

IMAGENS QUE FALAM

olhares contemporâneos sobre
CINEMA, FOTOGRAFIA e **AUDIOVISUAL**

Gustavo Soranz
Jennifer Jane Serra
Letizia Osorio Nicoli
Sara Martín Rojo
[orgs.]



UNICAMP

m
PROGRAMA DE
POS-GRADUAÇÃO
EM MULTIMÉDIOS

IMAGENS

que

FALAM

Gustavo Soranz
Jennifer Jane Serra
Letizia Osorio Nicoli
Sara Martín Rojo
[orgs.]

IMAGENS

que

FALAM

olhares contemporâneos sobre
CINEMA, FOTOGRAFIA e AUDIOVISUAL



EDITORAÇÃO E REVISÃO

João Paulo Putini

CONSELHO EDITORIAL

Marcus Freire (Universidade Estadual de Campinas)

Etienne Samain (Universidade Estadual de Campinas)

Philippe Lourdou (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior)

Henri Arraes Gervaiseau (Universidade de São Paulo)

José Francisco Serafim (Universidade Federal da Bahia)

IMAGEM DE CAPA

© Jrabelo | Dreamstime.com – CAN YOU HEAR ME Photo

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

Im1 Imagens que falam : olhares contemporâneos sobre cinema,
fotografia e audiovisual / organizadores: Gustavo Soranz... [et
al.]. – Campinas, SP : Unicamp/Instituto de Artes, 2015.
406 p. : il.

ISBN 978-85-85783-55-6.

1. Multimeios. 2. Cinema - Estética. 3. Cinema - Recursos
audiovisuais. 4. Fotografia. I. Soranz, Gustavo.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 11

PARTE 1 – CINEMA DOCUMENTÁRIO: ESTÉTICA, ENGAJAMENTO E FORMAS DE REPRESENTAÇÃO

Documentário e meio ambiente: uma breve análise do documentário *As Hiper Mulheres* (2011), de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro
JANAÍNA WELLE 19

O olhar da criança: o protagonismo infantil no documentário *Promessas de um Novo Mundo*
LETIZIA OSORIO NICOLI 35

A representação de inclusão social e digital por meio da música em documentários brasileiros
PÂMELA DE BORTOLI MACHADO 51

Imagens de conflito: os vídeos amadores dos movimentos sociais
SARA MARTÍN ROJO 69

Segunda Feira: uma proposta de análise fílmica
FELIPE CORRÊA BOMFIM 81

Além do que se vê: a voz over em *Naked spaces – Living is round*
GUSTAVO SORANZ 101

A caça ao coelho com pau: por uma etnografia metafórica em Pedro Costa 115

MAÍRA FREITAS DE SOUZA

O cinema antropofágico de Eduardo Coutinho sob o olhar do estrangeiro 133

GUSTAVO COURA GUIMARÃES

PARTE 2 – O CINEMA EXPANDIDO: DILATAÇÕES NO CINEMA FICCIONAL E DOCUMENTÁRIO

Animação no documentário brasileiro: uma análise do filme *A guerra dos gibis* 157

JENNIFER JANE SERRA

A migração das imagens de *O êxodo do Danúbio* (1999) 177

ISABEL ANDERSON FERREIRA DA SILVA

Cinema plataforma: platô e multiplicidade como paradigma contemporâneo do audiovisual na multimídia 191

RÉGIS ORLANDO RASIA

Cinema e filosofia: ato fílmico entre a imagem do corpo e o corpo da imagem 211

NATACHA MURIEL LÓPEZ GALLUCCI

Imaginar a memória: invenção e descoberta na animação de imagens que experimentam um passado 231

CARLOS HENRIQUE R. FALCI

PARTE 3 – NARRATIVAS AUDIOVISUAIS: SUBJETIVIDADES E AUTORIA

O cinema sensível de Apichatpong Weerasethakul 255

LUANA FRASSON

A autoria feminina no cinema brasileiro da década de 1980	269
CARLA CONCEIÇÃO DA SILVA PAIVA	
Representações do feminino em <i>Mar de rosas</i> , <i>Um céu de estrelas</i> e <i>Um ramo</i>	289
MARCELLA GRECCO	
O verbo-visual reconstruindo o Budismo HBS	303
ALEXSÂNDER NAKAÓKA ELIAS	
Um retrato de Fellini como artista	323
EUCLIDES SANTOS MENDES	
Considerações sobre a argumentação ensaística no cinema de Ross McElwee	337
GABRIEL TONELO	
Além do cinema de autor e do autor do cinema: percursos para a elaboração de um conceito de autoria no documentário	357
MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA	
Krzysztof Kieslowski, entre o amor e a tragédia	377
MONICA TOLEDO SILVA	
Narrativas documentais autobiográficas: o diário filmado	395
JOSÉ FRANCISCO SERAFIM	

à internet, tomando as imagens para além de suas expressões tradicionais e dando sentido ao que convencionou-se chamar de campo do audiovisual, considerado a partir da expansão dos dispositivos e meios de produção, difusão e recepção das imagens técnicas. O *corpus* aqui reunido nos permite refletir sobre caminhos e tendências dos estudos de cinema, fotografia e audiovisual hoje.

O livro está dividido em três grandes temas. O primeiro deles, dedicado ao domínio do cinema documentário, perscruta aspectos estéticos, éticos e políticos do documentário em diferentes períodos, em diferentes países. Nessa primeira parte, temos o trabalho de Sara Martín Rojo, organizadora deste livro, intitulado “Imagens de conflito: os vídeos amadores dos movimentos sociais”. O texto, infelizmente incompleto devido ao prematuro falecimento da autora, teve origem na comunicação por ela apresentada na IV Jornada de Estudos de Cinema e Fotografia, e reflete a pesquisa de doutorado que ela vinha desenvolvendo no Programa de Pós-graduação em Múltiplos da Unicamp. Decidimos manter o material ainda inconcluso, não apenas como uma homenagem a nossa estimada colega, mas também por acreditarmos ser este o princípio de um instigante trabalho de investigação que Sara teria levado a cabo.

Além deste, estão nesta primeira parte o texto de Janaína Welle, sobre o Documentário Ambiental no Brasil, tendo como ponto de partida o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica). A seguir, Letizia Osorio Nicoli reflete sobre as peculiaridades da criança como sujeito no cinema documentário, abordando a expressão da criança no documentário cinematográfico contemporâneo, a partir da análise do filme *Promessas de um Novo Mundo*, de B. Z. Goldberg e Justine Shapiro. Posteriormente, o texto de Pâmela de Bortoli Machado trata da inclusão social e digital através da música e toma o vídeo documentário como ferramenta de mobilização e crítica social.

Os quatro textos que fecham essa primeira parte se dedicam à obra e ao processo de criação de quatro importantes realizadores: Felipe Correa Bomfim volta-se para a obra do documentarista Geraldo

Sarno a partir da análise do curta-metragem *Segunda feira*; Gustavo Soranz propõe um estudo da obra de Trinh T. Minh-ha e, mais especificamente, da locução em voz *over* no filme *Naked spaces – Living is round*; Máira Freitas de Souza analisa o trabalho do cineasta português Pedro Costa; Gustavo Coura, por sua vez, dedica-se ao cinema de Eduardo Coutinho, tecendo uma reflexão sobre o olhar – estrangeiro – de espectadores franceses sobre seus filmes.

