da operação policial pela câmera mudam tudo. O “falar sobre” transforma-se no “mostrar”. Esta, claro, não é uma opção estética da captação (embora seja uma opção da edição utilizar e começar pelo plano). Muito pelo contrário, é algo indesejado.

8 Exibido na Segunda Mostra Luta (2009). Realizado por Miguel Bastos e coletivo Videohackers/ 2007. Disponível em: <<http://vimeo.com/1983128>>. Para saber mais sobre o filme, veja o artigo “Depois do disparo: uma análise da apropriação das últimas imagens de Brad Will por documentários brasileiros e mexicanos”, de Marina Tedesco. É interessante ressaltar que era Brad quem estava presente com a câmera na desocupação violenta de Goiânia em *Sonho real*, citado anteriormente.

Mas é interessante observar a representatividade do instante para pensar o documentário. O realizador que entrevista está na praça, junto ao artesão. Sua câmera tenta buscar o filme na sua entrevista (ao menos naquele momento), mas presencia a ação que tematizaria na fala. Existe uma presença que acompanha os acontecimentos “junto” ao mundo.

Em *Tucuruí*, as imagens de arquivo feitas pelo MAB estão no final do filme para uma denúncia da situação das famílias afetadas pela grande obra e o registro da repressão policial.

Diante de nós, na tela do filme *Tucuruí*, três principais sujeitos se preocupam em construir seus discursos. Primeiramente a câmera do MAB, que é reutilizada pelo próprio movimento. Ela mostra a confusão, a correria, a violência. Mas o plano capta uma figura em destaque: a autoridade (provavelmente do Judiciário), em roupas brancas sociais contrastantes com os policiais uniformizados. Ele observa tudo e fala diretamente para a câmera de uma emissora. Ele é o segundo construtor de discurso, justamente para a imprensa, que seria a terceira formuladora da terceira mensagem. Sobre o senhor, sabemos o que fala, sua alegação em relação à defesa dos direitos humanos, embora vejamos ao seu lado a contradição direta, na violência explícita que tenta ignorar. Não sabemos o que será veiculado na emissora presente. Se mostrará a mesma violência que presenciemos no documentário, não podemos saber. A câmera militante é um dos discursos presentes na ação. O plano do mundo existe diante da lente, daquele que participa. Os outros presentes formam outras mensagens possíveis, mas que se diferem ou se contrapõem ao documentário.

A verdade do plano existe, sim. Mas na clareza dos procedimentos, da proposta de uma política imagética. Se a estética contemporânea levou à revelação dos dispositivos e à necessidade sincera de se assumir donos de discursos, conduziu, por outro lado, ao desconstrucionismo em relação às imagens do mundo. Os filmes analisados são um dos caminhos possíveis de outro entendimento nessa relação sujeito-mundo. Numa relação que diferencia dos nihilismos contemporâneos, os grupos que agem para algum tipo de crítica ou transformação social se inserem

com uma confiança nas potencialidades da visibilidade, algo que, de certa forma, recupera o cinema nas origens de suas mais sinceras pretensões (lembrando Bazin).

Referências bibliográficas

BAZIN, André, *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993a.

_____. “O autor como produtor”. In: *Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993b.

BESKOW, Cristina “‘Mostra Luta!’: uma experiência de comunicação popular” (relato de experiência). *1º Simpósio de Comunicação Popular e Comunitária*, NCP (Núcleo de Estudos em Comunicação Popular e Comunitária), UEL, Londrina, 2010.

MARINONE, Isabelle. *Cinema e anarquia: uma história obscura do cinema na França (1895-1935)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

REDE CULTURAL DA TERRA. *Lutar sempre: estudos de audiovisual e construção da realidade*. São Paulo, 2011.

SANTORO, Luis Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus, 1989.

Os Novos Cinemas e a Unesco: políticas de promoção de cinematografias

ROSANA ELISA CATELLI¹

Um cinema pela paz

O cinema, desde a sua origem, suscitou vários usos sociais, políticos e culturais. Desde o início, a tecnologia das imagens em movimento foi percebida como possível auxiliar na medicina, na pesquisa científica, no ensino. Logo foi apropriada também pelos diversos Estados, com ideologias liberais, autoritárias ou totalitárias, como propaganda das respectivas ideologias e formação de uma opinião pública. No período da I e II Guerra Mundial seu uso foi intenso, os cinejornais tratavam de noticiar, informar ou muitas vezes “criar” os fatos que se desenrolavam nos fronts de guerra. No mundo dividido do pós-guerra, o cinema foi conclamado a auxiliar na tarefa de assegurar a paz, de formar cidadãos pela paz e combater os “obscurantismos” proporcionados pela baixa escolaridade de parte da humanidade.

A Unesco, agência multilateral vinculada à ONU, criada em 1945, teve desde o início uma orientação de trabalhar pela formação de novas “mentalidades” a fim de assegurar a paz no mundo. Desde o final dos anos 1940, terá uma atuação em programas de combate ao analfabetismo, programas educacionais e políticas de desenvolvimento para os países que passavam por processos de descolonização e países do

¹ Pós-doutoranda no Departamento de Cinema do Instituto de Artes da Unicamp. Desenvolve o projeto de pesquisa “A Unesco e o cinema documentário no Brasil, entre 1945-1975”, com bolsa de pós-doutorado Fapesp.

terceiro mundo em geral. Sua trajetória é marcada pelas disputas políticas e ideológicas, entre Ocidente e Oriente, entre capitalismo e socialismo. Nesse artigo, não é nosso objetivo delinear esses conflitos no interior da Unesco e as diretrizes políticas que determinaram suas ações no período estudado. Pretendemos apenas ressaltar a atuação de alguns profissionais vinculados à produção e à crítica cinematográfica no interior desse organismo internacional.

O mundo do pós-guerra agitava-se não por conta das ações de reconstrução dos países destruídos e pelos processos de descolonização que ocorriam em países do Terceiro Mundo, mas também pelas mudanças proporcionadas pelas tecnologias de comunicação. O avanço dessas tecnologias colocava os meios de comunicação de massa na pauta das ações políticas de vários Estados. Nesse sentido, a Unesco reuniu especialistas nessas áreas que contribuíram para a formação de agências especializadas nos setores de comunicação e informação.

O cinema foi eleito pelo Unesco como um dos auxiliares na missão de proclamar a paz pelo mundo. Projetos cinematográficos estiveram presentes nas ações desse organismo como auxiliar nas propostas de educação para crianças, para os jovens e para a alfabetização de adultos. Essas ações visavam principalmente as missões dirigidas ao Terceiro Mundo, em países com grande contingente de analfabetos. Vários cineastas, principalmente documentaristas, fizeram parte desses projetos, e um dos primeiros a compor a equipe encarregada da área de cinema dentro da Unesco foi o documentarista John Grierson, que fez parte da Seção de Informação de Massas e Serviços da Imprensa, na década de 1940. Na Seção da ONU, de 1948, Grierson, como delegado da Unesco, defendeu a produção de filmes documentários de caráter educativo, científico e cultural, produzidos em cooperação com a Unesco, realizados por cada nação ou coproduzidos por um conjunto de países e distribuídos nacional e internacionalmente. Defende ainda a formação de um pessoal especializado em cinema a fim de estudar a questão da produção de aparelhos cinematográficos de baixo custo. Refere-se também a um serviço de produção especializada,

dirigido por produtores de rádio, cinema e por jornalistas. Esse serviço, que faria parte do chamado “Bureau Internacional des Idées”, deveria encorajar a produção de programas radiofônicos e de filmes documentários destinados a espalhar pelo mundo as ideias da Unesco e o sentimento de solidariedade cultural. Para Grierson, a agência não poderia fazer um movimento verdadeiramente universal se o homem da rua não tivesse um interesse e uma parte ativa nesse trabalho. Seria então papel dos meios de comunicação e inclusive dos filmes documentários aproximar o homem comum dos propósitos de um organismo internacional como a Unesco. É desse período um filme produzido pela Unesco e o National Film Board do Canadá, dirigido por John Grierson, sobre os direitos do homem, intitulado *Droits de l'enfant, droits de l'homme*, de 1949.

Em outro texto, publicado no *Le Courier* em abril de 1948, Grierson trata da desigualdade entre os povos como o grande problema da sociedade contemporânea. Segundo ele, a paz não poderia se estabelecer enquanto houvesse homens insatisfeitos sobre as condições econômicas e intelectuais. O cinema, para estar a serviço da paz internacional, não dependeria dos recursos técnicos (saber filmar, manusear a câmera ou a manivela), mas sim de uma consciência de sua responsabilidade social. O dever essencial do cinema seria o de difundir a educação de base, não a partir da importação de filmes do exterior, mas da produção de filmes no interior de cada uma das sociedades coloniais – no caso, ele falava das colônias africanas. Seria necessário, segundo Grierson, formar um corpo profissional para estudar as colônias e a partir daí criar: a) uma escola colonial; b) um serviço cinematográfico colonial; c) uma escola de cinema experimental. Segundo ele, sua intenção era a de mostrar que o problema não era o de fazer vir filmes do exterior, mas de fazer filmes do interior, por e para os povos coloniais.

As concepções de Grierson em relação ao papel que o cinema documentário deveria exercer entre os povos, tendo a Unesco como ator central, nos remete a uma ideia de Jacques Rancière (2008) a respeito das relações entre o cinema e a história. Segundo ele, o tempo do cinema é o

tempo de uma história e de uma historicidade específica. O cinema pertence a um tempo específico no qual a história é atributo de um destino comum. Ele pertence a uma ideia de arte vinculada a esta ideia de história e assim cinema e história entram em uma conexão específica, bem como a um modo particular de pertencer à arte e à política. Portanto, a questão para Rancière não é se o cinema é objeto da história, ou se a história é objeto do cinema, mas justamente como essas duas formas se interpenetram, e que esse vínculo é próprio de uma formulação da sociedade da primeira metade do século XX, que os caracteriza por essa ideia de “destino comum” da humanidade. Para Rancière, o cinema é a ideia de uma arte que é mais que somente arte: é a forma e a sacralização de um ato do homem que desenha um senso de comunidade humana. É a ideia de uma técnica que não é apenas tecnologia, mas um modo específico do sensível, que mantém permanente essa ideia de comunidade humana.

O cinema é conclamado, no mundo dividido do pós-guerra, a auxiliar justamente os propósitos da Unesco na criação dessa ideia de comunidade humana: pela educação, pela ciência e pela cultura. John Grierson foi um dos primeiros a colaborar nessa empreitada, mas diversos outros cineastas participaram da tarefa, a partir de pontos de vista diversos do que viria a ser esse “destino comum” da humanidade.

A partir da década de 1960, os esforços da Unesco se voltam para tornar as contribuições da ciência e da tecnologia a favor do desenvolvimento dos países do Terceiro Mundo. Na área do cinema, as ações irão se concentrar na formação de profissionais das regiões não desenvolvidas, no incentivo à produção de novas cinematografias e no subsídio de equipamentos técnicos para essa região. Isso significou a formação das missões culturais a fim de preparar os profissionais locais, para que eles posteriormente passassem a realizar seus próprios filmes, principalmente os filmes educativos, que eram os de maior interesse para os projetos da Unesco. Aparece também o filme de curta-metragem como o melhor exercício para a formação desses jovens cineastas. No início dos anos

1970, a Unesco realizou uma série de encontros sobre a educação de cineastas para os “cinemas de amanhã”.

Louis Marcorelles, Georges Sadoul e os novos cinemas

Na década de 1960, na perspectiva de fomentar a produção endógena audiovisual do Terceiro Mundo, a Unesco promoveu estudos, seminários e missões vinculadas ao cinema. A Conferência Geral da Unesco, de 1964, adotou uma resolução autorizando um estudo sobre a situação das diversas formas de expressão artística no mundo. O crítico francês de cinema Louis Marcorelles foi o escolhido para descrever a situação do “novo cinema” no mundo. Participou também, entre 1963 e 1968, dos encontros realizados pela Unesco, com o propósito de analisar as concepções dos novos cinemas.

Louis Marcorelles concebia o cinema a partir de uma tripla natureza: objeto sociocultural, econômico e político. Marcorelles foi um jovem cinéfilo comunista do pós-guerra. Discípulo de Georges Sadoul e crítico de cinema dos *Cahiers du Cinema* e *Le Monde*, manteve uma intensa correspondência com o célebre historiador do cinema. No final dos anos 1950, com as denúncias dos crimes de Stalin, a militância stalinista cede lugar a uma atenção para os povos periféricos. Tanto Marcorelles como Sadoul serão responsáveis pela expansão da geografia do cinema, ao explorar as cinematografias de países asiáticos, africanos e inclusive a dos novos cinemas latino-americanos, como é o caso do Cinema Novo brasileiro.

Assim como Marcorelles, Sadoul participará de conferências e publicações da Unesco, que abordaram as novas cinematografias. Em 1959, escreve no *Le Courier* (abril, nº 4) da Unesco um texto intitulado “L’art du film a cesse d’être le privilège de quelques nation”, que podemos traduzir como “A arte do filme deixa de ser privilégio de algumas nações”. Segundo ele, não se pode acreditar que, até a metade do século XX, a arte do filme seja privilégio de apenas cinco ou seis países. É, segundo Marcorelles, a arte mais importante de nossos tempos, e é preciso universalizá-la. O cinema deve deixar de ser privilégio de qualquer

nação. A arte cinematográfica, nas palavras de Marcorelles, é realizada hoje [1959] por 50 países, deverá ser 100 amanhã, como um meio de cultura e um meio de expressão.

Marcorelles, ao se referir aos novos cinemas da América Latina, diz: “descobrimos a América, terra prometida de um novo cinema”. Essa nova geografia do cinema comportava uma militância política, que tinha por objetivo patrocinar a produção de cinema dos países sem história cinematográfica ou ainda, de países que estavam alienados pelo olhar das cinematecas dominantes, como os EUA em primeiro lugar, depois a França, Itália, Alemanha, pelos países capitalistas e pela URSS para os países socialistas. Nesse sentido, a missão era contribuir para a criação de cinemas nacionais originais e de diminuir as assimetrias da produção cinematográfica mundial, nas palavras de Marcorelles: trata-se de o cinema testemunhar, mais que qualquer outro meio, a urgência de uma abertura para as novas civilizações. O cinema é chamado cada vez mais a se tornar o intermediário privilegiado entre aqueles que têm tudo e aqueles que não têm tudo.

A Unesco foi um interlocutor privilegiado naquele momento para os objetivos de Marcorelles. Na década de 1950, essa instituição tinha como princípio justamente o fomento de produções endógenas na área do audiovisual. Marcorelles, em artigo da década de 1960 no *Le Courier* da Unesco, intitulado “O cinema recusa o racismo”, define o cinema como instrumento de combate e testemunho dos povos colonizados e defende um cinema que trate dos problemas dos negros feitos por negros.

Como organismo político global, a Unesco parecia ser um ponto de apoio para os projetos de expansão dessa nova geografia do cinema. Em 1965, Marcorelles lança a pretensão de criar uma organização internacional em prol do cinema novo, cujo apoio jurídico e cultural seria dado pela Unesco. Essa organização deveria contribuir para divulgação, produção e distribuição dos novos cinemas; nas palavras de Marcorelles, seria uma “maçonaria” do Cinema Novo.

Para os cinemas novos, Marcorelles destacou especialmente o cinema direto, definindo-o como um cinema de inserção imediata na realidade vivida, de equipamentos leves, e que dá importância à palavra no cinema. O crítico francês, que tornou-se bastante próximo do Cinema Novo brasileiro, afirmou em 1966 que o cinema direto, sob a forma de pesquisa filmada, seria antes de tudo um elemento de contestação, de desafio, de tomada de consciência dos problemas de uma sociedade em transição. Seria o meio indispensável para conhecer como pensam, como falam e como agem realmente as pessoas. Cita, para o Brasil, como um bom exemplo de cinema direto os filmes produzidos por Thomaz Farkas, como *Viramundo*, de Geraldo Sarno, e *Memórias do canção*, de Paulo Gil Soares.

No final dos anos 1960 outra questão se colocará na Unesco, que é a circulação da produção audiovisual. Marcorelles salienta a necessidade de sanar as dificuldades para os novos cinemas quanto à circulação dos filmes no exterior. Para ele, esse seria o principal papel da Unesco: facilitar para os países do Terceiro Mundo as trocas culturais no campo específico do cinema.

Considerações finais

Analisar as ações da Unesco na área de cinema é como adotar um novo ponto de vista para pensar os usos sociais, políticos e culturais que foram imputados a essa tecnologia no pós-guerra. Nos documentos da Unesco encontramos várias linhas de abordagem em relação ao cinema: produção de filmes educativos, formação do público de cinema, formação de cineastas e técnicos, produção de filmes, cinema como arte e entretenimento. Podemos perceber as várias articulações políticas e os interesses em torno da produção audiovisual do pós-guerra. Podemos perceber também como vários cineastas se incorporaram a esses projetos e como os temas que eram de interesse dessas agências internacionais podem de alguma forma ter interferido na produção desses mesmos cineastas.

Referências bibliográficas

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CHLOÉ, Maurel. *Histoire de l'Unesco: les trente premières années. 1945-1974*. Paris: L'Harmattan, 2010.

GRIERSON, John. “‘Les Bureau dès idées’: l’information au servisse de la paix”. *Le Courier*, Paris, n° 1, vol. 1, fev. 1948.

MARCORELLES, Louis. *Éléments pour um nouveau cinema*. Paris: Unesco, 1970.

_____. “O cinema recusa o racismo”. *Le Courier*, Paris, 1960.

RANCIÈRE, Jacques. “L’historicité du cinema”. In: BAECQUE, Antoine & DELAGE, Christian. *De l’histoire au cinema*. Paris: Complexe, 2008.

Introdução

Datado de 1989, o filme *A identidade de nós mesmos* (*A notebook on cities and clothes*) se manifesta no fulcro de uma mudança a um só tempo tecnológica, ética e estética experimentada pelo documentário e pelo cinema como um todo. Além de presenciar essa transformação, Wim Wenders (Dusseldorf, Alemanha, 1945) a insere no filme e elabora uma interpretação cinematográfica a respeito, refletindo sobre ela e desvelando suas próprias perplexidades e indagações sobre o assunto. Trata-se da assimilação pelo cinema da imagem de vídeo – por ele chamada de “imagem eletrônica” – em contraposição à “imagem cinematográfica”, isto é, aquela registrada em película de 35 mm. Por outro lado, a obra se situa historicamente num momento de clivagem da própria carreira do cineasta, que vinha de uma Palma de Ouro em Cannes (*Paris, Texas*, 1984) e só chegaria a outro ponto alto em 1999, com a indicação ao Oscar de *Buena Vista Social Club*,² obra que o consagraria também como documentarista. Realizado em Cuba, aquele filme também só pôde ser produzido graças ao vídeo e à tecnologia digital, pelas facilidades proporcionadas

1 Doutorando do PPG em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp, orientado pelo professor Fernão Ramos. Bacharel em Jornalismo (Unip) e Ciências Sociais (FFLCH – USP) Autor do livro *Os melhores filmes novos* (São Paulo: Contexto, 2009) >E-mail: vazramos@terra.com.br.

2 Em sua trajetória de cineasta, portanto, Wenders vem se destacando tanto na área da ficção quanto no âmbito do documentário.

por meio desses novos recursos. Em *A identidade de nós mesmos*, Wenders se comporta quase como um etnógrafo envolvido numa investigação a respeito de realidades culturais até então completamente estranhas para ele. A propósito, no título original consta a ideia de um “notebook”³ (caderno de notas) – acessório básico dos jornalistas e etnógrafos clássicos –, função que ele atribuiu ao conjunto das imagens que filmou ou gravou em seu trabalho, tal como define na última sequência do filme.

Aqui o diretor se encarrega ele mesmo da narração em *off* e, logo de início, esclarece encontrar-se trabalhando por encomenda para o Centro Georges Pompidou de Paris, que o contratara para realizar um filme de curta-metragem no contexto da moda – especificamente sobre a presença em Paris do estilista japonês Yohji Yamamoto.⁴ Na narração inicial que abre o filme, Wenders também revela certo desprezo por essa atividade que, naquele final dos anos de 1980, era ainda generalizado no ambiente cinematográfico – especialmente em sua esfera mais elevada, ou seja, o setor que privilegiava o chamado “cinema de autor”, em contraposição aos filmes meramente de entretenimento. E afirma, em tom algo pretensioso: “O mundo da moda! Eu me interesso pelo mundo, não pela moda”. Desde logo fica estabelecida a *alteridade* que vai presidir inicialmente a *relação* e o *encontro* a serem estabelecidos, como veremos adiante, entre o realizador e o sujeito observado.⁵ Mas não ficaria bem para um detentor da Palma de Ouro como ele engajar-se numa empreitada meramente comercial e, assim, decidiu ampliar o escopo do trabalho para uma reflexão mais ampla sobre a questão da “identidade”, em função das cidades e das roupas, num formato que passaria a ser de longa-metragem. Como naquele ano Wenders fora nomeado presidente do júri do Festival de

3 No seu sentido original, evidentemente, antes de ganhar a atual conotação de “computador portátil”.

4 A ideia veio do arquiteto e historiador alemão François Burkhardt que, na época, dirigia o Núcleo de Criação Industrial do Centro Georges Pompidou e estava interessado em aproximar o cinema e a moda, na qualidade de “indústrias criativas”.

5 Esses conceitos de alteridade, relação e encontro acham-se mais aprofundados no artigo de Marcius Freire (2007).

Cannes, era igualmente estranho que ele se incumbisse da realização de um simples curta-metragem. Um indisfarçado desalento acompanhado de nuvens apocalípticas⁶ cerca a fala do diretor nesse primeiro momento:

Aprendemos a confiar na imagem fotográfica. Será que poderemos confiar na imagem eletrônica? Com a pintura tudo era simples. O original era o original e cada cópia era uma cópia - uma falsificação. Com a fotografia, e em seguida com o filme, isso começou a ficar complicado. O original era um negativo. Sem uma cópia em positivo, ela (a imagem) não existiria e, justamente ao contrário, cada cópia passava a ser o original. Mas agora com o eletrônico e, em breve, com o digital, não há mais negativos e nem positivos. A própria noção de original tornou-se obsoleta. Tudo é cópia. Todas as distinções se tornaram arbitrárias... Será que identidade e moda são coisas contraditórias? (WENDERS, texto da narração do filme).

Entende-se que essa fala coincida com a “voz do documentário”, conforme conceito desenvolvido por Bill Nichols (2005). Se o documentário faz interpretações acerca do mundo, essa voz é justamente “o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer” e que não se limita ao que a fala humana enuncia. O que ele nos dá a conhecer inicialmente, por essa fala repleta de indagações, é uma postura relativamente antagonica em face ao seu próprio objeto e que deverá se transformar por meio da investigação. Quase como aqueles críticos que, ao longo da história da cultura, reagem contra cada novo meio de comunicação incorporado pela prática artística, temendo pela integridade do que havia se construído até então.⁷ É no mínimo intrigante este texto em que Wenders teoriza sobre uma

6 Referência à obra *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco (1993, p. 8-9). “Apocalípticos” são os críticos que viam a cultura de massa como a anticultura.

7 Em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, McLunhan oferece várias manifestações dessa tensão, como por exemplo, a invenção do alfabeto provocando “a transferência do poder da classe dos sacerdotes para a classe militar” (1969, p. 101-102)

passagem da história dos meios de comunicação para concluir: se atualmente as distinções se tornaram arbitrárias, em resultado o conceito de identidade se esvaziou, pela carência de diferenciações concretas que a indiquem.⁸ Realmente, se tomarmos apenas o fato de que, no limite, a moda induz as pessoas a imitarem a aparência das outras, observamos uma perda de identidade individual – ainda que aí se fortaleça a possibilidade de uma identidade grupal, constituída por aqueles que adotam um determinado modo ou estilo comum de se apresentar. Como tradicionalmente apontam os sociólogos, porém, essa adoção tem geralmente um caráter de distinção social.

No começo do século XX, Georg Simmel (2008) já notava que a moda é sempre “de classe”. Em sua observação, para se diferenciar das mais camadas mais baixas da sociedade, as mais elevadas abandonam uma determinada tendência da moda no exato momento em que esta passa a ser utilizada por aqueles que lhe são inferiores. Esse rompimento de uma marcação simbólica de limites faz com que as classes elevadas busquem uma nova moda, com a qual se diferenciam novamente da massa, e assim por diante. Para Simmel, existe uma “caçada imitativa” que vem das classes inferiores e uma “fuga rumo ao novo” que emana das classes superiores. É como enuncia o próprio Wenders: “a moda é o que faz as coisas se movimentarem”. Esse movimento se acentua pela dinâmica do mercado, que imprime uma aceleração a esse processo de dupla face. Afinal, os objetos da moda são, geralmente, acessíveis por meio do dinheiro – permitindo que o elemento de distinção seja adquirido facilmente por indivíduos alheios ao círculo dos distintos. Nesse sentido, o dinheiro e o mercado rompem fronteiras, como o muro de Berlim, por sinal derrubado no ano que o filme foi feito. Mas o movimento no sentido da diferenciação precisa permanecer – agora entrincheirado pelo patrimônio intangível da criatividade e do estilo que os designers têm para oferecer. Nossa hipótese é que essa seja justamente a intenção implícita na pauta sugerida pela encomenda a Wenders:

8 A palavra “moda” vem do latim *modus*, significando “modo”, “maneira”. Em inglês, moda é *fashion*, decorrente da palavra francesa *façon*, que também quer dizer “modo”, “maneira”.

atribuir aos estilistas japoneses de moda um status cultural equivalente aos “autores” de cinema.⁹ Veremos que a princípio ele reage à proposta, mas, inclui no encerramento do filme um elogio cuja veemência pressupõe o aprofundamento prévio de um contato *dialógico*¹⁰ com o designer:

Yamamoto é como um cineasta rodando um filme que nunca termina. Suas imagens, porém, não são para serem exibidas na tela. Mas, se você olhar para elas sobre o seu próprio corpo poderá ver a si mesmo nelas refletido, como nenhum espelho pode fazer (WENDERS, narração do filme).

Qual seria importância histórica desse estilista? Os estudiosos da moda assinalam nos anos de 1980 uma espécie de entropia, com a explosão de tendências, numa assustadora multiplicidade de opções. Naquele contexto de um quase “vale tudo” geral, a austeridade das formas e a ausência de cores acabariam se salientando. Segundo explica o historiador João Braga (2004), o preto pode ser considerado como a cor símbolo do encerramento daquela época, ou seja, aquela que lhe deu *identidade* - uma linha introduzida pelas tribos *punk* e pelos estilistas japoneses:

Não havia mais uma única verdade de moda e sim várias realidades... Também nos anos 80, criadores japoneses se estabeleceram em Paris e influenciaram a moda com suas propostas de intelectualidade através da limpeza visual. Trouxeram à moda a filosofia zen que, nesse setor, assim como na música, recebeu o nome de minimalismo (BRAGA, 2004, p. 95-96).

9 Como trunfo na disputa contra as concorrentes (Milão, Londres e Nova York) pela hegemonia do mercado mundial de moda, Paris adotava os criadores japoneses. O cronista François Baudot cita a manchete do *Libération*, em 1982, após o primeiro desfile de Yamamoto no país: “A moda francesa tem seus mestres: os japoneses”.

10 A esse respeito, ver o já citado artigo de Freire (2007).

No final da década de 1980, os negócios na área de moda desabaram, porque a economia mundial entrara em crise desde o *crash* no mercado de ações iniciado na chamada “segunda-feira negra” (19 de outubro de 1987). Mas a indústria precisava manter rodando as suas engrenagens e, assim, como uma espécie de anticorpo, desabrochava uma reação crítica dentro do próprio sistema. As referências passavam a ser colhidas no que anteriormente não pertencia ao mundo da moda, como as roupas de serviço das classes trabalhadoras nos anos de 1930 – no caso de Yamamoto – e vestimentas étnicas não ocidentais. É o que relatam Mendes e La Haye (2003, p. 259), em sua obra *A moda no século XX*:

Durante os anos de recessão no início dos anos 90, houve uma reação contra o consumo ostensivo que caracterizou a década anterior... O design de roupas começou a refletir um interesse geral pela ecologia e pela espiritualidade, e muitos estilistas foram buscar inspiração em comunidades cujos trajes e adornos corporais não eram moldados por tendências internacionais de moda.

Filme com dupla personalidade: inquérito sobre moda e reflexão sobre a imagem

Tomemos o documentário desde o seu começo. Mais curiosa do que a opção de iniciar um filme de longa-metragem com um texto teórico é a forma como Wim Wenders procedeu, colocando-o numa voz *off* sobre as primeiras cenas (comentadas adiante) e logo após uma abertura na qual ele recita uma espécie de poema para introduzir a discussão. Esse texto aparece digitado sobre a imagem pontilhada de uma tela de vídeo vazia.¹¹ E sobre a trama dos pixels – que, aliás, lembra a padronagem de um tecido – os caracteres verdes típicos dos primeiros PCs vão enchendo a tela e formando as palavras pronunciadas pausadamente na trilha sonora. É

11 “You live wherever you live, you do whatever work you do, you talk however you talk, you eat whatever you eat, you wear whatever clothes you wear, you look at whatever images you see...”

como se, além de exibir a sua concepção de prevalência da palavra sobre a imagem – mesmo situando-se no âmbito da mídia eletrônica –, o cineasta enfatizasse o que tem a dizer declarando-o “por escrito”. Trata-se aqui da maneira como Wenders instaura o regime de “objetividade” adotado para o filme: não será o de um observador neutro, como um documentarista do cinema direto americano,¹² e sim o de um realizador mais próximo ao cinema verdade, explicitando o seu ponto de vista e interagindo com as pessoas filmadas, bem como com as condições de filmagem e as coisas que dela fazem parte. Vemos, portanto, o filme como um simulacro da própria vida, em que sujeitos e objetos se influenciam mutuamente, enquanto criam e recriam os meios para esse relacionamento. Após essa digressão ideológica inicial, o realizador meio que se arrepende do que acabara de dizer e pondera: “Talvez eu tenha me apressado em detonar a moda, mas ela é uma indústria como outra qualquer... como o cinema, por exemplo... pode ser que a moda e o cinema tenham algo em comum”. Eis uma primeira hipótese levantada por Wenders, agora já incorporando a posição de explorador. Nesse ponto, vista de um veículo em movimento, uma avenida aparece na tela, descortinando uma esdrúxula paisagem urbana estranhamente parecida com o centro de São Paulo, com seus viadutos e vias marginais. Ainda narrando, Wenders se mostra reconfortado pela oportunidade de se encontrar em Tóquio com seu entrevistado: Yohji Yamamoto,¹³ o designer que despreza a variação das cores e cuja maioria das criações se faz em preto, branco ou sépia.

Em seguida, ele interrompe o discurso e corta sorratamente para outra cidade, mantendo, porém, o ritmo no movimento de câmara e a mesma música indefinida substituindo a voz dele na trilha sonora:

12 Sobre as diferenças entre o cinema direto e o cinema verdade ver o texto “Cinema Verdade no Brasil”, de Fernão Ramos, no livro *Documentário no Brasil: tradição e transformação* (TEIXEIRA, 2004, p. 81).

13 Yohji Yamamoto (Tóquio, 1943) é um designer considerado de vanguarda e, também, bastante popular. Em 2007, seus empreendimentos chegaram a faturar mensalmente US\$ 100 milhões. Mas dois anos depois foi à falência e ainda se encontra em fase de recuperação financeira.

uma melodia que pode ser japonesa, mas é executada por um acordeão tipicamente francês, ainda que titubeante e desafinado. De repente, ao descortinarmos o arco de La Défense, percebemos que a filmagem saltara para Paris. É quando se encerra essa introdução e, voltando-se para o extremo oposto da cidade, a imagem da câmara passa para o telhado do Centro Pompidou, onde vemos Yamamoto falando a respeito de cidades. Para ele, as grandes aglomerações urbanas não possuem nacionalidade. Ele mesmo não se reconhece como portador da tradição cultural nipônica: “O fato é que nasci no Japão, mas jamais me utilizei desse rótulo”, declara no filme. É essa impressão que Wenders reforçara ao cortar, na mesma cena e sem aviso, de uma metrópole para outra. Essa passagem se relaciona premonitoriamente com o tema da “globalização”, que seria tão discutido nas décadas seguintes. O próximo passo no roteiro é uma sequência obviamente preparada, no sentido em que fora agendada e previamente iluminada, representando o “primeiro contato” entre o cineasta e seu personagem. Wenders se encontra (filmando) com Yamamoto cuja *griffe*, aliás, já despertara a sua curiosidade anteriormente, levando-o a comprar uma camisa e um paletó assinados por ele e que lhe pareceram “velhos e novos ao mesmo tempo”. Wenders joga com o designer uma partida de sinuca – simbolizando de modo eloquente a disposição de colocar-se numa situação de *reciprocidade* com seu entrevistado, no embate do documentário. Na trilha sonora, Wenders relata as sensações referentes àquela roupa que guardava na memória:

Foi uma experiência de identidade... Porque no espelho eu vi a mim mesmo, só que melhor: mais eu mesmo do que era antes. Eu me senti protegido, como um cavaleiro em sua armadura. O paletó me fez recordar da minha infância e de meu pai, como se eu estivesse envergando a própria essência da sua lembrança. Mas o que sabe Yamamoto sobre minha família, sobre todo o mundo? (WENDERS, narração do filme)

Freud diria que um paletó é um paletó, mas Wim Wenders toma o objeto como gatilho para um desafio imposto pela fatalidade e, assim, formula uma segunda indagação em seu inquérito sobre Yamamoto. Segundo o psicanalista Geraldino Alves Ferreira Netto, no livro *Wim Wenders, psicanálise e cinema* (2001), boa parte da filmografia do diretor é um diálogo com a chamada “função paterna”, na releitura proposta por Lacan. Não por acaso, mais adiante Wenders questiona Yamamoto sobre a família e este responde que perdera o pai na guerra e, desde então, essa ausência ainda se fazia sentir. Como boa parte dos cineastas alemães de sua geração – que, além de Wenders, inclui como principais representantes Rainer Fassbinder e Werner Herzog –, obter identidade em termos artísticos acarretava como pré-requisito processar a figura do pai simbólico: no caso deles, o ditador nazista, um pai coletivo e predador.

A hipótese é que, dada a conjuntura histórica do surgimento e expansão do fenômeno do Nazismo na Alemanha, consequência de uma falha gritante da função paterna do líder Adolf Hitler, transformada em desastre nacional e mundial, o trabalho de vários cineastas alemães, especialmente Wim Wenders, possa ser pensado como uma tentativa de restituição da função paterna forcluída (*verwerfung*). (FERREIRA NETTO, 2001)

Em 1989, ano em que fez *A identidade de nós mesmos*, Wenders assumia o cargo de presidente do Júri do Festival de Cannes.¹⁴ Já depurado daquela pulsão inicial de afastar-se simbolicamente do pai ameaçador, o cineasta germânico consagrado fora da Alemanha assume a incumbência do centro cultural parisiense com o enfado e a resignação de um adolescente obrigado a encarar a lição de casa imposta pelo pai adotivo. E por conta dessa carência, de *motu proprio* constrói o filme com uma dupla identi-

14 Meio século antes disso, Hitler tomava Paris, dando início a uma ocupação da França que durou até agosto de 1944, no fim da Segunda Guerra. A União Europeia nasceria 3 anos mais tarde, em 1992.

dade, como os heróis de histórias em quadrinhos costumam apresentar. De um lado é uma investigação quase etnográfica a respeito do sistema criativo de um estilista. De outro é o pretexto para criar um suporte para externar suas próprias indagações sobre os meios de produção da imagem fílmica e o futuro do cinema. Só que, na verdade, o resultado imposto pela própria natureza documentária do projeto ultrapassou essas intenções: Wenders se descobre conquistado por uma nova mídia e se rende a ela, com entusiasmo, como veremos adiante. Na qualidade de representante do cinema tradicional, Wenders envergava o paletó de pai e lançava um olhar compassivo e tolerante para o cinema eletrônico e digital: o filho que chegava engatinhando.

O primeiro filme profissional de Wim Wenders tinha o medo como tema (*O medo do goleiro diante do pênalti*, 1971). E no já mencionado longo texto de abertura de *A identidade de nós mesmos*, nos deparamos com uma confissão: “Identidade... a palavra por si só me dá arrepios”. Em seguida, na mesma fala, após uma divagação poética, ele revela o motivo desse medo: “Aprendemos a confiar na imagem fotográfica. Será que poderemos confiar na imagem eletrônica?” Essa, na verdade é uma pergunta que precede o próprio inquérito sobre Yamamoto, porque diz respeito às próprias ferramentas a serem usadas em seu processo. O cineasta, portanto, revela sentir na carne a incômoda chegada do novo. Em 1989, quando o filme foi realizado, as câmaras de vídeo dotadas de portabilidade e definição de imagens cada vez maiores mal começavam a chamar a atenção do cinema. Em Cannes, naquele ano em que Wenders presidia o Júri, Steven Soderbergh era premiado com a Palma de Ouro por *Sexo, mentiras e videotape*. Esse, um diretor que ingressara em Hollywood em 1985, por ter sido agraciado com um Grammy de melhor vídeo musical.¹⁵ Passar-se-iam exatamente 10 anos para que os belgas Jean-Pierre e Luc Dardenne conquistassem a Palma de Ouro por *Rosetta* - o primeiro filme de longa-metragem feito

15 Era um vídeo documentário de 67 minutos - *Yes: 9012 Live*.

em vídeo digital a triunfar em Cannes. E para que, também em 1999, o falso documentário *A bruxa de Blair* marcasse época como o primeiro filme lançado nos cinemas captado em vídeo a alcançar notoriedade internacional em escala de comunicação de massa. Mesmo assim, boa parte dos críticos e especialistas ainda combatia a novidade. No ano seguinte, o cineasta e professor da PUC-RS Carlos Gerbase ironizava os apocalípticos que combatiam essa tendência, no irreverente artigo “Quem tem medo do cinema digital?” Para isso recorria ironicamente à metáfora da relação sexual para comentar o inevitável trânsito entre as mídias:

Literatura e cinema, por exemplo, duas linguagens com sobrenomes e ascendências bem distantes no tempo, podem transar sem medo. Teatro e cinema, parentes distantes, fazem sexo, mas com alguns cuidados, pois há cadeias de gens que se repetem... Cinema e televisão são primos-irmãos, ou seja, o sexo tem complicações biológicas, muito prováveis, e sociais, com toda a certeza. Já uma relação sexual entre cinema tradicional e cinema digital, na visão apocalíptica, é um incesto puro e simples - pai e filha, irmão e irmã, merecendo a interdição das leis dos homens e o fogo da ira divina (GERBASE, 2000).

Sob esse ponto de vista, *A identidade de nós mesmos* é todo “incestuoso”. Logo na primeira sequência, entrando em Tóquio de automóvel, Wenders filma a imagem em preto e branco que vemos no pequeno monitor (*viewfinder*) de uma câmara de vídeo portátil, incluída no registro de uma paisagem que vai captando em película 35 mm. Esse procedimento será repetido exaustivamente ao longo do filme, geralmente para dar suporte visual à narração em *off*, com a voz do cineasta num discurso em primeira pessoa. Destaca-se o momento em que ele filma uma tradicional moviola (mesa de montagem), com um pequeno monitor de vídeo enfaticamente posicionado ao lado dos rolos de película.

A exploração se aprofunda, o leque se fecha e as linguagens se integram

No decorrer do filme, Wenders obtém algumas respostas palpáveis para as suas indagações, todas elas expostas em sua narração. Eis a terceira pergunta: “Se os produtos da moda visam o mercado e são transitórios por natureza, porque Yohji vive cercado de fotografias antigas?” Entre essas fotos usadas como referências para o estilista, destacam-se as do alemão August Sander (1876-1964), especialmente o álbum *Gente do século XX*, elaborado no período entre as duas guerras mundiais e publicado nos anos 1930. São centenas de imagens que documentam em branco e preto a aparência dos alemães, organizadas em “categorias”, como camponeses, mulheres, profissionais, comerciantes etc. E aí nos permitimos elaborar uma hipótese complementar: não seria essa a melhor explicação para a preferência de Yamamoto pela ausência de cores e pelo branco, preto e sépia, sempre dominantes em suas coleções? O designer revela que o seu estilo remete àqueles registros fotográficos, em que as pessoas se vestiam geralmente de acordo com a sua profissão ou seu modo de vida. Ou seja, as atividades exercidas pelo padeiro, o fazendeiro, o artista de circo e a secretária, por exemplo, podiam facilmente ser identificadas por suas roupas. A principal meta de Yamamoto, por ele mesmo verbalizada, é promover com o seu trabalho essa mesma integração entre o indivíduo e o que ele veste. Observando essas fotos, o estilista declara seu interesse pelo aspecto utilitário da roupa:

É realmente incrível como a expressão facial dessas pessoas combina tão perfeitamente com a roupa que elas estão usando, quase como se tivessem sido feitas para elas. Eram seres humanos vestindo a realidade (YAMAMOTO, numa cena do filme).

Mais do que uma roupa para ser usada, portanto, ele pensa suas criações como indumentárias para serem envergadas. Como se vê, mesmo

movido por objetivos utilitários, o estilista se debruça sobre os registros fotográficos do passado com um olhar bastante próximo ao dos etnógrafos que buscam desvendar “o outro” em seus modos de existir. Além disso, aborda o vestuário como manifestação de cultura e, para lidar com esse material, adota uma perspectiva não histórica. Pode-se até dizer que ele procura transformar *etnemas* em *estilemas*.¹⁶ E nesse aspecto, encontramos outro ponto de contato entre Yamamoto e Wenders, talvez uma resposta àquela primeira indagação do cineasta em torno do paletó desenhado por Yamamoto e que lhe remetia à lembrança do pai: o fotógrafo era um alemão que registrava seus concidadãos – indivíduos contemporâneos ao pai de Wenders. Aliás, August Sander foi banido e seu trabalho proscrito pelos nazistas porque, entre as pessoas que fotografou, não predominava o “tipo ariano”.¹⁷ O próprio diretor conceitua essa dualidade de Yamamoto comparando-o consigo mesmo. Conforme explica, o estilista recorre a duas linguagens em seu método de criação, ao mesmo tempo estudando fotos antigas e perseguindo novidades estilísticas. Ou seja, aproximando o permanente do perecível.¹⁸ Por sua vez, Wenders toma consciência de que, neste documentário, recorre a dois sistemas diferentes para captar imagens: a câmara de vídeo e a de película 35 mm. E, no meio do filme, declara: “estou chocado... quase a contragosto comecei a gostar de trabalhar com a câmara de vídeo.” Em boa parte das cenas, essa dualidade se faz presente na mesma tomada. Tomemos alguns exemplos:

* grava sua própria mão, realizando um *travelling* circular, girando em volta de si mesmo e depois toma Yamamoto com a câmara de ponta cabeça – manobras que dificilmente conseguiria realizar com uma câmara de cinema;

16 Sobre esse tópico, ver AUZIAS, 1978, p. 79-80.

17 Ao levantar essa segunda questão, Wenders teria encontrado a resposta para a anterior (“o que sabe Yamamoto sobre meu pai?”), porque os pais do cineasta eram de origem holandesa e não germânica.

18 Tome-se como exemplo a gola de um casaco de Jean-Paul Sartre fotografado por Cartier-Bresson e recriada num modelo atual.

- * filma em película a sua própria mão segurando um pequeno monitor que mostra um depoimento gravado de Yamamoto, na frente de uma tela de TV que exhibe uma cena do designer trabalhando em seu ateliê;
- * filma um livro aberto de fotos de Sander, ao lado de um monitor de vídeo: dois “cadernos de notas” de naturezas diversas;
- * grava a imagem de si mesmo refletida num espelho situado no ateliê do estilista;
- * neste que é o procedimento mais complexo, ele filma um desfile tomado em plano bem aberto e, na metade inferior do quadro, vemos uma tela de TV mostrando a gravação dos momentos que o antecederam e, além disso, um pequeno monitor de vídeo, onde se desenrola uma entrevista com Yamamoto funcionando como narrador. Como que profetizando a futura integração técnica e estética entre essas duas linguagens, o diretor constrói uma “colagem” delas, numa única tomada.

Em meio a essas passagens, ele declara se achar “surpreso por se sentir mais à vontade com a câmera de vídeo do que com a filmadora portátil IMO 35 mm, que funciona à corda e soa como uma máquina de costura”. Por ser pequena como uma máquina fotográfica qualquer, essa câmera só tem autonomia para filmar 60 segundos, e ele preferia não ter que interromper a gravação a cada minuto para realimentar a máquina. Com a câmera de vídeo, ele chama menos atenção e pode registrar o que acontece “como se não estivesse lá”. Em algumas cenas, portanto, o documentário parece realmente seguir a linha do cinema direto, com a câmera trabalhando como uma “mosca na parede”. Talvez isto resulte da busca de fluência e agilidade no registro, típica dos diários, cujas anotações são feitas no calor da ocasião em que aparece o motivo de interesse e que, como se sabe, se acham sugeridas no título original: “A notebook on cities and clothes”.¹⁹ Mas atende também a um chamamento do próprio gênero documentário que, desde os anos 1960, pretende filmar as coisas enquanto

19 No próprio filme Wenders declara que, entre as imagens captadas para o seu “caderno de anotações”, ele prefere as que mostram o trabalho coletivo de Yamamoto e sua equipe.

acontecem, deixando a câmera em presença do mundo, aberta para a sua indeterminação. Ao longo da história, foi a diminuição do tamanho das câmeras e a possibilidade do “som direto” que permitiram o advento desse tipo de documentário por vezes chamado de “observacional” e interessado em ultrapassar o artificialismo didático do documentário clássico.²⁰ No conjunto, entretanto, Wenders também participa como entrevistador e interage a partir de um ponto de vista previamente explicitado, deixando claro que a voz da narração pertence a ele mesmo e não a um locutor impessoal. E, ao final, fornece uma interpretação que confirma a suspeita acima enunciada, segundo a qual interessava aos financiadores do filme valorizar o trabalho do designer de moda. Na cena final, ele filma Yamamoto e seus colaboradores assistindo à gravação em vídeo do desfile que a *griffe* acabara de realizar no Louvre. Observando os membros dessa equipe, Wenders repara que eles “são os tradutores da sua linguagem e os mantenedores da integridade da sua criação. Dentro de um processo industrial de produção eles são os anjos da guarda de um autor”. Pronto! Está demonstrada a equivalência pretendida entre o diretor de cinema e o estilista de moda: sob determinadas circunstâncias e mesmo atuando num contexto industrial, ambos podem chegar à condição de “autores”.²¹ Como definição dessa maneira de criar, há no filme um depoimento de Yamamoto que sintetiza a sua postura autoral:

Se a moda é roupa, ela não é indispensável. Mas se a moda é uma maneira de perceber nosso cotidiano, então ela é muito mais importante. Dentre tudo que se chama arte – pintura, escultura etc. – poucas podem, como a moda ou a música, influenciar tão diretamente as pessoas. A moda é uma comunicação única. Essencial e relativa às sensações vividas por uma geração que usa a roupa que quiser.

20 Ver RAMOS, 2005, p. 269.

21 Nos anos 1950, os críticos da revista *Cahiers du Cinéma* cunharam com a expressão “política dos autores” o critério de diferenciar alguns diretores-artistas de outros que seriam somente “artesãos”.

Wenders se comporta neste filme como um *explorador* que redefine e questiona os seus próprios recursos e ferramentas, no curso mesmo da investigação – quase como um navegador que precisa construir o seu barco em pleno mar. Enquanto aponta para o futuro, experimentando e absorvendo as novas tecnologias de seu tempo, Wenders recupera algo daquele cinema que ele deve ter assistido em seus anos de formação. Mesmo tendo afirmado que, em sua juventude, seus principais modelos eram o *film-noir* norte-americano e o melodrama de Nicholas Ray, o cinema inovador daquela época era o de Jean-Luc Godard e Jean Rouch. Em alguns momentos, Wenders permite que as coisas aconteçam no estúdio do estilista, sem fingir que não está ali e deixando clara a sua presença. Esse é o que Fernão Ramos chamaria de “sujeito-da-câmera” participativo, que age sobre a indeterminação, mas joga limpo com o espectador, deixando claras as pegadas de sua enunciação (2005, p. 93). Essas passagens adquirem status de “dominantes” quando, no encerramento do filme, o diretor seleciona a cena em que os assistentes do estilista se lançam com sofreguidão ao trabalho de executar os desenhos por ele concebidos. Eles estão deitados no chão, como crianças brincando alegremente. É nesse ponto que Wenders os compara a uma equipe de filmagem, estabelecendo uma última ponte entre ele e seu objeto. Ao mesmo tempo afirma que a cena foi captada pelo “olho eletrônico” sem a sua interferência. Reitera assim, uma máxima do cinema direto. Na narração, ele oferece uma razão utilitária (não estética) para isso, deixando claro que a câmera de vídeo se faz menos evidente que a de filme e, portanto, intimida menos as pessoas. Aqui prevalece a postura de *explorador*, tal como é esmiuçada por Claudine de France em seu *Cinema e Antropologia* (1998). Wenders realiza aqui o que ela chamaria de *inserção profunda*. No capítulo “A exploração”, ela situa os passos iniciais dessa metodologia, que ultrapassava a mera exposição, no procedimento de Flaherty ao exhibir para Nanook o que tinha sido filmado no dia anterior: algo aprimorado mais tarde com a *antropologia partilhada* de Jean Rouch. Ela acrescenta, no entanto, que o salto decisivo veio com uma

“estratégia da descoberta”, possibilitada apenas pelos meios de registro magnético da imagem e do som. Nesta passagem do texto ela praticamente descreve o que vemos em *A identidade de nós mesmos*:

Com efeito, as técnicas videográficas têm a particularidade de que seu suporte fixe de maneira persistente um conteúdo fluente, que pode ser consultado a qualquer momento pelo cineasta e pelo informante, quer este último seja ou não uma das pessoas filmadas. O pesquisador dispõe assim de um instrumento que lhe permite pela primeira vez repetir comodamente a filmagem (filmagem repetida), com a condição de que o próprio processo se repita (processo repetido) e, sobretudo, observar indefinidamente os resultados de seu registro nos próprios locais da filmagem ou em outros locais (observação diferida do mesmo processo por um exame repetido do filme). Isso quer dizer que à continuidade da observação veio juntar-se a sua repetição e sua reversibilidade (FRANCE, 1998, p. 342).

No entanto, o filme de Wenders permite ser cotejado com outras formas de classificação, como a proposta por Bill Nichols, em função de outros estilos de documentário por ele sugeridos:

* Do *documentário clássico* (criado nos anos 1920) temos breves, mas importantes momentos de encenação, como o jogo de bilhar, as tomadas em que ele folheia um livro de fotos e, talvez, algumas passagens no estúdio do estilista;

* Do *documentário poético* (também originado nos anos 1920) temos as cenas externas em que ele compara Paris e Tóquio. Nesse ponto, ele opera algumas brincadeiras visuais (*tromp d’oeil*) por meio da montagem: aos 5 minutos de filme e talvez sem intenção, ele homenageia o documentário poético de Joris Ivens,²² que morreu naquele mesmo ano de 1989, com 91

22 Joris Ivens foi o mais importante documentarista holandês da história e o apelido Wim denuncia a origem holandesa da família de Ernst Wilhelm Wenders.

anos. Isso sem falar no uso de imagens desfocadas, *slow-motion* e planos “quadro-a-quadro”, lembrando a chamada “videoarte”;

* Do *documentário participativo* (predominante nos anos 1960) temos a preocupação do cineasta em participar do que é filmado, no sentido de estar ali presente, colocando-se também “em cena”, mesmo que seja basicamente por meio da narração. É o que ocorre com as diversas ocasiões em que ele filma a sua própria mão segurando um *view finder* diante de monitor de vídeo;

* Do *documentário reflexivo* (próprio dos anos 1980) temos uma constante preocupação em ressaltar o lado encenado de qualquer entrevista e de como essa prática pode interromper (e então falsear) o transcorrer dos acontecimentos. Provavelmente por isso, recorre várias vezes ao expediente de colocar, na mesma tomada, a imagem do estilista trabalhando e, num outro monitor de vídeo, o seu depoimento a respeito.