A segunda parte do livro abarca diferentes tendências na pesquisa em audiovisual que tentam compreender como se configuram as fronteiras entre formatos e linguagens convencionais e suas inovações, levando em consideração como os novos meios e as formas híbridas se inserem nas discussões sobre representação no cinema. Regis Orlando Rasia esmiúça os diálogos do audiovisual contemporâneo com as plataformas multimídia. Isabel Anderson Ferreira da Silva analisa o processo de criação de uma instalação audiovisual do cineasta Péter Forgács, enquanto Natacha Muriel Lopez Gallucci investiga a representação do corpo na cultura do tango através do cinema, utilizando estudos de registros fotográficos. Fechando esse segundo bloco, os textos de Jennifer Jane Serra e Carlos Henrique Falci trazem o uso de animação em abordagens que rompem com tradições formais: no primeiro, a animação é meio de representação da realidade brasileira e, no segundo, ela é analisada enquanto objeto da memória.

Por último, o bloco intitulado “Narrativas fotográficas e audiovisuais – subjetividades e autoria” abriga textos que se coadunam com importantes tendências nas pesquisas da área de cinema, fotografia e audiovisual. Eles dão conta de estudos da obra de realizadores de grande importância e influência no cinema mundial, além de temas que refletem questões importantes das representações sociais através de imagens em nosso tempo. Começamos com três textos voltados ao domínio do documentário, pensando nas formas subjetivas que vêm dominando esses filmes: Mariana Duccini trata da questão da autoria nesta seara fílmica a partir de debates e diferentes abordagens que conformam as teorias do documentário, enquanto José Francisco

Serafim analisa filmes realizados no formato de diário, que, a partir da figura do “eu”, trazem um olhar íntimo, pessoal e reflexivo sobre o mundo. Gabriel Kitofi Tonelo, por sua vez, propõe um estudo da argumentação ensaística aplicada ao cinema documentário, com base na obra de Ross McElwee. A seguir, Alexsânder Nakaóka Elias descreve sua pesquisa teórica e prática de registro fotográfico baseada nos estudos de Antropologia Visual e na experiência que gerou o livro *Balinese character: a photographic analysis*, dos antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson.

A mulher e as questões do feminino no cinema brasileiro são abordadas nos textos de Carla Conceição da Silva Paiva, que analisa a autoria feminina no cinema brasileiro da década de 1980, e de Marcella Araújo, que propõe um estudo dos filmes *Mar de rosas*, de Ana Carolina, *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral e *Um ramo*, de Juliana Rojas. Em seguida, três textos sobre a obra de cineastas internacionais fecham o livro: Luana Frasson de Almeida explora a obra do realizador tailandês Apichatpong Weerasethakul; Monica Toledo se volta para o trabalho de Krzysztof Kieslowski, a partir do estudo dos filmes *Não matarás*, *A liberdade é azul* e *Inferno*; e, encerrando esse conjunto de textos, Euclides Santos Mendes analisa a estilística e a poética do cineasta italiano Federico Fellini buscando apresentar seu perfil como artista.

Podemos dizer que a reunião de trabalhos de pesquisadores de importantes universidades brasileiras como UFBA, UFMG e USP, com outros de jovens em pleno progresso, estudantes do Programa de Pós-Graduação em Mídias da Unicamp, somado à diversidade de temas e abordagens sobre as imagens técnicas contidas no conjunto de textos deste livro, reflete a seu modo a expansão e o estado da pesquisa em cinema, fotografia e audiovisual no Brasil hoje, oferecendo uma contribuição para este campo de estudos.

Finalmente, gostaríamos de dedicar essa obra à memória de nossa querida Sara Martín Rojo, que nos deixou tão prematuramente. Sara, espanhola que veio ao Brasil para realizar seus estudos de pós-graduação, começava a trilhar um promissor caminho

voltado a um tema tão importante da contemporaneidade como a participação social e a militância através das novas tecnologias e dos meios digitais. Com sensibilidade e entusiasmo, Sara mergulhou nos recentes acontecimentos políticos do Brasil e do mundo, vivenciando seu objeto de estudo em primeira pessoa. Seu trabalho, que aliaria o conhecimento profundo de dois países (sua Espanha natal e o Brasil, país que adotou como nova pátria) à paixão que tinha pelo tema de sua pesquisa, certamente seria uma importante contribuição para as investigações acerca do tema no Brasil. Que o olhar participante e entusiasmado de Sara inspire pesquisas e estudos futuros, e contagie a leitura desta obra.

PARTE 1

Cinema documentário:
estética, engajamento e
formas de representação

mensagem ecologicamente relevante, ou até mesmo apresentar práticas adequadas e bons exemplos?

Partimos da hipótese inicial de que a ascensão do documentário dito ambiental se dá, fundamentalmente, por dois motivos: 1. O crescimento da produção de documentários no cenário nacional; 2. A presença cada vez maior da temática ambiental e ecológica na mídia nacional e internacional. Ambas tendências retroalimentam-se e confirmam-se quando nos detemos no importante número de festivais de cinema ambiental existentes atualmente.

A fim de entender como se dá esta relação em âmbito nacional, decidimos trabalhar, como recorte mais amplo, com o Festival Internacional de Cinema Ambiental – FICA, realizado a cada ano em Goiás Velho (GO), um dos mais antigos e já consolidado como mais importante festival de cinema ambiental do país, com grande projeção na mídia nacional e internacional. O XIII FICA, em 2006, obteve o terceiro maior público entre os festivais audiovisuais brasileiros, com aproximadamente 150 mil espectadores, somadas todas as atividades promovidas pelo festival.

O FICA recebe obras de ficção, documentários e séries de televisão, além de realizar mesas de debates sobre temas ambientais e promover shows. Os filmes do domínio do documentário têm um peso muito grande no festival, como podemos perceber ao elencar os vencedores do Troféu Cora Coralina de melhor filme.² Todos os filmes premiados pelo festival até o momento foram, sem exceção, documentários.

2 *Recife de dentro pra fora*, de Kátia Mesel (I FICA, Doc. Brasil); *Puerto Principe Mio*, de Rigoberto Lopez (II FICA, Doc. Cuba); *Revolução dos cocos*, de Don Rotheroe (III FICA, Doc. Inglaterra); *Herdsman*, de Chen Jian Jun (IV FICA, Doc. China); *O bem comum: o último ataque*, de Carole Poliquin (V FICA, Doc. Canadá); *Surplus*, de Érik Gandini (VI FICA, Doc. Suécia); *A morte lenta pelo amianto*, de Sylvie Deleule (VII FICA, Doc. França); *Ovas de Oro*, de Manuel Gonzalez (VIII FICA, Doc. Chile); *Ainda há Pastores?*, de Jorge Pelicano (IX FICA, Doc. Portugal); *Jaglavak – O príncipe dos insetos*, de Jerônimo Raynaud (X FICA, Doc. França); *Corumbiara*, de Vicent Carelli (XI FICA, Doc. Brasil); *Heavy Metal (Hu Xiao de Jin Shu)*, de Huaqing Jin (XII FICA, Doc. China); *Bicicletas de Nhanduru*, de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira (XIII FICA, Doc. Brasil); *Paralelo 10*, de Silvio Da-Rin (XIV FICA, Doc. Brasil); *Serra Pelada – A lenda da montanha de ouro*, de Victor Lopes (XV FICA, Doc. Brasil).

Desde sua primeira edição, em 1999, até sua 14ª edição, em julho de 2012, foram selecionados para a mostra competitiva de longa-metragem 29 documentários brasileiros.³ A seleção de documentários pelo festival privilegia produções que possam proporcionar uma leitura crítica das relações entre a sociedade e seu meio. Devido à projeção dos documentários no festival, decidimos nos ater a estes filmes em um segundo recorte.

Todas as grandes questões ambientais brasileiras estão ligadas, direta ou indiretamente, à necessidade de crescimento econômico do país e ao modelo de produção industrial vigente. Ressaltamos a problemática da disputa de terras que afeta os indígenas, os quilombolas, as comunidades tradicionais e os pequenos agricultores e que está diametralmente atrelada ao crescimento do agronegócio, da mineração, da pecuária e da extração de madeira. Também podemos evidenciar os problemas relacionados ao modo de produção industrial e ao consumo como o desmatamento, a perda da biodiversidade, a contaminação do ar, água e solo, a escassez de recursos naturais e a gestão de resíduos, entre outros.

3 *Terra do Mar* (1997), de Mirella Martinelli; *No Rio das Amazonas* (1995), de Ricardo Dias; *O cineasta da selva* (1997), de Aurélio Michiles.; *Pierre Fatumbi Verger – Mensageiro entre dois mundos* (1998), de Lula Buarque de Hollanda; *Os carvoeiros* (2000), de Nigel Noble; *O Sonho de Rose – 10 anos depois* (2000), de Tetê Moraes; *Na veia do rio* (2002), de Ana Rieper; *Aboio* (2004), de Marília Rocha; *Estamira* (2004), de Marcos Prado; *O profeta das águas* (2005), de Leopoldo Nunes; *Pirinop, meu primeiro contato* (2007), de Mari Corrêa e Kanaré Ikpeng; *Sumidouro* (2008), de Cris Azzi; *Beneduras* (2008), de Adriana Rodrigues; *A árvore da música* (2009), de Otávio Juliano; *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli; *Kalunga* (2009), de Luiz Elias, Pedro Nabuco e Sylvestre Campe; *Efeito Reciclagem* (2009), de Sean Walsh; *Quebradeiras* (2009), de Evaldo Mocarzel; *Reidy, a construção da utopia* (2009), de Ana Maria Magalhães; *Tamboro* (2009), de Sergio Bernardes; *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro; *Lixo extraordinário* (2009), de Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley; *No meio do rio, entre as árvores* (2010), de Jorge Bodanzky; *Tempo de mudança* (2010), de João Amorim; *Terra deu, terra come* (2010), de Rodrigo Siqueira; *As Hiper Mulheres* (2011), de Carlos Fausto, Leonardo Sette, Takumã Kuikuro; *Paralelo 10* (2011), de Sílvio Da-Rin; *Remissões do Rio Negro* (2010), de Erlan Souza e Fernanda Bizarria; e *Sementes do nosso quintal* (2010), de Fernanda Heinz Figueiredo.

O Brasil conta com 239 povos indígenas que somam, segundo o Censo IBGE 2010, 896.917 pessoas. Destes, 324.834 vivem em cidades e 572.083 em áreas rurais, o que corresponde aproximadamente a 0,47% da população total do país.⁴ As populações indígenas enfrentam diversos dilemas como a disputa por terras, a manutenção de costumes e tradições, e em alguns casos extremos, problemáticas relacionadas à soberania alimentar.

Os povos indígenas não são “naturalmente ecologistas”, mas souberam usar os recursos de maneira a não comprometer sua sobrevivência no meio dada sua ligação e dependência biofísica da natureza e, principalmente, seu elo cosmológico com o ambiente. Prova cabal são as imagens de satélites que mostram as terras indígenas (demarcadas) como os grandes oásis de conservação florestal.

Destacamos os documentários brasileiros que desenvolvem a questão indígena selecionados para a mostra competitiva de longas-metragens do FICA: *Pirinop, meu primeiro contato* (2007), de Mari Corrêa e Kanaré Ikpeng; *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli; *As Hiper Mulheres* (2011), de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro; *Paralelo 10* (2011), de Sílvio Da-Rin; e *Remissões do Rio Negro* (2010), de Erlan Souza e Fernanda Bizarria. *Pirinop, meu primeiro contato* trata do primeiro contato com a etnia Txicão, onde os próprios indígenas fazem sua reconstrução encenando o momento histórico. O filme atualiza a situação dos txicão em 2007 trazendo os debates atuais do grupo. *Corumbiara*, por sua vez, acompanha a equipe de Marcelo Santos, indigenista que denunciou o massacre dos índios na Gleba Corumbiara (RO) em 1985, na busca pelos sobreviventes para revelar a versão dos indígenas dos fatos. Já *As Hiper Mulheres* mostra a preparação de uma aldeia Kuikuro para o Jamurikumalu, maior ritual feminino do Alto Xingu (MT). O documentário *Paralelo 10* segue o sertanista José Carlos Meirelles que, em companhia do antropólogo Terri de Aquino, retorna à região do Paralelo 10 e expõe as contradições do seu

4 Dados retirados do site: <http://pib.socioambiental.org/pt/c/0/1/2/populacao-indigena-no-brasil>. Acesso em: 10 nov. 2013.

trabalho. O filme *As Remissões do Rio Negro* conta a história das missões salesianas do Alto Rio Negro (AM) e sua relação com o processo de colonização dos índios brasileiros.

Os três primeiros títulos estão ligados, de alguma maneira, ao projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), criado em 1986 com o intuito de apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de produção compartilhada entre realizadores indígenas e não indígenas. Com o intuito de fazer uma leitura mais pormenorizada, decidimos analisar o filme *As Hiper Mulheres*, que entrou em cartaz nas salas comerciais no mês de junho de 2013.

As Hiper Mulheres

O documentário *As Hiper Mulheres* têm a direção compartilhada entre Carlos Fausto, antropólogo do Museu Nacional que trabalha em conjunto com o VNA e a Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu; Leonardo Sette, jovem cineasta pernambucano que durante vários anos participou intensamente do processo de oficinas do VNA, tendo contribuído na formação e nas produções de realizadores no Panará, Waimiri-Atroari, Xavante, Macuxi, Kuikuro, Ikpeng, Truká e Hunikui; e Takumã Kuikuro, indígena que participou das oficinas do VNA e desde então tem se dedicado à câmera. Três diretores homens, indígenas e não indígenas, que fazem um filme sobre um ritual feminino. O longa-metragem recebeu os prêmios Especial do Júri e de Melhor Montagem no festival de Gramado e foi exibido na mostra competitiva do 44º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ambos em 2011.