Segundo Bill Nichols (2001), o tipo de documentário que realiza essa integração de várias modalidades estilísticas e históricas pode ser considerado como *performático*. Note-se como parece que, no texto abaixo, Nichols está se referindo diretamente a *A identidade de nós mesmos*:

Um tom autobiográfico compõe esses filmes que têm semelhança com a forma de diário do modo participativo. Os filmes performáticos dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo.

Em seus momentos iniciais, o filme parece contar uma história, com o seu realizador narrando como foi contratado para a produção e como encontrou o seu entrevistado. Mas aos poucos, os dados da memória se misturam a *insights* e descobertas (sobre o tema e sobre si mesmo) que se somam a argumentos e reflexões sobre esse “mundo desconhecido” que o cineasta se dispôs a explorar. Vejamos o que diz Bill Nichols a respeito,

ao responder à pergunta: “em que os documentários diferem dos outros tipos de filme?”, título de um capítulo de *Introdução ao documentário*:

Em vez da montagem em continuidade, poderíamos chamar essa forma de “montagem de evidência”. Em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempos e espaços únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência os organiza em uma cena, de modo a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica (NICHOLS, 2001, p. 58).

Nesse ponto há embutida uma nota sobre o mecanismo lógico da identidade, que se realiza muito mais pelas diferenças que pelas semelhanças. Além disso, como que apresentando suas credenciais, o filme desde logo se identifica como documentário, por meio dessa montagem que não se articula em função de uma história, ou seja, uma narrativa com antes, durante e depois. Há, porém, um final para o filme, que até pode ser considerado feliz: o cinema tradicional se casa com a imagem digital e vivem felizes para sempre.

Referências

- AUZIAS, Jean-Marie. *Antropologia contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BAUDOT, François. *Moda do século*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FERREIRA NETTO, Geraldino Alves. *Wim Wenders, psicanálise e cinema*. São Paulo: Unimarco, 2001.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.
- FREIRE, Marcius. “Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo”. *Revista Galáxia*, São Paulo, PUC-SP, nº 14, 2007.

- GERBASE, Carlos. “Quem tem medo do cinema digital?. *Sessões do imaginário*, Porto Alegre, FAMECOS/PUC-RS, n° 5, jul. 2000.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MENDES, Valerie & LA HAYE, Amy. *A moda no século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- _____. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2001.
- _____. “A voz do documentário”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. II: *Documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo o documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2005.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.



PARTE II

Modos de representação e
construção criativa no audiovisual

Referencialidade e ficcionalidade no audiovisual brasileiro¹

ROSANA DE LIMA SOARES²

O texto articula dois campos ao mesmo tempo próximos e distintos: o *discurso jornalístico* em forma de reportagens televisivas e o *discurso cinematográfico* em forma de filmes documentários. A proposta tem como objetivo o estudo de discursos audiovisuais de caráter *referencial* a fim de estabelecer uma análise contrastiva entre eles, especialmente em narrativas híbridas voltadas à temática dos estigmas sociais.

Os discursos referenciais (entre eles o discurso jornalístico) assumem, muitas vezes, o apagamento de suas marcas enunciativas, como se a eles fosse possível *tudo dizer*. Além disso, colocam-se como arautos da verdade de uma realidade que estaria fora deles, ocultando seu papel na construção e criação de realidades/verdades que não existiriam autonomamente. Dessa forma, partimos do princípio de que a realidade só o é enquanto realidade discursiva, não preexistindo à linguagem ou às formas narrativas que lhe dão corpo. Neste artigo, apresentamos os principais resultados das análises realizadas sobre o programa televisivo

-
- 1 Artigo desenvolvido a partir de pesquisa de pós-doutorado “Vestígios de discursos: referencialidade e ficcionalidade em narrativas audiovisuais”, sob supervisão do prof. dr. Marcius Freire (Programa de Pós-Graduação em Multimeios e Departamento de Cinema – Instituto de Artes/Unicamp).
 - 2 Professora no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da USP. Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas. Autora, entre outros, de *Margens da comunicação: discurso e mídias* (São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009). Bolsista CNPq. E-mail: rolima@usp.br.

semanal *Profissão Repórter* (mais especificamente, episódios que trataram sobre a temática do uso de drogas, sobretudo o crack) e sobre um conjunto de filmes brasileiros, escolhidos dentre aqueles lançados em 2010 e 2011, voltados à temática dos estigmas sociais.

Em *Profissão Repórter*, programa exibido pela Rede Globo de Televisão e no ar desde 2006 (inicialmente como quadro dominical do *Fantástico* e semanalmente desde 2008), notamos forte ênfase em temas voltados à apresentação de conflitos sociais, envolvendo questões sobre violência urbana, criminalidade, segurança, prostituição, trabalho infantil, desemprego ou subemprego, desigualdades sociais, entre outras. Tal ênfase coloca os estigmas como eixo articulador dos episódios, reforçando o caráter de denúncia e crítica presentes no jornalismo, bem como sua inclinação para a exibição de pontos de vista diversos sobre um mesmo assunto ou acontecimento, aspecto ressaltado pela edição alternada das histórias narradas, sempre contrastantes entre si em termos de enfoques, personagens e cenários.³ Ainda assim, o reforço de perspectivas socialmente estabilizadas em relação ao tema reincide nos episódios.

Dentre as reportagens,⁴ destacamos aquelas que abordam a questão da dependência de drogas, notadamente o crack, considerando suas marcas enunciativas, referências discursivas, espectador pressuposto e elementos de contexto e apontando para o caráter polifônico de tais narrativas. Entre 2006 e 2012, temos seis episódios em torno dessa temática, a saber: 1) “Crack” (30/06/2009), sobre consumo entre jovens de classe média, em São Paulo, e uma família de classe média, em Porto Alegre, em que a mãe matou o filho, usuário de crack, para se defender; 2) “Crack 2” (14/07/2009), em que Caco Barcellos vai à Cracolândia, no centro de

3 Para análises sobre o programa desde seu início, ver *Profissão Repórter em diálogo* (SOARES & GOMES, 2012), que apresenta perspectivas diversas nas quais pensar o telejornalismo contemporâneo.

4 A íntegra das reportagens está disponível no site <http://g1.globo.com/profissao-reporter/videos>. Até 2010, o programa apresentou 151 episódios; em 2011, foram exibidos por volta de 20 episódios e, em 2012, cerca de 35 episódios, totalizando, de 2006 até este ano, mais de 200 reportagens.

São Paulo, para acompanhar ação da polícia e protesto de comerciantes contra a presença de dependentes de drogas, e à zona sul da cidade, para mostrar local de permanência de usuários para utilizar o crack; 3) “Crack 3” (04/05/2010), sobre hospital que realiza atendimento a mulheres grávidas usuárias de crack, em Porto Alegre, e encaminhamento de morador de rua, em São Paulo, para tratamento em uma clínica no interior do Estado; 4) “Crack 4” (16/11/2010), em que são mostradas situações de familiares em busca de seus filhos dependentes para levá-los a centros de tratamento, em São Paulo; 5) “Jovens e drogas” (19/07/2011), filmado em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, abordando dramas familiares e encaminhamento de jovens dependentes para tratamento; 6) “Crianças vítimas do crack” (02/10/2012), acompanhando crianças internadas compulsoriamente pela prefeitura do Rio de Janeiro, em 2011, e famílias que buscam tratamento em Belo Horizonte.

Do total de episódios do programa, a temática tem pouca presença em números absolutos, mas pode ser estendida a questões correlatas, como o uso de álcool, a questão do tráfico ou da violência urbana, geralmente presentes nas editoriais de Polícia, Cidades ou Cotidiano. É interessante notar, nos episódios apontados, como a questão dos estigmas se faz presente por meio da ênfase em personagens específicos, em pequeno número a cada reportagem; da realização de entrevistas nas quais os repórteres interferem no enfoque, interagindo com os personagens, chegando até mesmo a exprimir sua opinião; da abordagem de elementos do cotidiano em que a dependência de drogas se torna um problema familiar e próximo.

As reportagens abordam questões particulares, representadas pela vida de indivíduos específicos (dependentes, familiares), mais do que questões coletivas, o que pode ser percebido na ausência de entrevistas com médicos, policiais ou representantes do poder público. Visando humanizar as reportagens e voltando-se a um apelo emocional (muitas vezes acompanhando as opiniões do senso comum), os episódios não chegam a contextualizar a problemática em relação ao tráfico e às supostas causas da dependência, bem como às possíveis soluções em termos políticos. Nesse

sentido, ainda que tematizem questões relevantes do ponto de vista social, limitam-se a mostrar fragmentos, sem complexificar a temática, imputando aos próprios sujeitos retratados a responsabilidade – seja no sentido de culpabilização ou de cura – por sua situação e a possível manutenção ou transformação desta. Os estigmas permanecem, então, calcados nos próprios sujeitos, como marcas das quais eles não podem se separar.

Dos filmes brasileiros lançados nos anos de 2010 e 2011, destacamos aqueles voltados à temática dos estigmas sociais. Nesse biênio, notamos um reforço crescente das três características presentes nos anos anteriores: o grande número de produções documentais (com acento continuado nos documentários musicais); o borramento de fronteiras entre documentário e ficção, e o trânsito de realizadores entre esses dois gêneros; e, ainda, um aumento de lançamentos de filmes nacionais em circuito comercial nos anos estudados e também no número de filmes que tematizam os estigmas sociais sob várias perspectivas. Finalmente, apontamos uma quarta característica comum: histórias frequentemente compostas por personagens marcantes, atuando como fios condutores dos enredos e, muitas vezes, estabelecendo com outras vozes lugares ambivalentes na constituição da função de narrador no filme.⁵

Nesse sentido, os sujeitos contemporâneos passam a ser retratados em suas contradições e desafios, como se a ideia de autoria deixasse de operar em oposição às formas genéricas e passasse a ser vista como elemento interno aos filmes por meio de seus personagens.⁶ Muitos dos filmes que tematizam os estigmas sociais o fazem a partir de uma abordagem singular, acentuando a possibilidade de transposição e transformação desses estigmas, para além de seu reforço e manutenção. Narrativas divergentes se sobrepõem àquelas usualmente presentes nas mídias, apontando

5 Sobre os lugares do autor, do narrador e do leitor em obras literárias, ver Eco (1994).

6 Não pretendemos, nesse momento, empreender um debate sobre a autoria no cinema, mas entendemos que a oposição simplista entre *cinema de arte* (ou cinema de autor) e o *cinema comercial* (ou cinema popular) não se sustenta ao olharmos essa produção. Ver Aumont e Marie (2003), Ramos (2005) e Freire (2012).

para novos modos de visibilidade de sujeitos usualmente excluídos dos processos de construção da representação e para deslocamentos desses atores nos espaços sociais.

Essa tendência adquire contornos mais nítidos em 2010 e se confirma em 2011, apresentando temáticas urbanas e de situações limiáres que não dizem respeito apenas às periferias das grandes cidades ou do país, mas àqueles que, por razões diversas, se encontram à margem da sociedade. O dia a dia é retratado como inusitado e radical não apenas em termos de crítica social à violência, à política ou à pobreza, mas também nas situações cotidianas em que cada um dos personagens tenta interagir com os outros.

Na diversidade dos filmes destacados, notamos o trânsito cada vez maior entre obras documentais e ficcionais, tanto do ponto de vista da produção como da recepção. Essas imbricações se fazem presentes nos planos narrativo e estético, bem como nos modos como cada realizador apresenta tais elementos, tornando imprecisas as classificações tradicionais. Em relação ao aumento expressivo de documentários,⁷ podemos reconhecer, dentro do que se convencionou homogeneizar como um *gênero*, a possibilidade de organizar, em diferentes estilos, a produção documental brasileira. Em pesquisa recente, encontramos uma interessante proposta de demarcação de diversas temáticas que podem ser pensadas como *estéticas documentais*: documentários sobre questões sociais e políticas; documentários sobre esportes; documentários sobre música e/ou personagens musicais; documentários sobre temas variados.⁸

A respeito do primeiro grupo – questões sociais e políticas –, Ramos (2008, p. 208) afirma que, desde o final dos anos 1990, “os dilemas do diálogo com o *outro popular* surgem como uma das correntes esteticamente mais densas do documentário brasileiro contemporâneo”, dado

7 O número de espectadores de produções ficcionais brasileiras ainda é bastante superior aos que assistem documentários. Ainda assim, como veremos, o público destes últimos tem crescido consideravelmente.

8 Para informações e análises detalhadas de filmes documentários realizados no Brasil a partir do ano 2000, ver Trindade (2011).

confirmado por nossas análises. Os regimes de visibilidade (RANCIÈRE, 2009; BADIOU, 2002) e as políticas da representação deste *outro* são aspectos relevantes nessa produção, recorte também marcante na produção ficcional. Entretanto, por eleger conflitos e questões sociais como sua tônica dominante (muitas vezes utilizando tal critério como fundante), os filmes de não ficção apresentam inúmeras produções calcadas nesse viés. Os documentários sobre música ou personagens musicais, por sua vez, de acordo com os exibidores, representam a maior parcela do público, fenômeno que vem se repetindo nos últimos anos.

Em 2009, dos 40 documentários lançados, 13 eram musicais, crescimento visível em termos de produção, distribuição e recepção. Além disso, os documentários mais assistidos em 2009 e 2010 (com 45 lançamentos) foram, respectivamente, *Simonal – Ninguém sabe o duro que dei* (cerca de 70 mil espectadores) e *Uma noite em 67* (com cerca de 80 mil). Considerando a listagem geral de filmes brasileiros, *Simonal* ocupou a 16^a posição, e *Uma noite em 67*, a 17^a. Em termos de adesão, tal fenômeno pode ser explicado pelo fato de o documentário musical não se limitar à divulgação comercial ou registros de turnês mas, ao contrário, apresentar “narrativas audiovisuais em longa-metragem que articulam em sua tessitura representações sobre os sujeitos sociais que constroem e sobre aspectos histórico-culturais das épocas retratadas” (DUCCINI, 2011). Em relação ao público dos filmes brasileiros, os dados sistematizados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) trazem números precisos sobre os lançamentos.⁹

Em 2010, segundo a Ancine,¹⁰ os lançamentos no Brasil totalizaram 224 filmes de ficção, 45 documentários e 13 animações. Entretanto, quando observamos os dados referentes ao público, notamos uma inversão: embora representem apenas 4% dos lançamentos, os filmes de

9 Os números apresentados foram extraídos dos sites FilmeB e Ancine, disponíveis, respectivamente, em: www.filmeb.com.br/portal/html/portal.php e www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home. Acesso em: 23 fev. 2012.

10 Para acesso aos dados completos, ver “Informe de acompanhamento de mercado” (resultados de 2010). Disponível em: www.ancine.gov.br.

animação conquistaram 18% do público (Ancine: Informe 2010). Em termos percentuais, os documentários correspondem a menos de 1% de participação de público. Entre os filmes nacionais, temos, para 2010, 43 filmes de ficção, 32 documentários e nenhum filme de animação. Dos filmes brasileiros exibidos em 2010, 15 ultrapassaram a marca de 100 mil espectadores, três a mais do que em 2009. Cinco deles conquistaram mais de 1 milhão de ingressos vendidos: *Tropa de elite 2*; *Nosso lar*; *Chico Xavier*; *Muita calma nessa hora*; *Xuxa e o mistério de Feiurinha*.

Os dados de 2011¹¹ confirmam a tendência de aumento de público desse biênio: foram lançados, no total, 99 filmes brasileiros, sendo 57 de ficção, 40 documentários, uma animação e um filme não classificado, o maior número da última década, sendo que sete títulos brasileiros venderam mais de 1 milhão de ingressos (Ancine: Informe 2011). Os filmes *De pernas pro ar*, *Cilada.com* e *Bruna Surfistinha* ficaram entre as vinte maiores bilheterias no país;¹² e os títulos *Assalto ao banco central*, *O palhaço*, *O homem do futuro* e *Qualquer gato* completam o grupo de filmes com mais de 1 milhão de ingressos. Ainda assim, os filmes brasileiros apresentaram uma queda de 30% em relação a 2010, tanto em termos de ingressos vendidos como de renda bruta.

De acordo com o Informe Anual da Ancine (2011), tal fato deve ser relativizado, pois, em 2011, não houve filmes comparáveis, em termos de abrangência, a *Tropa de elite 2* ou *Nosso lar*, principais responsáveis pelos números de 2010. Entre os documentários, os mais vistos foram *Bahêa minha vida* (com cerca de 75 mil espectadores), sobre os torcedores do time Bahia; *Lixo extraordinário* (quase 50 mil espectadores), baseado em trabalho do artista plástico Vik Muniz com material coletado no aterro do Jardim Gramacho (Rio de Janeiro); e *Rock Brasília – Era de ouro* (34 mil espectadores), sobre a geração dos jovens de Brasília dos anos 1980, que mudou o cenário da música brasileira, especialmente o rock.

11 Dados completos em “Informe de acompanhamento do mercado” (resultados de 2011). Disponível em: www.ancine.gov.br.

12 Nessa ordem, o total de público foi de 3.095.894, 2.998.560 e 2.166.461 espectadores.

Os dados apresentam uma lista abrangente de produções que consideramos pertinentes à questão dos estigmas. Os lançamentos de 2010 e 2011 totalizam 174 filmes. Destes, temos 37 títulos relacionados aos estigmas sociais em 2010, e 40 títulos em 2011. O número total é de 77 filmes (no triênio anterior, o total foi de 71 filmes), ou seja, quase a metade dos filmes lançados nos dois anos, aumento significativo em relação ao período anterior. Dos 37 filmes de 2010 que tematizam os estigmas sociais, 25 deles são documentários, dado que aponta para, ao menos, dois aspectos: a ênfase do cinema brasileiro de não ficção em questões sociopolíticas e o aumento dessa produção. Em 2010 temos forte presença de documentários musicais, destacando – exatamente por sua relação controversa aos estigmas, com acento em sua reafirmação ou subversão – *Dzi Croquettes*, *O homem que engarrafava nuvens*, *Uma noite em 67* e *Rita Cadillac*.

Os documentários de personagens (ou biográficos) também encontram lugar marcante, muitos deles voltados a histórias musicais, tais como *Bezerra do Silva – Onde a coruja dorme*, *Fabricando Tom Zé*, *Jards Macalé – Um morcego na porta principal* e *Seu Jorge – América Brasil*. Outras abordagens, menos frequentes, são tratadas: espaciais ou geográficas (*Avenida Brasília Formosa* e *Elevado 3.5*); esportivas (*Soberano – Seis vezes São Paulo* e *Todo poderoso*); literárias ou poéticas (*Só dez por cento é mentira*). Dessa extensa lista, é importante notar a variedade em termos de produção, enredo e estilo; ainda que seja possível agrupar os filmes por certas características comuns – como o uso de entrevistas e de imagens de arquivo –, eles se diferenciam bastante em termos de distribuição e recepção, tanto em termos do número de ingressos vendidos como dos circuitos culturais aos quais se voltam.

Dos filmes de ficção, destacamos a combinação de um modo lírico de narrar com o enredo juvenil – seja por nostalgia ou conquista – presente em *Antes que o mundo acabe*, *As melhores coisas do mundo* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Ainda que os dois primeiros estejam mais claramente associados em suas tramas, os três filmes abordam ritos de passagem, em sentido literal ou figurado, enfocando as desventuras vividas

pelos personagens, que se deparam com os seus conflitos e as alternativas que a eles se mostram. De modo mais contundente, em *400 contra 1 - Uma história do crime organizado*, *5 x favela - Agora por nós mesmos*, *Sonhos roubados* e *Tropa de elite 2 - O inimigo agora é outro*, os estigmas sociais surgem de modo polêmico. Ainda que guardem diferenças de produção e recepção (não podemos esquecer que *Tropa 2* se destaca não apenas neste ano, mas na trajetória do cinema brasileiro), os quatro filmes não se furtam ao enfrentamento de polêmicas e tabus comumente escamoteados na sociedade, nem à inovação formal, demonstrando a inseparabilidade entre política e estética quando se trata da produção audiovisual.

O ano de 2011, de um total de 40 filmes e diversos títulos de destaque, apresenta 20 documentários. Ainda que, em números absolutos, haja um decréscimo em relação a 2010, a potência dos filmes de não ficção permanece na amostragem voltada aos estigmas sociais, atingindo pela primeira vez metade dos filmes selecionados e trazendo títulos desafiadores, não só na escolha dos temas mas, especialmente, pela maneira incomum de abordá-los. Desses documentários, não há algum que se destaque de modo marcante dos demais, mas vemos a presença de um realizador reconhecido, Eduardo Coutinho, com o filme *As canções*. É interessante apontar que o filme de Coutinho, mesmo ao tratar do tema da música, não se caracteriza como um documentário musical, ainda que evoque essa ênfase crescente do cinema brasileiro. Dentre esses, temos *Elza*, *Mamonas para sempre* e *O samba que mora em mim*.

De temática esportiva, o filme *4 x Timão - A conquista do tetra corinthiano* (sobre o time paulista Corinthians) e *Bahêa minha vida* (documentário mais visto em 2011, sobre a torcida do time Bahia) estão entre os destaques. Finalmente, daqueles diretamente voltados à temática dos estigmas, apontamos: *O céu sobre os ombros* (que traz personagens de difícil composição no campo dos estigmas, como uma travesti que dá aulas em uma universidade em Minas Gerais); *Quebrando o tabu* (sobre a liberalização das drogas, com participação do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso); *Lixo extraordinário* (trabalho de Vik Muniz em um aterro

sanitário no Rio de Janeiro); *Família Braz – Dois tempos* (acompanhando uma mesma família há dez anos e agora, mostrando sua ascensão social e as transformações no país) e *Top models – Um conto de fadas brasileiro* (colocando-se em lugar estigmatizado entre os documentários, pois trata do universo de modelos brasileiras famosas no exterior).

Entre as produções ficcionais, diversos hibridismos compõem os filmes destacados; em termos temáticos, deslocamentos cotidianos, modos de viver e relações interpessoais constroem uma espécie de lirismo narrativo que se reflete em *Amor?* (que parte de histórias reais para se transformar em ficção), *Estamos juntos* (sobre a história de um casal em crise), *Meu país* (que retrata conflitos familiares de três irmãos por meio da doença mental de um deles), *Bollywood Dream – O sonho bollywoodiano* (sobre atrizes brasileiras que sonham atuar na Índia) e *O palhaço* (retratando o universo onírico dos antigos circos mambembes). O filme *Família vende tudo* é reportado por exhibir, de modo raramente tão claro, o reforço de estigmas sociais sob o gênero humorístico.

Encontramos, de modo marcante, filmes que agregam em sua estética elementos documentais, reafirmando o espaço da não ficção no cinema brasileiro, e uma exceção em termos de bilheteria: o filme *Bruna Surfistinha* levou aos cinemas mais de 2 milhões de espectadores. Desenvolvido a partir de uma história verídica, contada em livro pela garota de programa que se torna conhecida por meio de seu blog, o alcance desse filme sintetiza a densa imbricação entre realidade e ficção manifesta nesse conjunto de filmes. Um deles, *Bróder*, se apropria e ressignifica os modos de narrar presentes em filmes emblemáticos, tais como *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*, ao retratar os dilemas enfrentados nas periferias urbanas. De modo mais explícito, *Vips e Vips, histórias reais de um mentiroso* polemizam as fronteiras entre documentário e ficção.¹³

Os documentários *Uma noite em 67* e *Dzi Croquettes*, além de *Rita Cadillac*, *Só dez por cento é mentira*, e os longas-metragens *5 x favela* e *Tropa de elite*

13 As fichas técnicas e sinopses dos filmes foram consultadas em: www.adorocinema.com.

2, de 2010, juntamente com os filmes *As canções*, *O céu sobre os ombros*, *Bahêa minha vida*, *Quebrando o tabu*, e também *Bróder* e *Bruna Surfistinha*, de 2011, serão apresentados a partir de suas redundâncias e ressonâncias. Lembramos, uma vez mais, que dois eixos principais articulam as leituras dos filmes: a diluição entre realidade e ficção, e o reforço ou transposição de estigmas sociais. Acreditamos que a temática dos estigmas não se apresenta de modo gratuito, mas está diretamente imbricada nas oscilações entre fato e fantasia, propondo novas maneiras de pensar os circuitos de reforço e/ou transposição de estigmas e sua relação com as formações discursivas mais ou menos hegemônicas presentes na sociedade.

Entre os documentários, *Uma noite em 67* recria, com inúmeras imagens de arquivo e entrevistas atuais com os músicos que estiveram no festival – e que, naquele momento, eram ainda desconhecidos ou iniciantes –, a etapa final do Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, gravado em 21 de outubro de 1967. Os principais prêmios daquele ano traziam concorrentes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo e Chico Buarque, além de Mutantes, Roberto Carlos e Sérgio Ricardo. As apresentações de “Roda viva”, “Alegria alegria”, “Domingo no parque” e “Ponteio” não se prestam apenas à compilação de um momento representativo do cenário musical brasileiro, mas a sua rememoração.

O filme guarda caráter histórico ao registrar a formação do tropicalismo, as divisões artísticas e políticas na época da ditadura e o surgimento de artistas que se consolidariam a partir daquela década e continuam, até o tempo presente, ocupando lugar de destaque na chamada música popular brasileira. Mas vai além ao ressignificar esses eventos à luz do atual momento, demonstrando, justamente, o caráter fugidivo dos fatos históricos, continuamente recriados no contraponto entre passado e presente, memória e atualidade, dinâmica à qual voltaremos posteriormente. De modo análogo, mas ainda mais surpreendente, especialmente se considerarmos suas imagens a partir da tentativa de transpor estigmas sociais, *Dzi Croquettes* empreende o mesmo movimento, apresentando

um determinado contexto social, cultural e político para recriá-lo com elementos só possíveis a partir de dados do presente.

O primeiro filme atesta o estranhamento, inscrito não apenas na figura daqueles jovens músicos – eles mesmos transgressores –, mas de um momento histórico de grande repressão política que contrasta com a liberdade presente naquelas manifestações artísticas. O segundo documentário, *Dzi Croquettes*, procura reinscrever, também no contexto musical e nas rupturas sociais nele antecipadas, a história de um grupo que, ainda hoje, seria considerado ousado não apenas por seus padrões artísticos, mas pela maneira com que seus integrantes viviam, rompendo tabus morais, comportamentais e sexuais. O grupo teve seu primeiro show apresentado em 1972, período similar àquele de *Uma noite em 67*, com homens travestidos de mulheres sem mostrar formas ou corpos femininos, confirmando o espírito de contracultura presente na época e a irreverência como forma de contestação política. Voltados para a recriação de um momento histórico específico, os dois filmes se encontram também nos elementos estéticos utilizados, com inúmeras imagens de arquivo e entrevistas que funcionam como elos do trânsito entre passado e presente. Os filmes, desse modo, ainda que não recriem de modo ficcional suas histórias, guardam um caráter *ficcionalizante* pela ampliação de eventos e personagens retratados, que não podem mais ser olhados como os sujeitos jovens que vemos nas imagens antigas, atualizando suas leituras.

É justamente a jornada de seus personagens que Eduardo Coutinho retrata no filme *As canções*. Entrevistando homens e mulheres selecionados para cantar músicas que marcaram suas vidas, Coutinho volta ao ambiente teatral para encenar, dessa vez, histórias afetivas pontuadas por músicas que acompanham as trajetórias desses sujeitos, quase todos tão estranhos quanto aqueles jovens músicos e artistas incomuns. Aparentando ser um documentário musical sem que este seja seu mote, *As canções* não pretende reconstituir a história de um país mas, ao contrário, o significado da própria música, como se pudesse nos dizer, afinal, porque são feitos tantos filmes sobre essa arte e porque nos dispomos a

vê-los. São as próprias canções e as memórias afetivas que se inscrevem por meio delas que ocupam a cena principal do filme, protagonizado por contadores de histórias que podem atualizar essas memórias.

O documentário que apresenta os momentos mais importantes da vida e da carreira de Rita Cadillac, também por meio de depoimentos, entrevistas, imagens inéditas e material de arquivo, interessa-nos, sobretudo, pela forma um tanto desconfortável de construir sua personagem. Como em *O céu sobre os ombros*, não apenas o tema, mas os sujeitos retratados parecem perturbar pela simples visualização de suas figuras. Rita Cadillac, supostamente pertencente ao mundo artístico, causa tanto incômodo quanto a travesti professora; o atendente de telemarketing, torcedor fanático, skatista e integrante do movimento Hare Krishna; e o escritor angolano, de tendência suicida e pai de uma criança portadora de doença mental. Figuras anônimas da periferia de Belo Horizonte, no filme a cidade não tem caráter geográfico, mas subjetivo, na inscrição de personagens sempre deslocados e sempre em deslocamento, como se não pudessem encontrar seu lugar. A eles ninguém lhes dá ouvidos e à sociedade não interessa que tais figuras, voluntária ou compulsoriamente aliadas do sistema de produção vigente, tenham qualquer sentido de pertença ou presença.

Alheios ao mundo transcendente e mobilizador da arte ou da política, os personagens assumem sua condição de exclusão ao mesmo tempo em que tentam se desvencilhar dos estigmas, todos aparentes, que carregam. De estética naturalista, *O céu sobre os ombros* busca um olhar sobre a realidade que ao mesmo tempo dê conta de suas incongruências e possa mostrá-las em sua radicalidade, sem visar a domesticação dos personagens retratados. Produzido pelo coletivo de realizadores mineiros Teia,¹⁴

14 Criado em 2003, o coletivo Teia já ganhou mais de 60 prêmios em festivais brasileiros e seus filmes foram exibidos internacionalmente em festivais como Sundance, Locarno e Roterdã. Entre seus integrantes, encontram-se Helvécio Martins Jr., Pablo Lobato, Clarissa Campolina, Marília Rocha, Leonardo Barcelos e Sérgio Borges, voltados para a experimentação de imagens em filmes de estética documental, mas que exploram também os limites da ficção.

o documentário se distingue de outros filmes recentes nos modos de criação e distribuição, tendo veiculação intensa na internet (com a exibição de trechos inéditos) e a exibição em festivais e circuitos alternativos.

A indistinção entre realidade e ficção se faz presente no modo de filmar e na montagem, tornando impossível, ao espectador, estabelecer o que de fato é documental – ainda que as imagens tenham inscrição *documentarizante* (ODIN, 2012), não há explicações, entrevistas ou contextualizações. Nesse aspecto, *O céu sobre os ombros* radicaliza o que outros documentários experimentaram nas oscilações entre referencialidade e ficcionalidade. Mais do que isso, importa-nos seu posicionamento radical frente à tematização e figurativização de estigmas sociais, posto que trata de personagens desviantes que não carregam a menor perspectiva de incorporação: vê-los é aceitar tal radicalidade, explícita no corpo ou na mente que não se pretendem normatizados, tampouco normalizados mas, ao contrário, buscam operar justamente nas contradições e identidades multifacetadas de cada sujeito. A fala que se apresenta é o balbúcio de um discurso que tenta encontrar seu giro, mas é no vazio deste ponto ordenador que as histórias são contadas. É nesse aspecto que, por contraste, *O céu sobre os ombros* se aproxima de *Rita Cadillac*: enquanto o primeiro assume o deslugar de seus sujeitos, o segundo busca construir sua personagem para que não se apresente como tão marginal e estranha aos padrões sociais.

De modo diverso, mas encontrando eco na indistinção entre realidade e ficção, e na fidelidade ao que poderíamos pensar como a *autenticidade* dos personagens retratados, o documentário *Só dez por cento é mentira*, em seu lirismo, apresenta a biografia e os versos do poeta mato-grossense Manoel de Barros, contados através de depoimentos do escritor, de estudiosos e de leitores da sua obra. Filme único no cenário recente, a exemplo da trilogia *Memórias inventadas*, do autor, a história que vemos ser narrada é, ela mesmo, inventada, seguindo a inspiração do verso que dá nome ao título do filme: “Noventa por cento do que escrevo é invenção. Só dez por cento é mentira”. Afirmção coerente com o universo poético de Manoel

de Barros, um duplo sentido se estabelece, ao dizer que a literatura é *apenas* invenção (portanto, não é a realidade) e que *apenas* a invenção é verdadeira (pois ela não faz parte da mentira). Desafiando, de modo irônico, uma das tradições do documentário, um incômodo acompanha o filme de modo mais direto, pois a exemplo de *O céu sobre os ombros*, jamais sabemos se o que vemos são entrevistas “verdadeiras” ou “mentirosas”, se os personagens são “reais” ou “imaginados”, se os lugares existem “de fato” ou são “cenários”.

Nos dois filmes, para obter informações referenciais, é necessário recorrer a elementos extrafílmicos. As figuras desconcertantes de *O céu* se repetem em *Só dez por cento*, ainda que neste último possam ser melhor assimiladas por pertencerem, em princípio, ao mundo fabular da poesia. Em ambos os casos, são preconceitos, estereótipos e estigmas fundantes que ganham forma no corpo dos personagens, verídicos ou imaginados, e dos sujeitos retratados. A afirmação de que, no campo do discurso, qualquer narrativa é sempre invenção, recoloca os modos de ver e dar a ver tais imagens, alargando o campo do documentário e o da ficção ao propor uma questão outra: as *margens da invenção* e as possibilidades de *imaginar as margens* sem que estas percam sua potência de transformação.

De modo mais explícito, os temas retratados em *Bahêa minha vida* e *Quebrando o tabu* são, neles mesmos, recortados por processos de estigmatização. O primeiro é um longa-metragem que retrata, a exemplo de outros, a paixão dos torcedores baianos por seu time. Ao mesmo tempo, aponta aos não torcedores aspectos incongruentes dessa paixão, vista como fanatismo pelos que não compartilham de tal prática social. O segundo, que destaca as opiniões *liberalizantes* do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, visa debater possíveis soluções para o grave problema do tráfico e da violência – além dos danos sociais e individuais – associados ao uso das drogas.

Nesse sentido, retomamos a diferenciação entre preconceitos, estereótipos e estigmas: enquanto os primeiros circulam em torno da afirmação ou contestação dos *discursos circulantes*, portanto já estabelecidos, os

segundos dizem respeito a embates de formações discursivas entre posições hegemônicas ou contra-hegemônicas. Os preconceitos e estereótipos visam acomodação e restabelecimento da ordem, fazendo com que mesmo aqueles considerados *outsiders* sejam mantidos em seus lugares, sem perturbar a ordem social; os estigmas, por sua vez, são desestabilizadores, pois podem propor reordenamentos e o estabelecimento de uma nova ordem, que só encontrará lugar se houver ruptura nos discursos correntes.

É nesse ponto que os dois últimos documentários possibilitam uma ligação com os quatro filmes ficcionais que gostaríamos de pontuar, começando por *5 x favela – Agora por nós mesmos* e *Bróder* para, num segundo momento, tratar de *Tropa de elite 2 – O inimigo agora é outro* e *Bruna Surfistinha*, excepcionais por se constituírem como filmes de grande visibilidade, tanto no campo da produção como da recepção e da crítica, especialmente *Tropa 2*, fenômeno ao qual nos referimos anteriormente.

Por meio de procedimentos diversos que, de alguma forma, respondem por um deslocamento mais efetivo nos circuitos de produção, os filmes *5 x favela* e *Bróder* contam com propostas originais que nos são apresentadas no plano das imagens (modos de filmar, estilo de montagem, efeitos visuais) e no plano narrativo (maneiras de tematizar questões sociais, multiplicidade de pontos de vista, foco nos sujeitos retratados). O primeiro, produzido por Cacá Diegues e retomando seu filme *5 x favela*, de 1962, foi feito por moradores de periferias urbanas usualmente retratados por meio de olhares externos e que, na maior parte das vezes, são vistos como *outros* de suas próprias narrativas. Jovens de comunidades do Rio de Janeiro tornaram-se diretores de suas histórias, por meio de diversos coletivos culturais que promovem palestras, cursos, debates e projeções.

Na contramão do que tem sido chamado um “cinema de favela”, além da abordagem de estigmas o filme apresenta a realidade das comunidades como parte integrante do Brasil (tanto em termos culturais como sociais) e narra com frescor aquele cotidiano com suas contradições e dificuldades, mas também com perspectivas e soluções aos problemas. Composto por cinco episódios, o filme revela facetas pouco exploradas,

mesclando de modo não convencional elementos referenciais e elementos ficcionais, introduzindo novos cenários subjetivos nas periferias das grandes cidades.

O filme *Bróder*, rodado na zona sul de São Paulo, em Capão Redondo, conta sua história por meio de três garotos, amigos de infância, que seguem rumos diferentes quando adultos: um se torna jogador de futebol, um se torna traficante e o outro se mantém na favela, tentando sobreviver por meio de trabalhos mal remunerados. As imagens mimetizam o estilo documental muitas vezes presente nos filmes voltados aos estigmas, com forte acento realista, mas também a linguagem fragmentada de vídeos-clipes, inserindo no enredo elementos factuais e mesclando atores amadores ou profissionais. Tanto *5 x favela* como *Bróder* aproximam-se dos documentários selecionados pela espontaneidade das atuações, gestos e falas dos personagens, evocando um certo *improviso encenado* que possibilita aos atores constituírem as verdades dos sujeitos retratados sem distinção entre naturalismo ou interpretação, e ressaltando marcas presentes nas favelas para além da tríade pobreza-crime-violência, ênfase pouco recorrente em filmes de ficção, mesmo entre aqueles que propõem a reconfiguração de estigmas, tais como *Bruna Surfistinha* e *Tropa de elite 2*.

Aproximando-se dos documentários e dos filmes de ficção acima mostrados, *Bruna Surfistinha* reconstitui, em uma narrativa convencional, a história de uma jovem de classe média paulistana, estudante de um colégio tradicional da cidade, que resolve se tornar garota de programa. Ao narrar suas histórias em um blog, tornou-se conhecida e lançou o livro *O doce veneno do escorpião*, em 2005, best seller na época em que projetou sua autora. De modo semelhante a outros filmes, o modo de retratar a personagem ousa tocar em tabus morais e sexuais arraigados na sociedade, mas também reforça os modos usuais de percebermos tais barreiras. Ao mesmo tempo em que denuncia preconceitos e estereótipos dirigidos às mulheres nessa condição, o filme não problematiza suficientemente tal situação, mantendo inalterados os estigmas que retrata.

O filme transgride, ao encenar a história de modo bastante direto, mas também apazigua, ao reinstaurar a ordem por meio do desfecho: o casamento e a *mudança de vida* de Bruna Surfistinha, agora Raquel Pacheco, seu nome de batismo. Ao chegar aos cinemas, Raquel já é uma “ex-prostituta” e “ex-garota de programa”, oferecendo sem grandes riscos sua história e, de modo didático, trilhando a jornada de sua redenção após inúmeros percalços, erros e desvios. A redenção do herói após ser desafiado em sua jornada, enfrentando obstáculos, inimigos e provações, e encontrando sua recompensa ao final, harmonizando o conflito inicial, pode ser percebida também em *Tropa de elite 2*. Ao contrário do primeiro *Tropa*, que alcançou grande bilheteria em ambiente de forte polêmica, *Tropa 2* restabelece não apenas a ordem na diegese fílmica como também assume elementos extrafílmicos para com eles dialogar. Seu personagem principal, capitão Nascimento (agora coronel), realiza seu retorno ao mesmo tempo em que o diretor do filme, José Padilha, procura responder a seus algozes. Abandonando as cenas de ação em favor da tese social, *Tropa 2* se aproxima da referencialidade não apenas em sua temática, mas também nos modos de debater a realidade brasileira. O título já sinaliza esse movimento com a expressão “o inimigo agora é outro”: na narrativa, a corrupção política; na realização do filme, aqueles que o acusaram de conservadorismo.

Em camadas sobrepostas, a tensão realidade/fantasia ganha corpo, bem como a problematização dos estigmas sociais. O filme, entretanto, esvazia sua potência contestadora ao sintetizar, nas imagens finais, uma única fonte como causadora – e, portanto, portadora de respostas – de nossas mazelas. Ainda assim, é contundente ao mostrar problemas graves presentes nas grandes cidades, especialmente em bairros mais carentes ou comunidades, nos quais há poucas alternativas para os sujeitos que se deslocam entre crime organizado, força policial corrupta e descaso do poder público. Sob esse aspecto, ainda que seu desfecho seja convencional, o filme responde às críticas anteriormente dirigidas a ele, problematiza aspectos cruciais relativos aos processos de estigmatização e apresenta,

em suas imagens, não apenas a manutenção mas, também, transposições nas maneiras de assujeitar os supostos *outros* dos quais o filme trata.

Ao contrário de visões totalizantes, vimos surgir, nos últimos anos, um acirramento dos embates entre os modos de visibilidade e/ou invisibilidade inscritos na cultura contemporânea, em que binarismos simplistas não são suficientes para refletir sobre os processos de legitimação cultural e as cada vez mais constantes transposições presentes no campo das trocas simbólicas. Os mecanismos de reprodução social e sua eficácia, organizando o mundo histórico por meio de discursos que buscam atestar a ordem estabelecida, de acordo com Bourdieu (2009), são desafiados pelos diversos atores sociais por meio de diferentes usos e apropriações. Como afirma De Certeau (1996), a relação entre estratégias e táticas imprime novas relações de força entre os diversos sujeitos, possibilitando deslocamentos e o contorno de outros cenários culturais na busca por afirmações identitárias alternativas. Também as identidades sociais se expandem e se retraem, se intercambiam e se recombinaem, constituindo-se, nessa visada, enquanto práticas sociais. O conceito de “performatividade” desloca, assim, a ênfase na identidade da descrição como aquilo que é para a ideia de *tornar-se*, para uma concepção da identidade como movimento e transformação.

No jogo entre identidades é que podemos compreender determinada parcela da produção telejornalística, como aquela representada por Profissão Repórter, e certa produção de documentários contemporâneos, como os destacados no artigo. Ao tematizar os estigmas sociais, os regimes de visibilidade acionados para estabelecimento de lugares sociais em conflito (por meio de personagens considerados incomuns ou transgressores) desafiam a demarcação de fronteiras explícitas, tanto em termos formais como temáticos, seja na questão da referencialidade construída por suas representações, seja em relação às estratégias narrativas utilizadas. Isso pode ser percebido tanto em produções televisivas como cinematográficas, lembrando que, no caso do artigo, destacamos as de caráter referencial, ou seja, aquelas em que os acontecimentos do mundo histórico colocam-se como matéria-prima.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. & MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- CHARAUDEAU, Patrick. *O discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Vol. 1. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- DUCCINI, Mariana. “Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical”. *XV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine)*, set. 2011.
- MOURÃO, M. D. G. & LABAKI, A. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2012.
- GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2005.
- LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- ODIN, Roger. “Filme documentário, leitura documentarizante”. *Revista Significação*, ano 39, n° 37, jan.-jun. 2012, p. 10-30.

- RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. II: *Documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- _____. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2ª ed. São Paulo: Exo/Editora 34, 2009.
- SOARES, R. L. *Margens da comunicação: discurso e mídias*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.
- SOARES, R. L. & GOMES, M. R. (orgs.). *Profissão repórter em diálogo*. São Paulo: Alameda, 2012.
- TRINDADE, T. N. *O documentário chegou à sala de cinema. E agora? O lugar do documentário no mercado cinematográfico brasileiro a partir de seus agentes: da produção à exibição (2000-2009)*. Dissertação (mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Multimeios, Unicamp, Campinas, 2011.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 1994.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

O espectador de cinema e a experiência da imagem

HENRIQUE CODATO¹

Numa sociedade apaixonada pelas imagens, esquece-se, simplesmente, que a imagem é ela mesma esse objeto de crise e que para ela só há solução no livre debate dos sujeitos sobre suas escolhas imaginárias.

Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*

Aquilo que vemos

Pensar o cinema é um exercício que pressupõe inúmeros desafios e que tem mobilizado esforços de diferentes teóricos, oriundos dos mais diversos campos de conhecimento. Ora entendido como arte – a sétima dentre elas, por excelência a arte da modernidade; aquela que, para alguns, conseguiria reunir em si mesma todas as demais formas artísticas –, ora denunciado como espetáculo – um sistema regido pela lógica capitalista, produto e ao mesmo tempo máquina produtora de uma cultura das massas, uma técnica automatizada de controle –, o cinema, é certo, não se resume a uma coisa nem à outra. Na verdade, paradoxalmente, ele acaba assumindo-se como as duas coisas ao mesmo tempo: tanto arte quanto indústria, tanto fim quanto meio. Aliás, talvez seja justamente dessa ambiguidade que ele retire sua verdadeira potência; quiçá seja

¹ Formado em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL); Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB) e em Literatura Comparada pela Universidade de Genebra (Suíça); doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

essa dualidade ontológica que lhe permita, ao mesmo tempo, ser sujeito e objeto, espelho e realidade, oferecendo, assim, àqueles que sobre ele teorizam, uma multiplicidade de perspectivas, articulações e desdobramentos.

Trataremos de entender o cinema levando em conta aquilo que diz respeito ao seu estatuto de uma experiência sensível. O que nos interessa nessa experiência, de forma precisa, trata da relação entre sujeito e alteridade, entre o olhar e a imagem. Parece-nos possível inferir que qualquer experiência cinematográfica requer, sempre, alguma forma de *interação*, no sentido em que ela possibilita a criação de um *lugar comum*, um espaço de compartilhamento daquilo que é da ordem do simbólico. Portanto, vivenciar a experiência de sentar-se numa sala escura em meio a outros indivíduos, em sua maioria desconhecidos, e oferecer seu olhar em troca da promessa de vivenciar o “olhar do outro”, seria uma experiência de ordem coletiva (uma vez que todos os envolvidos reúnem-se num mesmo espaço, sob condições semelhantes e com um objetivo comum), mas que acaba por realizar-se apenas porque o filme, a história contada, consegue tocar cada um de seus espectadores de forma única e particular, característica que só acentua sua inerente ambiguidade.

Este gesto do “ver comum” – que, como defendemos, condiciona e estrutura qualquer experiência dita cinematográfica – traz à tona a questão da conexão entre aquilo que é visível e aquilo que, ao contrário, é invisível. Para o filósofo Jean-Toussaint Dessanti (*apud* MONDZAIN, 2002, p. 32), ver juntos² não se resumiria, como a expressão poderia *a priori* sugerir, à convergência do olhar de cada indivíduo envolvido na atividade da contemplação. No universo do cinema, esse ver comum seria o gesto responsável pela produção de um espaço (imaginário e imaginado) também comum a partir do qual a unidade do visível e do invisível vai então

2 “Ver Juntos” (*Voir Ensemble*) é justamente o nome de um livro organizado pela filósofa, que conta com a participação de doze convidados que se propõem a discutir o texto da conferência de Dessanti (Paris, École de Beaux-Arts, 2001), cuja versão impressa consta também na mesma obra.

se constituindo. Representar o mundo se torna, assim, *equilibrar* essas duas instâncias: “ver o mundo é [...] uma questão de presença e de ausência, de vazio e de preenchimento; algo sempre da ordem da expressão, da própria *língua*” (DESSANTI, 2001, *apud* MONDZAIN, 2003, p. 30). Por trás das palavras de Dessanti reside um questionamento que concerne à relação entre o mostrar e o ver, elementos que, para o filósofo, parecem só ganhar sentido se articulados ao exercício da *palavra*.

Dessanti (*apud* MONDZAIN, 2003) explica que toda imagem se caracteriza, evidentemente, por sua visibilidade; ela é algo que, ao tornar-se presença, traz em si a capacidade de deixar-se ver, perceber, contemplar. De modo inverso, toda imagem apresenta também alguma forma de invisibilidade, qualidade que diz respeito àquilo que não pode ou não deve ser visto ou mostrado. Levar em conta essa dialética estabelecida entre os gestos de mostrar e de ocultar nos parece ser um bom ponto de partida para que possamos entender a experiência do espectador frente à imagem. Tal como propõe a filósofa Marie-José Mondzain, gostaríamos que o termo imagem fosse entendido aqui como “a manifestação de um gesto que funda a condição da possibilidade de uma relação entre nosso olhar e um mundo visível” e que, por essa mesma razão, “torna-se o elemento primordial na constituição de uma história do imaginário” (MONDZAIN, 2007, p. 22).

Para Mondzain, Dessanti sugere através dessa dialética entre o visível e o invisível que toda forma de subjetividade deve ser considerada a partir daquilo que a constitui. Desse modo, uma imagem só poderia ganhar sentidos através “dos movimentos infinitos que agitam os signos entre os corpos que falam” (MONDZAIN, 2003, p. 12). Não haveria outra maneira de exprimir aquilo que se “vê juntos”, que se faz “comum” aos sentidos, que não seja por meio da palavra em movimento, do falar, do “falar juntos”.

Para Dessanti, a palavra não é exatamente um elemento da linguística e está longe de responder ao estilo código de barras ou mensagem. Ela é o modo pelo qual, em qualquer experiência, algo da ordem do *outro* se faz presente de tal forma que não pode ser ignorado. Essa parte que é do outro é

essencial e nunca será dominada, pois tal é a condição para que eu venha a construir minha própria parte. [...] A partilha do sensível acontece na partilha da palavra. A palavra é a única experiência da troca, pois não há palavra sem parição, sem partida, sem separação; ela é a experiência fundadora de um distanciamento. E o compartilhar só se torna possível se os respectivos pontos de partida inscreverem, entre eles, uma linha divisória (MONDZAIN, 2003, p. 50).

Logo, é a partir de tal “imbricamento” que gostaríamos de iniciar nossas reflexões. O caminho que escolhemos seguir abre-se a uma convergência de signos por vezes contraditórios, mas que, ao mesmo tempo em que se desdobram em paradoxos, também sustentam a complexa relação que estabelecem o olhar e a palavra na experiência da imagem – mais precisamente, da imagem cinematográfica. O que nos interessa concerne à experiência do espectador frente à imagem projetada; é fruto daquilo que, ao ser dado a ver ou, inversamente, ao ser ocultado, escondido, ganha sentidos a partir da experiência do ver juntos, mas também do falar juntos sobre aquilo que é visto. Nesse sentido, apoiando-nos nas reflexões de Mondzain e num estreito diálogo com Jacques Rancière, propomos pensar a imagem, a fim de, ao desvelarmos seu funcionamento, também compreendermos o papel crucial do espectador na experiência do sensível.

A economia da imagem e seu dispositivo eclesiástico

É possível afirmar que todo sujeito constitui-se através da relação estabelecida com a imagem; tanto com a sua própria imagem, quanto com a imagem do mundo que lhe é dada a ver. Aos poucos ele vai aprender a ver para, um dia, ver a si mesmo e assim aceder à sua palavra, afirma Mondzain (2007). Certamente, é a imagem que permite a qualquer indivíduo vivenciar o processo de identificação que o transforma em sujeito,³

3 Aos moldes, por exemplo, do “estádio do espelho” proposto por Jacques Lacan (1998). A criança, que na primeira infância tem uma visão desfragmentada de seu corpo, ainda não reconhece sua imagem como objeto e confunde seu reflexo com seu

mas essa experiência só se torna possível porque ela provoca, simultaneamente, uma espécie de clivagem, de apartamento. Se a imagem serve como princípio para a construção identitária, ela também faz emergir, nesse processo, a noção de diferença. É o encontro do olhar com a imagem que permite que a alteridade se manifeste e se mostre em toda sua potência, revelando, por conseguinte, a oposição e a complementaridade que sustentam a complexa relação entre o “eu” e o “outro”.

Ao entender a imagem como um operador que serve para demarcar historicamente a condição do sujeito frente à alteridade, Mondzain reconhece-a como produto de um tempo e de um espaço determinados, mas lembra, por outro lado, que é a própria imagem que ajuda a fabricar a relação tempo-espacial da qual ela mesma é fruto. Se a imagem tem o poder de colocar em crise o olhar, tal como sustenta Mondzain (1996; 2002; 2007), é sem dúvida em razão de seu caráter de simulacro da realidade, mas, sobretudo, porque toda imagem carrega, potencialmente, uma dimensão revolucionária, emancipatória. A fim de explicar tal dimensão, a pensadora volta-se anacronicamente à chamada crise bizantina e ao gesto iconoclasta de destruir imagens, que acabou por provocar o cisma da Igreja Católica no século XI,⁴ articulando uma nova “economia” entre o

próprio “eu” (Ego), o que lhe traz uma impressão de unidade, superada apenas com a transição da ordem do imaginário à ordem do simbólico, chamada, justamente, de “estádio do espelho”.

- 4 Dito de maneira bastante breve, em 1054 a chamada crise iconoclasta acaba por causar a separação entre a Igreja Católica de Roma e a Igreja Bizantina. Muito mais do que um movimento religioso, a crise foi um movimento de ordem política contra a adoração de imagens religiosas, que vê seu início ainda no século VIII, com a proibição, por parte do Papa Leão III, à veneração de ícones e imagens. Para conhecer melhor a teoria de Mondzain a propósito da crise da imagem no Império bizantino, sugerimos a leitura de sua obra (infelizmente ainda não traduzida para o português) *Image, Icone, Économie: les sources bizantines de l'imaginaire contemporain* (ver bibliografia). É relevante lembrarmos que a segunda grande crise vivida pela Igreja Católica (conhecida como a Reforma Protestante, século XV e XVI) também dizia respeito à proibição de adorar imagens, ainda que esse não fosse o principal fator para tal crise.

visível e o invisível e influenciando, com isso, toda a história do imaginário ocidental.

Para a filósofa (MONDZAIN, 2007, p. 46), o imaginário cristão fincou seus alicerces e construiu suas bases doutrinárias por meio de um discurso que se propunha a inverter a lógica apresentada pela religião judaica: enquanto o judaísmo prega a ascese das mãos e a reserva dos olhos, posicionando-se contra qualquer forma de idolatria e renegando Jesus Cristo como o esperado Messias, o cristianismo propõe um gerenciamento intelectual e espiritual das operações corporais, transformando a imagem numa espécie de ferramenta de controle e de dominação, na qual o Cristo se torna não apenas a “imagem e semelhança” do Pai, mas o próprio Pai que se faz homem. Tal inversão, somada à exploração do imaginário pagão e de fantasmas e forças pulsionais arcaicas, tornam-se elementos-chave para a construção de sua doutrina. Antes de qualquer coisa, sublinha Mondzain, o cristianismo é um monoteísmo icônico, talvez o primeiro a se dar conta da impossibilidade de se reinar sem imagens, sem “uma gestão econômica e política do visível” (MONDZAIN, 2007, p. 81).

Para a Igreja, tudo se passa no discurso da crise, como se a questão da imagem não fosse relacionada à autonomia do político, mas sim à essência política do religioso (MONDZAIN, 2011, p. 105). A filósofa defende que a crise iconoclasta originou-se, de fato, de uma crise simbólica da autoridade. Lembremos que, para Hannah Arendt (1972), a autoridade é uma forma de obediência sempre hierárquica, que não requer nem persuasão, nem violência. Ao contrário da noção de poder, que prevê a disponibilidade e o uso de uma força que pode ser exercida sem sujeito, a autoridade abre-se àquilo que é possível ou permitido por parte de um sujeito, sem que lhe seja necessária nenhuma forma de dominação. Parece aceitável supor, portanto, que através da figura (imaginada) de Jesus Cristo, a Igreja

conseguiu produzir um sistema ímpar e universal de administração e de gestão das produções visíveis (MONDZAIN, 1996, p. 267). Sua imagem consegue, simultaneamente, dar conta do visível e do invisível, do sagrado e do humano, do mistério e do enigma. O Evangelho é sua palavra; a Igreja, seu corpo; a Encarnação, sua economia.

A imagem é um espaço de crise da mesma forma que o é, também, a figura do Cristo no discurso que o faz falar e que dele fala. Ele é, ao mesmo tempo, carne do visível e corpo da instituição, imagem do invisível que se encarna [...], figura da liberdade e modelo de submissão (MONDZAIN, 2003, p. 23).

É sob o signo da *encarnação* que Mondzain decide pensar a imagem, tentando, com essa iniciativa, apontar seu funcionamento. Na encarnação, o sentido daquilo que se vê repousa naquilo que, na verdade, não se vê (MONDZAIN, 2007). Encarnar seria, pois, tornar-se imagem, ganhar materialidade, carne e corpo, sem no entanto abandonar suas dimensões, tanto de enigma quanto de mistério. Se a primeira dessas duas dimensões concerne ao discurso e à palavra, cujo sentido se encontraria escondido ou velado,⁵ a segunda delas, por sua vez, não ofereceria nenhuma possibilidade de revelação,⁶ ao menos para os não “iniciados”. Dessa maneira, entre mistério e enigma, é a narrativa da vida de Jesus Cristo – que se inicia e culmina no gesto encarnatório – que servirá para edificar toda a cultura ocidental. Ao fazer da figura do Cristo um lugar de crise, a Igreja consegue articular a autoridade e usufruir do poder que, durante séculos, ela manteve/mantém sobre o imaginário dos sujeitos. “Com o poder, ela

5 A palavra “enigma”, do grego *aenigma*, se refere ao discurso ambíguo, cujo sentido é velado; à palavra obscura para qual se busca uma significação (REY, 2007).

6 Do latim *mysterium* (originária do verbo *myein*, fechar), a palavra “mistério” concerne àquilo que deveria ser silenciado (REY, 2007). Curiosamente, o termo “sacramento” (do latim *sacramentum*, empréstimo, depósito de valores, caução) é escolhido por Tertuliano (século III) para substituir a palavra mistério no vocabulário cristão, servindo para designar aquilo que, para a doutrina, era considerado sagrado; seus signos de culto.

assegura a dominação temporal da instituição eclesiástica sobre os corpos e sobre as almas; já a autoridade, serve para lhe dar a legitimidade necessária para tal dominação” (MONDZAIN, 2007, p. 225).

É consenso que nunca houve nenhum outro ícone tão reproduzido ou figurado nas artes visuais quanto o rosto do Cristo (PÉNEAUD, 2010). Sua imagem encarnada, tal qual cunhada, cultuada e difundida pelos chefes da Igreja, parece ter servido nuclearmente para que a instituição conseguisse desenvolver um modelo de dominação simbólica tão eficaz e duradouro. Ora, se Deus escolhe encarnar na figura de Jesus, se essa é sua vontade, nada mais pode se opor ao gesto de representar o que Ele mesmo decidiu tornar visível. Portanto, parece impossível negarmos que nossa relação com a imagem tenha se construído a partir e através desse controle: “[...] articular o religioso ao político, submeter o segundo ao primeiro [...], essa arte profana de fazer reinar o divino é a *oikonomia*”⁷ (MONDZAIN, 2011, p. 112). Para tomar o poder é preciso “fazer crer”; para submeter-se, é “necessário crer”. Assim funcionam os regimes tanto da crença quanto do crédito. Para Mondzain (1996), a economia, conceito que serviu para a transfiguração da história, é inseparável do universo da imagem e encontra nela sua sistematização.

O termo *economia* não é objeto de um discurso novo ou específico durante a crise iconoclasta, mas é ele que sustenta a totalidade do edifício no qual o ícone é a aposta final, ao mesmo tempo intelectual, espiritual e política. *É por ocasião da crise que ele adquire enfim sua sistematicidade* (MONDZAIN, 1996, p. 16).

Para que o gesto da encarnação seja operado, entretanto, é necessária a presença do feminino. Cristo só pode efetivamente encarnar no mundo dos homens por meio do corpo de uma mulher. Dito de outro modo, “a posição materna é o cerne da crise encarnatória. [...] sem a mulher, Deus

7 Para Mondzain (1996), essa nova doutrina “econômica” do ícone funciona como a base de sustentação para uma nova concepção do símbolo.

não pode se fazer ver” (MONDZAIN, 2007, p. 168). O corpo de Maria, mãe do Cristo, funciona para a Igreja como um vetor, espaço de inscrição para a imagem do filho, uma vez que sua própria figuração é sempre relacionada ao nascimento ou à morte do Messias.⁸ É ela a “serva fiel” que, ao cumprir a vontade do Pai, se submete à força do Espírito Santo para que o Filho de Deus possa vir ao mundo. Ela é atravessada pela Trindade e dela depende sua manifestação, ainda que ela esteja excluída dessa tríade. Sua importância será sempre relacionada à pureza imaculada de sua virgindade, que resta intocada mesmo depois da concepção a fim de, com isso, garantir a continuidade do poder e da dominação patriarcais. Para Mondzain (2007, p. 163), a encarnação, “gesto que abre os olhos do mundo para a imagem”, acaba por investir no mesmo movimento a maternidade e a filiação, transformando a figura de Maria na imagem paradoxal do amor e da morte.

É interessante notarmos que, assim como Mondzain, diversos outros teóricos da imagem se utilizam de um vocabulário relacionado a um universo que poderíamos aqui chamar de religioso ou sagrado, revelando tanto uma função metafísica quanto um certo animismo originário que serviriam para caracterizar a imagem. Walter Benjamin (2000), por exemplo, lança mão do conceito de *aura* – “uma singular trama do espaço e do tempo: aparição única de algo que, por mais que se aproxime, resta ainda longínquo” (BENJAMIN, 2000, p. 75) – a fim de explicar o que ele chama de depreciação da arte, inevitável consequência da reproduzibilidade técnica. Para Georges Didi-Huberman (*et al*, 2011), por sua vez, a *aparición* seria a dimensão capital de qualquer experiência da imagem.

8 Mondzain (2007) explora longamente o caráter feminino da imagem, atentando para as diversas representações artísticas da Mãe de Deus, sempre relacionadas à dor ou ao gozo. Ela sublinha o papel do feminino e da mulher em relação ao olhar, explicando-o a partir de seu “assujeitamento histórico”, objeto do desejo e desejo do objeto. Lembramos que outros autores como Laura Mulvey (1975) e W. J. T. Mitchell (2005) também se ocuparam do tema, ainda que a partir de perspectivas distintas. Mondzain ainda compara o corpo imaculado da virgem à tela de cinema, sempre pronta para abrigar e projetar a imagem, permitindo sua manifestação visível.

Ela “abre uma brecha na minha linguagem, nas minhas pré-visões e nos estereótipos do meu pensamento”, afirma Huberman (2011, p. 86), destacando, assim, a natureza fantasmagórica da imagem e sua capacidade de sempre voltar, de retornar a fim de “assombrar” aqueles que a veem.

A palavra imagem tem como possível raiz etimológica o termo *imago*, que na Antiga Roma designava o costume de produzir máscaras mortuárias a partir do rosto de um defunto. Essa “genealogia” da imagem poderia ser justificada através do desejo dos vivos de fazer com que alguma coisa dos mortos reste, dure, permaneça. Se destinamos à imagem esse caráter quase místico, é porque toda imagem sugere que, por trás de sua superfície, existe escondido um duplo do mundo; um mundo *outro*, mas, ainda assim, o mesmo mundo – ambiguidade característica de um pensamento dito *mágico* ou fantasmático, (SCHEINFEIGEL, 2008) –, o que desvela sua estreita relação com o reino da morte: “A encarnação nas máscaras nada mais é do que um novo nascimento [...] alguma coisa resta intacta; é a necessidade de dar uma destinação aos mortos para que o futuro seja possível” (MONDZAIN, 2007, p. 255).

Já para os gregos, a imagem é *eikôn*, nome feminino que dá origem ao termo ícone. Sua noção ou sentido, todavia, parece ser bastante distinta do *imago* dos romanos: *eikôn* deriva de uma forma verbal inusitada (*eoika*), que significa “parecer/ser como”.⁹ “*Eikôn* é um verbo, uma espécie de particípio presente que designa um gesto, uma ação, a colocada em cena de uma relação” (MONDZAIN, 2007, p. 76). Isso nos permitiria pensar o cinema enquanto um dispositivo, uma máquina que opera a partir de certas condições para determinados fins; e o filme como um lugar imaginário para o qual somos deslocados por meio da articulação entre as imagens e os sons que estruturam sua narrativa; um “corredor entre mim e o mundo”¹⁰ (COMPAGNON, 2007, p. 18).

9 *Semblant-ressemblant* é o termo que Mondzain utiliza em francês. (N.T.)

10 Compagnon fala, aqui, do livro, mas a bela metáfora parece se remeter, do mesmo modo, e com bastante justeza, à experiência do filme.

Dito isso, é possível supor que nossa relação com a imagem e com o universo das visibilidades, em larga medida, vê-se influenciada por esse modelo tributável ao imaginário cristão, responsável por colocar em ação um dispositivo que Mondzain (1996, p. 267) chama de “eclesiástico”. Como explica Giorgio Agamben (2009), na mesma perspectiva que Mondzain, o termo dispositivo remete-nos a essa herança teológica de controle e de dominação. Ele defende a necessidade de uma profanação dos dispositivos a fim de desestabilizar seu funcionamento e produzir novos processos de subjetivação.¹¹ De fato, há tempos o pensamento crítico não se cansa de denunciar a onipresença da imagem, que de forma incessante, viria a interpelar, seduzir, ludibriar, alienar e enganar cada vez mais o olhar, modificando a forma com a qual o espectador se relaciona com o mundo contemporâneo. Todavia, o que se quer evidenciar através dessas denúncias parece ter muito mais a ver com o *modus operandi* de um “mercado de visibilidades” (MONDZAIN, 2002, p. 52) do que com uma pretensa inflação de imagens. Ao atacar este mercado, Mondzain sublinha uma *economia* que, ao subjugar o mundo da arte ao universo do consumo e do controle, tentaria desprover o espectador de seu estatuto de sujeito da palavra e do julgamento.

Um espectador emancipado

É inegável que vivemos sob a égide do espetáculo. Tal “triunfo da imagem” – ou desse “mercado de visibilidades” – viria a indicar uma espécie de crise do visível, colocando em xeque tanto a noção de imagem quanto a própria concepção de sujeito espectador. O problema, segundo a filósofa, não seria o fato de denunciar ou aprovar uma cultura do espetáculo, mas sim, de atentarmos para aquilo que faz de um sujeito que vê um sujeito da cultura, reconhecido por sua presença ao mesmo tempo singular e política. A padronização do olhar produzida por esse dito dispositivo eclesiástico acabaria por anular a energia criativa do olhar, uma vez que

11 Profano é para Agamben “aquilo que, de sagrado ou religioso que era, é restituído ao uso e à propriedade dos homens” (AGAMBEN, 2009, p. 45).

os modelos dominantes impõem um imaginário atrelado a um comércio de objetos idênticos, produto do que Mondzain chama de “consumação icônica” (MONDZAIN, 2007, p. 112).

A emoção visual mantém uma íntima relação com as paixões humanas, o que acaba por tornar cada gesto presente no fazer de um filme – a escolha dos quadros, o destaque dado à voz ou o encadeamento da montagem – um elemento decisivo no destino do espectador frente ao exercício de sua liberdade. “Aquilo que se tece invisivelmente entre os olhos e as imagens constitui a trama de um sentido compartilhado, de uma escolha no destino das paixões que nos atravessam”, infere a filósofa (MONDZAIN, 2002, p. 59). Este dito *Homo Spectator*¹² (MONDZAIN, 2007) serve, é certo, para designar aquele que oferece seu olhar na experiência da apreciação daquilo que lhe é dado a ver; mas refere-se também – e sobretudo – àquele “que produz os signos que lhe permitirão ouvir e ver, fazer ouvir e fazer ver os movimentos de seu desejo e de seus próprios pensamentos” (MONDZAIN, 2007, p. 11). Dito de outro modo, todo artista é, antes, um espectador. Ao reconhecer na atividade esportiva um papel ativo e dinâmico no compartilhamento do sensível, a filósofa descortina uma interessante analogia entre a imagem e a palavra, entre o *muthos* (a fábula) e o *logos* (a palavra).

O poder de fabulação (*muthos*) seria a única e verdadeira condição de acesso ao *logos*, pois “não há transmissão de conhecimento sem uma erótica da verdade” (MONDZAIN, 2007, p. 121). Ao ser atravessado pelo *daimôn* – divindade que para os gregos relacionava-se às afetações humanas e ao seu poder de imaginação (*phantasia*) –, a palavra é posta em movimento, ganha vida. Nossas fantasias são instrumentos de uma cernização de nosso desejo, de uma ficção do mundo. É na atividade do contar, pois, que a realidade adquire uma forma, que os eventos ganham um tempo e um espaço e que os sujeitos passam a ter um nome, um rosto e uma identidade. Segundo Mondzain, é também necessário ficcionalizar

12 Título da obra de Mondzain, lançada em 2007 e ainda sem tradução para o português.

a liberdade, imaginá-la – ou, em outros termos, compor sua imagem –, a fim de manter viva a *crença*, justamente, a única energia verdadeiramente política. A liberdade é uma ficção no sentido literal do termo, “uma imagem que se interpõe entre os sujeitos e permite que eles troquem de lugar” (MONDZAIN *apud* ALLOA, 2010, p. 58).

Esta analogia, que atravessa toda a obra da filósofa, é fundamental para pensarmos o sujeito espectador. Mondzain o vê como um *produtor* de sentidos ao mesmo tempo em que destaca os movimentos de seu desejo e de seus pensamentos como aquilo que condiciona a dialética estabelecida entre o ver e o dizer. A articulação dessas categorias, bem como seu funcionamento, interessam-nos aqui de forma particular, pois esse jogo de equivalências e de oposições nos possibilita desatrelar a noção de espectador de uma insistente passividade – o que o próprio termo, de partida, já sugere –, encontrando-lhe um novo papel nessa dinâmica. Para Mondzain, a participação ativa do olhar frente à imagem é condição para qualquer experiência pretensamente estética, o que faz com que entendamos o sujeito espectador como um sujeito inteiro, que pensa e que deseja; ou, como prefere Jacques Rancière, um “espectador emancipado”.

Na mesma perspectiva que Mondzain, Rancière (2008) sugere que “aquele que vê não sabe ver” é a máxima que guia toda a história do pensamento ocidental acerca do binômio imagem/espectador, desde a caverna de Platão até a noção de sociedade do espetáculo, tal como defendida por Guy Debord. A emancipação do espectador revela-se, para Rancière, como uma espécie de gesto de afirmação da sua capacidade de ver e de pensar a respeito daquilo que lhe é dado a ver. Assim como Mondzain, Rancière (2008) também relaciona o ver ao pensar, encontrando na atividade espectral a possibilidade legítima da conquista da liberdade, pois emancipar, lembremos, significa exatamente liberar-se do poder de uma autoridade. “A emancipação começa quando compreendemos que olhar é também agir” (RANCIÈRE, 2008, p. 18). É através das aproximações e dos distanciamentos do olhar que o mundo posto em cena então pode adquirir sentidos, ganhar forma e composição. O espectador, dessa

maneira, não é apenas um contemplador distante, mas, do mesmo modo, um intérprete ativo do espetáculo que lhe é oferecido. “Ele compõe seu próprio poema com os elementos do poema que se apresentam diante dele” (RANCIÈRE, 2008, p. 19).

Rancière volta-se ao universo do teatro a fim de tentar compreender a relação entre a emancipação intelectual e a questão do espectador em nossos dias. Primeiramente, não seria em vão lembrar que o termo espectador (*spectator*) era utilizado para referir-se à atividade de observar ou contemplar um espetáculo, mas também servia, na Grécia antiga, para designar o lugar ocupado por um cidadão no próprio espaço do teatro. Dito de outro modo, ele é um elemento central na disposição de qualquer espetáculo. Sua relação com a palavra *teoria* – do grego *theoría* – tampouco é fortuita, pois teorizar significa, justamente, dedicar-se à observação de um objeto determinado; especular sobre ele. Nesse sentido, oferecer seu olhar à contemplação de um espetáculo significaria pensá-lo; *teorizar* acerca de sua dinâmica e das implicações que dela decorrem. Ao menos de um ponto de vista aristotélico, o teatro apresenta-se como a condição da possibilidade da vida na *polis* (MONDZAIN, 2007, p. 212), e é dessa maneira que Rancière o compreende: como uma espécie de *lócus* originário do espectador; lugar mais que propício para refletir a propósito da inter-relação da arte, domínio do sensível, com a política, espaço do compartilhamento.

O filósofo destaca o paradoxo fundamental que emerge das mais diversas críticas dirigidas às artes da cena e que, segundo ele, poderia ser formulado de maneira bastante simples: “não há teatro sem espectador” (RANCIÈRE, 2008, p. 8). É claro que tal axioma se estenderia igualmente ao cinema, ou ainda a qualquer outra forma de arte do espetáculo, pois apesar de suas respectivas particularidades e de suas notáveis diferenças, o gesto da encenação parece ser o amálgama comum de todas elas. Ao analisar as críticas que consideram a atividade espectral como elemento central nas discussões acerca da relação da arte com a política, o autor parece muito mais preocupado em compreender o que faz de um

sujeito que vê um sujeito da cultura do que em atacar uma suposta cultura do espetáculo. Na verdade, Rancière convida-nos a “sair do círculo”, partir de outras pressuposições que não mais respondam a uma lógica que corrobora a ordem social instituída. Nesse exercício, o filósofo contrapõe duas perspectivas teóricas que, ainda que distintas entre si, se sustentariam sobre um mesmo regime de oposições, funcionando como os lados contrários de uma mesma moeda.

A primeira dessas oposições infere que, no caso do espetáculo teatral, *ver* seria o contrário de *conhecer*. Nele, o espectador estaria passivamente posicionado frente a um jogo de aparências, cujo processo de produção e a realidade que esconde são-lhe, de fato, desconhecidos. O gesto de camuflar ou maquiar a realidade daria ao espetáculo um caráter ilusório, que encontra na passividade da contemplação sua condição primordial. A segunda perspectiva opõe o *ver* a qualquer forma de ação que conduza ao conhecimento e ao saber, uma vez que o olhar do espectador, na encenação, é subjugado pelas sombras do ilusionismo performático dos corpos, deixando-se por ele seduzir. “Assim, ser espectador é estar separado tanto de sua capacidade de conhecer, quanto de seu poder de agir” (RANCIÈRE, 2008, p. 8). A partir dessas duas premissas que se apoiam em uma conclusão platônica a respeito da arte, pode-se supor que qualquer espetáculo acaba por colocar em cena um *pathos*, a manifestação de um sintoma relacionado ao desejo e ao sofrimento, fruto da divisão de um sujeito que, de todo modo, seria mesmo resultado da ignorância (RANCIÈRE, 2008, p. 9).

Rancière explica que o teatro surge como uma forma coletiva da constituição do sensível que termina por caracterizar-se como o espaço vivo da comunidade, “transformando as formas sensíveis e comuns da experiência humana” (RANCIÈRE, 2008, p. 12). Todavia, se quem diz teatro diz espectador, o filósofo, endossando as reflexões de Bertolt Brecht e Antonin Artaud, tenta alcançar uma forma teatral na qual tal passividade estivesse submetida a um tipo diferente de relação, implicando e designando aquilo que é realmente produzido em cena: o *drama*. “Drama quer

dizer ação” recorda-nos Rancière (2008, p. 9). É por meio do drama que o teatro torna-se o espaço no qual uma “ação coletiva” pode ser conduzida. Tal ação sustenta-se no movimento dos corpos que, uma vez colocados em cena para nela atuarem, buscam também mobilizar outros corpos, provocando-lhes outra vez uma ação. Portanto, se em alguma medida o espectador renuncia ao seu poder de julgamento – ainda que momentaneamente –, é para recuperá-lo e reativá-lo através da potência de sua *mise en scène*; da inteligência, da energia e da economia produzidas por essa performance dos corpos que ocupam o espaço da cena.

A noção de *mise en scène* serve exatamente para questionar o lugar do espectador em relação a um sistema de representação, pois ela se converte na própria *mise en relation* entre o olhar e o espetáculo (COMOLLI, 2008, p. 79). Para Jean-Louis Comolli (2008), colocar em cena significa considerar o espectador como suscetível de se transformar; ele é um ser desejante capaz de mover-se, de mudar de lugar. Se o mal do sujeito espectador reside numa espécie de abandono de si mesmo, este abandono seria, por outro lado, inerente e imprescindível à sua própria condição. Para que a atividade espectral aconteça, é sempre preciso alguma forma de distanciamento; um movimento de recuo torna-se incontornável para que o sujeito espectador possa nascer.

O espectador não é mais o homem que se serve de seus olhos enquanto todos os outros sentidos repousam, mas o *théatès*, aquele que observa ou contempla aquilo que o mundo ou um outro homem lhe dá a sentir [...]. É um cidadão tomado pelo espetáculo de uma ação que age sobre ele e que ele, por sua vez, transformará em seguida em alguma outra coisa. Essa transformação, que ele deve à potência do *logos* e não ao poder de seus olhos, faz com que ele se torne um cidadão capaz de julgar aquilo que vê e de decidir o que quer com os outros. [...] O *logos* é, antes de qualquer coisa, uma relação; relação do sujeito a um “fora” (*dehors*) ou uma relação que se efetiva entre o sujeito que vê e aquele que diz o que vê (MONDZAIN, 2007, p. 15).

Considerações finais

O cinema, como tentamos mostrar, é um objeto híbrido, um fenômeno que reúne arte e indústria, realidade e ilusão. Fundado sobre um regime de contradição, ele se vale dessa ambivalência a fim de sustentar o seu lugar no mundo, pois é justamente ela que lhe reconhece esse duplo e inseparável estatuto. Assim, o fazer de um filme sempre será um trabalho coletivo, uma atividade na qual os gestos, os afetos e as performances dos corpos são conduzidos e ao mesmo tempo se deixam conduzir em nome da satisfação de um desejo. Dito de outro modo, cada um dos participantes desse processo projeta seus desejos em nome de um mundo a ser projetado.

Entender, histórica e culturalmente falando, como nossa relação com a imagem vem sendo construída parece-nos um gesto de grande valia para compreendermos a importância do papel do espectador nessa dinâmica. “Ela (a imagem) espera que nós a pensemos à luz de sua própria história, [...] precisamos compreender os elementos de sua genealogia” (MONDZAIN, 1996, p. 11). A partir das reflexões de Mondzain, tentamos então mostrar que essa relação funda-se sobre um dispositivo eclesialístico, ainda que a Igreja tenha perdido seu monopólio para um mercado de visibilidades, para uma dita indústria do entretenimento que subjuga qualquer forma de reflexão em nome de um comércio do olhar. É em razão de mobilizar paixões que a imagem se torna elemento crucial desse mercado, dessa *economia*.

O que a imagem parece mesmo suscitar é uma espécie de *lugar de crise*, como defendem tanto Dessanti quanto Mondzain. Essa crise se converteria em uma possibilidade efetiva de transformação tanto da maneira de entendermos o papel do espectador quanto da potência da imagem no contemporâneo. É isso que Rancière tenta mostrar ao subverter a ordem do pensamento crítico, que, segundo ele, apreende o lugar do espectador a partir de uma insistente passividade, o que certamente dá à imagem uma outra tonicidade. Isso reforça ainda mais a hipótese lançada por Mondzain a respeito da elaboração, por parte da Igreja, de um dispositivo eclesialístico de controle e de manipulação, que encontraria na figura da

encarnação sua tradução mais perfeita. Tal como Mondzain (2007, p. 82), o caráter enigmático de uma imagem talvez seja justamente sua ausência de mistério. O invisível, nela, não se esconde; ao contrário, ele condiciona a visibilidade. Seu enigma não é um segredo e não repousa em nenhum saber oculto ou reservado. Ela é o enigma de toda carne que vive e que é habitada pela voz. Essa voz enuncia a manifestação daquilo que seu próprio desejo de ver produz. Um (outro) desejo.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALLOA, Emmanuel (ed.). *Penser l'image*. Paris: Les Presses du Réel, 2010.
- ARENDETT, Hannah. *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. In: *Œuvres I*. Paris: Gallimard, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; AUGÉ, Marc; ECO, Umberto. *L'expérience des images*. Paris: INA Éditions, 2011.
- LACAN, Jacques. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie: Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- _____. *Le Commerce des regards*. Paris: Éditions du Seuil, 2003
- _____. *Voir ensemble. Autour de Jean-Toussaint Dessanti*. Paris: Galimard, 2003.
- _____. *Homo Spectator*. Paris: Bayard, 2007.
- _____. *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*. Paris: Bayard, 2011.

PÉNEAUD, Phillippe. *Le visage du Christ - Iconographie de la Croix*. Paris: l'Harmattan, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Éditions Le Robert, 2007.

SCHEINFEIGEL, Maxime. *Cinéma et magie*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2008.

Retratos do cangaço: as representações das relações de gênero no cinema brasileiro da década de 1990

DALILA CARLA DOS SANTOS¹

Considerando as constatações historiográficas, a importância e influência dos veículos de comunicação na construção de sujeitos e a demarcação de papéis sociais de mulheres e homens, surgiu o interesse de investigar como as representações femininas e masculinas das cangaceiras (os) presentes no cinema brasileiro da década de 1990, nas referidas narrativas fílmicas, servem para compor identidades sociais e reforçar o discurso do patriarcado. O presente estudo auxiliará na compreensão das relações de gênero construídas no passado e que perduram no presente da nossa sociedade. De acordo com Joan Scott (1994), as representações históricas do passado ajudam a construir o gênero no presente. As representações conscientes do masculino e do feminino não são imutáveis, pois elas variam segundo os usos do contexto. “Este tipo de interpretação torna problemáticas as categorias ‘homem’ e ‘mulher’ sugerindo que o masculino e o feminino não são características inerentes, mas construções subjetivas (ou fictícias)” (SCOTT, 1994, p. 12).

Seguindo essa linha de pensamento, o trabalho tem como meta apreender as representações das relações entre mulheres e homens presentes

1 Graduada em Comunicação Social – Jornalismo em Múltiplos Meios pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Mestre em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), docente assistente nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda na Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC), docente temporária no Bacharelado em Gênero e Diversidade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: dalilacs@bol.com.br.

nas películas estudadas e a produción dos sentidos nestas narrativas. Além de possibilitar a observación de como estas interaccións constituem relacións de poder e as posibles consecuencias advindas dessa relación na sociedade, através de uma perspectiva feminista.

Considerando o objetivo principal da pesquisa, analisar as representações femininas e masculinas do cangaço presentes no cinema brasileiro da década de 1990, através dos filmes *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile perfumado* (1997) e entendendo o cinema como instrumento construtor de discursos, será necessário a constituição de um caminho metodológico à luz da teoria das representações sociais e do patriarcado, por via de uma epistemologia feminista. Assim, traçado este caminho, investigaremos de que maneira são construídas as relações de gênero entre os protagonistas destes filmes, como os seus autores representam as mesmas.

Os meios de comunicação, como o cinema, além de construírem discursos, e conseqüentemente ideologias, auxiliam na formação de conceitos que são assimilados pela sociedade. Desta maneira, as películas podem ser consideradas como um veículo que produz representações e alocações sobre diversos aspectos. Devido ao seu alcance, os indivíduos assimilam as imagens e as falas projetadas na tela como uma maneira de verdade regente dentro do seu contexto sociocultural.

O cinema apresenta-se como um veículo responsável pela instauração de representações da realidade. Em uma película, encontramos um mundo que tenta parecer com o real, mas que possui a sua própria dinâmica. Desta maneira, o cinema passa sua visão de mundo para aqueles que assistem às suas produções e,

[...] enquanto produtor de discursos que ajudam a dar visibilidade às representações sociais em torno das identidades culturais, nos permite compreender tanto os enfrentamentos, quanto às permanências e as mudanças presentes no campo social. Sendo o cinema um meio que articula discursos verbais e imagéticos [...] (ROSSINI, 2004, p. 2).

Dentro do leque de produtos midiáticos, o cinema exerce fascínio e encantamento. A grande tela transporta as pessoas para outro mundo, mas ao mesmo tempo, tenta apresentar suas imagens e falas como reprodução da realidade. O cinema é uma ferramenta de representação social, encaixando seus personagens nos modelos sociais vigentes. Grande elaborador de representações e significados, recortando a realidade e colando-a na tela, (re) produzindo normas e padrões sociais de comportamento e pensamento. Sua linguagem é composta de elementos visuais e orais, criando uma atmosfera que envolve o espectador e o transporta para aquele espaço.

Segundo Paiva (2006), o cinema é um campo de discussão sobre a questão de gênero. Deste modo, podemos considerar que “a ficção brasileira contribui para a desmontagem de ideologia patriarcal e do comportamento machista, remetendo aos novos estilos de estrutura familiar, novas modalidades de tribalização, afetividade e sociabilidade” (p. 11).

O cinema brasileiro tem modificado sua visão e representação das personagens femininas ao longo dos anos. Vale destacar a quebra da homogeneidade na abordagem da figura feminina em determinadas películas que abordam temáticas nordestinas, como *Guerra de Canudos* (1996) e *Tieta do Agreste* (1997). Não se trabalha mais com a perspectiva de unidade quando se apresentam as personagens femininas, elas são múltiplas e diversas em suas identidades.

Essa transformação vem acontecendo ao longo dos anos, mas de forma branda. As mulheres, enquanto categoria social e política, ainda são alvos de estereótipos que as rotulam dentro dos discursos do determinismo biológico e do patriarcado. A perspectiva histórica que engaveta as mulheres em modelos iguais não considera as mudanças e os avanços nos contextos sociais, culturais, econômicos. Assim como a percepção do que é ser homem na sociedade, a obrigatoriedade de determinadas ações e exclusão de outras, que são ligadas apenas ao chamado “universo feminino” e inaceitáveis no comportamento masculino.

Ainda dentro das representações ligadas à região, nas produções do cinema brasileiro, as construções sobre o Nordeste são recorrentes.

Segundo Sylvie Debs (2007), a ficção cinematográfica, no Brasil, para responder às demandas de formação da identidade nacional, teve papel preponderante na construção do imaginário coletivo sobre o Nordeste, sempre fixado à participação dos homens nesta construção.

Corroborando com esse movimento, são raros os estudos sobre as criações identitárias e discursivas de personagens femininas. A ressignificação da representação das mulheres nordestinas é fortalecida pelo discurso histórico, a partir de uma perspectiva androcêntrica. O que percebemos é a desvalorização, ou anulação plena, da participação das mulheres na construção das identidades nacionais, em todos os aspectos. Outro fator significativo é o enraizamento da ideia dos homens nordestinos como brutos, valentes e insensíveis.

O reaparecimento do Nordeste na filmografia brasileira acontece nos anos 1990, no contexto de redemocratização do país após a ditadura militar. A produção, nos primeiros anos, passou por uma séria crise durante o mandato do então presidente da República Fernando Collor de Melo, contornada posteriormente com o governo de Itamar Franco.

O cinema nacional desse período, chamado de “cinema de retomada”, sofreu grandes dificuldades financeiras com o fechamento da Embrafilme, órgão que financiava e divulgava as produções nacionais. Mas, apesar de todos os problemas, os roteiristas e diretores não perderam o estímulo e realizaram seus trabalhos, muitos deles abordando as temáticas referentes ao Nordeste. Grande parte desta produção nos remete ao Cinema Novo, que tratava de conteúdos sociais, políticos e ideológicos, em especial sobre esta região do Brasil. Além disso, se assemelham por trabalharem, em algumas obras, com a perspectiva da criação de uma identidade social do país. Porém, de acordo com Mirian de Souza Rossini (2004, p. 6), “o que se produz não é um novo cinema novo, mas a recolocação de determinadas construções discursivas que são usadas para se falar de Brasil, para re(a)presentá-lo”. A presença marcante da representação do movimento do cangaço e seus heróis e heroínas, tanto na

década de 1960 como na “retomada”, confirma a solidificação de um tipo de filme, classificado como filme de cangaço.

Certos assuntos podem assumir – e alguns assumem – características de verdadeiros gêneros, alcançando autonomia. Não bastam, contudo, apenas os predicativos de qualidade e intensidade para que se elevem ou obtenham classificação própria e categoria independente. Além disso – e talvez, no caso, mais importante do que isso – é necessário, para não dizer indispensável, que esses temas contenham elementos específicos que os distingam, valorizem e singularizem, diferenciando-os de todos os outros e dos demais gêneros (BILHARINHO, 2000, p. 115).

O cinema realizado na década de 1990 foi fortemente apoiado pela Lei do Audiovisual (Lei nº 8.695/93, de 20 de julho de 1993). A autora francesa Sylvie Debs (2007, p. 105) concorda que “a retomada é resultante de uma vontade política sustentada pelas leis do audiovisual, em um momento em que a democracia tenta se consolidar e em que a luta contra a inflação [...] é condição necessária à integração ao mercado internacional”.

Projeções do patriarcado

A perspectiva patriarcal e dos papéis de gênero disseminados e fixados pela comunicação, inclusive no cinema nacional, constrói estereótipos e pode distorcer, inclusive, alguns aspectos relacionados à história do Brasil. Ao mesmo tempo, as películas podem se configurar como ferramentas de mudança de discursos dominantes, como o patriarcado. Deste modo, analisar quais as representações de Dadá e Corisco em *Corisco e Dadá* (1996) e Maria Bonita e Lampião em *Baile perfumado* (1997) é importante no sentido de buscar o direcionamento do cinema brasileiro na retomada para temas como o sertão, o cangaço e os personagens que habitam estes cenários.

A escolha de *Corisco e Dadá* (1996) e *Baile perfumado* (1997) deu-se pela observação de que estes filmes trazem construções sobre as relações

de gênero entre os casais protagonistas das narrativas. O registro da convivência nos grupos de cangaceiros (as) e a pesquisa histórico-biográfica na construção das produções são elementos de importância na análise das representações das personagens presentes nas películas. Elas funcionam para confirmar o discurso apresentado por cada autor em seus respectivos filmes, já que a questão da “realidade”, da presença de materiais históricos auxilia na confirmação de que aquela construção é um registro de acontecimentos históricos.

Outro elemento significativo para a seleção dessas películas é o fato dos diretores – Rosemberg Cariry em *Corisco e Dadá* (1996) e Paulo Caldas e Lírio Ferreira em *Baile perfumado* (1997) – serem pessoas ligadas à produção de um cinema onde existe a preocupação em trabalhar com temáticas e cenários referentes ao Nordeste. Ademais, a visão do imaginário deles é construída por uma série de informações adquiridas desde a infância pelos “causos” contados e recontados sobre as passagens de Lampião e seu bando nas cidades do Nordeste, da estética do cangaço sempre em voga nas festas juninas, nas canções que versam sobre Lampião e Maria Bonita, Corisco e Dadá. Vivência e referência que podem ser acionados de maneiras diversas nas construções narrativas. Não autorizam ou significam que as representações criadas por eles serão menos estereotipadas do que outras.

De acordo com Denise Jodelet (2001), as representações sociais operam como artefatos de expressão de um coletivo, são construções discursivas e simbólicas que já estão inseridas no imaginário dos sujeitos. As representações sociais constituem papéis importantes na sociedade, pois através delas os indivíduos se agrupam e reproduzem o discurso defendido por cada uma delas. As referidas alocações auxiliam na condução dos indivíduos pertencentes a grupos sociais na convivência coletiva.

A influência da literatura corre para as telas do cinema. Assim, parafraseando a obra de Matheus Andrade (2008), podemos dizer que o sertão é coisa de cinema. A região sempre foi cenário para clássicos do cinema nacional, filmes que entraram para a história e que representaram de diferentes maneiras o sertão e o povo sertanejo. Segundo o autor, na década

de 1930 o Nordeste aparece como tema e/ou cenário de películas nacionais. O discurso da seca e da miserabilidade é recorrente nas obras, ressaltando uma construção do imaginário coletivo do que é Nordeste e do que é sertão. Imaginário enriquecido por via de estudos históricos, geográficos e econômicos que ganharam força através das artes, em especial, da literatura regionalista. A partir desta perspectiva, podemos verificar que “os cineastas brasileiros vão ao Nordeste filmar aquela realidade do Sertão, em grande parte de seus filmes, buscando a dramatização daquele espaço tórrido. Este é o Nordeste do cinema” (ANDRADE, 2008, p. 33).

A recorrência das produções midiáticas sobre o cangaço é facilmente verificada através da permanência do tema e do sucesso que o mesmo faz com o público. São diferentes versões da realidade, representações que trazem visões diversas de um movimento social genuinamente nordestino, sertanejo. Nordeste e sertão que são produtos de representações, que assim como as identidades, são construções discursivas e simbólicas. Conceitos que já estão inseridos no imaginário coletivo.

Através das representações sociais os sujeitos buscam compreender a realidade. Esta será mostrada de acordo com o discurso trabalhado e disseminado por cada representação aos indivíduos que dela compartilham.

[...] a representação social é um conjunto de conceitos articulados que tem origem nas práticas sociais e diversidades grupais cuja função é dar sentido à realidade social, produzir identidades, organizar as comunicações e orientar condutas (SANTOS e ALMEIDA, 2005, p. 24).

Logo, as representações sociais constituem papéis importantes na sociedade, pois através delas os indivíduos se agrupam e reproduzem o discurso criado por cada uma delas. Estes discursos “possibilitam ao homem a compreensão, o gerenciamento e o enfrentamento do mundo que o cerca” (JODELET, 2001, p. 31). Como ferramentas representacionais, o cinema é uma das mais recorrentes e poderosas.

Entrelaçando representação, cinema e cangaço, vamos perceber diferentes olhares e narrativas ao longo da cinematografia nacional. Cada película vai enfatizar determinados elementos, seja através do cenário, personagens, falas e cenas produzidas. Um aspecto interessante, mas pouco explicado, é como as relações entre homens e mulheres, que foram atores sociais importantes desta parte da história do Brasil e que permanecem no imaginário coletivo, são (re)montadas através do cinema. Sabemos que existem pesquisas históricas sobre os locais dos acampamentos e de ataques dos bandos, confrontos com as volantes, origem dos cangaceiros(as), entre outros recortes. Como a perspectiva social aparece nas telas?

O cinema pode ser caracterizado como uma ferramenta de modificação na abordagem das relações entre mulheres e homens ao longo dos anos. Os questionamentos do movimento feminista e os estudos referentes às relações de gênero foram essenciais para diferenciar o discurso trabalhado pelas películas sobre essas questões. As relações entre homens e mulheres são apresentadas de outra maneira, quebrando paradigmas estabelecidos por uma sociedade patriarcal.

Importaria ainda nos determos sobre a maneira como o repertório dos audiovisuais retrata a experiência cotidiana de ambos os sexos, discutindo os modelos antigos de patriarcado e a emancipação feminina [...]. A ficcionalidade tem acionado efetivamente alguns dispositivos favoráveis a um relaxamento das tensões entre ambos os gêneros e deste modo, implica numa politização dos afetos entre os parceiros (PAIVA, 2006, p. 11).

Ainda segundo o autor, podemos considerar o cinema um canal de diálogo sobre as questões de gênero, principalmente após a consolidação do movimento feminista durante toda a década de 1980, atraindo a reflexão sobre relações entre homens e mulheres e tentando flexibilizar estes encontros.

Dessa maneira, os filmes são instituídos como veículos de comunicação que produzem representações e discursos sobre diversos aspectos. Devido ao seu alcance, os indivíduos podem assimilar as imagens e as falas projetadas na tela como verdades dentro do seu contexto sociocultural.

A análise dos filmes consiste em observar como os diálogos e cenas nas construções fílmicas analisadas são apresentados para os espectadores através das representações dos diretores; em avistar a constituição dos personagens centrais das tramas, já que se trata de pessoas que existiram e deixaram seu nome na história. Em cada história, causo, conto sobre o cangaço, Lampião e Maria Bonita, Corisco e Dadá, encontramos diferentes representações deste movimento e destas pessoas que deixaram sua marca nele. Embora não se vá analisar a construção das imagens de forma mais técnica, é importante observar como a situação do cangaço e os protagonistas do tema estão representados nestas películas.

A partir destas considerações, vamos analisar todas as cenas em que os casais estão juntos, dialogando ou não, para verificar como as relações de gênero são representadas. A descrição dos diálogos foi uma escolha para salientar determinadas ações e posturas dos personagens, além de dar voz aos mesmos, já que no caso do filme *Corisco e Dadá* o roteiro foi construído com a colaboração de Dadá, através das entrevistas concebidas à Rosemberg Cariry ao longo de alguns anos. *Baile perfumado* também teve uma grande pesquisa histórica. Os filmes são resultado de uma mescla das representações de uma testemunha e participante dos fatos e das histórias contadas e registradas ao longo dos anos sobre o cangaço e os homens e mulheres que nele adentraram. Tudo por via dos olhares dos autores dos filmes.

Também foram utilizadas algumas cenas dos personagens separados, buscando diagnosticar a identidade deles dentro e fora das relações com seus parceiros, verificando como a composição da personalidade de cada protagonista interfere nas relações com o outro. Dessa maneira, buscamos evidenciar como as identidades aparecem em determinados contextos, sendo distintas nos âmbitos do público e do privado.

(Re) corte em *Corisco e Dadá*

Escrito, produzido e dirigido pelo cearense Rosemberg Cariry, *Corisco e Dadá* (1996) conta a história de amor e de luta das personagens que intitulam o filme, figuras centrais e épicas quando trazemos à tona o movimento cangaçeirista. Já na abertura do filme, percebemos a paixão do autor pelo tema. As canções que compõem a trilha sonora são também de sua autoria: poesias sobre o sertão, suas histórias e seu povo.

Diferente de outros filmes que retratam o Nordeste/sertão e seus contextos, como o cangaço, esse começa sua narrativa em um cenário de praia, no mar. Muito se fala sobre a saga dos sertanejos em busca do mar, da salvação que ele trará para suas vidas. Sair do sertão e ir para o mar é o caminho recorrente nas produções fílmicas nacionais ambientadas nestes espaços. O caminho inverso em *Corisco e Dadá* é um sinal que pode parecer sutil, mas que tem grande significado. É contar a história a partir do paraíso, com sua visão romântica dos fatos. Dá positividade à história, consagra seus personagens como heróis, assina a linha que será abordada no filme a partir desta forma de narrar. Com um ar leve, lembra daqueles momentos de forma graciosa, sem deixar de enfatizar os episódios pesados do inferno e purgatório sertanejo.

A presença marcante da voz de uma mulher narrando a trajetória quebra com a historicização do movimento do cangaço feita através dos homens, ainda principais pesquisadores e realizadores de obras culturais relacionadas ao tema, como o filme. Através desta escolha narrativa, podemos perceber o cangaço como um movimento formado por homens e mulheres, caracterizados como pessoas comuns, com espaços para relacionamentos amorosos.

O autor/diretor do filme deixa muito claro que a relação entre Corisco e Dadá foi iniciada por atos de violência: rapto e estupro. Em nenhum momento houve qualquer tentativa de amenizar a crueldade e o desrespeito de Corisco pela menina. Tal opção efetivamente teve a aprovação de Dadá, que foi umas das fontes privilegiadas do diretor. A certa fidelidade dada aos acontecimentos pode ser comprovada pela grande pesquisa e

amizade entre Rosenberg Cariry e a ex-cangaceira. Foram anos de conversas, diálogos onde Dadá retratou esta parte da sua vida.

Corroborando com o contexto da época, o cenário não era muito diferente do que acontecia no Brasil. As meninas casavam muito novas com homens bem mais velhos, contra a sua vontade, e em geral sofriam este tipo de violência. A realidade das relações de gênero não era muito diferente na cidade e no campo, no litoral e no sertão.

O movimento do cangaço, apresentado pelo filme, traz diversas faces. A mais conhecida e explorada pelo cinema é a violência. Mas o cangaço também trouxe benefícios para os seus membros. No caso de Dadá, a leitura e a escrita foi um dos aprendizados. Corisco alfabetizou a menina, pois achava importante que ela soubesse ler e escrever. No país, muitas mulheres não tinham acesso à educação, não era algo destinado a elas. Dadá é prova disso, pois com a idade que tinha quando conheceu Corisco, 12 anos, não sabia nem escrever seu nome. Dentro deste cenário o cangaço quebra, através deste ato de Corisco, com o patriarcado que afasta as mulheres do acesso a algo que lhes dê conhecimento e possa gerar algum tipo de emancipação.

Em *Corisco e Dadá*, a participação ativa de Dadá, sobrevivente do cangaço, influenciou na narrativa e auxiliou na composição dos personagens, principalmente na representação da sua saga no movimento. O mesmo não aconteceu com Maria, que tem sua história contada por ex-cangaceiros, ex-soldados das volantes e familiares dela, cada um com suas imagens e discursos construídos sobre a participação desta mulher no cangaço. O mesmo ocorre com Lampião e Corisco, personagens desenvolvidos através dos mitos espalhados pelo Nordeste.

Os cheiros do baile

Produzido e dirigido pelos pernambucanos Paulo Caldas e Lírio Ferreira, *Baile perfumado* (1997) conta a saga de Benjamim Abraão, um libanês, que objetiva arrecadar dinheiro para fazer um filme com o bando de Lampião, na década de 1930. Uma iconografia importante porque

registra “um percurso extraordinário na história das imagens do nordeste, a partir de orientações éticas e estéticas, líricas, transgressivas, renovadoras” (PAIVA, 2006, p. 10).

Apesar do foco central do filme não ser o encontro de Lampião e Maria Bonita, a relação destes personagens é extremamente presente, em cenas que merecem destaque e estudo detalhado, já que não são muitos os momentos de aparição de Maria Bonita e pouquíssimas são as falas. Aqui, a quantidade não é o mais importante. A forma como a personagem é colocada, centralizada nas cenas, demonstra como os autores construíram a representação da relação dela com Virgulino.

Ao longo da pesquisa, encontramos depoimentos que afirmam que o capitão Virgulino ficou mais cauteloso depois da entrada de Maria para o bando. Suas ações eram mais amenas, aconteceram menos assassinatos e ataques violentos às cidades. Além de pensar na possibilidade de abandonar a vida cangaceira por diversos pedidos de sua mulher (LINS, 1997). Maria era mulher importante na vida pessoal e nas ações de Lampião. *Baile perfumado* mostra isso claramente, com a presença dela em determinados momentos de extrema importância na trama.