O filme acompanha a preparação das mulheres para o ritual Jamurikumu, a pedido de um ancião que teme pela morte de sua esposa idosa. Apenas duas mulheres sabem todos os cantos, a anciã e uma mulher, Kanu, que se encontra doente. Vemos todos os preparativos e ensaios para o evento, que é, ao mesmo tempo, um perfeito registro da dinâmica, ora forte, ora frágil, das tradições orais. A presença da

câmera na comunidade Kuikuro não é recente. Sua inserção se deu a partir de grandes câmeras trazidas pelos *kagaiha*,⁵ fotógrafos e cinegrafistas que vinham fazer reportagens para grandes emissoras. Atualmente, os Kuikuro fazem uso da câmera e produzem seus próprios filmes. Em 2002, surge a Associação Kuikuro do Alto Xingu, responsável pela execução dos projetos de documentação cultural, e o Coletivo Kuikuro de Cinema, responsável pela gravação dos cantos e das festas, assim como pela realização de filmes em parceria com o VNA. Elucidativos são os depoimentos presentes no filme *O manejo da câmera*⁶ do cineasta indígena Takumã (um dos diretores de *As Hiper Mulheres*) e do cacique dos Kuikuro sobre a presença da câmera na comunidade, transcritos por Araújo em seu artigo sobre realização de documentários por comunidades indígenas:

Quando eu era criança, quando eu tinha uns cinco anos, os brancos chegavam aqui, fotógrafos e cinegrafistas, aí, eu via as coisas deles, câmeras grandes, como da Rede Globo, que veio aqui faz tempo. Eu ficava espiando, andando atrás deles, e pensava: “Que máquinas são essas?”. Eu ainda era criança, eu não sabia. Então, o cacique pensou em fazer a documentação na nossa aldeia, para não acabar o nosso costume (Depoimento do cineasta indígena Takumã).

Veja, muitos povos já perderam os seus cantos. Nós, os Kuikuro, ainda temos todos os nossos cantos verdadeiros. Foi por isso que eu pensei em criar a Associação para guardar nossos cantos.

5 *Kagaiha*, na língua kuikuro, significa não indígenas.

6 *Kahehijü Ügühütu*, *O manejo da câmera* (2007). Curta dirigido pelo Coletivo Kuikuro de Cinema, produzido pelo VNA, Aikax e Documenta Kuikuro, que mostra o cacique Afukaká, dos índios Kuikuro no Alto Xingu, contando sobre sua preocupação com as mudanças culturais da sua aldeia e seu plano de registro das tradições do seu povo, e os jovens cineastas indígenas narrando suas experiências.

Hoje, a comunidade já gosta das filmagens. A câmera é de todo mundo. Não é coisa minha, nem tua.

Eu me preocupo muito. As crianças ficam vendo televisão na aldeia. Todos assistem, não são só os Kuikuro. Nós somos 14 povos no Parque do Xingu. E todos eles assistem. Eu mesmo gosto de assistir jornal, futebol (Depoimento do cacique dos Kuikuro).

(ARAÚJO, 2012, p. 162)

É interessante perceber o processo de apropriação da câmera e da imagem de si pelos Kuikuro. Inicialmente, encaram a câmera como um elemento externo e alheio, que capta e leva embora as imagens da aldeia. Em um segundo momento, interessados no poder de registro da câmera na busca por perpetuar sua memória coletiva e tradições orais, começam a produzir suas próprias imagens e narrativas. Carlos Fausto (2011, p. 1) afirma em um de seus textos que, ao chegar na aldeia Kuikuro para seu trabalho de campo, descobriu que os indígenas já tinham elaborado um projeto para ele. Queriam que documentasse os rituais para “guardar a sua cultura”, em especial os cantos, presentes em diversos rituais do Alto Xingu. A demanda pelo registro das tradições surgiu dentro da aldeia e fez com que fossem criados a Associação Kuikuro do Alto Xingu e o Coletivo Kuikuro de Cinema, já mencionados anteriormente.

A naturalidade com que os Kuikuro lidam com a presença da câmera está plasmada no documentário *As Hiper Mulheres*. Os indígenas parecem não se importar com sua presença. Supomos que essa naturalidade se deva a diversos fatores. O primeiro seria a presença da câmera há décadas na comunidade Kuikuro, como visto acima. As imagens e o áudio do filme foram todos captados por integrantes da comunidade, Mahajugi Kuikuro, Munai Kuikuro e Takumã Kuikuro. O olhar íntimo perpassa todo o filme. Percebemos a proximidade entre o sujeito-câmera e o objeto, quase uma autoetnografia. Importante frisar que o filme é uma codireção entre indígenas e não indígenas, ou

seja, há uma mistura nas relações de quem filma e quem é filmado. Além do olhar íntimo, outro aspecto das imagens é a câmera em cena, diante dela encenam os corpos. O documentário trabalha muito com os paralelos de proximidade e distanciamento, como, por exemplo, a dicotomia dentro das casas e ao ar livre, ou ainda, o olhar recuado e a performance diante da câmera. Performam-se índios para os índios, reafirmando suas tradições e “autenticidade”, e performam-se índios para os *kagaiha*, reafirmando-se enquanto outro, marcando a diferença interétnica e intercultural (CÉSAR, 2012).

A cena de abertura do filme é bastante encenada. Em um momento, o ancião diz para sua mulher: “Pergunta como foi”. Durante todo o desenvolvimento da narrativa há falas e atos pensados para a captação da câmera. A encenação não é algo alheio ao cotidiano dos Kuikuro. Há uma cena de um indígena que, enquanto tece um cesto, conta que enganam os brancos, porque os brancos sempre mentem para eles. Narra um momento em que cantaram músicas que só as mulheres cantam, e ri dos brancos que acreditaram na encenação. Nota-se que os Kuikuro têm uma relação intensa com a cultura dos brancos, presente em muitos elementos registrados pelo filme, como a camiseta de Darth Vader usada pelo indígena que faz o cesto, a caminhonete que os leva até a roça, as bicicletas, os médicos brancos que vão visitar Kanu, as vestimentas e sapatos, os celulares com os quais muitos dos convidados filmam o ritual. A produção cinematográfica também é uma apropriação da cultura dos brancos, mas que foi apropriada não só para salvaguardar suas tradições, mas também como instrumento de luta política.

O documentário busca aproximar-se do outro, dos indígenas, procura revelar o que compartilhamos com eles e pede uma postura de encontro do espectador, no sentido do não exotismo. Carlos Fausto afirma em entrevista concedida a Felipe Milanez:

O filme não quer ensinar, nem explicar nada. É um musical, que fala da transmissão oral dos cantos, através de

personagens e dramas humanos. Ele não pretende exotizar – o que se vê nas telas são pessoas com seus dramas e alegrias. (FAUSTO, 2013)

Acercamo-nos do mundo do outro acompanhando o processo fluido das tradições orais e de como transmitem seus cantos. Na aldeia, só duas mulheres sabem todas as canções, evidência da fragilidade de sua transmissão, é preciso cantar para internalizá-las. Há uma cena na qual uma anciã canta para ensinar uma menina que a observa atentamente. A anciã diz que vai cantar só a primeira parte para ensinar pouco a pouco a menina e que só quando ela acordar lembrando da música estará realmente aprendendo. Na mesma cena, a senhora se diz preocupada pois ninguém vai substituí-la no ensino dos cantos na aldeia, visto que ninguém está aprendendo o Jamurikumalu.