Um exemplo desse movimento é a cena que acontece no acampamento; Maria aparece de pé, ao lado de Lampião, que está sentado em uma máquina de costura. Outras mulheres e homens estão na cena. A câmera coloca em foco o casal, ambos com semblante desconfiado. A cena mostra a chegada de Benjamim Abraão para negociar as filmagens do cotidiano do bando de Lampião. Para mostrar toda esta movimentação, a câmera dá um giro sem tirar o casal do foco.

Mostrar Lampião sentado de frente a uma máquina de costura contraria a imagem de machão que sempre foi propagada. Mais um elemento da quebra dos papéis de gênero e do encaixe de um homem no âmbito privado. Além disso, Maria foi colocada na cena de pé. Esta construção geralmente é invertida, com o homem de pé e a mulher sentada, principalmente quando se tem no cenário uma máquina de costura, ferramenta ligada aos trabalhos definidos como femininos.

Lampião construiu a estética do cangaço que conhecemos, com toda a sua riqueza nos tecidos, bordados e detalhes. Com a entrada de Dadá² os modelos se aprimoraram e temos um verdadeiro patrimônio cultural nas vestimentas cangaceiras, que encanta a todos até hoje. Na época, a costura era tarefa destinada apenas às mulheres, assim como os bordados.

As filmagens começam e Maria está em grande parte das cenas. O bando aparece rezando para a lente de Abraão. Maria está um pouco afastada de Lampião, do seu lado direito. Ele conduz a oração, fala um trecho da bíblia e todos repetem. A voz de Maria é a mais forte do coro. A religiosidade é elemento presente na construção da identidade de Lampião. A coordenação dos ritos religiosos sempre é destinada aos homens, mas é interessante notar a religiosidade, o apego aos santos e orações por parte de Lampião. Maria não aparece com estas crenças e devoções.

O filme termina com mescla de cenas reais feitas por Benjamim Abraão e imagens contemporâneas ao filme de um cânion, com Lampião no topo, na beira. Parado, apoiado em seu rifle, olhando aquela imensidão. O quadro parece mostrar a satisfação de Lampião em ter feito parte do cangaço, ter sido pioneiro em diversas mudanças e inovações no movimento (como a entrada das mulheres para os bandos); parece ter a sensação de dever cumprido.

Apesar da aparição solitária de Lampião, a imagem nos leva a refletir sobre os caminhos e pessoas que ajudaram Virgulino a ser considerado o governador do sertão e a grande figura do movimento do cangaço. Seus companheiros de batalha foram extremamente importantes, assim como a mulher que pediu para lhe seguir, amar e auxiliar em meio à guerra no sertão.

Maria assume uma postura de primeira-dama em *Baile perfumado*. A sua representação é de uma mulher forte e determinada, que auxilia o companheiro em suas decisões, compartilha dos momentos bons e ruins que o cangaço proporcionou para os dois. Do encontro, por via das visitas do cangaceiro à sua família, do encantamento, até o momento da morte.

2 Dadá costurava desde criança, aprendeu o ofício com a mãe e tinha muita habilidade com esta atividade.

No filme, percebemos que a presença efetiva das mulheres no movimento do cangaço pode ser constatada tanto na presença de Maria Bonita em todas as tomadas em que Lampião aparece para tomar alguma decisão importante, como na sequência de falas em que um cangaceiro afirma a coragem de Dadá, ao descrever como esta enfrenta um homem. Temos a visão da participação ativa das mulheres neste cenário, não apenas como coadjuvantes.

O que *Baile perfumado* nos apresenta é uma representação de Maria Bonita como fiel companheira de Lampião e participante das tomadas de decisão. Poucas são as suas falas, e as expressões, leves, são as marcas mais aparentes no filme. A cangaceira está sempre bem vestida e penteada. Maria mantém este perfil tanto no espaço privado (acampamento) como no público. A Maria Bonita encontrada em *Baile perfumado* é caracterizada com cabelos curtos e fivelas enfeitando os penteados, e vestidos com cortes da moda dos anos 1930, de acordo com estas tendências da época.

Considerações finais

Apesar do contexto histórico, social e cultural, as relações de gênero no cangaço são representadas em *Corisco e Dadá* e *Baile perfumado* de maneira harmônica. Elementos da cultura patriarcal e machista são facilmente encontrados, mas quebras de paradigmas e conceitos são abordados nas narrativas. Mas observamos que durante a narrativa outros paradigmas são quebrados, apresentando representações de mulheres corajosas e independentes e homens mais humanizados, não sendo apenas mostrados como guerreiros impiedosos.

Mulheres que ainda são colocadas dentro das amarras do patriarcado, mas que em diversos momentos emergem deste lugar. Por outro lado, temos homens que se mostram delicados e carinhosos com suas companheiras.

As relações de gênero presentes nos filmes apresentam variantes nos comportamentos das mulheres nordestinas. No seio familiar, elas são submissas às vontades dos maridos e dos pais, obedecendo-os e seguindo as instruções dadas pelos homens. Mas observamos que, durante

a narrativa, alguns paradigmas são quebrados no contexto do movimento do cangaço.

Dadá é apresentada como uma menina destinada à submissão aos homens, primeiro seu pai e depois Corisco, mas com o passar do tempo e as experiências vivenciadas no cangaço descobre outros conceitos e maneiras de relacionamento entre homens e mulheres.

Maria Bonita não tem sua história contada desde o início de sua trajetória no cangaço no filme *Baile perfumado*, mas a forma como a postura dela é mostrada dentro do movimento nos mostra o posicionamento vanguardista daquela mulher, que entrou para o cangaço por vontade própria, determinada a passar pelas provações e emoções que esta saga lhe guardara.

No imaginário coletivo, a representação das cangaceiras é povoada pela questão da figura da mulher macho, valente. Mulheres que saem do seu papel de gênero designado e assumem uma postura masculina. Não apenas masculina, mas extremamente ligada a questões da natureza, já que a palavra “macho” descende do termo “cabra macho”, título dado aos homens destemidos do Nordeste. O convívio com a violência e a rigidez na personalidade são focos deste estereótipo.

Para Albuquerque Júnior (2003), a constituição da figura feminina no Nordeste como “mulher-macho” sofreu grande influência da obra literária *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha, apesar deste autor não mencionar a presença feminina no seu livro. Como este escritor foi pioneiro nos estudos sobre o Nordeste e seus habitantes, ocorreu uma apropriação do seu discurso sobre a constituição dos homens a partir dos elementos constitutivos da natureza nordestina e, conseqüentemente, as mulheres que viviam nesta região passaram a serem vistas também como produtos da flora e da fauna inóspita.

Os homens também são vítimas das construções e representações patriarcais; devem pensar, agir e sentir de determinada forma. Se fogem a este padrão do cabra macho, são desrespeitados. Nos filmes, grandes homens do cangaço mostram sua vertente mais humana, composta de diversas identidades, acionadas de acordo com o cenário e a contexto.

São violentos nos ataques aos inimigos, mas carinhosos com suas esposas. Mostrar vários lados da vida de personagens tão importantes da nossa história foi tarefa de ambas as produções.

Assim, *Corisco e Dadá* e *Baile perfumado* apresentam discursos que mesclam antigo e moderno, no que diz respeito à relação entre os gêneros. Quebra a fala uniformizada das mulheres submissas e dos homens dominadores. Demonstra que as construções do masculino e feminino não são instauradas pela natureza, mas por indivíduos que constituem os conceitos estabelecidos pela sociedade e cultura, abordando uma questão tão discutida na atualidade através dos estudos de gênero. Além disso, elucida a importância do cinema na construção das representações destes enlances entre homens e mulheres. Mostrar uma sociedade onde todos possam ter espaço para se expressar, lutar pelos seus ideais, é completamente possível nas grandes telas. Basta a sensibilidade dos criadores destas obras para tais questões. Os meios de comunicação reproduzem a realidade social vigente, mas são responsáveis pela montagem da mesma.

Assim, como o retorno da temática cangaceirista foi inspirado no cinema produzido no Brasil da década de 1960, alguns traços também são semelhantes. A construção do Corisco de Rosemberg Cariry é influenciada pelo de Glauber Rocha. Da mesma forma são as mulheres. Segundo pesquisas de Lindinalva Rubim, as mulheres no Cinema Novo não são caracterizadas como sonhadoras, adjetivo geralmente atribuído a elas com facilidade. Pelo contrário, elas são as que chamam os homens para a realidade, quebrando as perspectivas surreais deles.

O mesmo é percebido no cinema de retomada, nos filmes *Corisco e Dadá* e *Baile perfumado*. No primeiro essa postura de racionalidade feminina fica mais clara, pois Dadá é uma das protagonistas do filme, participando ativamente da narrativa. Já em *Baile perfumado*, a personagem de Maria Bonita não é tão aparente, mas é peça fundamental dentro do bando de Lampião. O silenciamento é uma característica marcante na construção de Maria Bonita nesta película. Silêncio que compõe a construção da representação desta personagem e que é cúmplice dos

momentos que participa. Sua postura é marcada por gestos, alguns sorrisos e olhares desconfiados.

Concluimos que as representações das relações de gênero nos filmes *Corisco e Dadá* e *Baile perfumado* não reforçam a manutenção do discurso do patriarcado, mas abrem brechas para a flexibilidade deste contexto machista. Não podem esconder as condições da época, mas buscam amenizar estas questões e mostrar outros caminhos possíveis nestas construções.

Referências

- ANDRADE, Matheus. *O sertão é coisa de cinema*. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2008.
- BILHARINHO, Guido. *O cinema brasileiro nos anos 90*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2000.
- DEBS, Silvie. *Cinema e literatura no Brasil – Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. Fortaleza: Interarte, 2007.
- ODELET, Denise. *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.
- LINS, Daniel. *Lampião: o homem que amava as mulheres – O imaginário do Cangaço*. São Paulo: Annablume, 1997.
- PAIVA, Claudio Cardoso de. *Do local ao global, imagens do Nordeste na idade mídia. Uma antropológica da ficcionalidade brasileira*. Trabalho apresentado no GT de Ficção Televisiva Seriada no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Brasília, 2006.
- ROSSINI, Mirian. *Discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90*. Trabalho apresentado no NP 07 – Comunicação Audiovisual do IV Encontro de Núcleos de Pesquisa da Intercom. Porto Alegre, 2004.
- SANTOS, Maria de F. S. & ALMEIDA, Leda Maria de. *Diálogos com a teoria das representações*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2005.
- SCOTT, Joan. “Prefácio a *Gender and politics of history*”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n° 3, 1994, p. 11-27.

As trilhas musicais compostas por Radamés Gnattali para o cinema brasileiro: estudo dos créditos iniciais dos filmes

CINTIA CAMPOLINA DE ONOFRE¹

Introdução

Radamés Gnattali nasceu em 1906 em Porto Alegre e faleceu em 1988 no Rio de Janeiro. Foi um músico que teve a carreira permeada tanto pela música erudita – compondo para formações orquestrais, camerísticas, *ballets* e a música popular – como atuando em grupos regionais, compondo choros e arranjos para orquestras de rádio, televisão e gravadoras de discos, com participação de cantores populares.

Gnattali também teve um intenso envolvimento no cenário do cinema brasileiro. Verificamos que o maestro atuou como compositor de trilhas para o cinema brasileiro de 1933 a 1983. Compôs trilhas musicais de 56 filmes, trabalhando com significativos diretores como Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos, Victor Lima, Eurides Ramos, José Carlos Burle, Rui Santos, e orquestrou os primeiros filmes estrelados por Mazzaropi realizados na Vera Cruz. Sua maior produção ocorreu na década de 1950 com um total de 35 trilhas musicais para filmes de ficção. Além da vasta filmografia, a assinatura musical de Radamés Gnattali está relacionada a filmes bastante representativos da cinematografia brasileira sob os pontos de vista estético e de crítica – nos referimos a *Ganga bruta*

¹ Cintia Campolina de Onofre é mestre e doutora em Multimeios, com Graduação em Música Popular, todos os títulos pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. A autora é pesquisadora na área de trilhas musicais para o cinema brasileiro. E-mail: ci.campolina@iar.unicamp.br.

(1933), *Argila* (1940), *Sai da frente* (1952), *Tico-tico no fubá* (1952), *Rio 40 graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957), *A falecida* (1964), *Jogo da vida* (1976) e *Eles não usam black-tie* (1981). Vale notar que em nosso trabalho também questionamos se a música composta para os filmes contribuiu para que fatores relacionados ao sucesso e difusão aflorassem.

Radamés Gnattali trabalhou como maestro, regente, compositor e arranjador, e essa gama de possibilidades em sua carreira permitiu também que atuasse nessas especialidades nos filmes brasileiros. Algumas dessas particularidades estão presentes nos créditos iniciais dos filmes e colaboram para o entendimento de como a música de Radamés contribuiu para a narrativa, embora alguns créditos sejam confusos e até hoje não denotem com exatidão o trabalho do compositor da trilha musical. Por isso, propomos a discussão e análise dos créditos iniciais² de 28 filmes lançados no período compreendido de 1933 a 1983.

Análise dos créditos iniciais

O primeiro filme com trilha composta por Radamés foi *Ganga bruta* (1933), dirigido por Humberto Mauro. O filme traz em seus créditos iniciais o músico como regente, selecionador musical e compositor da trilha original. As canções ficam creditadas para Heckel Tavares e ao próprio Radamés, e um terceiro crédito coloca a canção tema, cantada por Jorge Fernandes, para Heckel Tavares e Joracy Camargo. Na verdade, segundo nossas análises e pesquisas a documentos musicais, a única canção que Radamés compôs foi “Teus olhos... água parada”, conforme podemos observar na partitura que resgatamos durante a pesquisa. Essa canção é o *leitmotiv* do casal protagonista, Marcos e Sônia. A canção tema *Ganga bruta* e as canções populares são certamente reservadas, então, a Tavares e Camargo.

2 Em minha tese de doutorado, além de realizar a investigação dos créditos iniciais, também realizei a análise minuciosa da trilha musical do filme em suas micro e macroestruturas, mapeando canções com arranjos de Radamés, música instrumental original, música orquestral não original, composições regionais, além de realizar entrevistas, confrontando com as proposições iniciais creditadas.



Figs. 1 a 4: Créditos iniciais do filme *Ganga Bruta* (1933)

Na década de 1940, selecionamos o filme *Argila* (1940), dirigido também por Humberto Mauro. Neste filme fica duvidoso o que realmente o maestro fez, pois a participação de Villa Lobos também é grafada como “Música de” e a Radamés coube a “Partitura musical”. Segundo entrevistada com o Professor Hernani Heffner, pesquisador de cinema e diretor de conservação da Cinemateca do MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os créditos “Música de” designam a composição de Villa Lobos para o filme, que pode ser inédita ou não,³ e o termo “Partitura musical” destinado a Radamés trata-se da composição original inédita para o filme.⁴ Em *Argila*, podemos afirmar que a música que Iberê Gomes Grosso executa ao violoncelo é de Villa Lobos: trata-se da composição *O canto do Cisne Negro*. No filme, também fica evidente a autoria, pois a personagem principal, Luciana (Carmen Santos), diz ao seu criado que peça a Iberê para tocar aquela música de Villa Lobos. Outro fato interessante é que segundo a entrevistada Professora Valdinha Barbosa, pesquisadora que conviveu com Radamés e autora do primeiro livro sobre o mesmo, o violoncelista Iberê mantinha uma relação musical intensa com Villa Lobos participando da maioria de seus arranjos. No caso, a *Canção de Romeu* tem letra de Olavo Bilac, música de Roquete Pinto e partitura de Radamés. O termo aqui, “partitura de”, diz respeito aos arranjos da canção descrita.

3 Podem existir no filme composições de Villa Lobos que já tinham sido executadas com orquestra e gravadas, entretanto foi a primeira vez que essas composições foram aco- pladas a um filme.

4 A expressão “partitura de” também pode significar arranjos com temas inéditos.

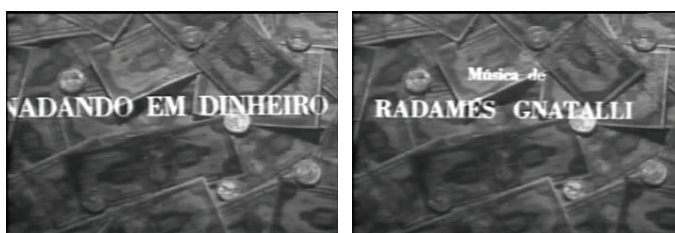


Figs. 5 a 7: Créditos iniciais do filme *Argila* (1940)

Na década de 1950, exemplificamos os créditos de 18 filmes. Destes filmes há uma variedade de créditos para o trabalho de Radamés. Um dos créditos mais comuns é o de “Música de” e, de acordo com nosso agrupamento, os filmes *O barbeiro que se vira* (1958), *Fuzileiro do amor* (1956), *O rei do movimento* (1954), *Sai da frente* (1952), *Dona Xepa* (1959), *Nadando em dinheiro* (1952), *Tico-tico no fubá* (1952) e *Titio não é sopa* (1958) apresentam esse tipo de denominação.



Figs. 8 e 9: Créditos iniciais do filme *Sai da frente* (1952)



Figs. 10 e 11: Créditos iniciais do filme *Nadando em dinheiro* (1952)



Figs. 12 e 13: Créditos iniciais do filme *Tico tico no fubá* (1952)

O crédito “Música de” nos diz que toda a música do filme foi composta por Radamés. Deste modo, podemos pensar na música diegética – incluindo as canções nos *dancings* e shows – e na música não diegética. Contudo, a análise das músicas dos filmes apontam que as canções presentes neles não são de autoria de Radamés, e em alguns casos nem os arranjos. Observamos então que essa era uma qualificação generalizada para toda a música do filme, sem distinção, o que na maioria dos filmes com trilhas de Radamés não ocorreu.



Figs. 14 e 15: Créditos iniciais do filme *O rei do movimento* (1954)



Figs. 16 e 17: Créditos iniciais do filme *Fuzileiro do Amor* (1956)



Figs. 18 e 19: Créditos iniciais do filme *Barbeiro que se vira* (1958)

No filme *Marujo por acaso* (1954), dirigido por Eurides Ramos, percebemos que juntamente com o crédito “Música de” há uma denominação que será muito importante na década de 1980 e redefinirá a posição do músico compositor de trilhas no Brasil: nos referimos à qualificação de “Direção musical”.



Figs. 20 e 21: Créditos iniciais do filme *Marujo por acaso* (1954)

A expressão “fundo musical” igualmente é muito comum nesse período e refere-se à música composta como inserção não diegética que pode ser inédita (e na maioria das vezes é) ou não. Entretanto, a maioria dos créditos iniciais dos filmes analisados desse período atribuem a Radamés a função de compositor (utilizando temas inéditos ou músicas de seu repertório orquestral que não estavam vinculadas a filmes) e orquestrador da trilha dos filmes. Lembrando que esse é um período no qual as canções estão muito presentes e Gnattali atuou com intensidade como orquestrador de canções, as quais eram interpretadas por cantores famosos das décadas de 1940 e 1950. Esse tipo de crédito, “Música de fundo”, notamos em *Quem sabe... sabe!* (1956), *O noivo da girafa* (1957), *Chico Fumaça* (1958), *Na corda bamba* (1958) e *Quem roubou meu samba* (1959).



Figs. 22 e 23: Créditos iniciais do filme *Quem sabe...sabe!* (1956)



Figs. 24 e 25: Créditos iniciais do filme *Na corda bamba* (1958)



Figs. 26 e 27: Créditos iniciais do filme *Quem roubou meu samba* (1959)

Nos filmes *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, vemos o crédito “Partitura musical de”, significando que a música composta por Radamés para o filme é original. Entretanto, somente pelos créditos não se pode saber se toda a música do filme foi composta por ele. Especificamente nestes filmes, isso não ocorreu. Há o crédito das canções para Zé Kéti, e muitas vezes elas não têm orquestração ou arranjos para instrumentação elaborada – no caso de *Rio Zona Norte* há até uma inserção *a capella* de um trecho da canção *Mexi com ela* de Zé Kéti, cantada por Espírito da Luz (interpretado por Grande Otelo).



Figs. 28 e 29: Créditos iniciais do filme *Rio 40 graus* (1955)



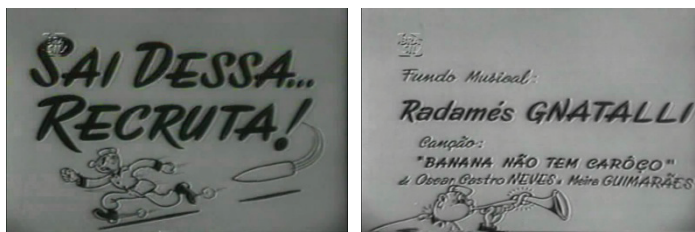
Figs. 30 e 31: Créditos iniciais do filme *Rio Zona Norte* (1957)

Nos filmes dirigidos por Eurides Ramos, *O camelô da Rua Larga* (1958) e *Cala boca Etelevina* (1958), o crédito presente é de “Orquestração”. Neste caso, há uma especificação de que o compositor apenas fez o arranjo das músicas e não as compôs. Entretanto, nestes filmes observamos que toda a música não diegética foi composta por Radamés e também orquestrada por ele. Essa denominação talvez esteja ligada à valorização dessa característica do músico, porque Radamés sempre esteve ligado, em toda a sua carreira, ao arranjo das trilhas dos filmes, além de ser compositor em muitas.



Figs. 32 e 33: Créditos iniciais do filme *O camelô da Rua Larga* (1958)

Na década de 1960 marcamos os filmes: *Sai dessa recruta* (1960), *A viúva Valentina* (1960), *A falecida* (1964) e *Grande Sertão* (1965). Os dois primeiros, do início do período, são comédias com inserção de canções, bem similares aos filmes anteriores, portanto os créditos ainda são bem típicos da década de 1950.



Figs. 34 e 35: Créditos iniciais do filme *Sai dessa recruta* (1960)



Figs. 36 e 37: Créditos iniciais do filme *A viúva Valentina* (1960)

Grande Sertão, dirigido por Geraldo Santos Pereira, e *A falecida*, por Leon Hirszman, atribuem a Radamés a música composta com a inserção do termo “Regência”, o que significa que, além de compor a trilha musical, Radamés regeu a orquestra no dia da gravação da trilha, o que era usual, entretanto não creditado nos filmes anteriores. Aqui, a problemática diz respeito à imprecisão: há uma atribuição de “Regência” quando muitas vezes o termo correto seria “Arranjo”, pois ao analisarmos os filmes, percebemos que os arranjos e as composições não diegéticas também são de Gnattali. Já em *Fábula* (1964), com direção de Arne Sucksdorff, Radamés divide os trabalhos da música do filme com Luciano Perrone,

que assina direção musical, ficando a composição a cargo de Gnattali e, neste caso, notamos termos explícitos.



Figs. 38 e 39: Créditos iniciais do filme *A falecida* (1964)



Figs. 40 e 41: Créditos iniciais do filme *Fábula* (1964)



Figs. 42 e 43: Créditos iniciais do filme *Grande Sertão* (1965)

Na década de 1970, Radamés compôs a trilha do filme *O jogo da vida* (1976), com direção de Maurice Capovilla. Neste filme, vemos o crédito “música de João Bosco e Aldir Blanc” se referindo à utilização da canção tema “Jogo da vida”, e direção musical do “Maestro Radamés Gnattali”.



Figs. 44 e 45: Créditos iniciais do filme *O jogo da vida* (1976)

No caso, podemos já perceber uma tentativa de creditar o que exatamente ocorreu no filme. O termo “diretor musical” nos parece mais adequado e muito utilizado depois da década de 1970 e designa que toda a música do filme teve arranjos de Radamés, inclusive as inserções da canção–tema orquestrada. O termo também pode indicar que Radamés foi o compositor das inserções musicais não diegéticas na narrativa. Em entrevista, Maurice Capovilla nos contou sobre como era o processo para contratação e escolha dos músicos e diretores musicais em seus filmes:

Eu não tinha muito contato com o maestro, quem arranjava tudo para mim era o Pelão. Ele chamava o maestro, os músicos, ia junto nas gravações e depois levava para mim, aí eu escolhia onde ia colocar e retirar a música, mas contato com o diretor musical era muito pouco, infelizmente, pois na época isso não era muito comum. O produtor fazia quase tudo (CAPOVILLA, entrevista, jul. 2011, Rio de Janeiro).

O produtor Pelão, apelido de João Carlos Botezeli, foi responsável por uma série de produções musicais de filmes nos anos 1970 e 1980. João Carlos trabalhava como um contato entre o diretor e o músico ou compositor da trilha, e muitas vezes até indicava quem seria o melhor músico para determinado filme. No caso de *Jogo da vida*, o produtor indicou o nome de Radamés nos primeiros encontros com o diretor Capovilla, que prontamente aceitou a sugestão.

Já no fim de sua carreira, Radamés compôs as trilhas para os filmes *Eles não usam black-tie* (1981), também dirigido por Leon Hirszman, e *Perdoa-me por me traíres* (1983), com direção de Braz Chediak. Os dois filmes trazem o crédito de direção musical para Radamés, termo que se tornou usual desde a década de 1970. O que os filmes têm em comum é a utilização de dois compositores de renome da MPB para compor a música tema dos filmes, no caso duas canções. No primeiro, o compositor convidado foi Adoniran Barbosa, que faz uma adaptação com o título do filme *Eles não usam black-tie* para *Nóis não usa os blequetais*.



Figs. 46 e 47: Créditos iniciais do filme *Eles não usam black-tie* (1981)

Em *Perdoa-me por me traíres*, Chico Buarque compôs *Mil perdões*, interpretada por Gal Costa já nos créditos iniciais. Essa utilização de compositores e músicos expressivos no cenário nacional era uma prática usual por diretores na década de 1980 (a exemplo dos filmes dirigidos por Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Luis Carlos Barreto, entre outros).



Figs. 48 a 50: Créditos iniciais do filme *Perdoa-me por me traíres* (1983)

Considerações finais

O que notamos com a análise dos créditos é uma tentativa de configuração para o trabalho do diretor musical ao longo dos anos. Vemos primeiramente o crédito “música de” para uma generalização do que o músico possa ter feito no filme, e, com o passar dos anos, as palavras “fundo musical”, “orquestração”, “regência” culminam no que observamos até hoje: “diretor musical”. Entretanto, esse termo também é generalizado e não denota exatamente o que o músico fez. Com essa denominação, temos a certeza de que o músico dirigiu o trabalho, mas não sabemos se ele compôs, tocou ou regeu, o que pode acontecer. Isso significa uma deficiência de organização da indústria cinematográfica brasileira no que diz respeito à música e ao som no cinema. Os créditos em filmes nacionais sempre foram confusos porque não havia uma divisão rígida de trabalhos, como ocorreu, por exemplo, na indústria cinematográfica americana, com um departamento musical constituído desde a década de 1930. Atualmente, podemos citar um avanço no Brasil, ocorrendo os créditos “som” e “música” para distinguir as duas pistas sonoras do filme, uma ligada mais à captação, edição, mixagem de som e outra ligada à área musical, englobando composição, gravação, regência e outras funções.

É importante destacar que Radamés somou 50 anos de trabalhos dedicados ao cinema brasileiro e compôs trilhas para filmes de diversos gêneros: chanchadas, ficção biográfica, comédias, dramas. A condução da música para essa gama de possibilidades permitiu ao músico uma visão ampla da linguagem cinematográfica.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.
- CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes – ECA, USP, São Paulo, 1993.
- DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos – um olhar neo-realista?*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.

GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies*. Londres: BFI Publishing, 1987.

ONOFRE, Cintia Campolina de. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz*. Dissertação (mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Multimeios, Unicamp, Campinas, 2005.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional – O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

Filmografia utilizada na análise

Ganga bruta, 1933. Direção: Humberto Mauro.

Argila, 1940. Direção: Humberto Mauro.

Sai da frente, 1952. Direção: Abílio Pereira de Almeida.

Nadando em dinheiro, 1952. Direção: Abílio Pereira de Almeida.

Tico-tico no fubá, 1952. Direção: Adolfo Celi.

Marujo por acaso, 1954. Direção: Eurides Ramos.

Rei do movimento, 1954. Direção: Hélio Barroso e Victor Lima.

Rio 40 graus, 1955. Direção: Nelson Pereira dos Santos.

Quem sabe... sabe!, 1956. Direção: Luis de Barros.

Fuzileiro do amor, 1956. Direção: Eurides Ramos.

Noivo da girafa, 1957. Direção: Victor Lima.

Rio Zona Norte, 1957. Direção: Nelson Pereira dos Santos.

O barbeiro que se vira, 1958. Direção: Victor Lima.

Chico Fumaça, 1958. Direção: Victor Lima.

Na corda bamba, 1958. Direção: Eurides Ramos.

O camelô da Rua Larga, 1958. Direção: Eurides Ramos.

Cala boca Etelevina, 1958. Direção: Eurides Ramos.

Titio não é sopa, 1958. Direção: Eurides Ramos.

Quem roubou meu samba, 1959. Direção: José Carlos Burle.

Dona Xepa, 1959. Direção: Darcy Evangelista.

A viúva Valentina, 1960. Direção: Eurides Ramos.

Sai dessa recruta, 1960. Direção: Hélio Barrozo Netto.

Fábula, 1964. Direção: Arne Sucksdorff.

A falecida, 1964. Direção: Leon Hirshman.

Grande sertão, 1965. Direção: Geraldo Santos Pereira.

Jogo da vida, 1976. Direção: Maurice Capovilla.

Eles não usam black-tie, 1981. Direção: Leon Hirszman.

Perdoa-me por me traíres, 1983. Direção: Braz Chediak.

O duplo e o reflexo: a câmera como reveladora dos regimes de imagem

TICIANO MONTEIRO¹

Tomar consciência do corpo, da imagem do corpo. Olhar para o espelho e se ver do lado de lá. Até onde podemos problematizar esse ponto de vista no cinema? A imagem refletida é sempre enigmática, reveladora. E quando o cinema reflete a si mesmo, quando vemos na imagem de um filme a imagem do espelho que reflete a câmera?

Considerando o cinema, acreditamos que a problematização do reflexo da câmera de algum modo evidencia a máquina cinematográfica como *dispositivo* do cinema e marca um tipo específico de relação entre os corpos da cena e o corpo da câmera. Deflagra um cinema que deixa de se perceber como um dispositivo de produção de imagem *sensorio-motor* (DELEUZE, 2004), ou seja, pautado na estrutura do cinema clássico, na *encenação planejada* (AUMONT, 2006), representativa, com seu modelo esquemático estruturado na montagem, na lógica da representação do tempo em função da *percepção (imagem-percepção)*, da *afecção (imagem-afecção)* e da *ação (imagem-ação)*, as três variações da *imagem-movimento*, os três momentos materiais da subjetividade para Bergson (*percepção - afecção - ação*), conforme indica Deleuze em seu segundo comentário a Bergson (DELEUZE, 2004, p. 83).

Essa revelação da câmera demonstra uma tomada de consciência, o cinema tomando consciência de si, como seu próprio objeto, com corpo

1 Mestrando do Departamento de Multimeios da Unicamp. E-mail: ticiano.monteiro@gmail.com.

próprio – a “*máquina filmadora*” (COMOLLI, 2008, p. 219). Tomada de consciência que marca um tipo de relacionamento que essa “*máquina filmadora*”, no regime da *imagem-tempo* (DELEUZE, 1990), terá com o que ela filma, diferente da relação desse *dispositivo* na constituição da *imagem sensório-motora* do cinema clássico (DELEUZE, 2004).

O termo “*dispositivo*” usado aqui está mais próximo do sentido foucaultiano, que não consiste em evidenciar apenas o aspecto ideológico como Baudry coloca, mas de um conceito chave que condensa toda a relação entre seres viventes e seus processos de *subjetivação*. O *dispositivo* na obra de Foucault é apresentado como um conjunto heterogêneo de práticas e mecanismos, que inclui toda sorte de aparatos técnicos, com os quais os seres viventes se relacionam e que produzem, como efeito, subjetividades determinadas (AGAMBEM, 2010).

Nosso interesse está na construção da cena cinematográfica como o resultado do agenciamento entre os corpos em cena, incluindo o dispositivo-câmera. Por enquanto, o problema que colocamos não é de cunho histórico, mas dos princípios criativos, sobre as estratégias de produção das cenas cinematográficas. Consideramos, assim, esse ponto de vista posto por Comolli (2008, p. 219):

Sabemos que o primeiro nível (o grau zero) do realismo cinematográfico não é senão a relação – real, sincrônica, cênica – do corpo filmado com a máquina filmadora: chamo de “inscrição verdadeira” e “cena cinematográfica” à especificidade do cinema de colocar junto, em um mesmo espaço-tempo (a cena) um ou vários corpos (atores ou não) e um dispositivo maquínico, câmera, som, luzes, técnicos. A experiência compartilhada entre os corpos filmados e a máquina filmadora é gravada em uma fita de filme. Esse registro testemunha o que se passou aqui e agora, em determinado lugar, em determinado tempo.

O intuito é analisar o contexto de algumas imagens que, através do reflexo do dispositivo, revelam uma mudança no regime da imagem em que operam, pensando dentro das proposições deleuzeanas dos regimes fundamentais do cinema: *imagem-movimento* e *imagem-tempo*.

O duplo

Para analisar o comportamento do dispositivo-câmera diante da cena traremos o metafilme de Becket, *Film*, de 1965, escrito por ele, protagonizado por Buster Keaton e dirigido por Alan Schneider. *Film* não traz o reflexo no espelho, pelo menos de maneira evidente. Revela através de metáfora o comportamento da máquina filmadora no regime da imagem-movimento (*devoir-imperceptível*) e com isso desvela o funcionamento da imagem sensório-motora, desfazendo suas três variações (DELEUZE, 2004). O reflexo é metafórico, mas bem claro. Não se trata de um filme de demarcações históricas, mas que consideramos exemplar para expor nossas primeiras questões.

Film traz como personagem principal um homem que não quer ser visto por ninguém. Um homem caolho que evita tomar consciência de sua imagem, seja através de outros olhares, seja através de seu reflexo no espelho. O personagem encenado por Buster Keaton anda sempre com rosto coberto, margeando a parede, andando pelos cantos, evitando a qualquer custo ser visto. O filme é feito através de um jogo de olhares (subjéctiva directa e objectiva indirecta) bem marcado, porém ambíguo por natureza. A encenação é marcada pela câmara, dentro das condutas clássicas que esse filme tem por objetivo desconstruir. A câmara, a nosso ver, é o *dispositivo* a ser revelado por Beckett à maneira de Brecht e seu teatro didático (BORNHEIM, 1992). De forma didática, Beckett vai revelando a câmara e seu comportamento clássico; seu vício de planificar a cena, representar o tempo e tornar-se invisível ou imperceptível, como colocou Deleuze a respeito de Beckett (DELEUZE, 1997, p. 36).

Assim como em *Film*, no mundo do cinema, das câmeras, dos olhos e das imagens por todas as partes, a consciência de nossa própria imagem sempre nos é dada. Tudo nos olha, e tomamos consciência disso como

num espelho. Esse é um dos efeitos que a câmera produz em quem ela observa, ela simula um espelho na medida em que tomamos consciência da imagem do nosso corpo. Semelhante, na medida em que projeta no olhar sobre si uma existência específica, à ideia do *Esse est percipi* (ser é ser percebido) do Bispo Berkeley, na qual o *Film* se inspira.

Nele, Buster Keaton faz o papel do homem que não se deixa ser olhado, o próprio antinarciso que não suporta ver sua imagem: o lugar ocupado pelo *dispositivo-câmera* na cena do cinema clássico. Aos poucos o filme mostra que se há imagem, há antes um corpo da imagem, um *centro orgânico* que determina a imagem, um *écran negro*: o homem caolho – a câmera, que ao revelar seu comportamento revela a construção da cena em sua forma representativa. Assim, o que parecia o olhar onipresente do cinema clássico, esse centro indeterminado, revela-se como um corpo que vê, como uma subjetiva direta da máquina cinematográfica, o homem caolho (o olho único da objetiva) e seu duplo que se revela no fim do filme.

A câmera, no cinema clássico, é esse dispositivo que seleciona as imagens para centralizá-las numa ordem onde o tempo depende da ação. Nesse cinema, as imagens são orgânicas, elas representam, antes de tudo, os corpos das imagens através das objetivas indiretas e subjetivas diretas. As objetivas diretas são os corpos indeterminados: Deus, o narrador onipresente, ou objetos do quarto. É o olho imanente às coisas, aos objetos, organizados dentro de um esquema cronológico. A subjetiva direta, sempre representa o olhar dos personagens, o que eles percebem. Esse cinema organiza essas imagens retirando-as de um regime acentrado, regime universal das imagens (plano de imanência), para colocá-las dentro de uma organização cronológica de movimentos. Peter Pál Pelbart (2007) descreve bem o regime da imagem-movimento:

Entre todas as imagens que agem e reagem em todas suas faces, surgem por vezes intervalos, hiatos: determinadas imagens têm reações retardadas e, ao invés de prolongar a excitação recebida, selecionam-na ou organizam num movimento novo. São as imagens vivas, o ser vivo, centro de

indeterminação no seio de um universo acentrado, obstáculo à propagação indefinida da luz, écran negro em que esta se reflete e revela.

Nesse cinema da imagem-movimento, as três imagens (*percepção, ação e afecção*) são organizadas num esquema cronológico, onde o filme é dependente da montagem para construir sua narrativa. Nesse esquema em que o cinema clássico se consolidou, o tempo está no que liga um plano ao outro, ou seja, ele é apenas representado, são as continuidades aparentes, as elipses, os hiatos presentes entre um plano e outro.

Assim, o que o *Film* faz é personificar o *dispositivo-câmera* do cinema clássico, o homem caolho, para revelar sua atitude, sua posição, sua maneira de se pôr em cena na construção da imagem do cinema clássico. O “homem caolho” nega a imagem de seu corpo para tornar-se imperceptível: *devenir-imperceptível* (DELEUZE, 1997). E como bem mostra o filme, é o que a câmera faz no cinema clássico, ela deixa de existir como a câmera que vê (corpo da câmera reconhecida como tal), para se transmutar como olho das coisas, dos objetos, das pessoas, dos animais, de Deus, o Deus cristão com sua onipresença. O homem caolho é a própria câmera. A câmera como dispositivo imperceptível, que nunca se revela como dispositivo cinematográfico e está sempre representando outro corpo. Máquina que subtrai imagens para formar um centro indeterminado, uma *imagem orgânica*.

Film é um filme sobre um filme, é em última análise uma história sobre a movimentação de uma câmera que filma outra. O filme personifica a câmera (as duas) para revelar o *dispositivo-câmera* no regime da *imagem-movimento*, e assim faz uma dobra ao efetuar esse movimento dentro desse regime. Revela a ideia-célula que produz o cinema clássico ao revelar como seu dispositivo funciona, e por consequência, transforma seu funcionamento num constante discurso indireto livre do próprio cinema.



O reflexo

Cinema do corpo (DELEUZE, 1990, p. 227) – um corpo diante de outro corpo, a câmera. O corpo a corpo entre um ser vivente e um dispositivo. Essa tomada de consciência negada pelo “homem caolho” que o *cinema do corpo* vai afirmar como movimento de diferença. Mudando a regra do jogo, que deixa de ser o jogo de ponto de vista (objetiva indireta e subjetiva direta), onde a câmera assume esse *dever-imperceptível*, para o jogo do corpo a corpo, no qual a câmera assume seu corpo e as relações de produção da imagem, que se dão na experimentação da duração da cena, *imagem-tempo*.

Pensemos esse problema a partir de um plano que consideramos chave para nossa análise. Em *Sem essa, Aranha* (1970), de Rogério Sganzerla, há um plano-sequência que inicia com a imagem de Aranha (Zé Bonitinho) e que, num movimento preciso (câmera na mão), a imagem da câmera revela um espelho oval centralizado. O espelho reflete os atores Helena Ignês, Maria Gladys, Zé Bonitinho, Moreira da Silva e toda a equipe técnica; o câmera, os assistentes de som e o próprio diretor Sganzerla. O conjunto, corpos cinematografados e aparelho cinematográfico, em sua mobilidade, uma espécie de equipe de cinema direto acompanhada de um grupo de atores que produzem um teatro não representativo, performático.

O filme é todo produzido em blocos de planos-sequência longos, todos eles com câmera na mão. Em quase todos os casos a câmera se põe diante dos corpos que fabulam o tempo todo, produzindo um paradoxo imagético entre encenação e mundo, pois as cenas são quase todas elas

externas, em lugares improvisados, no meio da rua. A câmera durante o filme é afirmada claramente como corpo presente e central no agenciamento entre as partes do *conjunto* e entre o *conjunto* e o mundo. Ao contrário do homem caolho de Beckett, a câmera de *Sem essa, Aranha* faz-se presente no filme, ela não se preocupa em ser imperceptível, ao contrário, sua preocupação é a de se afirmar enquanto câmera (prova disso é um outro plano-sequência do filme, em que a câmera claramente esbarra no rosto de Aranha). Uma câmera presente como esse dispositivo pelo qual os corpos, os seres vivos, se criam e recriam como sujeitos da cena, experimentando o campo de duração que ela promove. Uma câmera que se inventa como mais um corpo que perambula como seus personagens. Ela é câmera na mão, ela não é Deus, não é um olho imanente em outros objetos, não é a subjetiva direta de nenhum personagem a não ser dela mesma. Ela é dispositivo, “máquina filmadora”. Uma máquina e vários corpos que partilham uma duração que é feita de interação entre eles. Sua “verdade” é a da própria passagem do tempo, “provocado pela máquina e, no mesmo instante, registrado por ela, como marcas desse desgaste no corpo filmado” (COMOLLI, 2008, p. 220).



A cena do espelho do filme de Sganzerla afirma a câmera, toda a aparelhagem de captura e os atores como uma *composição* de corpos cinematográficos. É o reflexo do dispositivo que produz *Sem essa, Aranha*. Um

dispositivo capaz de colocar o próprio filme como objeto dele mesmo, pois o filme, ao olhar-se no espelho, se vê e se mostra como teatro, como performance, como filme, revelando sua ideia-célula que se desenrola e se perpetua a cada novo plano-sequência, a face de um cristal.

Pensando de forma crua, podemos analisar esses planos-sequências como espaço e tempo dinâmicos onde os corpos se relacionam, se *afectam* e agem ao perceber que estão sendo filmados. São corpos indeterminados que reagem fabulando (atores e equipe técnica), numa espécie de jogo de encenação. Temos o corpo no tempo, o corpo na duração, experimentando o tempo, experimentando um campo – um *plano específico*. Uma relação de copresença determinada pela duração do plano-sequência.

Os corpos que coabitam esse plano são os corpos dos atores, dos personagens, os corpos que, desavisados ou não, são inscritos na imagem, os corpos da equipe técnica, do cinegrafista, dos operadores de som e do diretor, que estão no extracampo, mas se transformam, na imagem do espelho, em personagens do filme.

Nesse sentido, o filme de Sganzerla parece dar aos personagens certa autonomia na construção da imagem. Eles não são modelos, corpos com ações predeterminadas que se prologam de um plano a outro, ao contrário: os personagens de *Sem essa*, *Aranha* fabulam o tempo todo, “desenham” a imagem com seus corpos, emprestam ao filme suas afecções, seu humor, seus movimentos, suas agonias e indiferenças num processo de *autotransformação* (LEHMANN, 2007). Os três atores principais (Zé Bonitinho, Helena Ignês, Maria Gladys), juntamente com o corpo técnico, formam a base fundamental de onde o filme se desdobra, um grande corpo que se joga na experiência de cada plano-sequência, no espaço-tempo que produz a imagem.

* * *

Mas agora voltemos aos espelhos, à imagem enigmática que queremos tratar, a imagem refletida da câmera. Como escrevemos anteriormente, trata-se do filme refletindo ele mesmo, que toma ele mesmo

como objeto. Esse é o menor circuito, que vai do atual ao virtual, do germe ao espelho, uma imagem-cristal como propõe Deleuze (1990, p. 96):

O germe e o espelho são mais uma vez retomados, um na obra se fazendo, o outro na obra refletida na obra. Estes dois temas, que atravessaram as outras artes, iriam afetar também o cinema. Ora é o filme que se reflete numa peça de teatro, num espetáculo, num quadro ou, melhor, num filme no interior do filme, ora é o filme que se toma por objeto no processo de sua constituição ou de seu fracasso em se constituir.

Temos no filme a imagem do espelho, que reflete o filme se fazendo. Nele vemos o reflexo dos atores, da câmera e todos os seus dispositivos de captura de som e imagem. É todo o corpo que produz o filme que toma consciência de sua existência atual e se duplica em uma existência virtual. Há uma coalescência entre o atual e o virtual, uma imagem bifacial. Nessa imagem, não existe um prolongamento motor, ela é uma imagem para além das imagens óticas e sonoras puras, pois encontra seu verdadeiro elemento genético ao cristalizar sua própria imagem virtual, nos revelando seu “núcleo”. É o que ocorre em *Sem essa, Aranha*. No plano-sequência do espelho se revela o procedimento chave, a face do cristal, no qual o filme se desdobra. O filme revela sua genética, seu germe. Robbe-Grillet e seu *nouveau roman* é o precursor desse movimento que revela e desfaz seu procedimento narrativo, partindo sempre de um núcleo que se prolifera. Não foi só Deleuze que pontuou a esse respeito sobre Robbe-Grillet, mas Noël Burch (2006, p. 174) o cita também:

É nesse sentido que dizemos que o exemplo de Robbe-Grillet é capital para os cineastas porque ele criou um tipo de narrativa “prolífica” que, como um cristal, cresce a partir de uma idéia-célula, para formar um conjunto absolutamente coerente, mesmo em suas contradições, um conjunto que

reflete em todas as suas facetas (sob uma forma mais ou menos reconhecível) o embrião de onde surgiu.

Dessa forma, essas imagens dão o tempo e o pensamento diretamente. Não que a imagem-movimento não nos dê o tempo, ela dá o tempo através dos intervalos entre planos, ela dá o tempo representando-o através de ações encadeadas. Temos, como bem explica Peter Pál Pelbart, a *cronologia* que caracteriza a imagem-movimento, com sua relação lógica e a medição do tempo a partir do presente, onde há sempre o atual como sucessão linear de presentes enquanto instantes, e a *cronogenia* que cria temporalidades, onde o tempo não depende do movimento, mas ao contrário, o movimento passa a depender do tempo. Para Deleuze, a imagem-cristal é a imagem típica da imagem-tempo, e o espelho é para ele uma imagem-cristal.

Uma outra bela imagem reflexiva que podemos trazer está no filme de Andrea Tonacci, *Bang Bang*. O plano que consideramos o mais emblemático do filme é o que Paulo César Pereio atua com uma máscara de macaco no banheiro, entre dois espelhos e uma câmera.

Nesse filme, a revelação do dispositivo de produção da imagem-som cinematográfica encontra a lógica de desmonte da imagem sensório-motora. É nesse desmonte que vemos surgir um cinema que procede num outro regime de imagem, as imagens óticas e sonoras puras, o regime da imagem-tempo. Aqui, revelar a câmera é revelar um tempo específico de experiência de produção da imagem fílmica, é uma forma de derrubar as venerações próprias do cinema sensório-motor para fabular outro cinema. Essa é a forma, a ideia-célula de *Bang Bang*. O filme traz do cinema seus clichês, seus gêneros, o pretexto para fazer um outro cinema pautado num outro regime de imagem (imagem-tempo), diferente do regime no qual esses gêneros se consolidaram (imagem-movimento). Há aqui um movimento de diferenciação que reinventa o policial, o drama, a perseguição em um cinema pautado no corpo, onde o corpo fabula um outro corpo para o próprio cinema. Mas isso se dá através de uma revelação (ou veneração) comum a todos (diretor, ator, espectador); a de um

sincronismo entre o corpo e a máquina cinematográfica, como colocamos anteriormente, seguindo a ideia de “inscrição verdadeira” de Comolli.

* * *



Considerações finais

O filme que reflete a si próprio, seja metaforicamente como em *Film*, ou literalmente como em *Sem essa, Aranha*, e toma a si mesmo como objeto, revela o regime de imagens sob o qual foi produzido. *Film*, ao mostrar o medo da câmera de se revelar, é o próprio comportamento do *dispositivo-câmera* no regime da imagem-movimento. *Sem essa, Aranha*, em seu espelho que desvela toda a equipe, ao contrário, afirma o *dispositivo-câmera* e deixa claro a relação sincrônica no tempo entre ela e os corpos, característica típica do regime imagem-tempo do cinema do corpo. A presença do espelho pode ser comparada, ainda, ao conceito de imagem-cristal deleuziano, que dá a ver o tempo e o pensamento diretamente e revela o núcleo de onde o filme prolifera.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2010.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafias, 2006.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- BOMHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992.
- COMMOLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- VEIGA, Luana M. *Poéticas da esquiva: modos como a arte pode colaborar para a produção de subjetividades que escapam às sociedades de controle*. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Ceart, Udesc, Florianópolis, 2008.

Cinema-ensaio: análise do processo criativo de Rogério Sganzerla

RÉGIS ORLANDO RASIA¹

Rogério Sganzerla retratou em quatro filmes a conturbada passagem de Orson Welles pelo Brasil para a gravação de seu filme inacabado *It's all true* (1942). Refletiremos as noções de ensaio feitas por Rogério Sganzerla em dois destes filmes: *Nem tudo é verdade* (1986), sendo este uma ficção, e *Tudo é Brasil* (1991), um documentário. A noção de “ensaio” no processo criativo dos filmes sobre Welles de Sganzerla nas décadas de 1980 e 1990 resultam em uma profícua análise da construção do seu estilo em cinema.

Poucas vezes Sganzerla é visto como um documentarista, já que seus filmes ficcionais se sobressaem na história do cinema brasileiro. Sganzerla, cineasta conhecido por suas narrativas ficcionais e figura marcante do cinema marginal brasileiro, depois do seu exílio na Europa, fez um número significativo de documentários, superando até mesmo os filmes ficcionais. A relação de jogo com os campos ficcionais e documentais apresentariam algumas particularidades em seus textos e reflexões. Partimos do pressuposto de que Rogério estaria no pós-exílio, em regimes de experimentações (passagens) com estes dois domínios – ficcional e documental. É o caso dos filmes que retratam a passagem de Orson Welles pelo Brasil em 1942, sendo que com a mesma temática (Welles) ora faz documentário ora ficção. Sganzerla sempre defendeu um cinema experimental, sendo assim, desdobrando esta concepção do cinema,

1 Mestrando em Multimeios pela Unicamp. E-mail: regisrasia@bol.com.br.

recortamos a abordagem do diretor sobre Cinema-Ensaio, um dos germens do seu processo criativo.

Noções do ensaio no cinema

Segundo Arlindo Machado, no artigo “O filme-ensaio”, “no Brasil, a aventura do filme-ensaio ainda está para ser contada. Faltam pesquisas nessa direção, mas não faltam exemplos para analisar sob essa perspectiva” (2003, p. 73). Traçando a trajetória do filme-ensaio na história do cinema, através dos pioneiros russos (Eisenstein, Vertov) e nas contribuições de Godard e Bernadet no Brasil, relata o teórico:

Denominamos ensaio uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias) (MACHADO, 2003, p. 63).

O ensaio é conhecido em diversas abordagens e diferentes utilizações, com o transbordamento do conceito do verbal para as artes chegando ao audiovisual. O ensaio consiste na evolução de um tema ou uma ideia ao invés de uma trama narrativa propriamente dita. Pela perspectiva do audiovisual, o ensaio dinamiza relações do documental e do ficcional através de formas visuais e sonoras, combinadas geralmente sobre a forma do comentário, contendo elementos de autorretrato (em vez de autobiografia). O ensaio cinematográfico muitas vezes se mistura ao documentário, à ficção e ao cinema experimental, combinando um tom e edição de estilos, mas jamais abandonando os traços subjetivos, sintetiza Arlindo Machado.

Examinemos então o filme-ensaio e comecemos pela explicação do conceito. Pensemos primeiro no ensaio.

Denominamos ensaio uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias). O ensaio distingue-se, portanto, do mero relato científico ou da comunicação acadêmica, em que a linguagem é utilizada no seu aspecto apenas instrumental, e também do tratado, que visa a uma sistematização integral de um campo de conhecimento e uma certa “axiomatização” da linguagem (MACHADO, 2003, p. 64).

O filme de ensaio tornou-se uma forma de identificação do cinema na década de 1950 e 60, entrando no discurso e citação de filmes dos cineastas franceses e americanos, entre outros. Já no Brasil, a expressão “fazer cinema-ensaio” se conformou de maneira tímida, por vezes se desdobrando nas concepções do experimental. Peculiarmente os filmes de ensaio tendem a ficar na margem do cinema mundial, possuem um tom muito singular, que é o questionamento entre o documentário e a ficção, mas sem encaixe confortável em qualquer gênero, talvez por isso se denominando “ensaio”. Quanto ao cinema experimental, este sempre teve inúmeras associações, como cinema de arte, não narrativo, cinema de poesia etc. Curiosamente ao experimental, o cinema-ensaio não se associaria como mais um termo, mas era somado como uma modalidade estilística.

O ensaio no verbal é sempre encarado como uma experiência, tomada como forma de aquisição de conhecimento. No audiovisual, o ensaio pode ser visto também pelo filme que precede a “grande obra”, mesmo que esta nunca venha a se conformar. O ensaio assim baseia-se como uma experiência, tal qual é permitido errar, testar, provar: conceitos totalmente ligados à experimentação. Arlindo aponta que o ensaio, para além do essencialmente verbal, seria um manejo da linguagem, nos filmes uma

articulação do áudio e da imagem com a montagem. Se existe uma reciprocidade do ensaio com um gênero, Arlindo coloca que “o documentário poderia ser considerado a forma audiovisual que mais se aproxima do ensaio, mas essa é uma maneira enganosa de ver as coisas”. Sobre essa relação, argumenta ainda:

O termo documentário abrange um leque bastante amplo de trabalhos das mais variadas espécies, sobre as mais diversas temáticas, com estilos, formatos e bitolas de todo tipo. Mas, apesar de toda essa variedade, o documentário se baseia num pressuposto essencial, que é a sua marca distintiva, a sua ideologia, o seu axioma: a crença no poder da câmera e da película de registrar alguma emanção do real, sob a forma de traços, marcas ou qualquer sorte de registro de informações luminosas supostamente tomadas da própria realidade. Essa crença num princípio “indicial” que constituiria toda imagem de natureza fotográfica (incluindo aí as imagens cinematográficas e videográficas) é o traço caracterizador do documentário, aquilo que o distingue dos outros formatos ou gêneros audiovisuais, como por exemplo, a narrativa de ficção ou o desenho animado (MACHADO, 2003, p. 66).

Alguns filmes de ensaio tendem a se combinar com a voz pessoal de um narrador guiando a narrativa (muitas vezes o diretor), com uma ampla faixa de outras vozes. Não por acaso, alguns se referem à polifonia, e a subjetividade se revela por longos monólogos, adquirindo intimidade na captura de cineastas com um humor pensativo. Entre as margens da ficção e o documentário, estas adquirem composições inventivas, brincando e jogando com os campos ao articular o relato verdadeiro com a fabulação. O ensaio parece apontar uma excelente característica para a informalidade do cinema experimental, ou melhor, o contraponto com o formal do cinema, características proeminentes na construção fílmica de Sganzerla.

Em Sganzerla, o cinema-ensaio chega à sua expressão máxima, não a ficção e nem o documentário, mas vínculos da modalidade estilística do ensaio. Como parte de sua reflexão, em seus filmes pouco importa se a imagem com que ele trabalha é captada diretamente do mundo visível “natural” ou é simulada com atores e cenários artificiais, se ela foi produzida pelo próprio cineasta ou simplesmente apropriada por ele, depois de ter sido criada em outros contextos e para outras finalidades.

O contexto contemporâneo de produção cinematográfica, muito próxima da estilística de Sganzerla na década de 1980 e 1990, assume a multiplicidade na sua composição. Arlindo cita que o filme-ensaio é construído com qualquer tipo de imagem-fonte: imagens captadas por câmeras, desenhadas ou geradas em computador, além de textos obtidos em geradores de caracteres, gráficos e também materiais sonoros de todas as espécies. “É por isso que o filme-ensaio ultrapassa longinquamente os limites do documentário. Ele pode inclusive utilizar cenas ficcionais, tomadas em estúdio com atores, porque a sua verdade não depende de nenhum ‘registro’ imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual” (MACHADO, 2003, p. 72).

O filme-ensaio propõe o embate entre os campos do documental e ficcional, compõe-se de camadas em estratos subjetivos dos cineastas, com aspectos recorrentes do experimental, e também aspira à poesia no cinema. Nos filmes *Nem tudo é verdade* e *Tudo é Brasil*, a multiplicidade de materiais nas composições fílmicas e modos de agenciamento transpõem as fronteiras entre uma aparente ficção e uma aparente narrativa documental, ou seja, a intenção é indiscernir os campos.

Sganzerla, elevando à potência máxima os multimeios, utiliza traços dos quadrinhos, *cartoons* de Welles, fotografias, recorte de jornais, arquivos dos cinejornais, fazendo pouco caso das diferenças entre as bitolas. O que importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo e como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida com seu pensamento e artefatos fílmicos. O cineasta, apesar de ter o documentário como

base de sua reflexão, apela para a indiscernibilidade ou passagens sensíveis entre os campos, que dão vazão às noções de filme-ensaio. Assim como comenta Arlindo Machado (2003, p. 68):

Se o documentário tem algo a dizer, que não seja a simples celebração de valores, ideologias e sistemas de representação cristalizados pela história ao longo de séculos; esse algo a mais que ele tem é justamente o que ultrapassa os seus limites enquanto documentário. O documentário começa a ganhar interesse quando se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeos-ensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia).

Pensado para além do suporte, sem ser formal, o ensaio é responsável também por dar forma “bruta” ao pensamento de determinado autor. Ele é uma linha de fuga da cristalização, faz o diferente a partir do que está desgastado. Por se tratar de um ensaio, precede uma obra maior, sendo permitido errar, testar, provar, pois assim o cineasta faria uso de um raciocínio enquanto processo de construção cinematográfica. Talvez este seja o maior espírito do experimental incorporado/partilhado ao conceito do filme-ensaio.

O ensaio entre Caetano Veloso e Rogério Sganzerla

Francisco Elinaldo Teixeira resgata as noções do filme-ensaio como uma das extensões de um cinema experimental, no artigo “O

experimental no cinema brasileiro: a propósito de ‘O cinema falado’, de Caetano Veloso” (2010). As aproximações entre Caetano e Sganzerla se dão pela razão de que *Nem tudo é verdade* é contemporâneo do filme de Caetano, *O cinema falado* (1986). Por várias vezes Sganzerla considerou seus filmes (especialmente *Nem tudo é verdade*) ensaios cinematográficos. Nessa época a concepção de “ensaio” orbitaria o linguajar do grupo de cineastas.

Em seu artigo, Teixeira (2010, p. 38) aborda o que ele chama de “linhas de força do filme que podem situar como peça de grande densidade no campo de nossa experimentação cinematográfica”. Em 1986, junto com o filme de Sganzerla, Caetano lançou seu filme-ensaio *O cinema falado*, indexado nas categorias de documentário e experimental. Segundo Teixeira (2010, p. 38), “o contexto de realização desse filme, na segunda metade dos anos de 1980, não foi dos mais propícios em termos de recepção”.

Caetano se lançaria ao cinema, ainda mais experimental que sua música, dada a sua atividade e gosto pelo cinema. Seu filme expressa um denso diálogo com uma dinâmica de reflexões daquilo que seria o cinema falado. Caetano Veloso e Sganzerla estiveram juntos no exílio na Europa e o músico participou no curta-metragem dirigido por Rogério, *Brasil* (1981), que registra os bastidores da gravação do disco *Brasil*, de João Gilberto. Acompanhemos o que diz Teixeira (2010, p. 310) acerca do filme de Caetano:

Na sinopse que acompanha o filme *O cinema falado*, pode-se ler o seguinte: “O experimental se mescla ao documental. Textos para serem ditos: de prosa e de poesia, de filosofia, escritos pelo próprio cineasta ou por seus escritores prediletos. Pessoas de quem ele gosta, atores com quem convive. Exercícios de som e de fotografia, um pouco de dança e de teatro. Lugares onde mora, na realidade ou na lembrança”. O filme utiliza-se, desse modo, dos parâmetros da colagem com materiais díspares compostos em “blocos autônomos”, dissociados, lançados como

linhas de aproximação e de fuga, como imersão intensa e ao mesmo tempo longa digressão em torno ou a propósito da arte – literatura, música, dança, teatro, vídeo e, particularmente, cinema. Como afirmou Caetano, “Cinema Falado é um ensaio de ensaio de filmes”.

O cinema falado de Caetano segue a função autorreflexiva recorrente do ensaio; é também metacinematográfico, na medida em que nele repercute boa parte dos elementos fílmicos, mas também o diretor, através de seus personagens, faz vir à tona a camada subjetiva da enunciação. Teixeira (2010, p. 308) coloca o contexto em que o conceito do cinema experimental repercutia à época:

Como desdobramento da querela maior entre modernidade versus pós-modernidade, a noção de vanguarda artística também foi alvo de críticas intensas e de um trabalho de reciclagem que a redescreveu sob a denominação de pós-vanguarda. Era o domínio experimental, particularmente no cinema, que passava por um forte abalo desde a constituição das primeiras vanguardas nos anos de 1920. Habitadas ao longo da modernidade ao charme do estar sempre à frente de seu tempo, de tudo aquilo que remetesse a revolução, transgressão, inflexão de parâmetros, pondo constantemente em reviravolta os códigos morais e estéticos vigentes, as vanguardas de repente viram suas aspirações e buscas alucinadas pelo novo serem taxadas, igualmente, de regressivas, portanto, inseridas numa dialética do iluminismo que impugnava toda noção de progresso unilateral da razão e repunha sua consistência sob os signos de luzes e sombras.

O que foi levantado por Arlindo Machado e Francisco Elinaldo Teixeira sobre o cinema-ensaio estaria em conformidade com as reflexões de Rogério Sganzerla em um período importante para a construção da sua estilística no cinema.

Cinema-ensaio sob a ótica de Rogério Sganzerla

Em um artigo de 1965, intitulado “Cinema impuro?”, Sganzerla, movido pelas reflexões de Raymond Bellour e este pelo livro de Alexander Astruc, apresentou o que seria uma “interessante classificação do cinema”. Dentre as classificações, as atenções do diretor (diferentemente de Bellour) ficariam sobre o “cinema-ensaio”. Para Sganzerla (2010a, p. 60), o cinema-ensaio seria “talvez o mais importante e o mais moderno”. Fazendo acréscimos às noções constituídas por Bellour, Sganzerla cita que o cinema-ensaio opõe-se frontalmente ao cinema tradicional e ao “cinema-romance”, com narração lógica, perfeitamente raciocinada e “arrumada”.

Nesta retomada do pensamento do teórico francês, Sganzerla reflete o “cinema-epopeia”, em que os personagens não são mais do que o signo da história, substituindo o tempo e o espaço à sua vontade. “Cinema-epopeia” é de essência expressionista: a câmera é um olho absoluto e onisciente. O “cinema-conto” seria enquadrado como construção de um universo irreal, com leis próprias: desaparece a descrição psicológica dos personagens em favor do seu valor simbólico, em lugar do tempo há a ilusão do tempo (SGANZERLA, 2010a, p. 59-61).

Existem termos que Sganzerla emprega em outro artigo, “Noções de cinema moderno” (2010b), como “relativização” e “passagens harmônicas”, ficando claro principalmente nesta discussão a ultrapassagem das fronteiras e da limitação técnica. “Este gênero é relativista – procura entender os objetos no cotidiano com suas limitações (inclusive técnicas), no contato com a realidade viva. Daí certa desconfiança pelos estúdios, maquinarias, e opulências artesanais” (SGANZERLA, 2010a, p. 60). O cineasta brasileiro cita Rouch, realizador de “fitas” experimentais através das intersecções do cinema-ensaio com o documentário.

Há o caso famoso de Jean Rouch, etnólogo francês que realizou fitas experimentais, absolutamente desdramatizadas. Ele mesmo entra em cena, interroga as pessoas do cotidiano

e interroga-as sobre a vida, o que gostariam de fazer etc [...] O que vale é a “presença do homem em face da câmera”, dando origem a uma técnica peculiar. Já não há narração onisciente, de origem expressionista, em que a câmera se situa em todos os lugares e instantes. A câmera adora uma localização frente à intriga; há a individualização do aparelho que se torna também personagem – a testemunha ocular.

Sganzerla (2010a, p. 61) observa que “os filmes de Alain Resnais são cinema-ensaio; exploram o documentário e alteram cinejornais com filmagens atuais”, incluindo uma dimensão romanesca. Os cinejornais seriam a base da pesquisa de materiais para os filmes wellesianos, fundamentalmente em *Tudo é Brasil*. Como cita Sganzerla (2010a, p. 60), filmes-ensaios “aplicaram lições do documentário; os atores ‘fazem seu próprio papel, são obrigados a interpretar a si mesmos’. Elimina-se o personagem, subsiste o ator – muitas vezes consciente de que está representando (fala com a plateia etc.)”. Esta última citação, aliada à desdramatização das cenas, se fundiria com todas as noções de improviso nas tomadas, utilizadas no período da Belair e posteriormente em *Nem tudo é verdade*, com Grande Otelo interpretando a si próprio, sendo o ator naquela época testemunha desta história.

Sganzerla (2010a, p. 60) ainda complementa que a *nouvelle vague*, de modo geral, pretendia fazer cinema-ensaio. “Valorizou-se a improvisação, os diretores franceses influenciaram-se pelo cinema americano, os jornais de atualidades e a televisão (a mesma displicência na montagem, os falsos-raccords, predomínio dos close-ups – a fim de oferecer a presença física dos atores)” .

Sob a noção de uma obra que precede a grande obra, encontramos vários protótipos de filmes na cinematografia de Sganzerla, geralmente curtas, que serviriam de ensaio de filmes por vir. No caso de Sganzerla, os dois curtas sobre HQ, *Quadrinhos no Brasil* (1969), que precedeu o curta *Histórias em quadrinhos* (1969), co-dirigido por Alvaro Moya; o curta *Linguagem de Orson Welles* (1991), antes do longa *Tudo é Brasil* (1997); e *Noel por Noel* (1980), antes de *Isto é Noel* (1990).

Os últimos conceitos abordados por Bellour e refletidos por Sganzerla são o “cinema-novela” – geralmente quando os conflitos passam-se numa cena reduzida, com ação concentrada e possibilitando conflitos humanos; o “cinema-teatro” de Truffaut, e certa tendência do cinema francês; e o “cinema-romance”, que Bellour considera ser a forma mais positiva, de cineastas que contam uma história com imagens, assim como um romancista usaria as palavras. “O cinema-romance é mais uma maneira de impor o visual que o visual em si” (SGANZERLA, 2010a, p. 61). No final deste artigo, Sganzerla criticaria a posição de Bellour questionando o teórico na busca de um *cinema impuro*, como o título propõe.

É a partir desta classificação que a tese se torna discutível. Bellour não acredita no cinema puro; para ele só é possível a união com outras artes e atividades. Não dá oportunidade para o cinema alcançar autonomia. [...] Competir com o romance ou o teatro, o cinema não pode; fundir-se seria uma solução provisória, como na maioria dos cineastas pré-modernos. Com isto quero dizer que a classificação mais consequente seria: o cinema-cinema. Praticado justamente pelos homens que não o confundem com filosofia, “cultura”, humanismo, moral, psicologia, sociologia etc. etc., mas que o abraçam pelo que ele é por si mesmo (SGANZERLA, 2010a, p. 63).

O filme-ensaio não é nenhum gênero, ou campo, mas sim uma modalidade estilística que se cruza conceitualmente e esteticamente nos filmes de Sganzerla. Seus filmes são documentários e ficções sobre os acontecimentos de Welles, na forma como o diretor interpretou tais acontecimentos e os revelou em filmes-ensaios. O ensaio em um plano verbal pressupõe o não envolvimento de provas dedutivas de caráter científico, mas empírico, cujas experiências são menos formais e mais flexíveis. Do verbal, aos mais diferentes meios, com o passar dos anos o ensaio ganhou forma, sendo estendido para todas as mídias, do cinema à televisão, com os conhecidos “pilotos”.

A partir de uma “classificação” de Bellour, Sganzerla posicionaria seus dois filmes sobre Welles através dos conceitos do cinema-ensaio. Mais curioso ainda desta noção é que seu germe estaria lançado nas reflexões de 1965, antes de ele fazer seu primeiro curta de ficção, ironicamente chamado de *Documentário* (1966). Posteriormente, o cineasta se lançaria no longa-metragem com *O bandido da Luz Vermelha* (1968).

A noção de ensaio compõe um excelente ponto de análise dos processos criativos de Rogério Sganzerla, somando a informalidade do cinema e noções defendidas pelo diretor do cinema experimental através das passagens harmoniosas entre os campos, com predominância do documentário. Sganzerla não pretendeu compor seus filmes, ou simplesmente reconstruir a passagem de Welles pelo Brasil sobre as dicotomias realidade ou não realidade, ficção ou documentário, muito menos ele teria a história como elemento rigoroso para a narratividade de suas obras. Entram nos seus filmes outras referências/experiências, em um complexo jogo com a indiscernibilidade dos domínios, tendo também a história do cinema como aporte para seus regimes de fabulações.

Integrado ao passeio das reflexões entre Sganzerla, que leu Bellour, que leu Astruc (autor das noções de “caméra-stylo” ou “camera-pen”), finalizaria Arlindo Machado no seu artigo-ensaio sobre filme-ensaio (2003, p. 75): “no futuro, quando as câmeras substituïrem as canetas, quando os computadores editarem filmes em vez de textos, essa será provavelmente a maneira como ‘escreveremos’ e daremos forma ao nosso pensamento”.

Referências bibliográficas

- MACHADO, Arlindo. “O filme-ensaio”. *Concinnitas Virtual*, Rio de Janeiro, ano 4, nº 5, dez. 2003, p. 75-63. Disponível em <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos5/machado.pdf>>. Acesso em 31 ago. 2011.
- SGANZERLA, Rogério. “Cinema impuro?”. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues (orgs.). *Edifício Rogério: textos críticos*. Vol. 1. Santa Catarina: Editora UFSC, 2010a, p. 58-63. Publicado

originalmente no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, 23 jan. 1965, p. 5.

_____. “Noções de cinema moderno”. In: LIMA, Manoel Ricardo de; MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues (orgs.). *Edifício Rogério: textos críticos*. Vol. 1. Santa Catarina: Editora UFSC, 2010b, p. 64–68. Publicado originalmente no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, 23 jan. 1965, p. 5.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “O experimental no cinema brasileiro: a propósito de *O cinema falado*, de Caetano Veloso”. In: PAIVA, Samuel *et al* (orgs.). *Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine XI*. São Paulo: Socine, 2010, p. 308–316.

A imagem-haneke: o virtuosismo da forma como dispositivo

SARA MARTÍN ROJO¹

Introdução

Reconhecer uma obra de Michael Haneke não é uma tarefa muito difícil para aqueles que já viram algum de seus filmes. O rigoroso controle estético que suas obras apresentam se viu definido como uma marca autoral deste diretor, e por isso é selecionado como motivo do presente trabalho.

O tratamento da imagen, nos filmes do diretor Michael Haneke, se vê condicionado por um rigoroso mecanismo estético, definido por critérios de adequação expressiva.

A análise fílmica proposta por Aumont tem como objetivo “nos fazer sentir prazer graças à melhor compreensão das obras”² (2002, p. 8); a partir disso, este trabalho pretende analisar os traços estéticos objetivos encontrados nos filmes, com a finalidade de compreender os discursos que sustentam. Estes aspectos formais, que poderíamos definir como “equações mágicas” hanekeanas, fizeram com que o diretor austríaco

1 Graduada em Publicidade e Relações Públicas pela Universidade de Valladolid (UVA), Espanha, mestre em Cinema de ficção, Realização e Produção pela Universitat Ramon Llull, Espanha, mestre em Multimeios pela Universidade de Campinas (Unicamp) e doutoranda pelo mesmo programa. E-mail: saryrojo@yahoo.es.

2 No estudo realizado por Aumont em seu livro *Análise do filme* (1990), este chega à conclusão de que não existe uma metodologia universal para analisar o filme pois, como aponta, é impossível completar uma análise, já que sempre haverá algo que possa ser analisado referente a seus diferentes graus de extensão e precisão.

fosse incorporado dentro do grupo dos grandes pensadores do realismo cinematográfico, junto a Godard e Kiarostami, entre outros.

Haneke busca em seus filmes a imagem concreta, aquela que mais se aproxime a esse momento de expressão. Esses filmes não se preocupam em deleitar o espectador por meio da contemplação de belas imagens. O cinema deve ter uma imagem justa, precisa, que sirva para expressar uma intenção. Para Haneke, a imagem não é unívoca nem intercambiável, e por isso é necessário encontrar essa exatidão que permita concretizar a ideia.

O enquadramento indica o que é que temos de olhar e também aquilo que não está permitido olhar. Faz com que os elementos internos, ou seja, aqueles que vemos dentro do quadro, sejam excludentes em relação àquilo que há fora de campo, ao mesmo tempo em que o que está fora fica designado pelo enquadramento. Jean-Louis Comolli (2010) diz que o enquadramento é um ocultador, esconde o que não devemos ver e, pelo fato de escondê-lo, o insinua. Cumpre, portanto, uma dupla função, um pouco enganosa para o espectador. Por um lado, guia seu olhar, indicando-lhe o que deve ser considerado, e por outro exige que se considere aquilo que não foi sugerido.

Na obra de Michael Haneke, os níveis de ficção e realidade se confundem pela exatidão dos enquadres e o papel do contracampo, os quais são dois dos fatores melhor empregados por ele para conseguir manipular a encenação. Aquilo que não está interessado em mostrar é incorporado através do que narra o fora de campo, de forma que esta continuação do relato não se manifesta como uma forma totalmente assertiva, senão que se converte, mais bem, em um tipo de insinuação. Nesses filmes, o espectador sente a necessidade de imaginar o enquadre do que foi excluído, criando um espaço cênico a partir das relações entre o campo e o contracampo. Esse enquadre é definido por Comolli como *contracampo imaginário*. Assim, o enquadre real se mantém invisível, está oculto, ainda que não deixe de estar representado.

A incorporação do que está fora de campo àquilo que pode ser enunciado sem ser visto converte-se em uma ferramenta perfeita para criar uma relação mais direta com o real.

Pasolini (1982) definiu com o termo *enquadramento obsessivo* um tipo de tratamento da imagen nos filmes de Antonioni baseado na concretização excessiva do quadro. O enquadramento não é natural, e não sendo natural designa a existência do artifício que torna possível a realidade cinematográfica. Por tanto, a existência de um quadro implica o fato de que existe um diretor que busca impor um ponto de vista ao espectador. O criador é quem escolhe concretamente uma imagem e descarta muitas outras, também úteis. Essa imagem escolhida, imagem precisa para seu criador, serve para sustentar a intenção do mesmo. O plano ganha sentido no momento em que o espectador começa a decifrá-lo. A presença de uma obsessão pelo enquadramento se manifesta em todos os filmes de Haneke.

Bresson (1979), referência na obra de Haneke, dizia que um conjunto de boas imagens pode chegar a ser detestável. No cinema de Haneke, essa frase de Bresson marca presença. Podemos lembrar por exemplo de *Violência gratuita*, um de seus filmes mais controversos, que levou muitos críticos e espectadores de cinema a abandonarem a sala na metade da película quando esta estreou em 1997, no Festival de Cannes.

Planos fixos sem movimentos de câmera nem enfoques, luzes brancas e homogêneas, cores gélidas e diálogos distantes são alguns recursos propriamente hanekeanos que pretendem dar força às imagens utilizadas para a construção do discurso. Nesses filmes, não existem princípios que levem o espectador à distração, a não ser que a distração seja desejada pelo diretor.

Ele mesmo reconhece sua fixação pelo plano, como podemos ver na entrevista concedida a Christopher Sharret em 2003:

É importante que a imagem seja fria, mais fria que a “realidade”, porque geralmente na televisão tudo se mostra mais quente do que é na realidade, dando como

resultado uma espécie de meio artificial. Utilizo essa imagem fria porque permite se distanciar e o resultado é mais nítido. Quando uma imagem é azulada, dá a sensação de ser mais nítida, se é mais vermelha ou amarela (cores quentes) a imagem fica mais difusa, mais agradável. Esta visão azul, fria, cirúrgica que me costumam repreender pode vir disso, porque os enquadramentos dão a impressão de ser bastante nítidos, de olhar à distância.³

A *imagem-haneke* exclui o movimento de câmera para alimentar a impressão de realismo e manter a concentração do espectador, com exceção do plano-sequência, que da mesma forma funciona como recurso impulsionador da estética realista, e de pequenos casos isolados necessários para acompanhar o movimento de uma cena concreta. A predominância do plano fixo se deve ao fato de que a câmera se torna visível no momento em que se produz algum tipo de variação, perdendo portanto a impressão de realidade e fazendo sair o espectador do relato. A manifestação do dispositivo se dá no cinema como condição inevitável. O plano fixo, e também o plano-sequência, são formas de disfarçar essa condição e de manter portanto, essa impressão de realidade.

Os movimentos do dispositivo, as variações de foco, as sombras, as luzes, tudo o que produz um efeito ainda que seja de maneira quase imperceptível, designa o artifício em obra e põe distância em relação à natureza (COMOLLI, 2010, p. 45).

Nos filmes de Haneke observamos a predominância de tomadas longas, planos abertos, gerais, enquadrando as ações das personagens, e planos fechados, estritamente definidos. O tratamento estético presente nestes filmes lembra em muitas ocasiões as representações teatrais.

3 Entrevista realizada por Christopher Sharret para a revista *Cineaste*, vol. XXVIII, nº 3, 2003. Disponível em: <<http://lamimesis.blogspot.com/2009/08/14-michael-haneke-la-realidad.html>> [tradução minha].

Imagem e câmara se manifestam de forma independente, como acontecia nos princípios do século XX com as obras teatrais filmadas, e também com os filmes teatrais de Georges Mèliés, apesar de serem estes os primeiros que incorporaram os truques da linguagem cinematográfica.⁴

Haneke não pretende sentenciar suas personagens, prefere que o julgamento venha das mãos dos espectadores. Por isso existem tantos planos gerais e médios de pessoas, e tão escassos primeiros planos e *close ups*. Desta forma, ele consegue também declarar uma escolha baseada na visão determinante e, por conseguinte, uma intencionalidade. Haneke rejeita a montagem clássica, com uma narrativa de ação rápida, por não motivar de maneira igual o subjetivismo no olhar do espectador.

Uma vez expostas estas características da imagem-haneke, assinalaremos a seguir alguns tipos de imagens recorrentes nos filmes do cineasta que surgem a partir das características anteriores.

A imagem desumanizada

A *imagem desumanizada* é um dos recursos mais notáveis usados pelo diretor para definir sua crítica à sociedade automatizada. O enquadramento que apresenta esta imagem consegue causar um estranhamento no espectador e, em consequência, ativar sua busca de compreensão do discurso. Estes são planos fechados de partes dos corpos das personagens realizando atividades, criando uma analogia entre o homem e a máquina. Em algumas ocasiões, estes planos se apresentam tão fechados que dão a sensação de quererem asfixiar as personagens. São enquadramentos desumanizadores porque fossilizam as partes humanas, geralmente as extremidades, para convertê-las em simples utensílios. A automatização humana é uma das críticas mais poderosas do discurso hanekeano. Todos os seus filmes mostram uma sociedade dirigida, mecanizada, rendida, à mercê da dominação.

4 Além de Haneke ser formado em psicologia e filosofia, possui uma vasta experiência teatral, que lhe permitiu a direção de diversas peças tais como dos seguintes autores: Schiller, Bruckner, Enquist e Strindberg.

No caso de *A professora de piano*, filme que narra a contraditória vida de uma professora de música, mostra-se repetidas vezes o plano visto de cima, totalmente debruçado, das mãos de diferentes pianistas tocando. Representa-se assim a rigorosa disciplina exigida pela professora de piano a seus alunos.

No filme *O sétimo continente*, também existem várias cenas que recorrem a este tipo de enquadramento. Na cena do supermercado, por exemplo, uma das mais impactantes do filme, vemos como a família vai ao estabelecimento fazer compras, e o quadro nos mostra unicamente suas mãos pegando os produtos das prateleiras e colocando-os no carrinho. Assim, esse hábito se apresenta como uma síndrome autômata. Outro bom exemplo deste enquadramento rigoroso encontramos em *O vídeo de Benny*, nos mostrando as mãos da personagem manipulando seus dispositivos tecnológicos.

A *imagem obsessiva* representa as ideias fixas de suas personagens. Deste modo, vemos como o enquadramento em *A professora de piano* recaía sobre o piano; em *O sétimo continente*, sobre os produtos de consumo, e em *O vídeo de Benny*, sobre a tecnologia.

De acordo com Aumont (2001), todo enquadramento é um trauma visual para o espectador. Obviamente nem todos os enquadramentos produzem o mesmo impacto. Nesse sentido, a *imagem desumanizada* de Haneke produz um impacto maior devido à sensação de estranhamento ou distanciamento gerada para obrigar o espectador a realizar uma reflexão sobre a intencionalidade do enquadramento. Em sua concepção se vê inserida a ideia de maltrato visual do espectador.

A imagem-consumo

O segundo tipo de imagem dessa classificação é a *imagem-consumo*. Essa imagem se apresenta como outro dos jogos visuais que Haneke utiliza para coagir o olhar do espectador. A imagem se compõe do primeiro plano de um objeto situado em um quadro aberto. Isto faz com que a imagem se apodere da atenção do espectador ao ver-se definida por

uma atenção centralizada. No meio do plano, se situa o objeto pretendido como foco principal, de tal modo que aumenta o campo visual útil devido à concretização do estímulo que se apresenta. O objeto do plano se eleva até alcançar uma postura fetichista. Todos estes planos mostram no centro do quadro um bem de consumo habitual (comida, dinheiro, imagens, tecnologia), com a finalidade de construir um julgamento sobre o papel consumista do homem em sociedade. Portanto, a *imagem-consumo*, como aqui foi definida, é encontrada repetidamente em toda sua obra.

Em *O vídeo de Benny*, a imagem é constatada mediante os planos das câmeras e as diversas tecnologias, remetendo ao progresso tecnológico que a sociedade tem vivido nos últimos tempos ou com o plano do hambúrguer do McDonalds, como signo inquestionável da sociedade capitalista.

No caso de *O sétimo continente*, encontramos o plano do peixe da menina representando sua fragilidade e dependência do homem, também convertido em um bem de consumo sob o nome de animal de companhia. Encontramos também o plano inicial da placa do carro da família, o plano do despertador na manhã e os planos de todos os bens materiais que são destruídos pela família.

Em *A professora de piano*, representa-se o consumo de pornografia por meio dos filmes que a pianista procura no sexshop. Pois as necessidades sexuais também passaram a ser um bem de consumo capitalista.

Em *Código desconhecido*, Haneke alude ao fato de que o mundo das imagens e da arte em geral se converteu em um bem de especulação, por meio das imagens das fotografias que o fotógrafo rouba dos passageiros do vagão de metrô sem que eles se deem conta. Estas imagens, apesar de não apresentarem uma atenção totalmente centralizada, podem também ser consideradas outro exemplo de *imagem-consumo*.

Como vemos, os produtos selecionados pelo diretor para compor o quadro são de caráter enigmático: o hambúrguer, a tecnologia, o animal de estimação, as imagens, o pornô. Estes produtos de consumo aludem às grandes circunstâncias do sistema capitalista, pois são um símbolo das piores consequências de sua atribuição e um reflexo de nossa sociedade

atual. Todos os objetos enquadrados que compõem a *imagem-consumo* sugerem de algum modo a ideia de capital.

A imagem desabitada

A *imagem desabitada* caracteriza-se pela presença de um espaço vazio de elementos focalizados. A presença deste espaço de “nada” faz com que se produza um choque no espectador, que entra em crise ao ver-se obrigado à simples contemplação de uma cena na qual não acontece nada. O espectador perde a impressão de realidade. Deixa de participar de forma natural para desenvolver uma participação de tom reflexivo. Em todos estes filmes se reitera a presença destes espaços ausentes, aparentemente desabitados. Os espaços vazios aos quais nos referimos não devem ser entendidos segundo um sentido de carência de conteúdo. Estes espaços ganham autonomia porque “alcançam o absoluto como contemplações puras, e asseguram imediatamente a identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu” (DELEUZE, 1996, p. 30).⁵

Cabe especificar que o espaço vazio ao qual nos referimos é de modo geral um espaço cenográfico, sempre ausente de personagens e definido pela duração do plano. A natureza destas imagens faz lembrar inevitavelmente os filmes de Tarkovsky, e mais concretamente, esses espaços transcendentais que estão presentes em toda sua obra. A *imagem desabitada* possui uma característica muito peculiar que consiste em tornar visível o invisível a partir da própria reflexão sobre a invisibilidade aparente.

Estes espaços vazios, como ocorria com Antonioni, são considerados uma marca autoral na obra de Michael Haneke.

5 Deleuze, em seu livro *A imagem-tempo*, faz uma distinção importante entre o que seria um espaço vazio e uma natureza morta. Diz: “um espaço vazio tem valor ante tudo pela ausência de um conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou se transformam em seu próprio continente” (1996, p. 31) [tradução minha].

Assim, o plano da fábrica onde trabalha o pai em *O sétimo continente* reencarna a mecanização da vida diária da família protagonista. Os planos iniciais do interior da casa em *Violência gratuita* representam a posição econômica vantajada da qual a família desfruta. As paisagens da vila perdida de *Código desconhecido* reproduzem a despovoação que ocorreu na zona rural como uma consequência da modernidade, ao mesmo tempo em que se vê representado o conflito que existe entre pai e filho. As gravações do exterior da casa da família de *Caché*, enviadas por um perseguidor, aludem à boa posição da sociedade francesa e, portanto, à discriminação sofrida pela população imigrante que se viu excluída vivendo nos bairros desfavorecidos da periferia.

Estes são apenas alguns exemplos deste recurso estético tão significativo na obra de Haneke, com o qual pretende aproximar o discurso do espectador através de uma reflexão sobre o poder das imagens.

A distinção existente entre as diferentes categorias da *imagem-haneke*, propostas na presente análise, não quer dizer que não possam se ver representadas várias categorias na imagem ao mesmo tempo. Neste sentido percebemos que muitas das imagens-consumo passam a ser imagens desumanizadas quando o homem se dispõe a manipular os objetos situados dentro do quadro.

A imagem que evidencia

A *imagem-haneke* vive de uma dupla realidade. Por um lado, pretende manter a tensão da “realidade narrativa” custodiando a concentração do espectador na cena, graças à mediação de um dispositivo dissimulado, evitando movimentos de câmera e contrastes estéticos pronunciados (excluindo os planos-sequência tão comuns em sua obra e pequenos casos isolados); por outro, consegue afastar o espectador do relato demonstrando ser uma representação. A imagem se autodesigna, se põe em *abyme*, fazendo com que os espectadores experimentem um fluxo constante de tensões. Da verdade à falsidade, da realidade à ficção, da vivência à representação.

A maquinaria como artifício cinematográfico torna possível que o cinema se assemelhe à realidade. A *imagem que evidencia* destaca o dispositivo que a gera no momento mais inesperado para, desta forma, criar um maior impacto. Estas imagens se delatam intencionalmente para lembrar o espectador que aquilo que está vendo não é mais que uma representação. Esta estratégia, que consiste na manifestação do dispositivo cinematográfico, permite a Haneke revelar a condição espectacular do cinema, ao mesmo tempo que faz uma denúncia à sociedade atual. Uma sociedade dirigida pelo espectáculo.

Produz-se no interior da narrativa uma espécie de metaficção que surge, nas palavras de Robert Stam (1992), da criação de uma tensão artística entre ilusionismo e reflexividade.

Em *Violência gratuita*, Haneke rompe com a linearidade do relato na cena em que rebobina o filme para criar uma narrativa diferente. Deste modo consegue romper as expectativas do público sobre o relato, fazendo-o sair da história em um dos momentos de maior tensão. Este mecanismo o faz lembrar sua condição de mero espectador, demonstrando-lhe até que ponto se vê condicionado pelas narrativas tradicionais, narrativa clássica, ao mesmo tempo em que se constitui como uma crítica à mesma.

O mesmo acontece quando um dos criminosos olha diretamente para a câmara e nos interpela, causando a ruptura da *quarta parede* que distancia o espectador da cena.⁶ Esta é a maneira pela qual Haneke leva até as últimas consequências sua crítica sobre a representação midiática da violência.

Segundo Comolli, “por defeito de um paradoxo bem brechtiano, a ruptura do efeito de ilusão não põe fim à cena [...], converte-se assim na reativação do desejo de ilusão. A suspensão da ilusão é desejo ou

6 O dramaturgo alemão dos princípios do século, Bertold Brecht, definiu a condição voyeurística do espectador como “a convenção da quarta parede”, referindo-se à parede que falta no palco e que permite aos espectadores observar o que acontece em cena. Uma de suas grandes contribuições é a incorporação de um público que interveja na obra ativamente.

promessa da ilusão que ainda está por vir” (2010, p. 42) [tradução minha]. Neste sentido, a imagem não somente rompe com a continuidade narrativa como também com a impressão de realidade ficcional, criando um estado de tensão entre filme e espectador. Isto acaba se tornando uma consequência da natureza do cinema de se formar como narrativa, a qual foi definida por Comolli como *fatalidade ficcional do cinema*.

Outro exemplo de imagem que serve para refletir sobre os limites da representação mediante a aparição do dispositivo encontramos no primeiro plano de *Caché*. Aqui vemos um plano fixo e interminável, em completo silêncio, da fachada de uma casa vista à distância para depois, graças aos avanços e retrocessos que os protagonistas aplicam ao vídeo, nos darmos conta de que é a imagem de uma gravação e não um elemento *profflmico* da história em si.⁷

Em *Código desconhecido*, também encontramos níveis de realidade que se sobrepõem de modo metanarrativo por meio de uma imagem que evidencia. Vemos a atriz Juliette Binoche representando a personagem de Anne Laurent no filme e Anne Laurent, que é atriz profissional, interpretando outra personagem dentro do filme, de forma que não sabemos quando é uma e quando é outra. Este engano que Haneke provoca utilizando um jogo de ficções permite desvincular o espectador da narrativa para abrir uma reflexão sobre o mecanismo da representação.

A imagem da imagem – a imagem de arquivo

Como temos visto ao longo deste capítulo, uma das intenções mais valiosas da *imagem-haneke* é questionar a veracidade da própria imagem. A primeira razão que leva à criação da *imagem da imagem* e da *imagem de arquivo*, sendo esta última uma categoria da primeira, é fundamentar o objetivo anterior. Do mesmo modo que a *imagem que evidencia*, esta

7 Esta revelação do mecanismo como elemento reflexivo tem sido um recurso utilizado desde os primeiros tempos do cinema. Já em 1929, Dziga Vertov mostrava o dispositivo cinematográfico em seu filme *Um homem com uma câmera*.

também pretende colocar em dúvida sua validade, ao mesmo tempo em que questiona o fenômeno da representação.

A *imagem da imagem* sempre procede de uma tela de TV. Em todos estes filmes, com exceção de *Violência gratuita*, a presença da televisão é tão forte que poderíamos considerá-la como mais uma personagem do filme. Em várias ocasiões, estas imagens televisivas se manifestam em um primeiro momento num sentido de continuidade narrativa, isto é, como se fosse o plano inicial de uma cena nova, para se revelar depois como imagens que provêm da televisão de um dos protagonistas. Em muitos momentos a *imagem que evidencia* passa a se constituir como uma *imagem da imagem*.

Em uma entrevista, Haneke afirma:

Antes da televisão sabíamos muito pouco do mundo, mas éramos conscientes de nosso conhecimento. Agora nossa consciência do mundo foi criada pela mídia e isso é muito perigoso, pois as imagens manipulam e pervertem, consciente ou inconscientemente, a visão da realidade.⁸

Assim acontece em *Código desconhecido*, por exemplo, com a interpretação da atriz dentro do filme, e também nos planos das filmagens feitas pelo perseguidor de *Caché*, antes mencionados.

Em *A professora de piano* encontramos este peculiar tratamento de imagem logo depois do primeiro momento de tensão do filme. A pianista se enfurece com sua mãe, uma senhora já madura, puxando seu cabelo até arrancá-lo, e logo após, na imagem seguinte, Haneke mostra a imagem de um filme de televisão para em seguida voltar ao espaço diegético da narração fílmica: a senhora assistindo ao filme. Com esse pequeno lapso temporal, o diretor consegue situar o espectador fora da narração para que considere os fatos que acaba de ver e pense também neles como uma representação. Este mecanismo, que consiste em

8 Entrevista a Michael Haneke em Cannes, 26 de maio de 2009. Disponível em: <<http://www.observatoriofucatel.cl>> [tradução minha].

motivar a pensar na representação da representação, gera no espectador um sentimento de realidade, ao refletir sobre a possibilidade de ser esta uma história real.

Em diversos momentos destes filmes podemos ver como Haneke joga com a incorporação da realidade fílmica a partir de uma perspectiva ficcional ou de representação, de forma que se confundem os diferentes níveis de realidade do filme. Vemos isto, por exemplo, nas atuações de Anne em *Código desconhecido*, tanto na dublagem como na prova de *casting*. Encontramos o mesmo tipo de situação nas imagens gravadas por Benny ao longo de todo o filme, assim como a cena final vista através da câmera de vigilância da delegacia em *O vídeo de Benny*. E também nas imagens de televisão que nos mostram como o menino que mendigava na rua é entrevistado na televisão em *71 fragmentos de uma cronologia do acaso*, entre outros exemplos.

Outra técnica usada por Haneke para construir a *imagem da imagem* é incorporar diretamente planos da televisão com imagens de arquivo, como fazem os telejornais. Quer demonstrar como as imagens de arquivo podem perder sua condição de documento, de registro dos fatos, e se converter em um meio que manipula o sentimento das pessoas. É desta forma que Haneke luta contra o modelo de repressão midiática, fazendo com que o espectador reflita sobre o papel dos meios de comunicação e as relações de poder que exercem.

Conclusão

Haneke é daqueles diretores que não deixam um “fio solto” na hora de rodar os planos do filme. Todos os planos que compõem o corpo fílmico estão pensados em cada detalhe antes de começar a filmagem. A concepção criativa de Haneke não deixa lugar para a improvisação.

As manifestações estéticas que foram expostas ao longo deste capítulo contribuem com a perfeição de seu discurso. Tudo é calculado a uma crítica. Isto se contempla perfeitamente na construção dos filmes, nos quais sempre está presente um discurso que supera os temas hegemônicos

e no qual estão constantemente em jogo os mecanismos psicológicos dos espectadores. É assim que esta obra pretende criticar o homem de nossa época. Tem a ver com o que somos e com o que seremos, assim a importância da análise desta obra.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. et al. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.
- AUMONT, J.; MARIE.M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 2002.
- AUMONT, Jacques. *A imagen*. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *La estética de hoy*. Madri: Cátedra, 2001.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine? El mito del cine*. Madri: Rialp, 2004.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. México D.F.: Era, 1979.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.
- _____. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1996.
- GONZÁLES HORTIGÜELA, Tecla. “Haneke y sus juegos perversos. A propósito de Cache (Escondico)”. *Caleidoscopio Cinematográfico: Caché en la obra de Michael Haneke*, Universidad de Valladolid, 2010, p. 63-110.
- HERNÁNDEZ, Juan A. *Michael Haneke: la disparidad de lo trágico*. Madri: Ediciones JC, 2009.
- SAFATLE, Vladimir. “O esgotamento da forma crítica como valor estético”. In: DUARTE, Rodrigo & SAFATLE, Vladimir (orgs.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nova York: Columbia University Press, 1992.

Virtualidade e convergência em *Os famosos e os duendes da morte*

LETIZIA OSORIO NICOLI¹

Introdução

Os meios de comunicação contemporâneos têm testemunhado grandes transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais. Um trânsito – de conteúdo, de sentidos ou de fluxos – entre as diversas mídias vem sendo observado desde antes do surgimento dos meios digitais; contudo, sua disseminação vem possibilitando uma celeridade expansionista, que tem despertado novos e importantes estudos.

No Brasil, desde a década de 1960, as telenovelas foram inicialmente a face mais visível dessas possibilidades, já que o lançamento das trilhas sonoras daquelas obras imediatamente caía no gosto popular, levando-as a liderar o mercado fonográfico. Entrementes, os consumidores mostraram-se disponíveis a uma agregação de novos conteúdos em outros suportes que se popularizavam; assim, às trilhas sonoras se somaram os *websites* criados para cada novela, os *blogs* dos autores, o lançamento em DVDs com cenas extras, *quizzes* via celular etc.

As formas de consumo, as interações sociais proporcionadas pela acessibilidade aos novos suportes e o relacionamento dos consumidores com a tecnologia têm provocado importantes modificações também nos produtores de audiovisuais e outras formas de entretenimento. Surge, então, a nova cultura da convergência midiática, transformando

¹ Jornalista graduada pela Famecos/PUC-RS, mestre e doutoranda em Mídias pela Unicamp. E-mail: letizia@estadao.com.br.

rapidamente as formas de produção e consumo, e novos conceitos, como *transmidiático*, *multiplataformas* e *conteúdo expandido* são apresentados para pensar essas relações. Um dos principais expoentes dessa cultura é Henry Jenkins, que a atrela aos conceitos de inteligência coletiva e cultura participativa, relacionados com o comportamento do consumidor midiático contemporâneo.

No âmbito do cinema, desde seu surgimento, a possibilidade de utilização do aparato técnico para estender os limites da forma da nova arte determinou que o cinema não era apenas uma representação virtual da realidade. Embora com importantes diferenças relativas ao processo observado na televisão, também o cinema tem demonstrado uma crescente familiaridade com o trânsito intermidiático.

Uma reflexão sobre as vanguardas do cinema e o campo experimental permite, porém, encontrar elementos que possibilitem pensar as novas proposições cinema convergente, ou do *transcinema*, como uma continuação do processo contínuo de expandir os limites da produção no campo das artes.

O filme transmidiático

Alguns autores acreditam que a multiplicidade de possibilidades e a acessibilidade a formas alternativas de se fazer cinema parecem deslocar as delimitações do experimental, das características na forma e na temática à concepção do filme como um todo, dentro da nova realidade multi-midiática nas artes e na comunicação. O surgimento de novas Tecnologias de Informação e Conhecimento – TIC trouxe significativas mudanças na estrutura narrativa do audiovisual, já que as novas mídias digitais possibilitam a narrativa não linear mediante a formatação de conteúdos acessíveis pela televisão digital, na internet mediada pelo computador e no celular. Essa modalidade de criação audiovisual multiplataforma é uma das inovações que o cinema tem experimentado atualmente.

A propriedade dos meios, antes de limitar, amplia as possibilidades narrativas e permite explorar diversas linguagens, gêneros e formatos. Ao invés de apenas assistir a um programa audiovisual a audiência poderá, por meio da interatividade através do canal de retorno, optar, num determinado momento, por seguir os caminhos de um personagem, ou acessar *links* com conteúdos complementares sugeridos pela narrativa, construindo sub-narrativas dentro de uma mesma narrativa, fazendo sua própria montagem, numa interpretação pessoal da história (CASTRO, FREITAS, 2010, p. 11).

Trata-se, portanto, de uma nova forma de conceber o cinema como um todo, consequência de mudanças no modo de vida da sociedade. A vida se estende do espaço atual para o virtual, e a arte sofre a influência dessa transcendência.

A experiência do cinema sempre esteve confinada aos contornos da tela e à linearidade temporal. O que está na tela é o filme, e o que se anuncia fora da tela, o extrafilme, é o que se convencionou chamar no cinema *campo* e *extracampo cinematográficos*. As instalações contemporâneas produzem novas circunstâncias espaciais para a experiência do cinema: multiplicam as projeções, permitem conexões variadas entre as imagens e geram ambientes imersivos (MACIEL, 2004, p. 62).

Junto do audiovisual multiplataforma, outra inovação que se tem verificado é o cinema transmidiático, em que as tecnologias digitais permitem a manipulação entre diferentes mídias, enfatizando a montagem e a experimentação. O conceito de *transmedia storytelling*, de forma simplista, consiste em contar uma história utilizando múltiplas plataformas de mídia – cinema, televisão, celular, internet etc. – e obtendo, em cada uma delas, uma nova releitura do enredo, mas sem que a história original seja abandonada.

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões (JENKINS, 2009, p. 138).

Os famosos e os duendes da morte

Um exemplo dessa forma contemporânea de integração entre cinema, literatura e internet é o caso de *Os famosos e os duendes da morte*. Em 2009, a partir de um encontro entre Esmir Filho, jovem realizador que ganhou notoriedade na internet com o vídeo *Tapa na pantera*, e Ismael Caneppele, autor de *Música para quando as luzes se apagam*, surgiu um projeto envolvendo, pelo menos, um livro e um filme. Ao ler os manuscritos de Caneppele de *Os famosos e os duendes da morte* (São Paulo: Iluminuras, 2010), Esmir convidou o autor para desenvolver um roteiro para um longa a partir da obra.

A história de um adolescente do interior do Rio Grande do Sul, que divide sua vida entre o contato real (e forçado) com os habitantes de uma pequena cidade de colonização alemã e uma vida virtual com personagens que só existem na internet, revela uma clara relação com o transmidiático. Assim como a vida do protagonista, a obra acontece além da materialidade de um único meio, e pode ser encontrada em filme, livro, perfis em *blogs*, YouTube, Flickr, MySpace.

O diretor não demonstra particular preocupação em enquadrar sua obra em alguma categoria fílmica, preferindo referir-se à obra completa como um “projeto”.

Em vez de falar que estou lançando um filme, prefiro dizer que faço parte de um movimento, uma ação conjunta que está vindo a público de uma vez só. É o livro, o filme, a

música, os vídeos... uma série de talentos reunidos que eu tive a sorte de condensar no meu trabalho, mas que também merecem reconhecimento individualmente (ESMIR FILHO *apud* FOLLAIN, 2010, p. 34).

Cada parte desse projeto, no entanto, tem uma vida absolutamente independente, passível de ser consumido da maneira tradicional: o filme pode ser visto nos cinemas por alguém que não tenha lido o livro, sem que se sinta falta de qualquer complementação, e vice-versa. A história do filme e do livro também pode ser acompanhada sem que haja a necessidade de navegar, pela internet, através dos links presentes tanto no livro como no filme. A música e o conteúdo da internet também têm vida própria. A possibilidade de reelaboração de textos que permitam sua releitura em diferentes plataformas midiáticas tem provocado a necessidade de reflexões sob uma nova ótica.