O registro das tradições orais tem relevância para os Kuikuro, e nesse intuito buscaram trazer mecanismos para seu registro. Em *As Hiper Mulheres* vemos a preocupação com a documentação em três instâncias: 1) na própria decisão de fazer o filme; 2) no momento em que um ancião busca várias linhas com nós (cada linha representa um canto, tal qual a “partitura” de uma música, para ensinar a sua filha); 3) na cena em que uma mulher busca um gravador cassete para ouvir os cantos que estão lá gravados. A transmissão das tradições orais carrega uma fragilidade intrínseca que é a falta do documento, e os Kuikuro fazem uso do registro para que isso não se perca. Mas parte da dinâmica das tradições orais é a abertura mesma para inserção de novos elementos, como um “telefone sem fio” geracional, em que todos tentam passar para a geração seguinte o que lhes foi ensinado da maneira mais fidedigna. No entanto, sempre há elementos inseridos na narrativa. O importante é que o fio não se corte, o que temem os Kuikuro, e por isso transformam a dinâmica da tradição oral e se apropriam do registro audiovisual para evitar sua perda.

O mito das Hipermulheres é apresentado em *takes* intercalados de uma mulher, Kanu, e um homem. O conflito surge após as mulheres

da aldeia cantarem: *“Fiquem aí abandonados, largados na rede / Morrendo de ciúmes por terem sido abandonados”*. Este canto gera uma mágoa nos homens. Eles então decidem pescar, enquanto as mulheres ficam na aldeia cantando e dançando. Os homens não voltam no dia combinado e as mulheres se perguntam o que houve, será porque não encontraram peixe? Preocupada, uma delas pede para seu filho procurar seu pai e ver o que está acontecendo. Quando o filho regressa, diz que algo muito estranho aconteceu, que seu pai e seus tios se transformaram em bichos monstruosos. Os olhos nasciam em cima da cabeça e os dentes saíam detrás da cabeça, os braços e o dorso eram tomados por pelos, todos tinham virado bicho. As mulheres então deram o troco: buscaram resina de árvore para misturar em sua pintura, desta vez diferente, como bichos, e começam elas também a se transformar. Uma delas pega uma formiga e pica seu próprio clitóris, e desta maneira consegue seu falo. Passam no corpo uma planta para entrarem em transe, transformam-se e dançam sem parar. Ou seja, é o mito de uma terra sem homens que viraram bichos monstruosos, e de mulheres que se transformam em bichos-espírito e que congregam os dois gêneros.

A narrativa do filme pode ser considerada como uma performance do mito das Hipermulheres. A cena de abertura é o pedido do ancião para que realizem o ritual a fim de que sua mulher possa cantar uma última vez. Em outra cena, depois de um dia inteiro de ensaio, as mulheres decidem provocar os homens, deitam nas redes e dizem que não podem ser rejeitadas. Seus cantos provocativos têm conotação sexual. Os homens aceitam o desafio e vão para o centro da aldeia cantar, e depois brincam com as mulheres. Na manhã seguinte, continuam com a brincadeira e com as músicas. O sexo é tratado de maneira simples, com humor, uma sensualidade divertida. A provocação a partir do canto das mulheres foi o que deu início ao mito e é vivenciada pelas indígenas enquanto ensaiam o ritual.

No mito, após o desafio, os homens decidem pescar. No filme, para receberem os povos convidados – Mehinaku, Wauja, Yawalapiti

– para o ritual, os homens da aldeia também saem para pescar o que vão servir para os visitantes. A personagem principal, Kanu, vai até o meio da aldeia e diz para todos se prepararem porque os homens chegaram com os peixes. As mulheres acompanham os homens com os cestos cheios dançando e cantando.

Os convidados e os homens Kuikuro organizam-se, então, no meio da aldeia para ver o Jamirikumalu. As mulheres saem da oca em fila, todas adornadas e com a pele pintada como animais, cantando e dançando. Elas cantam: “*Eu sou uma Hipermulher*”. Um dos homens comenta: “*É tudo espírito. Tudo espírito com pintura de Hipermulher*”. É o ritual que atualiza o mito. Depois das danças e cantos, as mulheres vão ao centro lutar. São as Hipermulheres, bichos-espíritos de mulheres com falo. Quando terminam as lutas, distribuem peixes assados e bebida entre os convidados e as famílias Kuikuro. Mas o filme não termina no ritual, regressamos à tradição oral: Kanu canta com sua filha, há um *fade* para o negro e continuamos a escutar as duas cantando. O fio ainda não foi cortado. A mensagem final é positiva, a tradição continua sendo passada de geração em geração.

Como declarou Carlos Fausto em entrevista:

[O filme] Mostra como um trabalho sensível, cuidadoso, de longo diálogo e envolvimento com uma comunidade indígena conduz a uma sinergia positiva, uma troca em que ambas as partes têm a ganhar. Esse envolvimento requer a capacidade de escuta de parte a parte. E é justamente a capacidade para ouvir as reivindicações dos índios, o que falta neste momento. (FAUSTO, 2013)

A pergunta que permanece é: o que tem de ambiental o documentário *As Hiper Mulheres*? Não é um filme que pretende evocar um questionamento ecológico; apesar disso, integra a mostra competitiva de um festival de cinema ambiental. O que isso representa? Nossa hipótese é de que a exibição de um filme dentro de um festival de cinema ambiental sugira e direcione a leitura do espectador para os

aspectos relativos ao meio e sua relação com as sociedades. Um festival de cinema temático lança luz a aspectos específicos do filme – o FICA tem como foco o meio ambiente e suas relações com as sociedades. A instituição do festival indica um modo de leitura do filme. A esse tipo de leitura ecologista, indicada pelo contexto de um festival temático ambiental, chamaremos de *leitura ecologizante*. Esse modo de leitura encara o filme enquanto documento das inter-relações entre as sociedades e os ambientes e busca nos filmes os elementos discursivos, narrativos, estilísticos e textuais que elucidem as interações entre os homens, entre os homens e o ambiente e entre os ecossistemas.

O cinema pode ser entendido como uma ferramenta para a construção de dada paisagem geográfica. A paisagem é a interação dos diferentes elementos físicos do mundo entre eles e com os grupos humanos. A paisagem tem uma dimensão morfológica (seus elementos físicos); funcional (a interação entre os elementos físicos e entre estes e os grupos humanos); histórica (é composta por camadas de história, uma acumulação de tempos) e espacial (ocorre em certa área da superfície terrestre). Segundo Neves e Ferraz (2011, p. 167), a paisagem é construída no cinema “a partir de um conjunto de imagens temporais organizadas para se criar uma história, um sentido organizacional para as ações humanas sobre um espaço, o espaço geográfico”.