Na contemporaneidade, cinema e literatura aproximam-se, inclusive, em decorrência dos deslocamentos operados pelas tecnologias digitais, que atingem as especificidades de cada linguagem, abalam a estabilidade dos suportes tradicionais, favorecendo o intercâmbio de recursos entre várias mídias e, conseqüentemente, diminuindo a distância entre diferentes campos artísticos. Textos deslizam para as telas, ameaçando a centralidade do suporte impresso, filmes são finalizados no computador e distribuídos em DVD ou pela internet (FOLLAIN, 2010, p. 32).

O projeto de Esmir Filho condensa algumas proposições acerca de suportes tradicionais que se desenvolvem em todas as artes, de diferentes formas. Maciel propõe um novo cinema de experimentação em que os limites da tela, como moldura da obra, sejam transpostos. Essa transposição, ao contrário do que poderia parecer, não está ligada tanto à noção de espaço, e sim do tempo, já que a interatividade, característica da proposta de eliminação dos limites entre a obra e o mundo, é entendida

aqui como “uma interferência do espectador na temporalidade da obra” (2004, p. 61).

O uso de novas tecnologias que permitem a conexão entre computadores sensores e projetores, tem gerado situações-cinema na medida em que o espectador altera, em tempo real, o filme que passa. A presença passa a atuar como parte do dispositivo deslocando as projeções segundo o olhar. Cada vez mais, o filme acontece para cada espectador que combina seqüências, edita o som e escolhe caminhos (MACIEL, 2004, p. 62).

Mais do que uma discussão acerca do suporte no sentido material, como um corpo que ocupa uma posição no espaço físico como condição *sine qua non* para existir como obra de arte, nota-se aqui uma concepção da obra em sua materialidade muito mais relacionada à duração, à concomitância do conteúdo expandido. Não é o espaço, os diferentes suportes físicos em que se encontram cada parte dos conteúdos, que permitem as diferentes situações-cinema a que se refere Maciel; e sim a forma como esses conteúdos, essas partes componentes da obra estão disponíveis ao mesmo tempo para o espectador fruí-las, numa postura não mais passiva, e sim interativa, compondo a obra de acordo com a forma como ele a experiencia.

Em *Os famosos e os duendes da morte*, as imagens que compõem o filme, já montado no formato em que é exibido nos cinemas, não exigem do espectador uma interatividade para fazer escolhas e montar o filme em tempo real, como no formato proposto pelas exibições de Katia Maciel. As imagens estão dispostas em seqüência numa mesma projeção e, no entanto, fazem referência ao material que está disponível também fora do filme, na internet. Apesar de não exigir o esforço físico de deslocar o olhar para produzir uma seqüência, a montagem do filme provoca o espectador a constantemente relacionar as imagens que vê, fazendo alusão a diferentes suportes, plataformas e formatos, e permitindo estabelecer diferentes possibilidades de conexão entre elas.

Silveira Jr., ao levantar as principais características do filme trans-midiático, ressalta a questão do tempo no que diz respeito, em especial, à montagem não linear: esta desempenha um papel estruturante e não apenas acessório, na qual os planos não se sucedem. Em *Os famosos...*, a montagem trabalha com *raccords* ambíguos. As elipses deixam dúvidas sobre a ordem dos acontecimentos e a sequência narrativa, evidenciando o sentimento de marasmo, de hiato pelo qual passa o personagem. É possível reconhecer a combinação de imagens de diferentes naturezas: existem os *homevídeos* postados na internet; as fotos, também da internet; as lembranças; as imagens relacionadas ao sonho ou à imaginação; e, finalmente, as imagens com caráter atual, ou seja, a vida real do protagonista. Já na sequência inicial, compreende-se que o filme trata da oposição entre os quatro primeiros grupos de imagens e o último grupo.

Surgem na tela imagens tremidas e desfocadas, mostrando um casal de jovens, e de repente a imagem é congelada. Acontece uma espécie de *zoom out*, e compreendemos que se trata de um vídeo postado no site YouTube, sendo visualizado em tela cheia. Um cursor se move pela tela. Nesse momento, a câmera do filme é, na verdade, a própria tela do computador. Surge uma voz *off* narrando um texto enquanto entram os créditos, ao mesmo tempo em que se pode distinguir o som do teclado do computador. Os sons – o ruído e a voz – adquirem status de imagem, fazendo referência a um corpo existente fora daquele ambiente virtual. Ao final dos créditos, a câmera está de volta à tela do computador, desta vez focada num trecho digitado parcialmente, em que reconhecemos as palavras anteriormente sussurradas pela voz *off*, enquanto o cursor clica em “publicar postagem”, e abre-se a tela cheia com uma janela de um blog, intitulado “Mr. Tambourine Man”.

A partir daí, surgem imagens com uma textura diferente, mostrando os olhos desse corpo em frente ao computador. Estabelecem-se plano e contraplano – o protagonista e a tela, que são, porém, perceptíveis com a condição de que se domine um conjunto de códigos que envolve o contato com o ambiente virtual. Em determinado momento, um longo

travelling se aproxima das costas do protagonista antes de um corte novamente para a tela do computador, como se o espectador estivesse entrando dentro daquele corpo e assumindo aquele olhar.

A cena inicial funciona como o estabelecimento de um código de interpretação. Uma vez estabelecidas as texturas de som e imagem e do que pertence ao *dentro* e ao *fora* do computador, fazendo com que o espectador relacione automaticamente o que ouve e vê com atual e virtual, o filme cria novas possibilidades brincando com os materiais, fazendo com que as imagens assumam umas a função das outras. Vídeos e fotos na internet são utilizados, em determinados momentos, como memórias ou fantasias. Um exemplo é a cena em que o protagonista se masturba no banheiro: sobre as imagens-sons relacionadas ao atual, do chuveiro aberto e da respiração ofegante, estão as imagens de um dos vídeos produzidos por Jingle Jangle e Julian. A perspectiva consegue, mais uma vez, estabelecer-se “dentro” da cabeça do protagonista, como obtido no movimento físico do *travelling* da cena inicial.

Em outras cenas, o filme brinca com as texturas, tornando aquilo que se vê perceptível ora como parte dos fatos, ora como uma lembrança. As tomadas do protagonista assustado cruzando a ponte, à noite, são entremeadas pelas imagens do vídeo do casal suicida no mesmo lugar, também à noite. As imagens dialogam, como se a razão do medo do garoto fosse a presença virtual dos personagens. Essa interação entre personagens que existem e que não existem está na cena em que há a sugestão da relação sexual entre o protagonista e Julian. Em nenhum momento os dois se tocam diretamente: cada tomada em que haveria contato sexual é substituída por uma imagem de vídeo granulada em que Jingle Jangle, que já havia morrido, está entre os dois rapazes e é a autora dos gestos e toques.

O efeito que o filme consegue nessas oposições é a percepção de que o tempo transcorrido no virtual é cheio de significados: na internet, o protagonista demonstra seu estado de espírito conversando pelo MSN, postando mensagens no blog, vendo as performances de Jingle Jangle; através de suas memórias e fantasias, ele se aproxima e se relaciona com

os outros – algo que não consegue fazer com a mãe e o melhor amigo. O tempo na vida atual, em seu contato com a cidade, é arrastado, apático.

Entre as cenas, as elipses deixam aberta a compreensão da passagem do tempo. Talvez, entre a saída da escola e o encontro com o amigo tenham se passado algumas horas ou dois dias. É possível até que dois momentos não estejam montados em ordem cronológica. Algumas referências a fatos pontuais da história (como a prova de química e a festa junina) estabelecem a ordem da narrativa, mas a sutura fica constantemente provocando dúvidas.

Ao adaptar para o cinema os conflitos de um adolescente, Esmir Filho abdica de uma estrutura narrativa detalhada e propõe um filme sensorial, em que o espectador é convidado ao exercício de tentar se situar dentro de uma história que não é contada, mas que deve ser experimentada. Os personagens têm seus segredos descobertos sem que precisem ser revelados. O *Geheimnis* (segredo) ao qual a história tanto se refere não é uma palavra, mas uma sensação.

O filme não sente a necessidade de estabelecer uma relação de causa e efeito entre cada imagem, cada palavra; ao contrário, busca uma espécie de naturalismo, enchendo cada cena de signos que podem ser percebidos, mas não completamente compreendidos como elemento de sintaxe dentro da narrativa. Ao espectador, é proposto um estado constante de primeiridade, experimentando imagens e sons que poderiam ser relacionadas a quali-signos: na tela, estão o claro, o escuro, o nebuloso, o silencioso, o barulhento. Por vezes, a fotografia e o tratamento de som permitem que se perceba frio ou abafado.

Se os elementos formais do filme, dentro dos limites da tela de cinema, exploram a ambiguidade narrativa de forma sensorial, os outros meios que integram o projeto orquestrado por Esmir Filho também seguem essa tendência, seja individualmente ou tomados como um conjunto que explora uma mesma história de diferentes maneiras. A dualidade dos personagens e de suas relações com os seus meios, percebidos

através de filme, livro, vídeos, fotos e música, cria possibilidades novas que convergem para um conjunto coeso de sensações.

A personagem Jingle Jangle é um exemplo significativo. No filme de Esmir há uma referência clara a uma mulher, enquanto que Ismael Canepelle se refere à personagem em seu livro no gênero masculino. Ainda assim, fazem parte da narrativa do livro impresso endereços virtuais que, se acessados, levam à imagem da atriz Tuane Eggers. A página de Jingle Jangle no Flickr, por sua vez, mistura a imagem e as relações da personagem com as da artista que a interpreta.

A forma como esses conteúdos se complementam aporta uma nova concepção estética da obra, criando uma nova materialidade, para além de adicionar informações ou fatos à trama. Mourão sintetiza o pensamento de Peter Greenaway, Gianni Toti e Zbigniew Rybczynski sobre a utilização dos meios eletrônicos no cinema:

[...] os novos meios e as novas tecnologias colocam questões que vão além da preocupação com o conceito de narrativa, e passam por uma nova estética da arte, pela idéia de multiplicidade de telas e criação de imagens convincentes que criem sensações. Para eles, “as novas ferramentas são capazes de ampliar as fronteiras, introduzindo a possibilidade de libertar-nos da noção de narrativa e explodindo a linearidade temporal através da manipulação espacial” (MOURÃO, 2001 *apud* CASTRO, FREITAS, 2010, p. 3).

Essa multiplicidade de telas tem sido associada, em diversos estudos e reflexões, à exibição concomitante de diferentes materiais. Segundo Katia Maciel (2004, p. 63), grande parte das novas propostas para o que a autora chama de *transcinema*, dentro do campo experimental, baseia-se na ideia de simultaneidade:

Se o cinema tradicional dependia dos códigos da montagem para gerar a sensação de tempo simultâneo, no cinema, a instalação e a espacialização em múltiplas telas e o acesso

em tempo real permitem ao espectador experimentar essa sensação de forma expandida.

A proposta de Maciel, no entanto, está relacionada a videoinstalações, num formato para exibição diferente das salas de cinema tradicionais. A obra de Esmir Filho, dentro do projeto de *Os famosos e os duendes da morte*, é um resultado completamente diferente. Desse projeto resultaram, pelo menos, dois produtos que podem ser, de maneira independente, comercializados de forma tradicional – o filme e o livro.

Isso porque *Os famosos e os duendes da morte* se dirige a uma nova geração que, assim como os protagonistas da história, não diferencia o ambiente virtual e o atual como suporte: acessam a produtos comerciais da mesma forma e nos mesmos ambientes em que encontram disponíveis materiais independentes e experimentais. Murray Smith (*apud* RODRIGUES, 2009, p. 6), ao descrever o processo de participação no consumo de bens transmidiáticos, salienta a naturalidade da geração da convergência digital em buscar, absorver e organizar os diferentes conteúdos relativos a um filme.

Cada máquina de visão, cada sistema de visualização, impõe à imagem produzida dimensões espaciais e temporais específicas. Cada dispositivo tecnológico veicula uma visão de mundo relativa à forma específica de modelagem do espaço e do tempo. Se cada sociedade tem seus tipos de máquinas, suas tecnologia e técnicas, é porque elas são o correlato de expressões sociais capazes de lhes fazer nascer e delas se servir como verdadeiros órgãos da realidade nascente. Cada tecnologia suscita questões relacionadas à sua consistência enunciativa específica que, em última instância, se articula com a produção cultural de uma sociedade em um determinado momento (PARENTE, 1999, p. 91).

Dessa maneira, a inserção de *Os famosos e os duendes da morte* no campo da convergência e do transmidiático se dá de forma natural, em que a obra se desenvolve materialmente no mesmo universo daquilo sobre o que trata, ou seja, do universo do conteúdo da obra. Ademais de estar inserido no ciberespaço, o filme transmidiático “não utiliza as novas tecnologias da imagem apenas de forma acessória, mas contribui para a transformação do estado da arte do ponto de vista técnico e estético: a cultura digital” (SILVEIRA JR, 2010).

Mais do que tentar contribuir com a arte na era digital, a obra proposta por Esmir Filho e Ismael Caneppele, dois artistas bastante jovens, é um reflexo de sua juventude. Ao contar uma história de adolescentes, tão próxima a seu próprio universo, não se imagina que tenham deliberadamente pensado em contribuir com a cultura digital, mediante a realização de um filme “diferente”, integrado às novas formas de arte transmidiática. Provavelmente, pensaram em contar essa história de uma forma que lhes fosse natural, própria de suas vivências, resultando numa forma de reafirmação desse novo tempo, de convergências culturais.

Nesse ponto, o filme se aproxima de outra característica levantada por Silveira Júnior, que diz respeito a uma estética do simulacro como desaparecimento do real. Essa nova sensibilidade social, da arte desenvolvida em ambientes múltiplos, ressalta a materialidade da imagem justamente ao trabalhar com diferentes níveis de virtual e atual, em que a imagem virtual não é mais apenas o espelho de uma realidade que a origina. No caso do filme de Esmir Filho, a história se desenvolve entre dois ambientes, em relação ao protagonista: o virtual (a internet e o que o protagonista vê na tela do computador) e o atual (a cidade do interior do sul do país onde o protagonista vive com a mãe). No longa, esses dois ambientes ficam claramente definidos já na primeira cena, quando vemos a divisão na tela de seu computador do protagonista: “Longe daqui” e “Cu do mundo”. Trata-se de duas esferas que se materializam dentro do filme, em que o atual do protagonista é, na verdade, o virtual do diretor. Ao mesmo tempo, o virtual da diegese não é apenas o espelhamento do real diegético,

mas também um virtual da realidade do espectador, à medida que o conteúdo da tela do computador disponível ao protagonista também pode estar na tela do computador de quem assiste ao filme. A ideia de espelho do real perde um pouco o sentido, ao se pensar em atual e virtual não mais como originário e consequência, mas como duas instâncias concomitantes que se significam mutuamente. O que acaba acontecendo é que o que se vê na tela do cinema, de acordo com o que levanta Silveira Jr., é a imagem da imagem da imagem.

Os homevídeos e as fotos de Jingle Jangle (de autoria da artista plástica Tuane Eggers, que interpreta a personagem) são absolutamente atuais, na medida em que não são cenas feitas dentro do filme; são 19 vídeos, obras completas em si, que estão em um canal do site YouTube em nome de Jingle Jangle. As centenas de fotos também fazem parte dos álbuns do perfil de Jingle Jangle no site Flickr. Esse material foi publicado antes mesmo de o filme, bem como o livro, serem lançados. Algumas fotos anteriores e posteriores ao filme, em que Tuane Eggers e Jingle Jangle se confundem, fazem parte da coleção.

Além dos vídeos e fotos, também as músicas de Nelo Johann, compostas para o filme, estão disponíveis na internet para download. Durante o filme, enquanto o protagonista assiste TV, pode-se ouvir que se trata de uma entrevista, em inglês, com o músico, falando sobre download de músicas em seu perfil na rede. Entrecortada pelo diálogo entre o menino e a mãe, em frente à TV, pode-se entreouvir a resposta de Johann relacionando a internet com “our lives, our homes, our streets [...]”.² Internet is just a communication way [...].²

Dessa forma, as imagens e sons que percebemos no filme, intermediadas pela tela do computador e pelas caixas de som do protagonista (intermediários que trazem uma textura característica que divide claramente os ambientes), fazem parte do virtual do protagonista, cujo atual, por

2 “nossas vidas, nossos lares, nossas ruas [...]. Internet é só uma forma de comunicação [...]” (tradução minha).

sua vez, também é nosso virtual. Mas essas imagens são, também, nosso próprio virtual, ou virtual do nosso atual, pois também estão presentes nas telas de nossos computadores.

Numa terceira instância, esses *homevídeos* e fotografias de Jingle Jangle, se tomados como obras em si, mostram dois personagens fictícios em seu próprio atual – no momento em que Jingle Jangle ainda estaria viva, dentro da trama de *Os famosos e os duendes da morte*, e fazia vídeos com seu namorado Julian na cidade em que morava. E, no entanto, essa ambiguidade remete sempre para a materialidade da imagem, constantemente situando o espectador dentro das oposições entre atuais e virtuais.

Considerações finais

O que *Os famosos e os duendes da morte* proporciona, assim, são novas possibilidades de relacionar virtual e atual, suportes e leituras. Supõe-se que a obra transmidiática esteja inserida em uma cultura que perceba como natural a possibilidade de auferir sons e imagens de forma expandida, e que a convergência sirva não apenas de meio ou formato para a existência da obra pronta, e sim a própria cultura em que surgem os anseios para a criação do audiovisual transmidiático.

Ao contrário do filme *Matrix*, um dos exemplos abordados por Henry Jenkins em *Cultura da convergência* (2009), *Os famosos e os duendes da morte* permite perceber que o produto transmidiático não é necessariamente um filme de culto, que precisa provocar um grande interesse no público para incentivá-lo a um esforço físico em busca de outros conteúdos, em outras mídias, para uma experiência expandida. O conteúdo produzido em 2010, ao contrário dos filmes de culto do final dos anos 1990, encontra parte significativa de seu público em redes sociais que compartilham informações entre si, e está disponível em sites onde cada usuário é espectador e também autor de seus próprios conteúdos.

Assim como Dixon e Foster afirmam em sua reflexão sobre o cinema experimental (2002, p. 2), o cinema da cultura de convergência também tenta encontrar novas formas de brincar com o filme e o vídeo. A

crescente ausência do aspecto concreto sugerido pelos autores por “brincar”, entretanto, que significaria intervir fisicamente nos suportes, advém seguramente da forma como os indivíduos se relacionam com os suportes digitais.

Eduardo Braga, a partir das reflexões de Kittler e Baudrillard, pondera que as chamadas “novas mídias” podem ser reduzidas a um elemento comum: são compostas por código binário. Dessa forma, o que teríamos, em cada elemento da cultura digital, não seriam diferentes mídias, suportes ou plataformas, e sim uma grande mídia única com diferentes conteúdos. Suas reflexões são ainda mais interessantes se pensarmos não mais só o formato digital, mas se expandirmos a reflexão para o ambiente da internet, onde os protagonistas de *Os famosos e os duendes da morte* se relacionam e se afirmam como sujeitos-avatars.

No filme, o garoto protagonista acessa, em determinada cena, uma foto de Jingle Jangle na internet que mostra o *viewfinder* de uma câmera de vídeo e, clicando sobre a imagem, acessa automaticamente o vídeo gravado por aquela câmera. É da mesma forma que o expectador da cultura de convergência assiste às imagens de Jingle Jangle ou ao próprio filme de Esmir Filho, encontrando imagens e sons digitais que já estão conectados através de *hiperlinks*. O que é a imagem original? Onde acaba um conteúdo e inicia o outro?

Invisível ao deslumbrante desfile das imagens no hiperespaço, há um paradigma construtor da ilusão que se utiliza de uma mínima diferença: o modelo binário. O código genético construtor do mundo não só está escondido como não possui nenhuma relação de referência com o objeto construído, pois seu fundamento é uma linguagem binária obtida por pequenas diferenças materiais [...]. Assim, o sentido está fora do alcance e da visualidade imediata, escondido num código de essência binária. Os objetos são imagens, as imagens são sinais, os sinais são informações ajustadas em um *chip*. Tudo se reduz a um binarismo molecular na

globalizada sociedade computadorizada (BAUDRILLARD *apud* BRAGA, 2005).

Tão significativo quanto a forma como os conteúdos transmidiáticos compõem o todo da obra em *Os famosos...*, é a maneira como a ficção, a trama do filme, reflete essas relações participantes da cultura digital. Haveria opção mais orgânica de se contar a história de um garoto que encontra mais facilidade de se afirmar como sujeito na internet do que na vida real, do que utilizando conteúdos de internet e meios não digitais? Assim, de forma híbrida, o filme está em DVD e foi exibido nos cinemas, no suporte tradicional. O texto está publicado em um livro impresso. Já o conteúdo digital foi disponibilizado na internet pelos próprios autores, artistas locais que participam do filme, para ser acessado por qualquer outro garoto, como faz o protagonista. A simultaneidade dos conteúdos, aqui, não determina que eles precisem ser experimentados em conjunto.

Este estudo claramente não tem a pretensão de esgotar todas as reflexões acerca de um tema que ainda está em constante discussão, como o cinema transmidiático. As características desse tipo de cinema perpassam por diversos pontos referentes a uma reflexão em âmbito muito maior, que é a cultura de convergência digital. Diversas posições e propostas têm surgido acerca do que é o audiovisual convergente, expandido, de multiplataforma ou de transmídia; a maioria ressalta uma necessidade de ultrapassar a reflexão do nível formal ou técnico, para compreender a convergência digital, seus produtos e as novas possibilidades de interação como o resultado da produção de uma nova cultura.

A partir disso, procurou-se aqui concentrar a reflexão em um exemplo específico, recente, propondo refletir sobre como o filme *Os famosos e os duendes da morte*, juntamente com os outros materiais produzidos sobre a mesma temática em diferentes meios, se insere nos estudos sobre convergência e, principalmente, sobre o conceito de transmidiático proposto por Henry Jenkins.

Referências bibliográficas

- BRAGA, Eduardo Cardoso. “A mimese e o outro lado da tela do computador”. *Revista Digital Art&*, São Paulo, 2005.
- CASTRO, Cosette; FREITAS, Cristiana. “Narrativa audiovisual para multiplataforma – um estudo preliminar”. *Bibliocom*, ano 2, n° 7, jan.-abr. 2010. Revista editada pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/bibliocom/sete/pdf/cosette-castro-cristiana-freitas.pdf>>. Acesso em 3 nov. 2010.
- DIXON, W. W.; FOSTER, G. A. (orgs.). *Experimental Cinema: the Film Reader*. Nova York: Routledge, 2002.
- FOLLAIN, Vera. “Narrativas em trânsito”. *Revista Contracampo*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, n° 21, 2010. Disponível em <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/viewArticle/38>>. Acesso em 1° nov. 2010.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de & OROZCO GOMES, Guillermo. *Convergências e transmediação da ficção televisiva: Obitel 2010*. São Paulo: Globo, 2010.
- MACIEL, Katia. “Por um cinema sensorial: o cinema e o fim da ‘moldura’”. *Conexão – Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, UCS, vol. 3, n° 6, 2004, p. 61-71.
- MACHADO, Arlindo. “Vozes e luzes de um continente desconhecido”. In: *DiverCult: Plataforma de Cooperação Internacional pela Diversidade Cultural*. Texto publicado pela mostra itinerante “Visionários: audiovisual na América Latina”, do Instituto Itaú Cultural, São Paulo, Brasil, ago. 2008. Disponível em <<http://divercult.net/pt-br/artigo/vozes-e-luzes-de-um-continente-desconhecido>>. Acesso em 3 nov. 2010.
- PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- RODRIGUES, Raquel Timponi Pereira. “*The Dark Knight* e o conteúdo convergente nas redes sociais: uma análise transmidiática”. Artigo

científico apresentado ao eixo temático “Redes Sociais, Identidade e Sociabilidade”, no *III Simpósio Nacional da ABCiber*, ESPM/SP, 2009. Disponível em: <http://abciber.com.br/simposio2009/trabalhos/anais/pdf/artigos/1_redes/eixo1_art47.pdf>. Acesso em 3 nov. 2010.

SILVEIRA JR, Mesac Roberto. *O filme transmidiático*. Disponível em: <http://mostracurtametragem.blogspot.com/2010/04/o-filme-transmidiatico_29.html>. Acesso em 3 nov. 2010.

Diálogos possíveis entre um sargento de milícia e uma “morena” sedutora

CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA¹

Introdução

Em 1983, no Brasil, concluídas as eleições estaduais, a sociedade brasileira acreditou que poderia eleger, pelo voto direto, seu novo Presidente da República, após o deputado Dante de Oliveira apresentar uma emenda à Constituição, prevendo a realização direta do pleito. Contudo, a maioria dos parlamentares no Congresso pretendia manter o sistema indireto de eleições, consolidado durante todo o governo militar, o que provocou a organização de passeatas e comícios, mobilizando a sociedade civil, como forma de pressionar a aprovação da emenda. Inicia-se, assim, nas ruas, o movimento que ficou conhecido como “Diretas Já”.

Em 1983, também, como resultado das mobilizações femininas que culminaram com a união das três tendências feministas em torno do Movimento das Mulheres pelas “Diretas Já”, surgem os primeiros conselhos estaduais da condição feminina, em Minas Gerais e São Paulo, com o intuito de traçar políticas públicas para as mulheres brasileiras. O Ministério da Saúde cria o Programa de Atenção Integral à Saúde da Mulher - PAISM, em resposta à forte mobilização dos movimentos feministas, baseando sua assistência nos princípios da integralidade do corpo,

¹ Doutoranda em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas - Unicamp e Professora Assistente do Curso de Comunicação Social - Jornalismo em Multimeios no Departamento de Ciências Humanas, Campus III/UNEB, em Juazeiro-BA. E-mail: ccspaiva@gmail.com.

da mente e da sexualidade de cada mulher. A criação desses e outros conselhos e ministérios que se ocupavam apenas com as questões referentes às mulheres é um bom exemplo da influência política do movimento das mulheres na década de 1980 (PINTO, 2003)

Em 1983, estreia nas telas brasileiras o filme *Sargento Getúlio*, dirigido por Hermano Penna, inspirado no romance homônimo do baiano João Ubaldo Ribeiro, que conta a história de Getúlio (Lima Duarte), um sargento da guarda sergipana que foi escolhido para conduzir um prisioneiro (Orlando Vieira) de Paulo Afonso, na Bahia, até Aracaju. Durante esse trajeto, Getúlio sofre uma crise de identidade após a constatação de mudanças paradigmáticas no mundo político que começarão a contrastar com a agressividade de seu temperamento e conduta.

Em 1983, também, estreia nas telas *Gabriela*, dirigido por Bruno Barreto, como uma transcrição do livro *Gabriela, Cravo e Canela*, escrito pelo baiano Jorge Amado. Na história, narrada em 1925, para fugir de uma grande seca, Gabriela (vivida nas telas por Sônia Braga, que já tinha dado vida a essa mesma personagem na década de 1970, na televisão brasileira, em uma telenovela) caminha junto com um grupo de retirantes por mais de quarenta dias pelo interior do estado até chegar a Ilhéus, sul da Bahia. Nesse ambiente, nossa protagonista vai trabalhar na casa do italiano Nacib, dono do bar mais popular da cidade, com o qual acaba vivendo um tórrido romance.

Face ao exposto, nosso desafio, nesse texto, é indicar caminhos que apontem a existência de um diálogo, uma ligação entre esses dois filmes, a partir da leitura cinematográfica dessas duas histórias. Nosso objetivo maior será identificar como determinados imagens poderiam estar representando valores sociais presentes na década de 1980, por exemplo, ou como alguns recursos próprios da linguagem do cinema aproximariam essas duas narrativas filmicas. Nosso interesse por essa investigação surgiu após a observação de que havia um tratamento diferenciado na caracterização desses dois protagonistas: enquanto o homem nordestino era apresentado como um herói, um virtuoso, a figura da mulher nordestina

era explorada como símbolo sexual. Por isso, resolvemos averiguar se haveria semelhanças nessas duas narrativas fílmicas, além da opção pela temática nordestina, a inspiração na literatura e as diferenças no discurso sob a perspectiva de gênero.

Uma breve exposição sobre o Nordeste no cinema

A temática nordestina, segundo aponto em minha dissertação de mestrado (2006), ganhou destaque no cinema brasileiro principalmente a partir da década de 1960, quando o Cinema Novo passou a apresentar a secura do sertão e dos nordestinos trabalhadores que buscavam uma vida digna nas telas em busca de representar um “Brasil mais real”. Desde então, durante quarenta anos, foram realizados mais de cinquenta filmes em que o Nordeste e sua gente apareciam sempre concebidos a partir de signos de nordestinidade como a seca, a pobreza, o coronelismo, a fome, a virtude etc. Idealizado e dirigido por não nordestinos, na maioria dessas obras cinematográficas, seguindo uma tendência cultural imposta pela literatura regionalista de 1930, se reproduz a figura do nordestino como um migrante, aquele que foge de seu lugar de origem para outra localidade. Portanto, para nós, não é por acaso que as duas tramas cinematográficas que ora analisamos começam com o deslocamento de nossas personagens principais: Gabriela e Getúlio.

Também não é novidade que o meio cinematográfico brasileiro apresenta uma longa tradição de “adaptações” de obras literárias. Homônimas ou não, essas “releituras” buscam, na maioria das vezes, uma correspondência imediata e pontual entre a “história original” expressa no suporte literário e as imagens e sons “construídos” a partir da “leitura” do diretor e de sua equipe de produção. Quando o assunto é Nordeste, a inspiração cinematográfica parece repousar, segundo Willis Leal (1982, p. 15), na literatura e em conotações industriais que reforçam aspectos sociológicos, antropológicos, históricos e políticos, que procuram uma autenticidade artística para esconder qualquer sentido comercial desses filmes em busca de “igualá-los à arte romanesca de

José Américo de Almeida, ao teatro de Ariano Suassuna, à pintura de João Cabral de Melo Neto, à música de Luiz Gonzaga, Caetano Veloso ou de Geraldo Vandré”.

Nos filmes sobre o nordestino, a questão de gênero, aqui compreendido como um conceito que surge para contrapor o determinismo biológico, que define os comportamentos dos homens e mulheres com base em uma visão naturalizada e incapaz de mudança, parece reproduzir uma construção do discurso social a partir dos ideais de masculinidades presentes na nossa sociedade. Esses ideais são transpostos para as narrativas audiovisuais por uma câmera que, segundo Laura Mulvey (1983), desenvolve um instinto de escopofilia que se processa tanto através da sujeição da imagem de outra pessoa ao olhar daquele que deseja ver, como pela identificação narcisista do espectador com a imagem na qual se reconhece. Uma produção que chama atenção pelos enquadramentos reiterados da nudez das mulheres e simulações de ato sexuais, traços presentes no filme *Gabriela*, mas que também aparecem de forma diferenciada em *Sargento Getúlio* nas cenas em que a personagem Luzinete aparece ao lado do sargento.

A questão de gênero, estranhamente, no discurso cinematográfico da década de 1980, era pautada na exploração da figura feminina não só quando a temática era nordestina. Especificamente, isso ficava ainda mais evidente através da produção de um gênero fílmico denominado de pornochanchada, que trazia em seus aspectos estruturais a combinação da aculturação da comédia italiana, a exploração da fórmula erotismo mais baixo custo, o emprego da paródia etc. Para Nuno Cesar Abreu (2006), a receptividade do público a esse tipo de filmes desencadeou um rápido aumento no volume de sua produção e o uso indiscriminado do termo pornochanchada, que contaminou uma variedade de longas que apresentavam roteiros com ênfase em situações eróticas e na exibição das formas femininas.

O cinema brasileiro na década de 1980

Nos anos 1980, na verdade, o cinema nacional não apresentava um modelo hegemônico, mas algumas características mais gerais, “marcas”, valores, tais como a adoção de uma mentalidade mais técnica e profissional e uma produção mais diversificada em relação a temáticas e conteúdos, por exemplo. A maior preocupação de seus produtores e diretores era conviver com a perspectiva de instituir um modelo regulado pelo mercado junto com a abertura política do país, traços que corroboram para que não se desenvolva uma linha, uma unidade nas suas produções; portanto, não se pode definir uma escola cinematográfica nacional nesses anos ou linhas que estabeleçam algum tipo de cinema de autoria, conforme enuncia Ismail Xavier (2001). A produção ultrapassava a marca de cem filmes de longas-metragens. Alguns filmes como *Pixote, a lei do mais fraco* (1981) e *Bye bye Brasil* (1980) conquistaram os circuitos exibidores e o público.

Alguns jovens, a maioria formada pelo Departamento de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tiveram acesso aos mecanismos de subvenção do governo brasileiro e chegaram a quase constituir um movimento conhecido como “Cinema da Vila Madalena”, um bairro paulistano que virou moda. Em contrapartida, no Rio de Janeiro, o cinema dirigido ao público jovem misturava a estética do videoclipe com os filmes biográficos de personagens recentes da história brasileira, como *Eternamente Pagu* (1988). A classe cinematográfica brasileira parecia recuperar sua autoestima, paulatinamente, lançando obras-primas como *Eles não usam black-tie* (1981) e *O homem que virou suco* (1980). Os filmes de comédia infantil, capitaneados pelos Trapalhões, comediantes de alta popularidade devido ao seu programa televisivo, também se intensificavam e conquistavam as bilheterias do cinema brasileiro (SOUZA, 1998).

Contudo, o cinema brasileiro da década de 1980, ainda segundo Carlos Roberto de Souza (1998), se viu envolvido por uma “estranha polêmica”: os críticos acusavam a Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme de patrocinar apenas cineastas consagrados e projetos milionários, denominados de “cinemão”, e os mecanismos repressivos do governo militar

pareciam também restringir a criatividade dos cineastas que tinham que exercitar uma nova forma de liberdade. Apesar disso, ainda nesta década, muitas mulheres despontaram como realizadoras, como Cida Aidar, Eliane Bandeira, Eunice Gutman, Inês Castilho, Tânia Savietto, Sandra Werneck, Tetê Moraes etc. Outro bom exemplo foi Ana Carolina e seu cinema intimista que, com inventividade, ironia e humor, conseguiu filmar *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987). A maioria dessas mulheres produzia filmes com temáticas relacionadas aos movimentos sociais que ganhavam força em nossa sociedade, que dava os primeiros passos para a abertura democrática. Assim, passaram a aparecer nas telas os migrantes nordestinos, mulheres desaparecidas, imigrantes japoneses, trabalhadores e sindicalistas etc.

Diálogos possíveis entre Getúlio e Gabriela

Nas duas narrativas fílmicas em apreço, primeiro, percebemos uma forte conotação política a partir do relato ficcional de modelos de comportamento relacionados à política do coronelismo. Um período da história nordestina no qual o poder dos coronéis e a violência exacerbada começam a perder espaço e o avanço político é caracterizado pelo “progresso”, representado pelo desenvolvimento da infraestrutura municipal e pela implantação de tecnologias de plantação e escoamento dos produtos cultivados na região de Ilhéus, em *Gabriela*, e pela imprensa sergipana e uma força federal, em *Sargento Getúlio*.

O coronelismo, segundo Victor Leal (1975), não é um fenômeno político simples, porque abarca uma complicada gama de características da política municipal brasileira, resultando, em boa parte, da “superposição de formas desenvolvidas do regime representativo”, da estrutura agrária brasileira e de uma estrutura econômica e social inadequada. As principais características desse compromisso político ou “troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terra” (p. 20), são a força eleitoral que empresta prestígio político natural ao “coronel”,

a ampla jurisdição sobre seus dependentes (descendentes, funcionários, amigos e protegidos) e as extensas funções policiais que se tornam efetivas a partir da atuação de empregados, agregados ou capangas, como explicitado nas falas de Getúlio.

A crítica ao coronelismo presente nessas duas narrativas ressalta a existência de um diálogo do cinema da década de 1980 com o momento histórico vivenciado pelos brasileiros. Para nós, as mudanças políticas que servem de pano de fundo nas duas tramas, bem como as crises de identidade, vividas por seus protagonistas, Gabriela e Getúlio, reafirmam o desejo dos homens e mulheres brasileiros pelo fim da ditadura e abertura democrática, a favor das “Diretas Já”. Em *Gabriela*, essas mudanças políticas ainda são marcadas pelas modificações sociais, como o assassinato de uma esposa infiel, antes reconhecido pela população e pela justiça como um crime justificável, que começa a ser questionado por um pequeno grupo de oposição à política dos coronéis. O filme mostra que enquanto os coronéis empenhavam o seu poder na política e no comportamento social da região, a violência, principalmente contra a mulher, era aceita como parte natural do processo no qual estavam inseridos, mas que transformações estavam sendo principiadas nesse campo também, assim como na sociedade brasileira da década de 1980.

Para além dessas características fílmicas de conteúdo, diagnosticamos também a presença marcante da música nos dois filmes. Tanto em *Gabriela* quanto em *Sargento Getúlio*, esse elemento assume papel preponderante na caracterização de nossos dois protagonistas e servem também para anunciar situações vivenciadas pelas personagens em suas respectivas tramas, criando uma continuidade capaz, inclusive, de sublinhar os estados psicológicos das personagens. Gabriela, por exemplo, é qualificada pela música composta por Antonio Carlos Jobim e Dorival Caymmi (1983) e interpretada por Gal Costa, como a baiana ingênua, amorosa, disponível e possuidora de uma sensualidade inerente, a partir de versos como:

Vim do Norte, vim de longe
De um lugar que já não há
Vim dormindo pela estrada
Vim parar nesse lugar
Meu cheiro é de cravo
Minha cor de canela
E minha bandeira é verde e amarela
Pimenta de cheiro, cebola em rodela
Um beijo na boca, feijão na panela
Gabriela

Em *Sargento Getúlio*, por sua vez, a trilha de Papa Poluição,² com sua letra forte e musicalidade arrastada, anuncia um pouco da personalidade do protagonista e ecoa a relevância ambiental do urubu no sertão, comparando-o com a função social realizada por Sargento Getúlio, nos seguintes versos:

Urubu, avoa
Avoa sem se preocupar
que aquele que lhe mata tem sete anos de azar
Urubu, tá na carniça
pra ser parceiro do novo mundo
nasce branco [...] e depois fica de luto.
E Getúlio também bota o seu luto
cada dia que se passa no coração,
que é tão cheio de urubu como o céu desse sertão.
Faz a limpeza das coisas como o urubu.
Das coisas que começam a se acabar.
Sargento Getúlio não dá conta dessas coisas
e vai querer o seu destino transformar.

2 Grupo de pop-rock formado por Paulinho Costa (voz e guitarra), Luís Penna (guitarra e voz), Beto Carrera (guitarra e voz), Tiago Araripe (violão, percussão e voz), Bill Soares (baixo e voz) e Xico Carlos (bateria) na cidade de São Paulo em 1975. A maioria dos seus integrantes era de nordestinos. Com tendências experimentais, precursora do movimento da Vanguarda Paulista, mesclava a MPB ao “hard rock”, com citações de textos do poeta concreto Décio Pignatari.

O papel dessas melodias também remete ao coro que, na Grécia Antiga, desempenhava importante papel nas tragédias e comédias. Em geral, o coro era composto por quinze coristas e a eles “cabia apresentar ou comentar a ação dramática”. Sobre esse papel empático da música no cinema, André Baptista (2007) destaca a força que essa exerce ao aderir ao sentimento depreendido pela cena e em particular a sentimentos expressos pelas personagens, criando um efeito, normalmente, redundante. Nesses casos, a música acaba funcionando segundo o princípio de valor agregado. A cena está imersa visualmente dentro de uma atmosfera neutra, mas “colorida” em tom alegre ou triste pela música. Inversamente, a música pode ser colorida de certa forma pela cena a qual ela foi associada. Assim, as imagens e a música exacerbam reciprocamente sua expressão.

Junto com as músicas, percebemos também a preponderância de enquadramentos de plano médio e closes que reforçam a caracterização física das personagens, notadamente, os dois protagonistas que, ao longo das duas tramas, são apresentados aos espectadores a partir de um arranjo da identidade regional nordestina, que, como já mencionamos, surgiu historicamente entre 1910 e 1930, com o romance de 1930, e proliferou no cinema a partir dos anos 1960. O figurino de Getúlio e de Gabriela é marcado pela simplicidade e pelo predomínio de cores mais claras, que remetem à necessidade de se usar roupas leves em um espaço geográfico onde predominam altas temperaturas, mas também exaltam a modéstia de suas personalidades e estilos de vida.

A nordestinidade desses dois protagonistas também é marcada, principalmente, por suas falas simples e pela forma rude desses se comportarem perante a sociedade fictícia que não os compreende. Ambos não interagem com muitos personagens nas tramas e apresentam um caráter de subordinação em relação a um chefe político – Coronel Acrísio Antunes, que não aparece fisicamente na trama, no caso de Getúlio, e Nacib e demais coronéis da cidade, no caso de Gabriela. Ambos também vivem um drama pessoal, caracterizado, basicamente, por dicotomias como coragem e medo, vergonha e honra, desejos individuais e valores

sociais. Agem sem receios e fazem parte de uma nacionalidade narrativa que se encarrega de reforçar a imagem do homem e da mulher nordestina como indivíduos autênticos que representariam, como bem descreve Célia Tolentino (2001, p. 297), o “máximo da nossa brasilidade”, afirmando o que se queria como pertencente à modernidade e /ou o que o cinema brasileiro da década de 1980 ajudava a representar. Robustecia, assim, uma leitura que preconizava a necessidade de ocultar uma máscara de civilização imposta pela sociedade moderna que, aparentemente, ainda não se encontrava presente no Nordeste. Todavia, também reafirmava o momento político e social de incertezas e expunha novas abordagens totalizantes que estavam sendo implantadas no país, agitado pela presença dos movimentos sociais nas ruas, exigindo as eleições diretas para a Presidência da República e outras mudanças estruturais.

A condução das duas histórias e o impulso dos dois protagonistas em continuar suas jornadas em detrimento às opiniões dos outros personagens que compõem as sociedades ficcionais, para nós, faz parte de um discurso que reforça a competência e o papel transformador do sujeito na sociedade, bem como um reconhecimento das habilidades virtuosas dos nordestinos. Observamos também o predomínio no colorido da expressividade das duas imagens fílmicas, do fascínio exercido pelo território nordestino, suas fronteiras e simbologias, compostos por cortes secos, trilha sonora, luz estourada, fotografia contrastada, o uso da câmera na mão, grandes planos externos, planos e angulações que valorizam as paisagens.

Considerações finais

Para finalizar, enfatizamos que o discurso cinematográfico não reproduz a realidade, mas pode colaborar para sua construção e/ou a reconstrói a partir de uma linguagem própria carregada de significados. Essa linguagem, quase sempre, espelha possibilidades históricas e políticas que, fatalmente, refletem em seus processos de produção, com maior ou menor interferência, os artifícios sociais. Após a comparação das narrativas de *Sargento Getúlio* e *Gabriela*, podemos concluir que as imagens de

ambos os filmes parecem marcar a existência de uma discursividade que define posições de conflito existentes na sociedade brasileira da década de 1980, época em que essas películas foram produzidas e assistidas por milhares de brasileiros.

Referências

- ABREU, Nuno Cesar Pereira. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- LEAL, Vítor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Alfa-Omega, 1975.
- LEAL, Wills. *O Nordeste no Cinema*. Vol. 1. João Pessoa: Ed. Universitária/Funape/UFPB, 1982.
- MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.
- PAIVA, Carla Conceição da Silva. *A virtude como um signo primordial da nordestinidade: análise das representações da identidade social nordestina nos filmes O Pagador de Promessas (1962) e Sargento Getúlio (1983)*. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2006.
- SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Poder em jogo: dicotomias sexuais e objetificação masculina no videoclipe *Alejandro* (Steven Klein/Lady Gaga, 2010)

RODRIGO RIBEIRO BARRETO¹

Uma consideração acadêmica séria a respeito do trabalho de Lady Gaga precisa confrontar-se com o tortuoso e frequentemente infrutífero debate no qual está inserida a figura da cantora. Entre os extremos de louvação irrestrita e condenação pública desse novo fenômeno da cultura pop, aparece ressaltada uma recorrente estratégia de crítica e recepção cultural ao trabalho de artistas femininas, principalmente. Gaga é elogiada ou criticada através de uma comparação reiterada, mas não aprofundada, com outras cantoras, precedentes ou contemporâneas. Estabelece-se uma exaustiva atmosfera de competitividade fomentada por jornalistas, comentadores culturais, fãs e, infelizmente, pelas próprias artistas. Há assim um desnecessário reforço de inimizade e concorrência, que, supostamente, fundamentariam as relações femininas. Enquanto isso, não são acessadas verdadeiramente as contribuições efetivas ou mesmo os pontos fracos de obras da artista enfocada. Desde já, é bom deixar registrado que, no presente artigo, esse enfoque na rixa cultural é considerado não apenas contraproducente, mas também frontalmente oposto ao propósito geral de esclarecer o quanto pressuposições genérico-sexuais – a respeito das mulheres e dos homens – são culturalmente determinadas e, portanto,

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 formato videoclipe. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Artes da Unicamp com bolsa Fapesp. E-mail: digobarreto@gmail.com.

passíveis de uma reformulação mais equilibrada, mais igualitária e – por que não dizer? – mais positiva.

Um ponto central da disputa em torno de Lady Gaga precisa, no entanto, ser enfrentado antes da investigação mais detida de uma obra sua. Com relação à curta trajetória da cantora – seu primeiro álbum, *The Fame*, foi lançado em 2008 –, é preciso relativizar tanto as declarações de originalidade quanto as acusações de imitação artística. Por mais que a auto-apresentação de Gaga busque reforçar a impressão de uma artista pronta e até mesmo “born this way”, ela é uma jovem em formação, que, bem antes do “estouro”, reconhecia, com mais facilidade, a inspiração para seus arroubos artísticos. No encarte de *The Fame*, a filiação é assumida, quando ela agradece a Andy Warhol, a David Bowie, a Prince, a Madonna e à Moda, soando perfeitamente espontânea e coerente com o que se ouve no álbum e com o que se vê nos videoclipes.

Gaga fez e continua fazendo escolhas convenientes para o gênero de música com que trabalha e para seu público. Suas citações ou homenagens não são em si mesmas deletérias; elas sequer implicam necessariamente uma atitude passiva de sua parte. Michael Baxandall falou a respeito disso no campo das artes plásticas. Para ele, até um termo corrente como “influência” representa mal a verdadeira relação existente entre obras de diferentes artistas, porque coloca o “influenciado” em uma posição de submissão com relação à fonte original. Essa busca de referências não se trataria de simples sujeição estética, mas sim de identificação, em outras obras, de certas qualidades passíveis de serem adaptadas, reorganizadas e adequadas à conveniência e problemática experimentadas em um novo e específico momento de criação (BAXANDALL, 1991, p. 106-111). No caso Lady Gaga, no entanto, há um motivo para que seja gerada eventual comomoção com relação a essa questão. Ao se colocar o desafio de uma permanente apresentação de *personae* artísticas sempre mutantes, a voracidade de referências da cantora é obviamente intensificada. Nesse ímpeto, às vezes, falta-lhe apuro estético e, em outras, deixa-se de cumprir o demandado reconhecimento dos colegas citados. Então, nesse momento de

sua carreira, posar de original é uma impossibilidade inclusive técnico-material diante da velocidade de mudanças orquestradas pela artista. Quando Bette Midler reclama de Gaga por “roubar” sua personagem da sereia em cadeira de rodas ou quando Madonna chama uma composição da cantora de “reducionista” com relação a um trabalho seu anterior, fica ressaltado que, eventualmente, os processos de inspiração ou recriação de Lady Gaga podem parecer acomodados por não acrescentarem as novas camadas de sentido à obra inspiradora, as quais seriam esperadas nos mais exitosos jogos de intertextualidade. Apesar de ocasionais tropeços nessa seara – que precisam ser analisados e comprovados caso a caso –, o fato de Gaga ser, em termos musicais e de construção imagética, uma seguidora e não uma desbravadora/líder nem a diminuir nem impede que ela seja uma agente de guinadas mais originais, atuais ou futuras.

Artisticamente, o diferencial mais significativo da cantora é um lado obscuro pouco demonstrado no radioso *pop*. Em suas canções, produtos audiovisuais e aparições públicas, abundam menções à morte – acidental ou por assassinato –, exibições de flagelação corporal, além de ênfase em transformações corporais, que vão de extensas tatuagens a mutações animais forjadas digitalmente ou através de próteses. Pensando especificamente nos videoclipes, era possível notar, até certo ponto, uma incidência do humor nessa investida, por exemplo, em *Paparazzi* e *Telephone*, ambos dirigidos por Jonas Akerlund (2009 e 2010), ou mesmo *Bad Romance* (Francis Lawrence, 2010). Porém, pelo menos desde *Alejandro* (Steven Klein, 2010), a coisa tem pendido para o mórbido ou para o inquietante.

Toda essa orquestração vem sendo mais frequentemente entendida como uma forma da artista chamar atenção para si mesma ou para sua carreira. Contudo, parece leviano admitir imagens sombrias de destruição corporal como puro capricho de uma estrela musical, uma vez que essas manifestações são representativas e sintomáticas demais de uma sociedade, em que o corpo é alvo de tantas formas de violência e pressão (estética, religiosa, psicológica etc.). Como artista, Lady Gaga é um termômetro dessa situação, que tem como vítimas preferenciais as

mulheres. Resta a dúvida do quanto a própria cantora é consciente disso, uma vez que há uma marcada dissensão entre tais opções estéticas e o tom em geral edificante do seu discurso de estímulo aos fãs.

A esquisita que deu certo – como é possível resumir a imagem que Gaga trabalha em entrevistas – simplifica o deslocamento e a marginalização sofridos com chamamentos para que seus supostos semelhantes “acreditem em seus sonhos” no melhor estilo do *american way of life*. Enquanto isso, as imagens de suas obras videoclípicas mais recentes seriam mais convenientemente descritas como de pesadelo. Nesse contexto de sonho ruim, as diferenças genéricas e sexuais aparecem como elementos importantes, mas de modo bem mais conservador do que talvez fosse o esperado em se tratando de uma artista autoproclamada feminista e com admirável ativismo a favor de minorias sexuais.

Tome-se, por exemplo, a violência real ou simbólica contra a mulher, que é recorrente nos clipes de Gaga. Embora isso fique um tanto matizado naqueles clipes mais bem humorados, eles, ainda assim, trazem cadáveres femininos espetacularizados, além de personagens principais fragilizadas até o risco de morte pelos namorados ou sistematicamente por eles diminuídas. Essas protagonistas – tanto em *Paparazzi* quanto em *Telephone* – tomam a iniciativa de se vingar, envenenando seus parceiros e, no segundo clipe, também umas vítimas aleatórias e inocentes. Contudo, mesmo com o tom burlesco das obras, essa caracterização de não passividade diante da opressão masculina soa menos como afirmação da força feminina e mais como confirmação (involuntária) do pressuposto culturalmente demarcado de que as mulheres têm um funcionamento predominantemente emocional e intempestivo. Assim, sem chegar a se constituir uma estratégia (mesmo paródica) de denúncia ou questionamento de uma situação sociocultural, os clipes de Lady Gaga constroem um quadro que acaba por reafirmar uma habitual sistematização dos polos feminino e masculino.