No documentário *As Hiper Mulheres*, a paisagem da aldeia é criada a partir dos planos em que vemos partes do interior de suas casas; a aldeia em planos mais gerais; partes da roça; o caminho entre e roça e a aldeia, que inferimos ser algo distante pois vão em caminhonetes; o caminho até o rio, e o próprio rio. Há um uso de diversos tipos de plano, desde geral, conjunto, médio e primeiro plano, e cenas bastante decupadas em diversos *takes*. Há poucos planos gerais; um deles é uma panorâmica da aldeia a partir do que parece ser o topo de uma árvore, uma câmera alta que nos oferece a dimensão da extensão da aldeia, vista de maneira mais completa, com suas casas dispostas em círculo e seu centro limpo de chão batido. Os elementos extracampo têm igual importância na construção da paisagem. No

domínio do documentário, o campo da imagem é presumidamente um recorte de um contexto maior hegemônico (RAMOS, 2005). Ou seja, o espectador pode, potencialmente, preencher as lacunas da paisagem a partir da extensão dos elementos presentes no campo da imagem. No filme em questão, o espectador constrói a paisagem da aldeia, articulando informações da roça, das casas e do rio, conjugando elementos presentes no campo e no fora de campo, completando mentalmente as peças que faltam do quebra-cabeça. No documentário, não adentramos na mata, por exemplo, mas vemos que a aldeia está rodeada de árvores, o que nos faz supor que esteja em meio à floresta. Supomos que a natureza circundante é bastante abundante, já que os indígenas regressam da pesca com muitos peixes, há recursos naturais para a construção de suas casas e para a produção de artesanato. O filme transmite uma relação harmônica entre a sociedade Kuikuro e o ambiente. A natureza faz parte do cotidiano dos Kuikuro, seja na alimentação, no artesanato, na cosmologia ou nos cantos; o modo de vida deles está ligado totalmente ao meio circundante. O mundo natural integra a memória e a cultura dos Kuikuro, e por isso fazem um bom uso dos recursos disponíveis. A diferenciação entre natureza e cultura que fazemos na sociedade ocidental não existe na cosmologia indígena.

Os indígenas estão plenamente ligados à natureza, tanto física como cosmologicamente. A questão indígena é, nesse sentido, sempre uma questão ambiental. A *leitura ecologizante* do filme *As Hiper Mulheres* nos faz entender seu modo de vida e sua relação com o ambiente por meio das imagens que constroem a paisagem, sendo esta definida como a relação dos diversos elementos físicos naturais ou construídos entre si e com os grupos humanos. Para além da paisagem, podemos considerar que uma leitura pelo viés ecologista do filme nos conduz ao debate da disputa por terras, da manutenção de sua cultura e modo de vida, tão caras às comunidades tradicionais em nosso país. Em primeiro plano está o registro das tradições orais e o ritual Jamurikumalu, mas as relações entre a sociedade Kuikuro e o

ambiente perpassam todo o filme, possibilitando uma leitura ecológica do documentário.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Juliano José de. A realização de documentários por comunidades indígenas: notas sobre o projeto Vídeo nas Aldeias. *Intexto*, Porto Alegre, UFRGS, n. 26, p. 151-169, jul. 2012.
- CÉSAR, Amaranta. Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, jan./jun. 2012
- GUIDO, Lúcia de Fátima Esteirinho; BUZZO, Cristina. Apontamentos sobre o cinema ambiental: a invenção de um gênero e a educação ambiental. *Rev. Eletrônica Mestrado em Ed. Ambiental*, v. 27, jul.-dez. 2011.
- FAUSTO, Carlos. No registro da cultura: o cheiro dos brancos e o cinema dos índios. In: *Vídeo nas Aldeias, 25 anos, 2011*, p. 160-168. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=30>>. Acesso em: 13 nov. 2013.
- _____. Blog do Milanez. *Carta Capital*, 15 jun. 2013. Entrevista concedida a Felipe Milanez. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/blogs/blog-do-milanez/a-sociedade-civil-esta-calada-so-os-indios-protestam-nacionalmente-6334.html>>. Acesso em: 19 set. 2013.
- HEMÉRITAS, Paulo. *Cinema ambiental contemporâneo em questão: crônica da luta por reconhecimento dos direitos humanos de terceira geração*. Dissertação (mestrado em Cognição e Linguagem) – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes-RJ, 2011.
- LEÃO, Beto. *O cinema ambiental no Brasil: uma primeira abordagem*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura, 2001.
- NEVES, Alexandre Aldo; FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. A paisagem geográfica no cinema. *Percursos*, Maringá, v. 3, n. 1, p. 163-181, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. II – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2004.

Filmografia

As Hiper Mulheres (2011), de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro.

O Manejo da Câmera (2007), Coletivo Kuikuro de Cinema.

de um Novo Mundo (Promises), de B.Z. Goldberg e Justine Shapiro, lançado em 2001. A produção norte-americana, que busca ouvir a opinião de sete crianças sobre o conflito entre palestinos e israelenses, ganhou notoriedade ao ser indicada ao Oscar de melhor documentário, em 2002. No Brasil, o DVD comercial foi lançado pela Editora Abril, como parte de uma coleção de documentários vinculada à revista *Superinteressante*.

A escolha de *Promessas de um Novo Mundo* como objeto desta pesquisa foi resultado de uma primeira análise de diferentes documentários que apresentam crianças como atores sociais, produzidos a partir do ano 2000, que tiveram repercussão considerável, nacional ou internacionalmente. Após traçar um panorama desse contexto, algumas características comuns a esses filmes foram percebidas, tais como a temática voltada a questões sociais, a presença de elementos reflexivos explicitando a relação entre o diretor e as crianças, e a estrutura baseada em entrevistas e depoimentos de um grupo de protagonistas. Mesmo se enquadrando nessas características, o documentário de que trata este trabalho apresenta diferenças no modo como lida com as crianças que o protagonizam.

Promessas de um Novo Mundo é uma produção norte-americana que se propõe a acompanhar o cotidiano de sete crianças, palestinas e israelenses, em sua relação com a situação geopolítica no Oriente Médio. Os gêmeos Yarko e Daniel Solan, de 12 anos, são filhos de judeus seculares e netos de um sobrevivente do Holocausto. Moram em Jerusalém ocidental, no setor israelense. Moishe Bar Am é um judeu ortodoxo de dez anos que vive em um assentamento na Cisjordânia com seus pais e sua irmã Raheli. Já Schlomo, de 12 anos, vive na Cidade Antiga de Jerusalém. Nasceu nos Estados Unidos, filho de um rabino, e estuda a Torá 12 horas por dia em uma escola ultraortodoxa.

Entre os palestinos, o primeiro a ser apresentado é o desembarcado Mahmoud Mazen Mahmoud Izhiman, um menino de 10 anos, loiro e de olhos verdes, que vive em uma casa confortável no setor árabe de Jerusalém, perto do negócio de café e especiarias de sua

família. No campo de refugiados de Deheishe, na Cisjordânia, vivem os dois últimos protagonistas: Faraj Adnan Hassan Hussein, de 11 anos, declara-se partidário do Hamas depois de ver um soldado israelense matar seu melhor amigo. Sanabel Hassan Abd’el Jawad, a única menina do grupo, tem dez anos e é filha de um jornalista da Frente Nacional de Libertação da Palestina, que se encontra preso sem previsão de julgamento.

O filme mostra como crianças que “moram a menos de 20 minutos de distância uma da outra estão crescendo em mundos muito diferentes”, como introduz em voz *over* o diretor B.Z. Goldberg. A individualidade com que cada criança é retratada, no entanto, revela diferenças sociopolíticas internas a cada um desses mundos. O ambiente dos gêmeos de uma família de judeus seculares de Jerusalém é completamente diferente daquele em que cresce o filho de um rabino da Cidade Histórica, enquanto as crianças de um assentamento israelense na Cisjordânia são expostas a uma realidade com a qual as crianças de Jerusalém não estão acostumadas. Do outro lado, entre os palestinos, a realidade socioeconômica do filho de um comerciante árabe de Jerusalém, que leva uma vida confortável e tem total liberdade para ir e vir em território israelense, é contrastada pelo cotidiano das crianças que vivem em um campo de refugiados na Cisjordânia.

O diretor B.Z. Goldberg entrevista essas crianças e, ao longo do documentário, propõe situações que as colocam fora de seu cotidiano. O tema das conversas gira sempre em torno do conflito entre Israel e Palestina, em que são discutidos desde os efeitos do conflito na vida cotidiana das crianças até questões mais amplas, como a qual povo pertenceria por direito o território ou a quem caberia tomar as decisões para as negociações de paz. Com isso, Goldberg provoca os protagonistas a opinarem sobre questões que normalmente pertencem ao “mundo dos adultos” em sua dimensão política, mas que atuam afetivamente nas crianças.

Quando já havia decorrido mais de um ano de convivência entre a equipe e as crianças, o diretor começa a sugerir aos protagonistas a possibilidade de realizar um encontro entre eles, o que veio a concretizar-se passado mais outro ano. Nesse momento, israelenses e palestinos brincam como iguais e as questões sobre política são deixadas de lado. Cerca de dois anos depois desse encontro, as crianças voltam a ser entrevistadas individualmente, e a montagem permite que se percebam novas colocações dos protagonistas, já adolescentes, como um desfecho para a narrativa.

O documentário foi gravado num intervalo de aproximadamente três anos, entre 1997 e 2000. No letreiro exibido logo na abertura do filme, o período é caracterizado como “um tempo de relativa paz entre palestinos e israelenses”. Três momentos bem definidos podem ser identificados: em primeiro, o período em que a produção, representada pela figura de B.Z., abordou crianças em Jerusalém e fez as primeiras entrevistas com alguns dos sete protagonistas; num segundo momento, um ano depois, deu-se a maior parte das entrevistas e acontecimentos mostrados no filme; por último, transcorridos mais dois anos desde o último encontro, foram feitas entrevistas individuais com seis das crianças, a respeito de suas impressões sobre a experiência, incluídas no final do documentário.

Ao analisar o filme *Promessas de um Novo Mundo* sob o aspecto da expressão das crianças como protagonistas do documentário social, compreende-se que realmente há um diferencial na forma como a direção lida com seus sujeitos. Muitos documentários, nos últimos anos, se propuseram a ouvir a criança por acreditar que alguma peculiaridade desses atores sociais pudesse propiciar uma abordagem diferente de um determinado tema. Se, por um lado, acredita-se que as crianças expostas a situações difíceis e conflituosas possam ajudar a comover os espectadores, por outro há quem defenda, como os realizadores de *Promessas de um Novo Mundo*, que as crianças podem oferecer uma perspectiva diferente sobre uma sociedade na qual ainda não têm o poder de tomar decisões.

Levando em consideração as características da maneira como as crianças raciocinam e expressam seu pensamento, conceitos advindos da epistemologia genética e da formação moral do indivíduo, é possível verificar que o documentário analisado se caracteriza por uma singular sensibilidade no modo como os realizadores compreendem seus sujeitos, e como escutam e traduzem seus discursos. Essa peculiaridade reflete uma concepção do realizador, que permite essa estrutura. Em *Promessas de um Novo Mundo*, é a enunciação das crianças que constrói a argumentação do documentário, e a complexidade e a autenticidade da expressão dos protagonistas é viabilizada pelos diretores.

Para além das crianças protagonistas do documentário, fez-se importante verificar, neste estudo, os procedimentos da direção, seja no que diz respeito à tomada, seja em relação a elementos de pré e pós-produção. Tal análise logo explicitou uma dicotomia em relação à atuação dos diretores, que se posicionam em duas diferentes e bem delimitadas instâncias, permitindo que se pense na existência de duas direções em *Promessas de um Novo Mundo*.

A primeira delas está na figura de B.Z. Goldberg, que aparece também como protagonista no filme. B.Z. tem um importante papel, principalmente durante as tomadas, nas entrevistas e no decorrer das ações registradas em vídeo. Em uma equipe composta majoritariamente por norte-americanos e israelenses, é B.Z. quem se comunica com os atores sociais, seja em hebraico, árabe ou inglês. Nas narrações, as observações estão sempre em primeira pessoa, e remetem à relação pessoal de B.Z. com a experiência de viver em Jerusalém. Assim, sua identificação como o indivíduo responsável pelo filme se desenvolve naturalmente não apenas para o espectador, mas também entre os entrevistados. Uma análise mais detida das tomadas permite identificar que, na maioria das cenas em que os atores sociais aparecem sozinhos em quadro, eles estão se dirigindo a B.Z. Na cena final do encontro entre as crianças palestinas e israelenses no campo de refugiados, Faraj se refere ao fim da experiência de participar do documentário dizendo:

“agora o B.Z. vai embora”, relacionando explicitamente toda a situação criada à presença do diretor.

Por outro lado, a direção do documentário é assinada por B.Z. Goldberg juntamente com Justine Shapiro, e ainda conta com a figura de um codiretor, Carlos Bolado. Sabe-se, portanto, que é a esse grupo de pessoas que couberam decisões sobre a escolha dos protagonistas, a estrutura do roteiro, a escolha de locações e conteúdo das entrevistas e, principalmente, sobre a montagem.

Essas considerações são levantadas aqui, sobretudo, para contribuir com uma reflexão mais contundente sobre o envolvimento pessoal e a dimensão do afeto que está presente no processo de realização documental, e que pode ser percebida no produto do trabalho. É justamente o afeto que determina o caráter único da obra e, no documentário, ele atua principalmente na relação entre o realizador e seu sujeito. Em *Promessas de um Novo Mundo*, cada protagonista é apresentado de maneira única, ainda que haja uma certa padronização inicial na estrutura. É perceptível, durante as cenas, que houve uma maior identificação ou aproximação entre B.Z. e determinados personagens. De certo modo, essa identificação pode ser percebida pela interação do diretor com as crianças em frente à câmera. Porém, indicativos dessa relação estão presentes, ainda que de maneira menos explícita, também na pós-produção. Moishe, por exemplo, não é mostrado em nenhum momento junto ao diretor ou engajado em atividades cotidianas, como brincando ou estudando. Sanabel, por sua vez, aparece em diversas cenas em que a trilha sonora e a ausência de narração e de falas procura acentuar os aspectos dramáticos ou ternos da vida da menina. Esses indicadores revelam um pouco do caráter afetivo da realização do documentário que vão além da relação diegética, que se desenvolve em frente à câmera, como nas cenas em que as crianças interagem com B.Z. Goldberg. Mais do que isso, refletem uma relação de afeto desenvolvida não apenas pelo indivíduo B.Z. Goldberg, diretor e protagonista, mas pela direção composta por B.Z., Justine Shapiro e por outros membros da equipe de realização.

Um ponto importante na estrutura pensada na pré-produção do documentário é a captação de imagens por um longo período de tempo, permitindo que mudanças significativas, tanto nos protagonistas como no contexto político e social, desenvolvam-se dentro da diegese. No documentário em questão, por conta da idade dos protagonistas, essa prática cria contrastes significativos entre os diversos materiais captados, o que permite novas interpretações para o que cada protagonista tem a dizer.

A dinâmica dessa estrutura em muito se assemelha aos estudos longitudinais com crianças, como os desenvolvidos por Jean Piaget e Lawrence Kohlberg. Nesses trabalhos, os indivíduos são acompanhados em diversas ocasiões, em períodos espaçados de tempo, e têm sido uma forma consagrada de verificar o desenvolvimento humano.