Novamente – como mencionado na breve caracterização anterior da trajetória de Gaga –, nota-se uma louvável avidez artística para abarcar

temáticas e estéticas contemporâneas relevantes, mas falta-lhe ainda a depuração necessária requerida por determinados assuntos. Parece válido, no entanto, analisar mais detidamente a questão da representação genérico-sexual na obra videográfica da cantora. Para isso, a escolha mais indicada é o videoclipe *Alejandro* que, sem maiores distrações, concentra-se justamente na relação entre homens e mulheres. Dessa vez, além da atenção as *personae* de Gaga, há também um olhar voltado para a sexualidade e o corpo masculinos. As especificidades da polarização entre os sexos operada em *Alejandro* serão acessadas sob a influência teórica de Pierre Bourdieu (2010) em *A dominação masculina*. O sociólogo apontou como certas dicotomias socioculturais demarcam diferenças entre homens e mulheres, que – situando o feminino (e minorias sexuais) em uma valência negativa – instauram ainda a divisão entre dominantes e dominados. A análise proposta de *Alejandro* busca reconhecer – mesmo em uma obra contemporânea de uma artista feminina – a eventual concomitância de valores tradicionais persistentes e estratégias de subversão de tal desigualdade.

O contexto produtivo de *Alejandro*

Com a projeção internacional alcançada pela carreira de Lady Gaga em 2009, observou-se uma previsível melhoria na qualidade de seus videoclipes: conceitos mais bem desenvolvidos, maior qualidade na direção de arte, coreografias mais complicadas e até um aumento da duração dos clipes para além daquela da canção, algo que vai se tornar uma marca recorrente da cantora. Para a realização de tais produtos, ela conta não apenas com perceptível aumento de investimento financeiro, mas também com a colaboração de diretores reconhecidos no campo de produção do videoclipe, nomes que aliam a experiência em trabalhos de maior porte (ou seja, aqueles de estrelas da música) ao ganho simbólico oriundo de sua própria “assinatura”, a exemplo de Joseph Kahn (*Love Game*, 2009), Hype Williams (*Videophone*, 2009), além dos já citados Jonas Akerlund e Francis Lawrence.

É possível apontar o videoclipe *Alejandro* como integrante desse momento, como parte de uma virada estético-comercial que almeja consolidar a trajetória de Lady Gaga em um patamar mais elevado. Há no início do clipe, por exemplo, um interesse de demarcação autoral evidente no aparecimento sucessivo dos nomes “Gaga” e “Klein”, ocupando, em letras brancas sobre um fundo preto, toda a tela. Claramente, no caso de *Alejandro*, pretende-se favorecer a leitura de que se trata de uma obra tributária da colaboração artístico-criativa entre suas instâncias performática e diretiva. A explicitação dos “autores” de *Alejandro* é assim um estratagema para alinhá-lo – prontamente e sem cerimônia – a um conjunto de obras bem sucedidas na história do campo do videoclipe, cujo êxito esteve baseado precisamente no equilíbrio e continuidade da parceria entre artistas musicais e diretores (BARRETO, 2009). É, portanto, conveniente para os realizadores colocar *a latere*, por exemplo, o fato de tanto Lady Gaga quanto Steven Klein serem ambos figuras de inserção recente no campo de produção de clipes, algo que, embora não inviabilize, pode muito bem relativizar ou pôr em questão pretensões autorais tão precoces e sublinhadas.

Com base nessa motivação de marcar uma posição no campo audiovisual e de causar mais impacto no universo pop, compreende-se o propósito de Lady Gaga de avançar para além de sua conhecida *persona* excêntrica e bizarra. *Alejandro* apresenta e promove a cantora como mais uma *agente provocateuse*, tendo Madonna, o ícone definitivo da controvérsia, como seu principal modelo. Mesmo a aproximação de Gaga com o fotógrafo Steven Klein parece um passo nessa direção. Formado em artes plásticas, ele fez, com *Alejandro*, a sua primeira incursão como diretor de vídeos; contudo, seu destaque mundial começou depois de fotografar ensaios de Madonna para a revista *W* e ao criar vinhetas visuais exibidas durante turnês desta artista. Novamente, optando por não seguir a acusação fácil de imitação, é interessante recorrer ao arrazoado de Baxandall sobre a apropriação artística como um “jogo de posição” essencial e inevitável: aquela(e) que faz referência ou busca inspiração em

outra(o), acaba por modificar não apenas sua própria posição como a de sua fonte, reorganizando todo o campo (BAXANDALL, 1991, p. 108). Isso não quer dizer, no entanto, que o objetivo e o resultado da apropriação não possam ou devam ser devidamente avaliados.

Nesse artigo, quer-se analisar particularmente como, em *Alejandro*, essa almejada verve polêmica incide sobre a representação de certas dicotomias sexuais longamente enraizadas em nossa cultura. A partir daí, investiga-se também como é construída e quais são os efeitos da erotização e objetificação do corpo masculino no clipe. Descrito pela própria cantora como uma obra que busca valorizar e legitimar o desejo homossexual masculino, *Alejandro* foi frequentemente apreciado e resenhado nessa chave de suposta contestação e desafio à heteronormatividade. Parece necessário aprofundar a compreensão dessa questão.

Polarizações sexuais: poder e tradição

No ambiente militar estilizado de *Alejandro*, figuras masculinas são a maioria e Lady Gaga desponta como única representante feminina. Todos morenos e usando apenas preto, os homens aparecem como soldados que se dividem em dois grupos de aparências, funções e comportamentos distintos. Internamente, no entanto, os integrantes de cada grupo são muito parecidos entre si, ou seja, funcionam como um bloco não individualizado. O investimento em singularidade recai, seguramente, sobre a protagonista loura, cujas roupas e acessórios variam em formas, estilos e materiais, além de terem as cores vermelho e bege a eles acrescidas. Adicionalmente, só Lady Gaga tem a palavra no clipe, seja declamando versos introdutórios da canção ou cantando. Dos militares, somente se ouve eventuais sons, que pontuam passos de uma marcha ou ações de seus exercícios marciais.

Em parte, a construção dessa proeminência de Gaga é algo esperado por sua posição de estrela musical, ocorrendo inclusive de acordo com bem estabelecidas convenções videoclípicas. No entanto, a afirmação da figura da cantora baseia-se também no tensionamento da divisão

– fundamental em *Alejandro* – entre os domínios masculino e feminino. A ambiguidade buscada alinha a obra de Klein e Gaga a outros videoclipes com representações genéricas e sexuais mais arejadas, embora, ao final, *Alejandro* não alcance uma efetiva virada nessa tradicional polarização.

O primeiro personagem a aparecer no clipe é emblemático dessa tentativa de turvar limites entre as representações masculinas e femininas. Trata-se de um jovem de torso nu que dorme sentado em uma cadeira, trazendo elevadas as pernas cruzadas. Sua inatividade – por si só, um diferencial em termos de representação midiático-cultural de homens – o predispõe a outra posição usualmente ocupada por mulheres: a condição de objeto de contemplação da câmera, do espectador. A atenção voltada a ele permite perceber ainda mais: seu figurino mistura elementos masculinos e femininos, juntando quepe militar de couro, calção justo, meia calça arrastão e *scarpin* de salto alto completados por uma metralhadora colocada a seu lado. A partir dessa imagem, vão se revelando alguns homens parecidos a ele e outros mais convencionalmente uniformizados, delimitando-se os dois grupamentos militares já referidos.

Desse modo, duas formas de masculinidade são trabalhadas em *Alejandro*. A primeira delas – representada pelo grupo do personagem acima mencionado – encaixa-se ao que Kaja Silverman chamou de “masculinidade desviante”, um agregado de identificações, desejos e práticas discordantes (“perversos”) com relação ao padrão fálico e heterossexista convencional (SILVERMAN, 1992, p. 1). 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. É através de seus soldados sem camisa que *Alejandro* mais se aproxima dessa inclinação transgressiva certamente almejada, mas jamais ofertada de maneira inteiramente resolvida ao espectador do clipe. Tais personagens masculinos estão, nesse caso, fortemente disponibilizados para erotização. De modo semelhante à forma costumeira nas representações artístico-culturais de mulheres, seus corpos têm, no clipe,

significativa exposição, sendo assim passíveis de olhares objetificadores. Mesmo na única ocasião em que aparecem realmente vestidos, há, neles, uma inclinação exibicionista marcada como feminina: eles marcham em direção à câmera com um andar menos militar e mais imitativo de modelos em uma passarela. Além disso, o desejo desses personagens é clara e predominantemente direcionado a outros homens de seu próprio grupo. Durante uma coreografia representando uma espécie de exercício marcial, eles formam duplas, as quais – com seus movimentos e vocalização extramusical sexualizados – sinalizam a divisão em papéis de ativo e de passivo. Já no final do clipe, são incluídas também imagens rápidas desses homens, beijando-se apaixonadamente.

Uma representação masculina mais convencional também tem lugar em *Alejandro*. Essa segunda forma aparece no grupo de militares com uniforme completo de couro, composto de sobretudo, quepe e botas. As imagens desses personagens coadunam-se com a usual contenção da representação cultural masculina, sendo assim seus corpos não estão expostos à contemplação. Nada exibicionistas, eles aparecem como observadores e não como observados objetificados, além de apresentarem uma postura impassível sem qualquer manifestação evidente de desejo erótico. Com relação a esse grupo de circunspectos protetores, só remanesceria uma possibilidade de funcionamento sexualizado: a de evocarem, com suas vestimentas, figuras típicas de práticas sadomasoquistas, mas não se investe nessa seara no videoclipe. Certas nuances da representação masculina em *Alejandro* são mais bem acessadas na comparação com sua protagonista feminina. Nessa relação entre os homens e a mulher no clipe, será possível perceber o quanto foram mantidos ou redefinidos os participantes e a valoração das dicotomias sexuais trabalhadas.

Lady Gaga assume mais facetas do que qualquer outro participante de *Alejandro*. Suas *personae* de soberana, religiosa e mundana permitem-lhe uma possibilidade expressiva mais ampla do que a homogeneização notada nas duas opções masculinas do clipe. Além disso, elas representam ainda uma extensão dos papéis definidos pela canção. Em determinados

momentos da letra, Gaga descreve uma mulher em fim de relacionamen-
to; em outros, ela é a própria protagonista desse desencaixe. A narrado-
ra musical revela a imaturidade da personagem e deixa a impressão de
que ela estabelece uma relação de dependência com os homens (“She’s
not broken/She’s just a baby/But her boyfriend’s like a dad, Just like a
dad/ And all those flames that burned before him/ Now he’s gonna fire
fight, gotta cool the bad”). A mocinha romântica da canção, por sua vez,
mostra-se insegura com o ultimato, revezando-se entre a certeza da de-
cisão, a fragilidade decorrente do término e até a indecisão com relação
ao objeto amoroso (a letra faz referência a Alejandro, depois a Fernando
e, finalmente, a Roberto). No geral, a canção *Alejandro* exprime uma con-
dição emocional feminina enfraquecida e – embora as *personae* de Lady
Gaga não sejam literalmente equivalentes às indicações da letra – essa
atmosfera mantém-se, ou melhor, é até mesmo exacerbada na tradução
visual do videoclipe.

A cantora e cocompositora declarou que a canção, além de tematizar
o afastamento de antigos amantes, explora também o seu próprio medo
do “monstro-sexo”. Embora surpreendentemente honesta, a declaração
soa deslocada em uma mulher adulta contemporânea, que, no seu exer-
cício artístico, não se priva de investir na sensualidade e na exibição do
corpo. É bem verdade que o sexo na obra de Lady Gaga costuma real-
mente ser retratado de maneira negativa, o que é coerente para alguém
com tal temor. Isso explicaria, nos seus clipes, o desconforto e a apreên-
são originados pelo sexo e demais elementos relacionados à sua prática, a
exemplo dos namorados misóginos e dos finais de relacionamento trágí-
cos e definitivos neles presentes. Outra possibilidade é considerar tanto a
declaração de Gaga quanto as obras correspondentes como pose ou arti-
fício, ou seja, uma forma encontrada por ela para se singularizar no terre-
no sexual, onde a grande maioria prefere parecer, ao menos em público,
bem resolvida. Artisticamente, trata-se de um caminho possível, legíti-
mo até. Contudo, apesar de sua aparência de vanguarda, essa frequente
demonização do sexo (falou-se afinal de “monstro”) acompanhada de

vitimização feminina acaba por ser – em vez de catártica, subversiva ou afirmadora das minorias sexuais – perigosamente coincidente com valores conservadores do *status quo*, especialmente se for levado em conta o contexto estadunidense na época de surgimento da cantora. Desse modo, mesmo relativizando o exagero fluente e bem articulado da crítica cultural Camille Paglia (2010), é possível vislumbrar os motivos, que levaram a articulista a perguntar-se se Gaga representaria o “fim exaurido da revolução sexual”.

Alejandro, em particular, parece precisamente colocado no cerne de instabilidades geradas por esse confronto entre um propósito originalmente transgressivo e o ressurgimento involuntário do convencional. Algo que, como se vê, pode acometer o trabalho de uma artista feminina e bissexual assumida, mesmo no que se refere à caracterização de suas próprias *personae*. Quando Lady Gaga aparece como a soberana sentada a observar pela janela os soldados sem camisa, ela coloca-se, a princípio, como sujeito do olhar: uma posição de *voyeur* que, como apontou Laura Mulvey (1999), está usualmente vetada a personagens femininas na tradição audiovisual. Como no funcionamento voyeurístico, a distância com relação a seus objetos lhe dá o controle da observação – ela vê sem (necessariamente) ser vista. Em certo momento, a relevância desse ato de observar é inclusive reforçada explicitamente pela exibição de um excêntrico acessório de estruturas tubulares, que dispõem lentes sobre os olhos de Gaga. Outra forma da artista exercer um poder remoto sobre seus soldados é através da música, já que seu canto incita efetivamente a ação coreográfica deles. No entanto, essa soberana mantém resquícios de papéis femininos convencionais. Embora sua primeira aparição se dê durante um enterro naquele que seria o espaço externo do clipe, ela mantém-se, ou é mantida, predominantemente em lugares internos (salão, quarto), habitualmente tomados como esferas das mulheres (a *persona* religiosa padece da mesma restrição). Além disso, no seu caso, a soberana parece mais vigiada do que apenas protegida pelos poucos representantes masculinos dos dois grupos, que permanecem por perto.

Pensando nessas *personae* como facetas da mesma personagem da cantora, é possível considerar a Lady Gaga religiosa como fruto de uma interiorização da vigilância externa desses homens com postura ereta, cenho fechado e carregando eventualmente armas. No universo simbólico de *Alejandro*, eles são, portanto, típicos representantes da imposição da ordem, que sustenta a submissão feminina. Em uma cena, Gaga aparece vestindo um hábito vermelho de freira. Ela está deitada em uma cama e canta, com expressão de súplica, os versos “just stop, please/ just let me go, Alejandro/ just let me go”. Essa conjunção com a canção faz imaginar que a alternativa espiritual poderia ser uma consequência do desencalxe amoroso com os homens. Posteriormente, um enquadramento mais aberto revela que, na beira da cama da religiosa, está sentado um soldado com um revólver pousado no baixo ventre. Desse modo, enfatiza-se a relação da protagonista com os homens como o epicentro da pressão sofrida por essa *persona* em contrição.

Em declaração ao *site* da MTV,² o diretor Steven Klein declarou que a personagem faz, ela mesma, a opção de ser freira. Assim, a clara exibição da submissão da mulher ao poder masculino parece ter sido apenas um resultado acidental de propósitos bem mais prosaicos da parte de seus realizadores e não uma intencional denúncia de certa situação sofrida pelas mulheres. Pelo contrário, na resposta do diretor às críticas feitas pela Igreja Católica a *Alejandro*, Klein faz questão de posicionar a opção espiritual como positiva, embora não pareça assim no clipe. De todo modo, mesmo em sua intenção original, a utilização da iconografia religiosa é mal desenvolvida, pontual demais e, às vezes, constrangedoramente literal; por exemplo, a cena de Gaga a engolir as contas de um rosário representaria, segundo Klein, “o desejo de incorporar o sagrado”.

A palavra mundana descreve bem a versão mais liberada da protagonista do clipe. Ela mistura-se com os homens de modo mais efetivo, sendo que, de início, suas ações são equivalentes às deles. Junto com os soldados no

2 Matéria disponível em: <<http://www.mtv.com/news/articles/1641149/lady-gagas-alejandro-director-defends-videos-religious-symbolism.jhtml>>.

dormitório, Lady Gaga aparece apenas de sutiã, calcinha e meias finas; a cor bege das duas primeiras peças confunde-se com o tom do cabelo e da pele da cantora, dando-lhe uma aparência um tanto “lavada”, sem contrastes, e provavelmente sugestiva de nudez. Os soldados usam estreitas cuecas-sungá e, como Gaga, sapatos de salto pretos. Em mais uma aproximação com o polo feminino, eles são vistos individualmente em suas camas, movimentando-se de modo lânguido e sinuoso. Um deles tem a companhia da protagonista, que, em uma simulação coreografada de sexo, aparece na posição ativa da relação. Toda a costumeira expectativa cultural – que atribui dominância, controle e determinação ao papel ativo – é então acionada para colocar Lady Gaga em situação de poder. Essa imagem subversiva dos usuais papéis sexuais transfere força, como em nenhuma outra parte do clipe, à figura pálida e pequena da protagonista. No entanto, é possível questionar o porquê de Gaga impor-se como dominante justamente a um personagem já devidamente feminilizado. Mais uma vez, a transgressão de *Alejandro*, de algum modo, parece relativizada e não completa.

Os desdobramentos do clipe deixam isso ainda mais claro, uma vez que a Gaga que se imiscui com o mundo dos homens paga um preço por seu comportamento e acaba sobrepujada pela maioria. Em mais uma opção inadequada, tal “cobrança” parte dos personagens masculinos mais associados à homossexualidade, algo estranho quando se considera os declarados propósitos de Gaga com *Alejandro*:

O vídeo é sobre a pureza de minhas amizades com meus amigos gays e sobre como eu fui incapaz de encontrar isto com um homem hétero na minha vida. É uma celebração e admiração do amor gay, um testemunho de minha inveja da coragem e da bravura requerida para estar junto. No vídeo, eu estou ansiando o amor de meus amigos gays, mas eles simplesmente não me querem (Lady Gaga *apud* MORAN, 2010).

Difícil imaginar isso através da apreciação do clipe. Há nele um crescendo de violência dirigida contra a mulher perpetrada justamente por esses homens femininos. Depois de coreografias de conjunto, nas quais eles seguem a liderança de Gaga, passa-se, gradualmente, para movimentos em que, de cenho franzido e modos mais rudes, todos a carregam e a jogam vigorosamente para cima. Nesse momento, o figurino da protagonista a faz parecer mais feminina e vulnerável; ela usa um manto bege com capuz e detalhes em vermelho semelhantes a uma cruz ou espada, além disso, sintomaticamente, é adicionado, por cima de sua calcinha, o aplique de uma seta vermelha, que aponta para seu sexo. Essa construção do feminino como alvo culmina, no final do longo clipe, em um momento em que os dançarinos se juntam para, aparentemente, estuprá-la – além da desproporcionalidade do número de homens envolvidos, não há satisfação evidente da protagonista quando enfim ela despe o manto e se entrega. Percebe-se assim como, nesse viés sombrio de *Alejandro*, acaba-se por pintar um retrato nada promissor dos supostos homenageados. Fica óbvia a contradição entre a fala de Lady Gaga e seu discurso imagético na passagem desses personagens de companheiros para antagonistas infligidores de violência. Enquanto isso, simplesmente não é problematizado o relacionamento da personagem feminina com seus mais prováveis parceiros sexuais, aqueles homens impassíveis e completamente uniformizados, que representam a masculinidade convencional.

Considerações finais

Na apreciação de *Alejandro*, é perceptível que Lady Gaga e Steven Klein pretendem aproveitar as vantagens advindas do investimento artístico na questão sexual. Na expressão “benefício do locutor”, Michel Foucault (2010, p. 12-13) sintetiza o possível ganho simbólico e valor mercantil de se falar contemporaneamente de sexo em termos de repressão:

Se o sexo é reprimido [...], o simples fato de se falar dele e de sua repressão possui com que um ar de transgressão

deliberada [...] Há dezenas de anos que nós só falamos de sexo fazendo pose: consciência de desafiar a ordem estabelecida, tom de voz que demonstra saber que se é subversivo, ardor em conjurar o presente e aclamar o futuro para cujo apressamento se pensa contribuir.

No caso de representantes de minorias de poder e/ou numéricas, como as mulheres e a comunidade LGBT, é até esperado que insistam no assunto por esse viés devido aos desafios particulares colocados na manifestação cotidiana de sua sexualidade. No entanto, o espírito transgressivo e anticonformista dos realizadores de *Alejandro* parece aplicado ao clipe de modo muito contraditório. Ensaiam-se diferentes possibilidades de renovação de papéis e representações sexuais; contudo, como foi visto, existem elementos o bastante para impedir a efetivação de suas possibilidades contestatórias. Nessa brecha, acabam por se reafirmar valores fortemente convencionais. Como artista feminina, é importante que Lady Gaga tente se impor como sujeito e não apenas como objeto de exibição e investimento erótico em suas obras videográficas, mas isso precisa ser feito com mais afinco. Adicionalmente, é de se questionar o motivo por que a objetificação e erotização masculina ficaram restritas aos personagens gays de *Alejandro*. Para arejar de verdade empoeiradas representações sexuais, o videoclipe teria que demover de seus lugares aqueles que, usualmente, têm poder; no entanto, isso não acontece, uma vez que os homens heterossexuais saem incólumes sem uma contestação de fato da sua posição.

Em termos de posição na indústria musical e audiovisual, já seria possível a Gaga fazer isso. No entanto, a cantora ainda não assumiu riscos maiores do que aqueles relacionados às práticas de manipulação da própria aparência. Embora, como lembra Lisa A. Lewis (1993), esse seja um meio legítimo (e positivamente feminino) de expressão e autocontrole da imagem de muitos artistas, há – no afã novidadeiro de Lady Gaga – uma evidente falta de foco para aprofundar as questões sugeridas pelo

seu trabalho. Parece-lhe faltar um melhor discernimento de seus verdadeiros “monstros”. Não é convincente que ela, por exemplo, defina assim o sexo e a fama, uma vez que os dois elementos são claramente metas, às quais sua trajetória se dirige. O mundo trabalhado por Lady Gaga – soturno e destrutivo do feminino – tem essa mesma inflexão escorregadia, que termina por parecer mais voltada a chamar a atenção midiática do que a servir como um posicionamento político a respeito da condição das mulheres. Não há sinal de uma satisfatória reafirmação feminina em *Alejandro*. O videoclipe termina com um *close* da *persona* mais reprimida de sua protagonista (a religiosa) e, emblematicamente, essa imagem de-sintegra-se à maneira de um antigo celuloide. Somente isso já diz muito.

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.
- BAXANDALL, Michael. “L’intérêt visuel intentionnel: le portrait de Kahnweiler de Picasso”. In: BAXANDALL, M. *Formes de l’intention: sur l’explication historique des tableaux*. Paris: Jacqueline Chamon, 1991, p. 79-128.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2010.
- LEWIS, Lisa. “Being discovered: the emergence of female address on MTV”. In: FRITH, S.; GOODWIN, A.; GROSSBERG, L. (eds.). *Sound & vision: the music video reader*. Londres/Nova York: Routledge, 1993, p. 129-152.
- MORAN, Caitlin. “Come Party with Lady Gaga”. *The Times*, 2010. Disponível em: <<http://saiditbest.wordpress.com/2010/05/22/come-par->

ty-with-lady-gaga-caitlin-morans-times-interview/>. Acesso em 4 mar. 2012.

MULVEY, Laura. “Visual pleasure and narrative cinema”. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. *Film theory and criticism*. Nova York: Oxford UP, 1999, p. 833-44.

PAGLIA, Camille. “Lady Gaga: the death of sex”. *Sunday Times Magazine*, 2010. Disponível <<http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/public/magazine/article389697.ece>>. Acesso em 29 fev. 2012.

SILVERMAN, Kaja. *Male subjectivity at the margins*. Nova York/Londres: Routledge, 1992.

Conceitos e definições

Ao final da primeira década do século XXI, uma nova iconografia visual se estabelece como uma prática artística e consolida-se através do interesse de artistas, performers e festivais espalhados pelo mundo. O Live Cinema, termo originalmente cunhado para designar as sessões de cinemas silenciosos acompanhados por música ao vivo, que ocorriam no início do século XX, reinventou-se nesses mais de cem anos de história. De lá pra cá, o cinema se tornou sonoro, narrativo, experimental, expandido, eletrônico, digital e agora performático e produzido em tempo real.

Atualmente o termo é redefinido, segundo o site da Mostra Live Cinema, como “uma performance audiovisual onde o próprio diretor, realizador, performer ou artista executa o seu filme ali, na frente da plateia. Imagine o artista poder mudar o final do seu filme, simular novas imagens e sons, novas sequências e acima de tudo criar diferentes narrativas, baseadas na reação que a platéia tem diante da obra”.²

1 Documentarista, videoartista e professor 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.

2 A Mostra Live Cinema ocorre anualmente desde 2008 no Rio de Janeiro e em São Paulo. Disponível em: <http://www.livecinema.com.br/blog/439>

Podemos acrescentar que as obras acontecem em atos performáticos onde o artista atua como um músico, normalmente apresentando-se na frente das imagens, para que o público observe seu desempenho e suas habilidades ao manipular as ferramentas analógicas e digitais na elaboração de composições audiovisuais, através da montagem realizada em tempo real.

Já a mostra *ON_OFF - experiências em live images* ressalta a importância do instante da projeção como o momento de compor a estrutura narrativa, ancorada pela possibilidade de organizar associativamente as imagens.

Essa estrutura pode ser caracterizada por um fluxo de imagens e sons, com apelos sensoriais e sinestésicos que dispensam a continuidade, ou ser elaborada para compor um arranjo sequencial narrativo. Em ambos os casos, o processo é sempre formalizado em tempo real.³

Vale ressaltar a importância dos festivais em definir o campo de abrangência ao estabelecer a curadoria, selecionando as performances que farão parte de suas mostras. Além de estabelecer as fronteiras desta prática artística, os festivais influenciam novos espectadores, pesquisadores e artistas na compreensão e elaboração de futuros trabalhos.

Um breve rastro

Preservando a singularidade de cada objeto, já que surgiram em contextos diferentes, cada qual com suas singularidades, podemos dizer que o Cinema Expandido abriu toda uma série de experiências que culminou no Live Cinema. Estes dois movimentos possuem um caráter performático aplicado às experiências audiovisuais que dialogam com o ambiente. De acordo com Renato Cohen (2007, p. 28), “performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro ao vivo, já

3 Site do evento *ON_OFF - experiências em live images*, realizado pelo Itaú Cultural. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/on_off>.

poderia caracterizá-la”. A performance ou *live art* é uma prática artística que surgiu na metade dos anos 1960, num momento em que o corpo passava a ser o suporte de artistas preocupados com as relações entre arte e vida cotidiana, integrando elementos das artes visuais, cinema, teatro, cultura de massas e música.

Nam June Paik, integrante do Fluxus, produziu diversas performances audiovisuais manipulando distorções, retroalimentações, modulações magnéticas e cores a partir de um sinal de vídeo, através de um sintetizador de imagens criado em parceria com o engenheiro Shuya Abe. Em *Beatles Electronique* (1966), Paik criou anamorfoses manipulando imagens de um dos maiores ícones da cultura pop. Em meio aos feixes de elétrons que se perdem em abstrações, luzes e formas espiraladas, surge rapidamente uma imagem figurativa em que reconhecemos o rosto de John Lennon. Logo em seguida, o Beatle se transforma num “fantasma”, que dá lugar a luzes e figuras anamorfás. E citando o universo da cultura pop, outro artista que ajudou o cinema a afastar-se das telas e dos ambientes imersivos das salas escuras foi Andy Warhol. Também em 1966, o pai da *pop art* e seu braço direito Paul Morrissey uniram música, teatro, filme e performance num espetáculo conhecido como *Exploding plastic inevitable*. O show acompanhava os concertos do Velvet Underground e Nico onde Warhol projetava imagens abstratas e saturadas em cor a partir de dois projetores de 16mm, que eram manuseados simultaneamente.

Paik e Warhol abriram caminhos para o que a seguir seria chamado de Cinema Expandido, termo cunhado em 1970 por Gene Youngblood para designar o universo do cinema que assimila diversas experiências que se dão no âmbito do vídeo e da informática, bem como experiências híbridas, que acontecem nas fronteiras entre o teatro, a pintura e a música. Segundo o pesquisador, as linguagens cinematográficas já não cabiam mais dentro de si e precisavam se reinventar.⁴

4 O livro *Expanded Cinema* encontra-se disponível em: www.artscilab.org/expanded-cinema.html

Do VJ ao Live Cinema

O Live Cinema surge dentro do contexto do Vjing, utilizando-se inclusive dos mesmos equipamentos tais como teclados midi, câmeras, laptops e softwares de edição de imagens em tempo real. As primeiras experiências de Visual Jockey (VJ) nascem no começo dos anos 1980, quando emissoras de TV, ao reformular suas estruturas adquirindo equipamentos mais sofisticados para a época, disponibilizaram no mercado ilhas de edição linear, mesas de corte (switcher), videocassetes (VCR), monitores e câmeras a preços acessíveis, pois tratava-se de materiais ultrapassados para transmissões, mas ainda em perfeitas condições de funcionamento. Muitos deles foram adquiridos por artistas e designers que surgiram para redefinir a cena dos clubes e pistas de dança, que passaram a ser decorados com monitores de TV, permitindo que pessoas independentes gerassem conteúdos audiovisuais da maneira como quisessem, libertando-se da exclusividade das emissoras de TV.

*Durante os últimos dias da era Disco, olhando para o futuro, diversos clubes de Nova Iorque como o Peppermint Lounge, instalaram monitores de TV e começaram a exibir vídeos autorais e undergrounds como parte de suas decorações [...] O clube Peppermint Lounge de Nova Iorque tornou-se uma espécie de *Universidade do VJ*, treinando pessoas para uma nova forma de arte (SPINRAD, 2005, p. 21) [tradução minha].*

Em 1981 surge em Nova York a MTV, um canal voltado para videocliques, e muitos destes artistas que experimentavam possibilidades audiovisuais nas pistas de dança são incorporados como funcionários da emissora. A sigla VJ, numa alusão ao DJ (Disc Jockey), é cunhada para designar os apresentadores dos programas de videoclipe, e logo passa a ser utilizada como referência a todos aqueles que editavam e manipulavam imagens em tempo real. Nasce ali a cultura do remix, do sampler e da resignificação das imagens já existentes.

A cultura do VJ encontra-se nas casas noturnas, pistas de dança e festas *raves*, o local apropriado para mostrarem suas composições visuais cheias de cores vibrantes, movimentos intensos e formas geométricas. Eles reiventam o cinema expandido, mas diferentemente dos artistas dos anos 1960, a preocupação está mais em proporcionar uma identidade visual aos locais onde se apresentam, criando muitas vezes narrativas a partir dos catálogos de efeitos propostos pelos softwares.

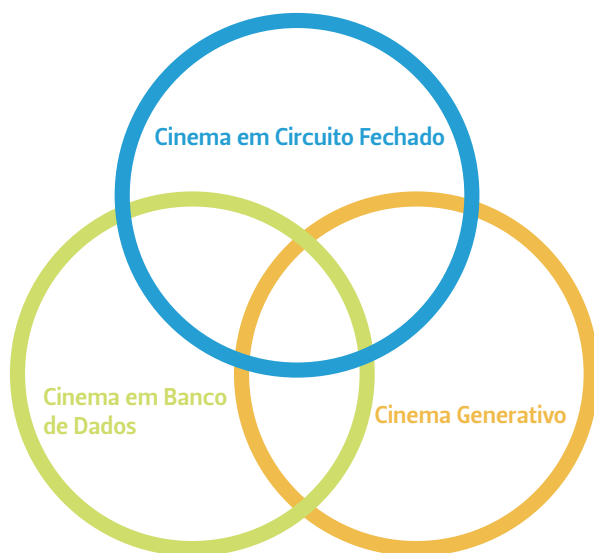
O ato de mixar, remixar e selecionar se torna um trabalho de VJs. O realizador no Live Cinema aparece com objetivos mais pessoais e artísticos do que os VJs, e seus trabalhos costumam ser exibidos em diferentes contextos, como museus ou teatros, e às vezes com um público similar ao do cinema: sentado e assistindo a performance atentamente. (MAKELA, 2006, p. 23) [tradução minha].

Para legitimar os trabalhos com propostas e conceitos artísticos definidos, realizados por artistas plásticos, músicos, performers e cineastas que se interessavam pela linguagem e pelas ferramentas utilizadas pelos VJs, foi definida uma nova categoria dentro deste universo: o Live Cinema.

Tendências

O Live Cinema ainda caminha para conquistar territórios mais sólidos dentro do campo teórico do audiovisual. Poucos artigos, dissertações e livros foram publicados sobre o assunto, restringindo possibilidades de uma reflexão mais aprofundada acerca do tema. A partir do desenvolvimento de projetos autorais, pesquisas e análises de diversas performances, já que atuo na área desde 2004, pude identificar procedimentos distintos empregados na construção de linguagens. Tais procedimentos geram trabalhos com características distintas e podem ser agrupados em três tendências. As produções de Live Cinema podem conter apenas uma das tendências ou até mesmo as três simultaneamente, sendo que uma delas sempre se sobressai como tônica dominante da obra. Essas

tendências são oriundas de pensamentos anteriormente experimentados nos campos das artes visuais, artes cênicas, música e das redes telemáticas que, ao se juntarem com as práticas de edição de imagens em tempo real, geraram o Cinema em Banco de Dados, Cinema em Circuito Fechado e Cinema Generativo.



Cinema em Banco de Dados

A primeira tendência que surge com o Live Cinema é o Cinema em Banco de Dados, que parte da organização em tempo real de recortes fílmicos armazenados no computador, sendo sua principal característica a utilização de imagens previamente concebidas em outro espaço-tempo. Esses vídeos de pequena duração, sem começo ou fim determinados, são acessados e recombinados entre si durante a performance, propondo construções de novas sequências e significados. Esta tendência surge no final dos anos 1990, logo após o advento da Internet, e é a mais recorrente dentre todos os trabalhos analisados.

O mundo surge como uma coleção sem fim de imagens, textos e outras informações desestruturadas que são somente apropriadas se forem agrupados em modelos de banco de dados. Mas também torna-se hábil que queiramos desenvolver um banco de dados de maneira poética, estética e ética (MANOVICH, 2001, p. 219).

A internet contribuiu ainda mais para as lógicas de estruturas não narrativas, já que com o passar do tempo ela se tornou um grande depósito de informações, que resultam em coleções e não em histórias. Essas informações, ao serem digitalizadas, são organizadas e indexadas. O processo de construção do Cinema em Banco de Dados segue esta lógica de armazenamento, organização e indexação, e as relações entre os arquivos de imagens (as sequências de diversas durações) se constroem na relação da justaposição dos planos.

Dois pedaços de filmes de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição [...] esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente, lado a lado (EISENSTEIN, 1990, p. 14).

A montagem tradicional consiste em filmar, revelar, levar o material à mesa de edição ou à ilha de edição não linear e assim estabelecer as relações entre as tomadas, ordenando-as e reordenando-as para descobrir a ordem ideal daquela sequência fílmica. Já no Cinema em Banco de Dados, o material filmado já digitalizado está armazenado num banco de dados do computador e, acessado por softwares específicos, permite que essas recombinações sejam feitas no instante da projeção.

Peter Greenaway, cineasta que sempre procurou reinventar a linguagem cinematográfica desde que decretou a morte do cinema em 31 de setembro de 1983, data em que o controle remoto foi inventado retirando a passividade inerente ao espectador, desenvolveu diversas formas de narrativas simultâneas em múltiplas janelas até aderir ao Cinema em Banco de Dados. Para o cineasta, o cinema é uma mídia passiva que não condiz com a geração digital. As possibilidades que os recursos multimídia trouxeram para o desenvolvimento de novas narrativas tornaram o cinema uma arte que não dá conta da multiplicidade das linguagens atualmente existentes.

Depois de 112 anos de atividade, temos um cinema que não tem nada de novo, é chato, previsível, e inapelavelmente carregado de velhas convenções e verdades gastas, com um sistema arcaico e restrito de distribuição, assim como uma tecnologia obsoleta e desajeitada. Precisamos reinventar o cinema (GREENAWAY, 2007, p. 89).

Na busca em construir narrativas e propostas estéticas com forte influência das artes plásticas, videoarte, música e pintura, Greenaway aos poucos rompeu com a linearidade da narrativa e com a passividade da sala escura. Ele propôs uma obra cinemática que dialogasse com o ambiente através de instalações e artes performáticas a partir das possibilidades do cinema expandido. No projeto *Tulse Luper Suitcases* (2003), que consiste, além de uma trilogia fílmica realizada com tecnologia digital, em uma instalação com 92 malas, livros, game, site e uma performance de Live Cinema (apresentada pela primeira vez na Holanda em 2005), o autor reconta, através desta *cross-media*, as aventuras picarescas do escritor Tulse Luper durante o período de 1921 a 1989, que cobre os principais acontecimentos do século XX. A performance percorreu 14 países, passando inclusive pelo Brasil, onde foi apresentada no 16º Videobrasil, realizado em outubro de 2007, em São Paulo.



The Tulse Luper Performance (2005) – Peter Greenaway

Um dispositivo que consiste num monitor sensível ao toque foi desenvolvido especialmente para este trabalho, permitindo o acesso rápido ao banco de dados do computador, para num simples clique ordenar as cenas e sequências que compõem a apresentação. No Brasil foram três telas exibidas ao público, cada qual com um conteúdo específico, que dialogavam entre si. Pela dimensão da interface é possível acompanhar os dedos do cineasta escolhendo, arrastando e disponibilizando as sequências para cada uma das três telas. Peter Greenaway, que se apresenta sempre acompanhado de um músico convidado que executa ao vivo as trilhas, reconta a história de Tulse Luper de maneira diferente em cada uma das apresentações.

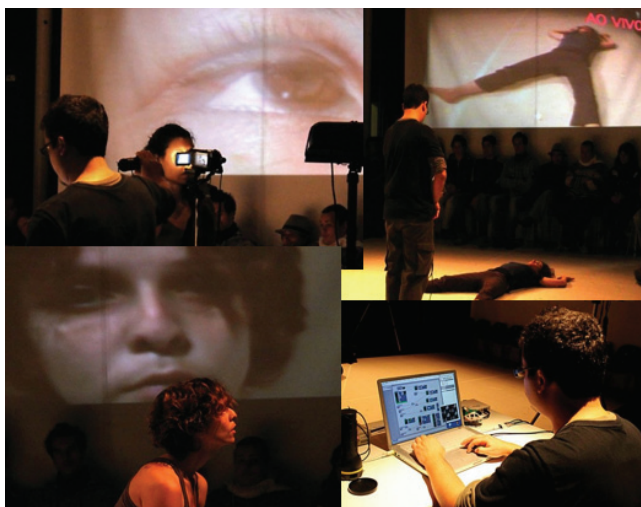
Cinema em Circuito Fechado

A segunda tendência que aponto neste artigo é o Cinema em Circuito Fechado, onde uma câmera de vídeo capta imagens ao vivo, transmite seu sinal para um computador e, através de softwares de edição de imagens em tempo real, o artista ressignifica os conteúdos recebidos. O precursor da criação de dispositivos em circuito fechado na arte foi Nam June Paik, que a partir de 1965, período em que adquiriu sua primeira câmera

Portpack, desenvolveu diversas videoinstalações, tais como *TV Bra for Living Sculpture* (1969), *TV Buddha* (1974) e *Something Pacific* (1986).

Ao incorporar a dimensão da montagem das imagens captadas ao vivo, o circuito fechado realizado no âmbito da videoinstalação ou da videoperformance passa a pertencer ao universo do Live Cinema. Observa-se um grau maior de performatividade nos trabalhos de Live Cinema realizados dentro desta tendência por conta da relação estabelecida entre performers e câmeras. Entende-se por performatividade as artes temporais que exigem a presença do artista, cuja criação tem como suporte essencial o seu próprio corpo em acontecimentos, no tempo presente, de caráter efêmeros e imaterias. Assim, podemos classificar determinadas apresentações com graus maiores ou menores de performatividade.

O corpo e a música sempre operaram no tempo presente. Apenas no final do século XVIII, a música passou a ser registrada em fitas perfuradas, podendo ser reproduzida sem a presença física de um intérprete. Já o registro do corpo em movimento seguiu o caminho inverso. Desde o surgimento do cinema, no final do século XIX, a montagem fílmica opera dentro de uma lógica temporal registrada. Apenas com o advento das tecnologias eletrônicas e digitais, na segunda metade do século XX, quando surgiram os equipamentos de edição de VT e softwares específicos, as possibilidades audiovisuais de captação e edição de imagens em tempo real foram expandidas.



Fronteiras móveis (2008) – Núcleo Artérias

Fronteiras móveis (2008) é um projeto de dança contemporânea, cinema em circuito fechado e música criado pelo Núcleo Artérias (Adriana Grechi, Dudu Tsuda, Karina Ka, Lua Tatit, Rodrigo Gontijo e Tatiana Melitello), de forma colaborativa, onde as linguagens incorporam-se sem que uma se sobreponha à outra. Elas se acomodam coreograficamente, estabelecendo diálogos que promovem tensões, harmonias e contrapontos de assuntos como medo, violência e insegurança no mundo contemporâneo. O medo que paira na cena se retroalimenta e cria no palco um ambiente de insegurança. Cada performer em *Fronteiras móveis* desenvolve instabilidades em seu corpo através de oposições e tensões na tentativa de continuar adiante, buscando um controle metafórico através de câmeras de vigilância. O registro passa a acontecer em nome da segurança, mas tais medidas adotadas acabam por gerar mais insegurança. As composições audiovisuais são produzidas a partir de quatro câmeras com texturas distintas entre si, um switcher, um digitalizador de sinal e um laptop, onde as imagens captadas dos performers são editadas e ressignificadas com sobreposições e justaposições, algumas vezes da mesma imagem que surge com atrasos de até 60 frames. Constrói-se nas *Fronteiras móveis* um cinema inteiramente ao vivo, onde todas as etapas de

produção, que passa pela atuação, registro de imagens, edição e projeção, são realizadas diante da plateia em tempo real. O trabalho circulou em festivais de dança contemporânea e foi contemplado com o APCA/2008 (Associação Paulista dos Críticos de Arte).

Cinema Generativo

Ao longo da história da arte, pesquisadores e artistas buscaram de diversas maneiras estabelecer uma relação entre música e imagem na criação de sinestésias. A origem da palavra sinestesia é grega e significa a reunião de múltiplas sensações. O contrário de sinestesia é anestesia, ou seja, a aniquilação das sensações. As tentativas de se traduzir som em imagem encontram sua potência em modelos autônomos que propõem sensações sinestésicas em trabalhos audiovisuais que podemos chamar de Cinema Generativo, uma das dimensões da arte generativa.

A arte generativa surge a partir da construção de dispositivos com regras próprias concebidas e convencionadas pelo artista, que propõem sistemas dinâmicos que se transformam ao logo do tempo. Tais dispositivos podem ser mecânicos ou digitais que, ao serem acionados, propiciam ações com trajetórias próprias muitas vezes permeadas pelo acaso e a aleatoriedade. O pesquisador, compositor e produtor Brian Eno, em uma palestra proferida na Long Now Foundation (2006),⁵ traça uma analogia em que compara o fazer artístico ao trabalho de um engenheiro, pois, a partir de uma ideia, o conceito é desenvolvido seguido de um planejamento necessário para que a obra aconteça. Estabelecendo um contraponto, Eno relaciona a criação em arte generativa com o trabalho de um agricultor, que desenvolve a semente, ou seja, o sistema generativo, para que, depois de plantada, cresça de maneira autônoma, propondo resultados inesperados.

Um dos trabalhos pioneiros na arte generativa é a composição sonora *It's gonna rain* (1965) de Steve Reich. Ao registrar um inflamado discurso

5 Palestra de Brian Eno. Disponível em: <<http://longnow.org/seminars/02003/nov/14/the-long-now/>>.

de um pastor pentecostal norte-americano sobre o dilúvio, Reich editou a frase “It’s gonna rain” e copiou-a repetidamente em dois rolos de fita magnética. Colocados para tocar simultaneamente em gravadores distintos, o primeiro rolo desacelerava aos poucos por conta da imprecisão da velocidade de reprodução dos aparelhos da época, criando um descompasso sonoro entre as mesmas células musicais que as deixava fora de sincronia. O sistema criado propiciou resultados inesperados que deram origem ao trabalho final, e abriu-se um campo de pesquisas para o compositor, no qual ele explorou as mudanças de fase (*phase shifting*) de suas composições, desenvolvendo a partir daí suas principais obras.

O Cinema Generativo surge em ambientes digitais semelhantes aos analógicos, onde o computador atua como um filtro para produzir variações de elementos, transformando *inputs* em novos *outputs*. Ao captar um som, por exemplo, algoritmos binários referentes a determinados parâmetros sonoros (frequência, timbre ou volume) são transformados em algoritmos relacionados a imagens abstratas que se constroem numa relação direta com a música.



Test Pattern (2008) – Ryoji Ikeda

Ryoji Ikeda é um músico minimalista e artista visual que desenvolve contundentes trabalhos de Live Cinema a partir de sistemas que reconhecem os parâmetros de suas composições eletrônicas realizadas com frequências e ruídos e transformam-nas em linhas, gráficos, códigos numéricos e pontos que se deslocam pelo espaço da projeção em ritmos e andamentos propostos pela música. A performance *Test Pattern* (2008) surgiu a partir de um sistema que converte, com extrema rapidez, diversos tipos de dados (sons, textos e fotos) em códigos de barras estilizados e padrões binários, buscando uma estética para o excesso de informações. As imagens em preto e branco pulsam freneticamente na escuridão acompanhadas por uma intensa trilha sonora altamente sincronizada, provocando os sentidos e alterando a percepção sensorial neste ambiente imersivo.

O trabalho de Ryoji Ikeda nos conduz a um cinema-matéria que atua no limiar da percepção humana e caminha pelo universo do “único cinema que merece ser qualificado de não-narrativo” (PARENTE, 2000, p. 97). Entende-se por cinema-matéria como “um cinema anterior aos corpos, obstáculos ou reações. Qualquer corpo pode se ligar a qualquer outro, sem limite espaço-temporal” (PARENTE, 2000, p. 104); portanto, é um cinema onde a montagem é agenciadora de uma desordem, que reorganiza entre os frames cenas distintas, sem uma preocupação com a ordem espaço-temporal. Além dos tempos que pulsam com cortes rápidos e ritmos acelerados, que desestruturam a percepção humana criando estados de vertigem, o cinema-matéria engloba trabalhos realizados na estrutura do suporte, onde a câmera já não tem mais função de registro e cada frame é único, sendo trabalhado digitalmente num trato unitário, a partir de imagens gráficas e com pulsões livres. Essa nova estética, onde a montagem deixa de ser calculada em segundo e passa a ser trabalhada também no nível unitário de cada frame, produz trabalhos com imagens de síntese, abstratos, cheios de vibrações e oscilações em velocidades incríveis.

O Cinema Generativo, que pertence ao universo da arte generativa e do cinema-matéria, parte de experimentos que ecoam numa série de

filmes de vanguarda produzidos durante os anos 1920, conhecidos por Visual Music. O precursor em tentar criar padrões visuais para a música através do cinema foi Walter Ruttmann em *Lichtspiel Opus 1* (1921).⁶ O filme apresenta formas geométricas e imagens abstratas que atravessam a tela numa associação entre luzes e sombras à música de Max Butting. O trabalho de Ruttmann influenciou jovens cineastas experimentais como Oskar Fischinger e Hans Richter, que desenvolveram uma série de filmes onde traços, linhas, formas geométricas e imagens abstratas foram associados de maneira analógica com timbres e escalas musicais da trilha sonora numa busca por relações sinestésicas.

Referências bibliográficas

- CARLSON, Marvin. *Performance – uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- 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.
- GREENAWAY, Peter. “O cinema está morto, vida longa ao cinema?”. *Caderno SESC Videobrasil*, vol. 3, nº 3. São Paulo: Edições SESC-SP, 2007.
- LEE, Sook-Kyung. *Nam June Paik*. Londres: Tate Publishing, 2010.
- MACHADO, Arlindo. *Pré cinemas & Pós cinemas*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- MAKELA, Mía. *Live Cinema: language and elements*. Dissertação (mestrado) – Media Lab, Helsinki University of Art and Design, Helsinki, 2006.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 2000.

6 Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1JVRrCWokk>>.

PEARSON, Matt. *Generative Art*. Londres: Manning Publications, 2011.

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, 1970.

PARTE III

Fotografia e audiovisual
como registro e pedagogia

Tecnologia e memória: fragmentos da história dos povos indígenas Karo, Ikolóh e Wari

EDINEIA APARECIDA ISIDORO¹ & JOSÉLIA GOMES NEVES²

Introdução

Para o grande público, os índios continuam sendo apreciados na medida em que são apresentados na forma de povos exóticos, que exercem fascínio pela sua distância. Ao abrir nossos trabalhos à voz desses povos, é preciso abandonar a perspectiva da distância para privilegiar a da aproximação: o do contato. Por que não fazê-lo dando prioridade à demanda de interação que esses povos colocam para nossa sociedade, privilegiando as suas questões? (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 72).

O programa “Entre imagens e memórias com os povos Karo–Arara, Ikolóh–Gavião e Wari”³ tem por objetivo geral “garantir aos povos indígenas o uso dos meios audiovisuais e fotográficos para o registro de seu patrimônio cultural, histórico e linguístico por meio da formação,

-
- 1 Mestre em Sociolinguística pela Universidade Federal de Goiás, atua como professora na Fundação Universidade Federal de Rondônia, no curso de Licenciatura em Educação Básica Intercultural, do Campus de Ji-Paraná, na área de linguagem. E-mail: edineiapi@yahoo.com.br.
 - 2 Doutora em Educação Escolar. Professora da Universidade Federal de Rondônia - UNIR - Campus de Ji-Paraná. Departamento de Ciências Humanas e Sociais - DCHS. Curso de Pedagogia. Líder do Grupo de Pesquisa em Educação na Amazônia - GPEA. E-mail: joshiva42@gmail.com/ joselia.neves@pq.cnpq.br.
 - 3 Financiado pelo MEC/PROEXT em 2012.

contribuindo para a manutenção de suas línguas e culturas” (PROEXT, 2011, p. 1). Como o título já explicita, envolve as etnias Karo e Ikolóh, que vivem na Terra Indígena Igarapé Lourdes, município de Ji-Paraná, e Wari – também conhecidos como Pacaás Novos –, da Terra Indígena Sagarana, município de Guajará-Mirim, no estado de Rondônia. Os sujeitos participantes do projeto são treze docentes indígenas, também estudantes do Curso Licenciatura em Educação Básica Intercultural da Universidade Federal de Rondônia – UNIR – Campus de Ji-Paraná, e outros membros da comunidade. A metodologia proposta fundamenta-se nos procedimentos da ONG “Vídeo nas Aldeias” (CARELLI, 1995), envolvendo assim três etapas: oficina de roteiro, manuseio do equipamento e oficina de edição.

Este trabalho tem por objetivo descrever e analisar a execução do programa descrito acima, e está organizado em três momentos: inicialmente apresenta um breve histórico do trabalho com o registro de vídeos documentários com os indígenas de Rondônia, em seguida, o diálogo teórico com o conhecimento disponível sobre o tema e, posteriormente, a exposição a respeito da experiência deste programa que está em execução.

Historiografando sonhos, tecnologias e interculturalidade

O primeiro contato nosso com a discussão sobre novas tecnologias se deu por meio do curso promovido pela TV Escola iniciado no ano de 2000, em que vislumbramos uma possibilidade de incluir nos trabalhos pedagógicos com os indígenas com os quais atuávamos, ou seja, os povos Karo (Arara) e Ikolóh (Gavião), a inserção das mídias existentes, tais como o rádio, a televisão, o jornal etc. Logo após esta experiência e até motivada por ela, ingressamos no curso sobre Mídias na Educação, que nos aproximou ainda mais deste contexto educativo. No decorrer do referido curso, ampliamos as possibilidades de atuação pedagógica envolvendo as novas tecnologias. Tivemos a oportunidade de desenvolver como trabalho final de uma das etapas deste curso uma atividade com vídeo, utilizando os recursos do Windows, que, apesar de elementar, foi uma experiência que

fortaleceu a crença de que era possível inserir no trabalho com os indígenas estas possibilidades, mesmo sem muitos recursos.

Paralelo a todo este estímulo, vivenciávamos, no trabalho que desenvolvíamos na coordenação de educação escolar indígena na Representação de Ensino de Ji-Paraná, o desafio de contribuir para que as conquistas dos povos indígenas a uma educação diferenciada e de qualidade⁴ se concretizasse, e um dos grandes desafios era a produção de material didático específico para as escolas indígenas nas suas línguas próprias, expressando seus conhecimentos, em diálogo com outros conhecimentos que considerassem relevantes. É importante ressaltar que a falta de material de apoio ao trabalho dos professores e professoras indígenas sempre foi uma preocupação para nós que estávamos atuando diretamente com este grupo, pois sua formação mesmo em nível de Magistério já possibilitava a produção de muitos materiais, seja nas atividades relacionadas às disciplinas, seja em suas escolas, no entanto, sem uma sistematização mais elaborada.

Pensando em contribuir com esta ação na região de Ji-Paraná, elaboramos e encaminhamos um projeto ao MEC – Ministério de Educação, através da Associação das Escolas Indígenas, em parceria com a UNIR – Campus de Ji-Paraná, Departamento de Ciências Humanas e Sociais. Este projeto tinha como objetivo discutir, refletir e implementar materiais didáticos para serem utilizados nas escolas indígenas. Para este trabalho convidamos as professoras Maria do Socorro Pimentel da Silva (UFG) e Josélia Gomes Neves (UNIR), que trabalharam sobre temas relacionados ao ensino de línguas e didática intercultural no âmbito das oficinas específicas de material didático. No que tange a aspectos mais específicos da produção de material audiovisual, convidamos a cineasta e artista plástica Adriane Florence.

4 As conquistas a que nos referimos está marcada em toda a Legislação desde a Constituição de 1988, LDB, Resolução 03 de 1999, Parecer 14 do Conselho Nacional de Educação, dentre outros.

Foi nesta etapa do projeto que iniciou, mais especificamente, nossa experiência com vídeo e produção de documentário. A ideia inicial dessa oficina era a de desenvolver atividades envolvendo as artes plásticas, devido ao trabalho inspirador que a ministrante havia realizado no curso de Magistério Indígena – Projeto Açáí⁵ com os professores indígenas, logo, gostaríamos de aprofundá-lo. Entretanto, ao iniciar a oficina, Adriana Florence exibiu para os participantes o documentário que retratava a trajetória de Hercules Florence, seu tataravô, quando participou da Expedição Langsdorff.⁶ Este filme encantou os indígenas ali presentes, tanto pela qualidade das imagens quanto pelo seu conteúdo, e perceberam imediatamente que suas histórias também poderiam ser expressas por meio de vídeos documentários, que ali isso era possível, já que por várias vezes haviam expressado o desejo de registrar suas próprias histórias.

Isso fez com que a programação da oficina fosse totalmente modificada. Os professores e professoras indígenas explicitaram o desejo de “aprender fazer filmes”. Ficamos um pouco preocupadas, principalmente com as condições da continuidade do trabalho, mas ao mesmo tempo encantadas com tudo aquilo. Iniciamos a oficina com a produção de um roteiro. A atividade foi realizada em grupo, ocasião em que foram escolhidos os temas e desenvolvidos os argumentos. Selecionaram, também, imagens de arquivo para representarem as suas ideias expressas no roteiro. Os professores e professoras estavam muito estimulados, entretanto, o tempo não foi suficiente para terminarem a proposta de roteiro naquele momento, então a finalização ficou a cargo de cada grupo em suas aldeias; a nós, a equipe de coordenação, foi designada a atividade de acompanhar o término da atividade e de realizar uma oficina de edição de vídeo com

5 Projeto Açáí – Curso de Magistério Indígena, em nível médio, gerenciado pela Secretaria Estadual de Educação – SEDUC. Esta formação docente habilitou 128 professores e professoras indígenas de Rondônia, Sul da Amazônia e Noroeste de Mato Grosso no período de 1998 a 2004.

6 O vídeo documentário *Expedição Langsdorff* trata da trajetória de Hercules Florence na participação da coleta de dados e espécimes vegetais e animais da Amazônia.

os programas que dispúnhamos para isto. Infelizmente, como prevíamos, não foi possível, na Secretaria de Educação, na então Representação de Ensino, continuar o trabalho. De certa forma isso nos frustrou, mas não o suficiente para desistirmos da ideia de um dia retomar esta atividade.

Passado algum tempo dessa experiência, os professores e professoras indígenas Karo e Ikólóh, além de outros docentes do estado de Rondônia, foram aprovados no vestibular para o curso de Licenciatura em Educação Básica Intercultural, na Universidade Federal de Rondônia, onde atualmente trabalhamos como professoras no curso. Logo rememoramos nosso sonho antigo, o de capacitá-los para o trabalho com audiovisuais, especialmente vídeo documentário. Foi então que resolvemos concorrer, em 2011, ao Edital do Programa de Extensão Universitária do Ministério da Educação – PROEXT, para ser executado em 2012, com o título “Entre imagens e memórias com os povos Karo, Ikolóh e Wari”. Incluímos no trabalho os docentes da aldeia Sagarana, para contemplar, também, a região de Guajará-Mirim. Com a aprovação do programa, retomamos o sonho de insistir na perspectiva deste protagonismo, ver indígenas professores aptos a produzirem seus próprios documentários. Perguntamos o que pode acontecer com uma câmara nas mãos de um indígena. Que tipo de imagem ele captará, que ideia ele comunicará por meio das imagens? São perguntas que me aproximam das mesmas razões que mobilizaram Vincent Carelli (1988, s/p.):

concebi este projeto dentro desta perspectiva de intervenção e militância que orientava a minha vida. Eu nunca teria imaginado naquela época que chegaríamos a formar realizadores indígenas. A minha aprendizagem da linguagem cinematográfica se deu ao mesmo tempo em que oferecia a possibilidade de registro e de acesso às imagens de outros povos para lideranças que eu admirava por sua visão de futuro, pelo seu discurso de resistência.

Estas indagações vêm sendo refletidas, discutidas e pesquisadas no trabalho desenvolvido pela ONG “Vídeo nas Aldeias”, coordenada por Vicente Carelli, precursor deste trabalho com os povos indígenas. Assim, inegavelmente este trabalho constituiu inspiração e referência para a iniciativa em tela. Mais do que isso, ainda nos motiva a necessidade de registrar, de pensar em materiais para a escola e para divulgar aspectos das culturas indígenas aqui existentes. O trabalho da equipe “Vídeo nas Aldeias” tem repercutido em muitas reflexões teóricas sobre a produção de vídeos documentários, pois

tem construído, ao longo dos anos, uma marca diferenciada em sua ação audiovisual: expressa exemplarmente processos educativos interdisciplinares (ao articular diversos tipos de conhecimentos) e inter-culturais (ao propiciar a relação informada entre povos diferenciados). Em algumas escolas indígenas onde seus professores estão envolvidos com os programas de formação, é significativa a relação estabelecida entre as problemáticas históricas, o currículo escolar e o vídeo (MONTE, 2011, p. 2).

Considerando este ponto de partida e com o programa aprovado, organizamos o trabalho em três oficinas em cada aldeia indígena. A primeira oficina discutiu o aspecto teórico do vídeo documentário – e a produção de um pré-roteiro –, a segunda tem por objetivo manusear os equipamentos e se apropriar destes conhecimentos, como a câmara de vídeo e fotografia, e a terceira significará a sistematização do processo, evidenciado na oficina de edição.

A atividade está sendo desenvolvida em três aldeias indígenas, com um total de 400 horas. Pressupõe uma relação indissociável entre ensino, pesquisa e extensão, uma vez que os professores e professoras das escolas indígenas do estado são estudantes do curso de Licenciatura em Educação Básica Intercultural e principais sujeitos do projeto. Envolve docentes e estudantes não indígenas da UNIR. Tem como aporte teórico discussões

em torno da interculturalidade, da educação intercultural e da antropologia visual e nativa, tais como Candau (2006), Queiroz (2008), Ribeiro (2005), Monte (2011) e trabalhos de Gallois e Carelli (1995), entre outros.

A metodologia utilizada inspira-se nos procedimentos utilizados pela ONG Vídeo nas Aldeias, que consiste em “tornar acessível o uso da mídia vídeo a um número crescente de comunidades indígenas, promovendo a apropriação e manipulação de sua imagem em acordo com seus projetos políticos e culturais” (CARELLI e GALLOIS, 1995, p. 62). Conforme os autores, o vídeo representa um instrumento de informação apropriado às trocas culturais de diferentes grupos, em situações diferenciadas de contato com a sociedade não indígena (CARELLI e GALLOIS, 1995).

Vale ressaltar que o objeto de análise neste trabalho refere-se à reflexão sobre a primeira etapa do programa, isto é, as três oficinas realizadas nas aldeias indígenas participantes na atividade.

Os povos indígenas e as possibilidades do vídeo documental: exercícios de dialogicidade e autonomia na diferença

Este encontro dos índios com a sua imagem e a dos outros tem proporcionado momentos extremamente lúdicos, informativos, reflexivos e criativos, em que eles podem rever a imagem que fazem de si e colocar a documentação a serviço de seus próprios projetos culturais. (CARELLI, 1988⁷ *apud* GALLOIS; CARELLI, 1992, p. 1).

O sonho de enfrentar os desafios propostos pelo diálogo intercultural – isto é, a possibilidade de comunicação de saberes entre povos com culturas tão diferentes, a partir dos recursos tecnológicos – provavelmente

7 CARELLI, Vincent. “Vidéo dans les villages: um instrment de rééafirmation ethnique”. *CVA Newsletter*, out. 1988.

deve ter sido um dos elementos motivadores que permitiu a materialização do “Vídeo nas Aldeias”.

De acordo com Gallois e Carelli (1995), o “Vídeo nas Aldeias” surgiu no ano de 1987, através do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), por uma equipe de profissionais da Antropologia e da Educação. Uma iniciativa que tem sido reconhecida tanto por antropólogos e linguistas como pelos profissionais do audiovisual. Na perspectiva de Queiroz (2008, p. 3), isso se deve fundamentalmente ao fato de que estas produções sistematizadas pelos cineastas indígenas “trazem cenas e gestos da vida cotidiana, não se limitam às entrevistas, produzem novas formas de representar o ‘outro’, revelam o outro sem exotizá-lo, praticam realmente uma ‘filosofia da alteridade’”.

Uma das reflexões teóricas que ressaltamos neste trabalho é o texto de Gallois e Carelli (1992), a respeito da experiência deste projeto entre os índios Waiãpi, evidenciando como essa atividade intercultural propiciava à etnia em questão a reelaboração de sua identidade e a totalidade de si, tendo como referência as imagens dos documentários produzidos por eles mesmos a partir de suas necessidades políticas específicas:

O acesso à própria imagem [...] confirmou a expectativa dos Waiãpi em relação ao registro em vídeo, que segundo eles, deve abranger “todas” as aldeias, “todas” as festas, a fala-
-imagem de “todos” os velhos, etc. O sentido desta demanda não é apenas o de garantir a memória da atual situação da etnia para as gerações futuras, mas a de poder apreciar, de uma maneira totalmente inédita, um panorama da totalidade que eles representam (GALLOIS; CARELLI, 1992, p. 6).

Deste modo, ao produzir as imagens de seus contextos, havia a valorização de seu povo em um instrumento utilizado pelo outro e agora em processo de apropriação por eles. Apropriação que se evidencia no comportamento de adotar o recurso do vídeo documentário, em situações cotidianas – seja em eventos de tensão no que se refere ao território

indígena, seja em episódios como festas tradicionais ou mesmo nas narrativas feitas por velhos dos tempos imemoriais.

Assim, a experiência da equipe de Vídeo nas Aldeias (VNA) observa ainda que dois aspectos são privilegiados no manuseio destes equipamentos e escolha de projetos, a saber: o registro de eventos tradicionais como recurso da memória com fins de divulgação e a gravação de situações políticas de cunho reivindicatório:

quando colocados sob o controle dos índios, os registros em vídeo são principalmente utilizados em duas direções complementares: para preservar manifestações culturais próprias a cada etnia, selecionando-se aquelas que desejam transmitir às futuras gerações e difundir entre aldeias e povos diferentes; para testemunhar e divulgar ações empreendidas por cada comunidade para recuperar seus direitos territoriais e impor suas reivindicações (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 63).

Trabalhar a partir das mídias com os povos indígenas, particularmente com o vídeo documentário, propicia a valorização do registro como recurso da memória coletiva, de situações diversificadas de seu cotidiano. Promove ainda intercâmbios entre os diferentes povos e vale ressaltar que as diversas línguas não representam impedimento à compreensão, pois “uma narrativa, um ritual, etc., não precisam ser descritos exaustivamente, pois é na forma participativa de sua retransmissão que tomam sentido” (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 66).

A experiência com os indígenas de Rondônia, nesta primeira oficina, permite compreender que o trabalho com audiovisual promove de forma intensa a troca de saberes. Compartilhamos com eles e elas, no próprio espaço da aldeia, conhecimentos potencializados pelo uso do audiovisual, aprendemos muito sobre seu jeito de viver, e de viveres passados rememorados por eles, além do exercício de compreender-se e avaliar-se por meio da experiência do outro, de forma que entendemos que o

fundamental neste processo, é isso: “[...] a troca que se estabelece, por meio da mídia audiovisual, é exatamente produzir conhecimento, de um lado e outro. Produzir o encontro entre modos de ver e de pensar, ampliar as possibilidades de comunicação, de identificação, ou de confronto” (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 68).

Certamente muito ainda precisa ser desenvolvido nesta relação para aprofundarmos cada vez mais as reais possibilidades propiciadas pelo diálogo entre diferentes povos. Com a inserção dos recursos tecnológicos na temática intercultural, há uma ampliação de possibilidades de conhecimento do outro, potencializado na veiculação por meio da internet.

A aventura de compreender a mágica do vídeo documentário com indígenas de Rondônia

A primeira e segunda oficinas do primeiro momento do programa aconteceram nos meses de maio de 2012, nas aldeias I’Târap e Ikolem, na Terra Indígena Igarapé Lourdes, em Ji-Paraná, Rondônia; a terceira ocorreu no mês de junho, na aldeia Sagarana, Terra Indígena Sagarana, no município de Guajará-Mirim. Havíamos feito contato informando sobre a agenda com a comunidade.

A primeira atividade prevista era a reunião com a comunidade para apresentarmos o projeto, que já havia sido discutido com os acadêmicos(as) indígenas, inclusive na ocasião de sua formatação. Nesta reunião organizaríamos a agenda para os dias que ficaríamos trabalhando. Esta sequência de ações foi possível na aldeia I’Târap; nas outras aldeias, devido a alguns contratemplos, iniciamos já com a oficina e depois realizamos a reunião com a comunidade e a mostra de vídeo,⁸ mas sem prejuízo ao andamento dos trabalhos.

Como ministrante da primeira atividade, ou seja, a discussão dos aspectos teóricos do vídeo documentário e a produção de um pré-roteiro, convidamos o Professor Mestre Juliano Araújo, que vem estudando o trabalho da VNA. A sua proposta de planejamento consistia na reflexão

8 A oficina ocorreu no período de 17 a 19 de junho do ano de 2012, na aldeia I’Târap.

teórica de seis modos de documentários propostos por Nichols (2008), quais sejam: poético,⁹ expositivo,¹⁰ observativo,¹¹ participativo,¹² reflexivo¹³ e performático,¹⁴ exibidos no decorrer de sua explanação. Os filmes do cineasta Eduardo Coutinho foram os que mais mobilizaram a atenção dos indígenas, talvez pela proximidade entre o entrevistado e o entrevistador, evidenciada em sua metodologia e a forma como valoriza as histórias de vida e a oralidade.

No período noturno, conforme indicação do Professor Juliano, foram exibidos dois documentários produzidos pela VNA: *O cheiro do pequi*, dos índios da etnia Kuikuro, e *Ritual Xavante*, dos cineastas Xavantes. Este momento envolvia todas as pessoas da aldeia que quisessem participar. Os vídeos exibidos, até em função da proposta da entidade, são comunicados na língua do povo que o produz. Assim, inicialmente avaliamos que era interessante ler em voz alta a legenda em português, pois alguns adultos não sabiam ler, e o fato da rapidez em que a legenda é passada, considerando o pouco convívio com este tipo de situação, justificava a atitude. Depois, até pelo cansaço de ler em voz alta, percebemos que estavam entendendo muito bem a história narrada, confirmando que:

Na comunicação entre povos que falam línguas ininteligíveis, as imagens se impõem sozinhas. Elas abrem espaço para a circulação de características culturais que essas

9 *Rain* (1929), de Joris Ivens, *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão, *Janela da alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho.

10 *Subterrâneos do futebol* (1965), de Maurice Capovilla e *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno.

11 *Primárias* (1960), de Robert Drew, *Caixeiro viajante* (1968), de Albert Mayles, Charlotte Zwerin e David Maysles.

12 *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2006), de Eduardo Coutinho (toda a obra de Coutinho centra-se neste modo).

13 *Filmando Khátpy* (2011), realizado por indígenas da etnia Kisedje.

14 *Um passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut.

sociedades, inclusive, sempre manifestaram através de gêneros não-verbais: as coreografias de suas danças, os adornos, o gestual característico de diferentes atividades. A simples visualização desses elementos, tão significativa quanto à compreensão lingüística, tem impactos próprios, autossuficientes. Para compreendê-los, basta vê-los. Por ser concreta, por lidar com emoções, a imagem catalisa representações preexistentes, presentes no imaginário de cada povo. Seu impacto sensível permite que as imagens anteriores sejam reconstruídas, atualizadas e refixadas de forma nova (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 63).

O momento da mostra de vídeo foi muito especial, pudemos presenciar uma total entrega dos espectadores. Os risos, os olhares, as expressões, os comentários, a interação de todos e todas, foi sem dúvida inesquecível para nós, que, ao apreciarmos o documentário, apreciávamos também as reações da plateia. Os índios Arara gostaram tanto do documentário *O cheiro do pequi* que este foi exibido três vezes. Fato semelhante aconteceu com os povos Ikolem e Wari, que desejaram assistir outros documentários. Assim, nas três aldeias a mostra de vídeos se estendeu a mais um dia.

Desta forma, acreditamos que o ponto culminante da oficina foi este momento, onde presenciamos a maioria daqueles indígenas se colocando como observadores de uma outra cultura indígena, fato relevante se considerarmos que historicamente os povos indígenas nunca estiveram no papel de observadores e sim de observados por outras culturas, e o cinema documentário possibilitou essa significativa mudança de papel. Segundo Ribeiro (2005, p. 616):

As sociedades e as culturas permaneceram como que divididas em predominantemente observadas (fotografadas, estudadas, cinematografadas) e predominantemente observadoras (que fotografam, estudam, produzem filmes),

orientais e ocidentais, sul e norte, pobres e ricos, rurais e urbanas, femininas e masculinas.

A nossa experiência com a oficina e principalmente com a mostra de vídeo comprovou que este trabalho deve ter continuidade e desdobramentos, já que causa um fascínio tão grande aos participantes, na medida em que pode

fornecer novas chaves de compreensão das alterações que o relacionamento com os brancos provocou em sua vida e na de outros grupos indígenas. O vídeo propiciou, de uma forma única, uma consciência da mudança, indispensável para a formulação de ações visando o controle do convívio interétnico (GALLOIS; CARELLI, 1992, p. 12).

A ideia do vídeo foi pensada porque representa “um instrumento de comunicação e um veículo de informação apropriado ao intercâmbio entre grupos que não só mantêm tradições culturais diversas, mas desenvolveram formas diferenciadas de adaptação ao contato com os brancos” (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 62). Esta afirmação pareceu estar presente nas expectativas das lideranças e das pessoas mais velhas na aldeia l’Târap, que tiveram uma participação importante nas oficinas. No decorrer do trabalho, as lideranças mais tradicionais passavam pelas oficinas, chamando a atenção dos mais jovens para a importância da discussão e da apropriação daquele conhecimento, pois compreenderam as possibilidades dos usos do vídeo documentário. Esta participação configurou-se um diferencial na oficina.

Nas outras aldeias, a participação se restringiu aos professores e professoras da escola e a alguns jovens, mas com a presença maciça da comunidade na exibição dos filmes. Na aldeia Sagarana, foi evidenciado uma especificidade: a maioria dos participantes era do sexo feminino, fato que chamou atenção devido à pouca inserção das mulheres indígenas nas atividades e eventos que temos presenciado e participado.

Nesta primeira oficina depois da exposição teórica e da compreensão das possibilidades de se construir um documentário, houve um trabalho em grupo onde foi construída uma proposta de pré-roteiro. Os temas versavam sobre as festas tradicionais, os mitos, a história do povo, as relações interculturais, entre outros. A elaboração destas propostas está sendo acompanhada, para que, na posse dos equipamentos, possamos passar para a segunda fase do trabalho, que será a captação das imagens e depois o processo de edição.

A avaliação que temos do programa até o momento é que os objetivos propostos têm sido relativamente alcançados. Das dificuldades surgidas e enfrentadas até o momento, destacamos os obstáculos encontrados no âmbito administrativo da Universidade para organizar e implementar as ações previstas: tramitação dos processos para a aquisição dos materiais tecnológicos, pagamento de pessoa física, liberação de diárias para os trabalhos de campo, por exemplo. Em função disso, a segunda oficina só poderá ser realizada quando os equipamentos previstos no programa forem adquiridos, o que sugere implicações diretas de dilatação do tempo no cronograma apresentado.

Considerações finais

O objetivo deste texto consistiu em apresentar uma reflexão sobre a primeira fase do programa “Entre imagens e memórias com os povos Karo-Arara, Ikolóh-Gavião e Wari”, que, dentre outros objetivos, pretende contribuir na instrumentalização dos povos indígenas, em especial os docentes indígenas da UNIR, sujeitos deste estudo. Teve seu início em abril de 2012 com previsão de se estender até abril de 2013. Em Ji-Paraná, está sendo desenvolvido na Terra Indígena Igarapé Lourdes, nas aldeias I’Tárap e Ikolem. Em Guajará-Mirim, na Terra Indígena Sagarana, Aldeia Sagarana. Adotamos a metodologia utilizada pela equipe da ONG Vídeo nas Aldeias.

O balanço que temos do programa permite afirmar que, apesar da problemática burocrática, está sendo possível viabilizar as ações planejadas

nas aldeias indígenas. Os participantes elaboraram um pré-roteiro com temas variados, tais como: a história do povo, tempo antes do contato e agora, história de surgimento do povo, a música Wari, pintura corporal, Festa do Goyanej, Festa do Jacaré, entre outros.

O fato de a atividade envolver a técnica da filmagem pelos estudantes indígenas e, posteriormente, o uso da informática no processo de edição, em nosso entendimento atende às exigências do curso, pois evidencia a integração de duas mídias.

Avaliamos que os resultados parciais sugerem que o contato dos povos indígenas com os recursos tecnológicos na atualidade possibilita muitas aprendizagens: ao reunir, em um mesmo espaço de construção de conhecimento, docentes e estudantes, o programa confirma a lógica freiriana que alega que, independente do lugar onde estamos, todos somos portadores de saberes e também de ignorâncias; a escolha coletiva dos temas que serão desenvolvidos nos roteiros e a fundamentação destas escolhas; a importância da pesquisa e do manuseio dos equipamentos; o contato com histórias de outras pessoas e culturas por meio do vídeo, que permite a compreensão de que as etnias têm histórias relevantes para contar. Enfim, até o momento podemos dizer que o programa representa uma singela contribuição para o conhecimento mais qualificado da linguagem videográfica junto aos povos indígenas de Rondônia, com implicações para o fortalecimento de suas culturas, línguas e saberes.

Referências

- CANDAU, Vera Maria. *Educação intercultural e cotidiano escolar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- CARELLI, Vincent. “Vidéo dans lês villages: um instrment de reéafirmation ethnique”. *CVA Newsletter*, out. 1988.
- GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. “‘Vídeo nas Aldeias’: a experiência Waiãpi”. *Cadernos de Campo*, São Paulo - USP, n° 2, 1992. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/40299>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

- _____. “Vídeo e diálogo cultural: experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n° 2, p. 61-72, jul./set. 1995.
- ISIDORO, Edineia Aparecida. *Entre imagens e memória com os povos Karo, Ikolóh e Wari*. Programa PROEXT, Capes SESu, 2011.
- MONTE, Nietta Lindenberg. *A formação dos “realizadores indígenas”*. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009>>. Acesso em 2 jul. 2011.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2008.
- QUEIROZ, Rubem Caixeta de. “Cineastas indígenas e pensamento selvagem”. *Devires*, Belo Horizonte, vol. 5, n° 2, jul.-dez. 2008.
- RIBEIRO, José da Silva. “Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação”. *Revista de Antropologia*, São Paulo - USP, vol. 48, n° 2, 2005.

Quando a arte nos convoca a pensar por imagens: uma análise do grafite e das montagens de Alex Flemming

ERNA BARROS & JULIANA BISCALQUIN¹

Introdução

As expressões artísticas contemporâneas, estejam elas nos museus, nas galerias ou nas ruas, oferecem-nos imagens capazes de nos fazer pensar criticamente o mundo em que vivemos. Essas formas visuais carregam discursos subjetivos que, por sua vez, sugerem-nos pistas verdadeiramente antropológicas para discutirmos nossa condição humana.

Em um mundo inundado por imagens (são tantas que quase não enxergamos), torna-se necessário não apenas compreendê-las, mas também refletir sobre a forma como nos relacionamos com elas e o que elas têm a “dizer” a nosso respeito. Os artistas parecem entender melhor as novas funções das imagens na atualidade e nos levam a crer que, para entendermos o homem, talvez precisemos olhar com mais atenção para a arte.

Nessa direção, Geoges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte francês, fornece-nos subsídios importantes na compreensão das imagens como potenciais interlocutoras das nossas relações, como portadoras de uma dinâmica própria, capazes de remontar nossas histórias e nossas memórias. Para o filósofo, as imagens são peças anacrônicas

1 Erna Barros - Jornalista pela Universidade Federal de Alagoas, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, bolsista Fapesp e integrante do GRIP - Grupo de Reflexão Imagem e Pensamento. E-mail: ernamaceio@gmail.com; Juliana Biscalquin - Jornalista formada pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas - PUC, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, bolsista Fapesp e GRIP - Grupo de Reflexão Imagem e Pensamento. E-mail: ju.biscalquin@gmail.com.

que podem nos conduzir a um exercício singular de pensamento por imagem. A montagem, outro importante pilar de sua teoria, configura-se não apenas como um método de pesquisa, mas uma maneira genuína de encarar a verdadeira essência dos elementos imagéticos, visto que “as imagens nunca mostram tudo”, e que “a montagem intensifica a imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 201).

Nossa tentativa neste artigo, portanto, é refletir acerca de algumas representações artísticas imagéticas, imagens que nos tocam, que nos prendem a atenção e que, principalmente, nos fazem pensar e entender as singulares maneiras com as quais podemos nos relacionar com o mundo através da arte.

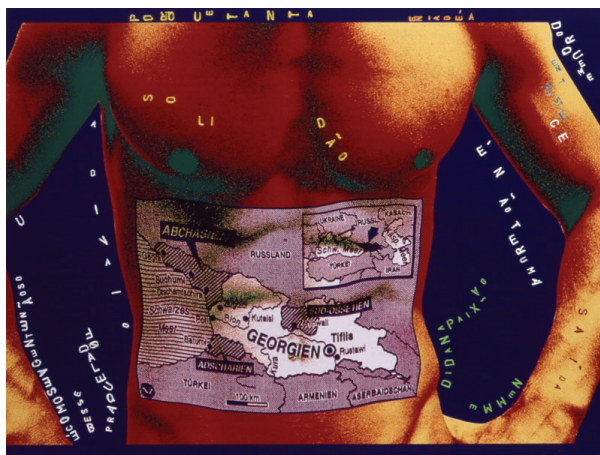
Pensando o mundo por imagens: análise da série *Body Builders* de Alex Flemming

Alex Flemming é um artista de seu tempo. Paulistano, vive desde 1991 em Berlim e alterna-se entre São Paulo e a capital alemã, trazendo na bagagem uma vasta experiência “interterritorial”² que acaba por refletir-se em seus trabalhos. Suas obras problematizam conflitos da atualidade, discutem suas motivações e ampliam a consciência de suas reais implicações. O artista joga com a política, com a memória, com a sexualidade, com o corpo humano, com a religião, gerando imagens que nos possibilitam pensar sobre a nossa condição no mundo contemporâneo.

Pensar o mundo por imagens, e, em especial, através das imagens de Flemming, significa travarmos contato com uma concepção menos estereotipada da realidade em que vivemos. Eis o exercício a que nos propomos nesse artigo através da série *Body Builders*.

2 Ainda muito jovem Flemming iniciou suas viagens pelo mundo: em virtude da profissão dos pais – o pai, Ary Flemming, fez carreira como piloto de aviação comercial e a mãe, Maria Adelaide de Almeida Prado, foi aeromoça –, o menino viajava mais do que outras crianças da sua idade. Hoje contabiliza “152 passagens pelo oceano Atlântico e mais 150 cruzando a Linha do Equador”, como disse em entrevista concedida em abril de 2011.

Body Builders: exercícios para remontar a história



“Georgien” (série *Body Builders*), 2001

Body Builders é um trabalho realizado de 1997 a 2003³ no qual o artista manipula fotografias de corpos atléticos e mapas de regiões de guerras. As áreas escolhidas são zonas de conflito como Bósnia, Israel, Chiapas, regiões de guerras civis entre grupos pequenos e, muitas vezes, isolados, regidos por lógicas econômicas, políticas e/ou religiosas complexas e possivelmente incompreensíveis por grande parte das pessoas. Sob essa perspectiva, poderíamos considerar que o artista quer nos lembrar que esses conflitos existem e continuam a existir por gerações. Mas seria apenas isso?

Ao eleger corpos de fisiculturistas,⁴ Flemming nos dá outras dicas a respeito da abrangência e das consequências desses conflitos. *Body Builders* são, na verdade, vítimas de um sistema que mantém viva a ilusão do poder bélico. A série nos mostra corpos esbeltos e ao mesmo tempo

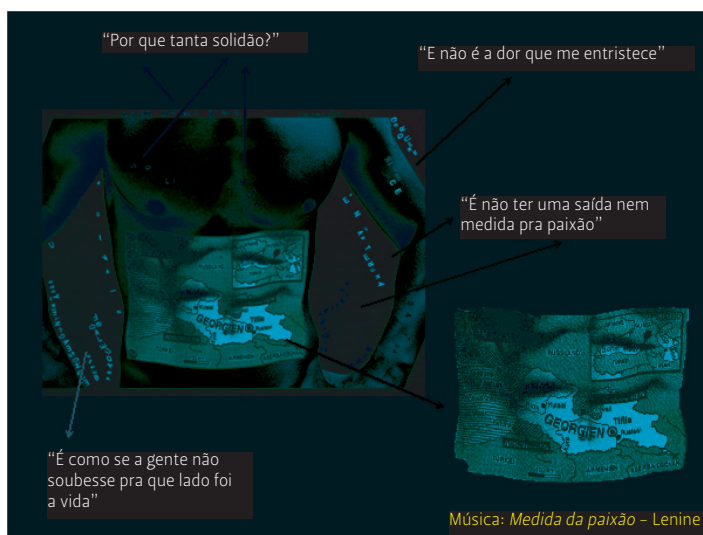
3 A série *Body Builders* foi iniciada em 1997. Entre 2000 e 2001, Flemming apresentou em exposições apenas cinco exemplares da série. Ainda em 2001, mais dezessete obras foram integradas, produzidas especialmente para a exposição *Alex Flemming: Corpo Coletivo* no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), realizada em julho de 2001. Há obras datadas até 2003, mas atualmente, o próprio artista desconhece quantas exatamente compõem a série.

4 *Body Builders* pode ser traduzido do inglês como “fisiculturistas”.

frágeis: corpos que podem se lapidar com perfeição, mas que não podem controlar as condições a que se submetem. Força e beleza inquestionáveis frente à amplitude de interesses político-econômicos mundiais. Através dessas imagens, o artista parece nos dizer que a natureza humana, que entendeu a guerra como princípio elementar de sua sobrevivência, pode não ter atentado, ainda, para suas maiores e mais graves consequências.

O período em que a série foi realizada coincide com uma fase delicada da nossa história recente. Em 2001, os atentados de 11 de setembro indicavam que posturas políticas mundiais deveriam ser revistas. Mais tarde, em 2003, a invasão do Iraque por tropas norte-americanas desestruturou a política da maior potência mundial da época, numa verdadeira guerra declarada entre Oriente e Ocidente.

Quem, afinal, estava nos fronts? Quem são as reais vítimas? A compreensão e crítica dessa complexa conjuntura perpassa a obra de Flemming de maneira peculiar. Através da *montagem* de imagens e palavras, o artista nos oferece leituras mais plurais e menos convencionais desses conflitos, como podemos ver no quadro a seguir:



As letras aleatoriamente distribuídas dificultam a leitura da canção de Lenine, “Medida da paixão”. A montagem da música – e seu significado – ao lado do mapa da região da Geórgia nos remete a outra interpretação da “desmedida” paixão humana.

Para Didi-Huberman (2004), a montagem é o que faz ver. Sendo assim, poderíamos “ver melhor”, perceber novos significados sobre a história do mundo aprendendo a pensar por meio das imagens e suas montagens. Ele diz:

Eis aqui o que há a renunciar: que a imagem seja “uma” ou seja “toda”. Reconheçamos antes a potência da imagem como aquilo que a destina sempre a nunca ser uma “imagem-una”. Como o que a destina às multiplicidades, às separações, às constelações, às metamorfoses. Para o dizer tudo, às montagens (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 317).

Através da montagem de elementos heterogêneos, Flemming cria novas analogias, novas formas de pensamento e faz com que as imagens tomem posição diante de um mundo que, assim como sua obra, também se apresenta plural e multifacetado.

Dessa forma poderíamos nos perguntar: o que nos contam essas imagens? Que histórias carregam em suas camadas? Onde estaria o saber histórico dentre elas? Didi-Huberman nos chama a jogar anacronicamente⁵ para desmontar, montar e remontar nossas imagens a fim de dar legibilidade a elas, sobretudo quando falamos da nossa imaginação. Imaginar, com as imagens, por assim dizer, pode nos aproximar daquilo que ele acredita ser o “movimento do conhecimento”. Em outras palavras, imaginar, para Didi-Huberman não representa o afastamento da realidade – como costumamos acreditar –, mas sim uma operação que nos leva à profundidade da imagem e, por consequência, a modelos alternativos de construção de um saber. Por mais difíceis que sejam, há realidades que temos o dever de imaginar. Apesar de tudo, de suas lacunas e da impossibilidade de esgotar o assunto por meio delas, as imagens nos servem para revelar o real, pelo menos de alguma forma (DIDI-HUBERMAN, 2004).

5 O modo temporal mais adequado para dar conta da complexidade das imagens, segundo o autor, seria o anacronismo, que se forma pela montagem de tempos heterogêneos.

Expressões artísticas como as de *Body Builders* são fortalecidas pelos jogos de digressão que elas próprias propõem e que, por sua vez, nos convidam a imaginar, com elas, outra noção de *tempo*, de *história* e de realidade, libertando nosso olhar.

Sobre essas questões, Ana Mae Barbosa (2002) atenta para o componente *histórico* presente na série. Segundo ela, “na arte contemporânea, a participação da história na dramatização dos objetos e na recuperação humanizadora do corpo, antes reduzido à categoria de objeto, contrapõe-se à desumanização das grandes narrativas históricas”. Essa postura nos mostra a resposta de Flemming aos esgotados sistemas de dominação introjetados na história contada pelo “colonizador”, que persiste em nossa memória coletiva até os dias de hoje.

Ainda nesse sentido, podemos avaliar os *Body Builders* como corpos marcados por conflitos do presente e também do passado. Quando estava construindo as primeiras obras, o artista escreveu uma carta à Barbosa:

Fiz gigantescas ampliações sobre plástico, montadas sobre bastidores como se fossem telas, em cima das quais escrevi textos do Antigo Testamento que já falavam de guerras e perseguições, que vão desde diferenças de etnias, a religiões ou posse de terra e seus frutos (BARBOSA, 2002, p. 13).

Flemming, como representante da produção contemporânea de arte, é um daqueles artistas que não se conforma em apresentar apenas uma paisagem para nos contar uma história. Suas obras têm camadas que, em situação de montagem, fazem com que coexistam, numa mesma superfície, diferentes formas de se contar uma ideia – por meio de letras, fotografias ou mapas. É uma forma de ver o mundo e de percorrê-lo, apresentando-nos chaves para compreendermos nossa complexa realidade sob outro gênero de conhecimento. Ao unir pedaços dispersos do mundo, Flemming nos oferece caminhos por onde nossos pensamentos (ou nossa imaginação?) não ousariam percorrer.

A experiência do grafite: da estética ao dispositivo crítico da imagem

Para saber ver é preciso saber pensar o que se vê. Saber ver implica, pois, saber pensar, como saber pensar implica saber ver (MORIN, 1986, p. 111).

Em 2010, iniciamos na Unicamp uma pesquisa de campo que tinha por objetivo observar o ato de grafitar a partir do acompanhamento de um grupo de grafiteiros atuantes na cidade de Campinas – SP e, ao mesmo tempo, analisar as imagens criadas por esse grupo numa tentativa de reconhecer as intenções dos grafiteiros enquanto sujeitos sociais, visando entender o que eles diziam sobre a arte que criavam.

Como sabemos, o grafite é uma forma de intervenção artística em espaços públicos que se expressa através da criação de imagens nos muros, paredes e outros suportes físicos semelhantes, a partir da utilização de tinta spray, colagens ou tintas látex, entre outros materiais que podem ser utilizados. Como é de se imaginar, a prática do grafite, como qualquer outra arte que se utilize da imagem, produz uma variedade enorme de estilos e propostas, que vão desde uma despreziosa intervenção estética e visual num ambiente público à criação de imagens que se mostram dispostas a provocar, no mínimo, certa inquietação.

Identificamos em nossa pesquisa que o grafite possui uma interessante característica lúdico-artística que é complementar à sua capacidade de ser um dispositivo de pensamento crítico. Essa percepção ocorreu quando observamos os grafites sob uma ótica que nos permitisse reconhecer as motivações por trás de cada uma das imagens, identificando os elementos estético-culturais que as davam significado.

Alguns dos grafiteiros que fizeram parte de nosso estudo acreditavam que um dos objetivos de se difundir imagens pelas ruas era o de “decorar um ambiente” movido pelo desejo íntimo de “colocar algo para fora”.

Meus desenhos, são figuras, personagens que eu crio e que fazem parte de um repertório visual que eu gosto, de coisas que eu gosto, preferências visuais, preferências de olhar. Meu trabalho é apenas decorativo, estou decorando um ambiente, meu principal objetivo é uma necessidade acho que humana mesmo. De colocar alguma coisa pra fora. Quando a gente tá pintando, dá uma sensação de alívio, é como se fosse uma válvula de escape pro dia a dia, pra essa correria. Fazer uma coisa despretensiosa.⁶



Grafite de Cabelin

Outros grafiteiros, no entanto, analisavam a criação de suas imagens, vinculando-as à propagação de uma determinada marca que, difundida, fazia parte de um jogo:

“O grafite não é pintura na parede. Tem a ver com a marca. É um jogo. Você é reconhecido por uma marca e reconhece a marca dos outros. Você dialoga com o meio que você vive também. É uma maneira de você não ser passivo”.⁷

6 Em entrevista realizada em 2010, na cidade de Hortolândia – SP.

7 Em entrevista realizada em 2010, na cidade de Campinas – SP.

Ambos os pensamentos fazem parte de um vasto campo de interpretações existente entre os grafiteiros, que cada um, de acordo com sua história, atua de maneira diferente no espaço visual de nossas cidades. Seria uma tarefa difícil, por exemplo, conceituar o que é de fato o fenômeno do grafite sem estabelecer as razões pelas quais ele existe hoje de maneira tão forte, quase onipresente em todos os espaços das ruas. Sabemos que muitas dessas representações são construídas a partir de imagens e símbolos que apresentam, incitam e sugerem um encadeamento de ideias e de pensamentos.

No entanto, a cada dia que passa, o grafite vem se modificando não apenas em suas técnicas, cada vez mais criativas, mas em toda sua concepção, e hoje em dia não é difícil encontramos trabalhos de grafiteiros sendo expostos em galerias de arte e sendo leiloados por preços equiparados ao de grandes e famosas obras de arte. Isso se deu primeiramente pela inegável qualidade de alguns trabalhos, que acabaram inevitavelmente ultrapassando os limites das ruas, e segundo, pela incorporação “comercial” de uma arte a priori subversiva e ilegal. O que representa, entretanto, uma outra discussão.

O que buscamos destacar a princípio neste texto é que muitos grafites são criados por indivíduos que produzem e buscam, muitos no anonimato, oferecer uma contribuição estética, poética e mesmo ideológica ao mundo, criando de maneira singular um fenômeno cultural que tem como suporte a propagação de um pensamento (crítico ou não) através das imagens nas ruas. Nessa perspectiva, salta aos olhos o papel de destaque que tem as imagens do grafite enquanto intervenção urbana que busca criar novas alternativas aos espaços e conceitos da arte como a conhecemos; e ainda, por repensar o mundo através de pequenas provocações que ataçam nossa ainda limitada capacidade de ter nas imagens um real e dinâmico diálogo com o mundo.

Para pensar (e entender) algumas imagens do grafite

É interessante lembrar que alguns trabalhos de grafiteiros chamam a atenção não apenas pelo desenho que criam, mas pela forma criativa e inusitada que encontram para transmitir uma determinada mensagem nas ruas. Alguns deles veem, por exemplo, o local escolhido para grafitar como parte integrante do conceito da imagem. Esse é o caso do grafiteiro Zezão.



Grafites de José Augusto Amaro, o Zezão

Este grafiteiro possui uma proposta que gira em torno do desenvolvimento de uma estética que busca a utilização de lugares até então impensáveis para se intervir artisticamente. Ele realiza seus trabalhos em galerias de esgoto, e segundo ele, com isso busca chamar atenção da sociedade para questões socioambientais, como a falta de consciência que existe entre os moradores em jogar grandes quantidades de lixo nas ruas, por exemplo. Seu trabalho é também um alerta para o perigo do volume de lixo “descartado” nas cidades e para a falta de cuidados com a água e com a estrutura física “escondida” embaixo de nossos pés. Isso é feito através do contexto onde seus grafites são feitos e sem o qual eles não fariam sentido algum. A pesquisadora Charbely Estrella aponta:

A questão que provoca a ação de Zezão é o descaso, a miséria social, a cidade que apodrece aos poucos, embora de forma desigual. O graffiti cria relevos visuais, constrói territórios

artísticos, invade superfícies esquecidas, superfícies essas abandonadas pelo olhar dos homens que habitam e transitam pela cidade (POATO *et al*, 2006, p. 107).

Essas “superfícies esquecidas” das quais fala a autora podem não se restringir apenas às estruturas físicas que recebem as imagens, mas também podem sugerir que as imagens retratem assuntos e levantem questões esquecidas e ignoradas pela sociedade. É o que ocorre, por exemplo, com o trabalho do grafiteiro conhecido por Banksy, famoso pelas imagens críticas que faz à sociedade de consumo. Suas intervenções podem ser vistas em Londres, em praticamente todos os lugares da cidade, inclusive em galerias de arte, e seu estilo crítico revela um olhar contra as hipocrisias do mundo, que são também pequenos códigos do que poderiam ser expressões da imagem carregadas de uma intencionalidade crítica.



Grafite de Banksy

Banksy busca no grafite acima, por exemplo, uma relação entre três personagens: Mickey Mouse, Ronald McDonald e a garota Phan Thi Kim Phuc, na foto onde fugia nua de um bombardeio na guerra do Vietnã. Os dois primeiros, bastante conhecidos, são personagens símbolos de

grandes indústrias norte-americanas. Já a figura da garota, que se tornou um símbolo da guerra, chega-nos à memória remontando em um novo contexto os horrores daquele conflito.

Ao colocar essas três imagens juntas, o grafite de Banksy inegavelmente nos propõe que busquemos “abrir” a imagem, em seus símbolos e em seus tempos, e que façamos relações entre essas descobertas, pensando não apenas a partir da imagem, mas junto a ela. O que dizer sobre essa “montagem”? O que ela nos diz sobre os dias atuais? Segundo Didi-Huberman (2009), é possível que ela (a imagem) nos fale de nosso presente, remetendo a nosso passado e nos ajudando a montar e remontar pistas de nosso futuro. Mas, para isso, é necessário, contudo, que tomemos posição diante do que vemos. Segundo ele:

Para saber é preciso tomar posição. [...] Trata-se de enfrentar algo, mas diante desse algo, é preciso também considerar tudo que nos afasta do sentido, o fora de campo que existe atrás de nós, que talvez nós recusemos, mas que, em grande parte, condiciona nosso movimento, portanto, nossa posição. Trata-se igualmente de se situar no tempo. Tomar posição é se situar no presente e apontar para um futuro. Tudo isso existe somente sob uma temporalidade que nos precede, engloba e convoca nossa memória” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 11).

Banksy, como outros muitos grafiteiros dessa nova geração de interventores imagéticos, faz parte de um grupo anônimo que cria uma cadeia de imagens geradora de pensamentos críticos passíveis de conexões com o mundo, com seus fatos e suas histórias. Esses grafites, trabalhados para veicular uma ou várias mensagens, buscam, independentemente do lugar onde são feitos e da técnica utilizada, participar da vida das cidades e conseqüentemente de seus moradores, criando uma relação entre os símbolos que apresentam e o comportamento da sociedade.

O grafite do argentino conhecido por Blu é outro exemplo disso. Engajado com as mensagens subliminares que produz a partir de seus desenhos em grandes escalas, ele busca pincelar, nas ruas, conceitos, ideias e comportamentos, com imagens que necessitam, além de um olhar cuidadoso, uma tomada de posição diante do que se vê.



Grafite de Blu

Esses grafites são, por fim, comprometidos com uma dinâmica de interpretação que se utiliza de determinados símbolos para desenvolver uma percepção subjetiva, porém crítica de nossa realidade. Eles, os grafites, buscam num esforço de criação da imagem uma interpretação que permita que nos posicionemos diante de nós mesmos, através da identificação dos elementos presentes no grafite e de sua posterior relação crítica, emocional ou mesmo indiferente com o mundo. Nessa perspectiva, “é preciso, diante de cada imagem, perguntar-se como ela (nos) olha, como ela (nos) pensa e como ela (nos) toca ao mesmo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 72).

Considerações finais

Tanto os grafites como os *Body Builders* nos ajudam a mudar a direção dos discursos convencionais, confrontando-os com outras perspectivas e assim, nos proporcionando o que parece ser uma experiência crítica e saudável da relação que podemos travar com as imagens. Ao colocarmos juntas imagens de diferentes contextos artísticos, propusemos uma discussão baseada na capacidade que elas têm de nos convocar a um pensamento que se contrapõe ao “consumo” desenfreado e alienado.

Nesse sentido, ambas as abordagens de nossas pesquisas sugerem que pensemos as expressões artísticas contemporâneas tomando a imagem como um objeto passível não somente de interpretação, mas como o ponto de partida para o desenvolvimento de um pensamento que supra o vazio de nosso olhar viciado. A arte, e talvez somente ela, pode fomentar nosso olhar a fim de nos fazer compreender as mensagens que nos são oferecidas diariamente. E entre a arte presente nas galerias e a arte fundamentalmente urbana, percebemos não uma tensão, mas um elo que se esboça principalmente na estrutura atuante dessas imagens enquanto sugestão do “dar a ver... inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

A montagem, nessa perspectiva, apresenta-se, tanto em *Body Builders* quanto nos grafites (o de Banksy, por exemplo), como uma narrativa visual sem a qual as obras não fariam sentido e com a qual a representação crítica da imagem se intensifica. “A montagem mostra-nos que as coisas talvez não sejam o que são e que cabe a nós vê-las de outra forma, segundo a disposição proposta pela ‘imagem crítica’ obtida pela montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 78).

Em outras palavras, podemos dizer que as imagens apresentadas, sua configuração espacial e mesmo a montagem de elementos a que se submetem são exemplos de uma multiplicidade de representações e segmentos artísticos que estamos a (re)descobrir a cada dia. De um lado, o grafite busca difundir mensagens que possam repercutir na memória, na história e no cotidiano da sociedade, montando e remontando suas imagens não somente junto à estrutura física do local onde é inserido,

mas desenhando e redesenhando continuamente a própria estrutura da sociedade. Com a mesma intenção, mas através de outros processos, o trabalho de Flemming nos chama a participar de um debate mais amplo e urgente: sobre a dimensão histórico-política das imagens. As artes, como vimos, atuam como plataformas privilegiadas desse exercício crítico, rompendo com os estereótipos e retomando seus conteúdos – políticos, éticos, históricos, sociais etc – infelizmente ignorados nos dias de hoje.

Ambos, ainda que separados, produzem significados que convocam nossa memória e sobrevivem a ela, criando uma estrutura que condensa um movimento anacrônico das imagens e nos fornece subsídios para pensá-las enquanto contribuições artísticas, históricas e culturais de nossa contemporaneidade. Rastros ou pistas visuais que não podemos descrever em sua totalidade, principalmente porque estamos ainda por desvendar.

Bibliografia

- BARBOSA, Ana Mae (org). *Alex Flemming*. São Paulo: Edusp, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Imágenes pese a todo*. Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Miracle Paidós, 2004.
- _____. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Trad. I. Bértolo. Madri: Antonio Machado Libros, 2008.
- _____. *Quand les images prennent position: l'oeil de l'histoire, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- _____. *Remontages du temps subi: l'oeil de l'histoire, 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- MORIN, Edgar. *Para sair do século XX: as grandes questões do nosso tempo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- POATO, Sérgio et al. *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil – estéticas e estilos*. São Paulo, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo/Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória/Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006.

ESTA OBRA FOI FEITA EM LEITURA, CORPO 10,2 E ENTRELINHA 16,5.