A opção dos diretores de *Promessas de um Novo Mundo*, ao estender por cerca de quatro anos o registro de seus protagonistas, certamente objetivou captar essas mudanças, sobretudo no discurso e na fala das crianças. Além de perguntar a opinião dos sujeitos sobre o conflito entre palestinos e israelenses, o projeto era um pouco mais ousado, e instigou as crianças, ao longo do período de convivência, a tomarem conhecimento da existência de outros pontos de vista.

O modo como as entrevistas com as crianças protagonistas são conduzidas em *Promessas de um Novo Mundo* se assemelha ao método usado por Piaget (1994) em suas pesquisas sobre o desenvolvimento do juízo moral. Para verificar como as crianças que participavam de sua pesquisa compreendiam e assimilavam as regras de um jogo, Piaget primeiro pediu-lhes que explicassem as regras, exatamente como elas conheciam e como lhes foram transmitidas por aqueles que as ensinaram, para então provocá-las a pensar sobre o surgimento e a validade universal dessas regras.

B.Z. Goldberg valeu-se de contatos iniciais com as crianças de seu documentário para acompanhar suas vidas, deixando que elas falassem, para a câmera, sobre como compreendiam a situação de conflito que dominava o ambiente em que elas viviam. Enquanto alguns se

limitavam a falar sobre como o seu cotidiano era afetado pelo conflito, outros repetiam o discurso político que ouviam dos adultos à sua volta. Nesse momento, B.Z. Goldberg estava pedindo aos protagonistas uma explicação do sistema de normas e códigos morais e de valores que regiam seu ambiente, tal como Piaget fez na primeira etapa de seu estudo sobre o jogo.

Naquele período, esses sete protagonistas, que tinham idades entre nove e doze anos, encontravam-se entre os estágios operatório concreto e operatório formal, e ainda traziam indícios de algum tipo de egocentrismo e incapacidade de compreender abstrações. De acordo com os estudos de Piaget sobre a formação do juízo moral, algumas dessas crianças estariam recém saindo de um estágio de heteronomia em relação à compreensão e assimilação das regras, em que as normas são aceitas sem que seu conteúdo ou sua validade sejam questionados. Assim, é possível ouvir, nas entrevistas realizadas nesse primeiro período da realização do documentário, falas como “Se a terra é deles [dos judeus], por que o Alcorão diz que Maomé fugiu de Meca para a Mesquita Al Aqsa em Jerusalém?”, dita pelo palestino Mahmoud, ou “Deus prometeu a terra de Israel. Os árabes vieram e tomaram a terra”, expressa pelo israelense Moishe. Essas respostas, mesmo sem o conhecimento de tudo o que foi dito e feito durante a interação criança-diretor, permitem compreender que a visão dessas crianças acerca do conflito entre israelenses e palestinos ainda é uma repetição das normas que ouviram de seus familiares. Como o próprio Piaget considera em sua obra, as relações afetivas entre os pais e as crianças exercem um papel importantíssimo na formação dos sentimentos morais no indivíduo.

O documentário apresenta cada uma das crianças – por meio de imagens captadas durante esse primeiro contato – sempre integradas ao seu ambiente: em seus bairros, escolas, ou em suas casas, junto às famílias. A voz *over* do diretor traz algumas informações para complementar a compreensão de cada contexto social. Essa escolha da construção dos personagens permite que o espectador possa compreender

melhor as diferenças entre os ambientes de cada um, como uma espécie de “repertório de regras morais” a que cada criança foi exposta.

É a partir dos contatos posteriores, alguns depois de um intervalo de um ano, que o diretor, durante as entrevistas, começa a provocar as crianças (no caso de elas não se manifestarem voluntariamente) sobre reflexões considerando a existência do “outro lado”. Tal como Piaget em seu estudo sobre o desenvolvimento moral, B.Z. começa, então, a questionar a validade universal do sistema de normas vigente. Nesse momento, a maior parte dos meninos está em uma fase de transição para o estágio operatório formal, em que a percepção do mundo já não se dá de um ponto de vista egocêntrico. Sua capacidade de expressão, neste estágio, já permite realizar abstrações, ou, pelo menos, raciocinar sobre questões mais amplas e abstratas por meio de dados concretos. E, em relação ao desenvolvimento moral, ainda segundo os estudos de Piaget, já teriam passado da fase heterônoma à fase autônoma de compreensão das normas, em que há a legitimação das regras de acordo com o questionamento de seu conteúdo e de sua validade.

O desenvolvimento individual de cada criança nesses períodos em que se deram as entrevistas criou oportunidades extremamente profícuas para que esses atores sociais pudessem refletir, em frente às câmeras, sobre sua posição em relação ao conflito, tema do documentário – ainda que isso não tenha sido deliberadamente planejado pela equipe de realização. A partir desses novos contatos, as crianças já começaram a refletir sobre a legitimidade do “outro” (tanto no caso dos palestinos como dos israelenses) em seu direito a ocupar o espaço em disputa. Como os estudos sobre o desenvolvimento psicológico e do juízo moral preveem, o julgamento da situação, não mais de maneira egocêntrica ou tomando as leis recebidas pelos pais (e adultos em geral), não significa, necessariamente, um posicionamento de oposição às leis assimiladas tal como lhes foram passadas durante a fase heterônoma. Como bem notam Piaget e Kohlberg, o processo de desenvolvimento moral tem origem principalmente nas relações afetivas com

a família e na sua compreensão como um ser social, e esses elementos não cessam de influenciar essas crianças, mesmo à medida que elas começam a desenvolver a capacidade de perceber o mundo como algo existente muito além delas mesmas.

Por esse motivo, ao trabalhar com um grupo de personagens escolhidos para representar diferentes contextos sociopolíticos de uma região, *Promessas de um Novo Mundo* inicia sua representação da infância nos arredores de Jerusalém de maneira presentificada, concentrando-se nas diferenças entre a situação de cada personagem. É o método de trabalho longitudinal, porém, que determina o aprofundamento na individualidade de cada personagem que se desenvolve ao longo do documentário. A dimensão afetiva, que determina o resultado desse tratamento individualizado, é também afetada pelo aspecto longitudinal, uma vez que as relações tendem a se desenvolver de maneira mais profunda durante os contatos.

A partir dessa constatação, torna-se interessante refletir sobre o processo de seleção dos protagonistas do documentário. A tentativa de cobrir uma diversidade social, religiosa e geográfica entre as crianças selecionadas, como uma forma de abranger a diversidade das comunidades locais para legitimar uma representação daquela sociedade, é parte estrutural da concepção do documentário. Durante a sequência do prólogo, em que a voz *over* de B.Z. Goldberg apresenta os objetivos do filme, é possível ver cenas do processo de pré-produção, em que crianças palestinas e israelenses são entrevistadas e fotografadas.

O grupo resultante desse processo é absolutamente heterogêneo. B.Z. Goldberg e Justine Shapiro buscaram um grupo composto metade por israelenses, metade por palestinos, mas não tentaram encontrar indivíduos semelhantes, de modo a formar dois subgrupos coesos.

Essa escolha reforça a semelhança a uma estrutura de *amostragem*, apresentados por autores como Jean-Claude Bernardet e Debbie James Smith. Esta última põe em questão o modo como, para atingir seus fins humanitários, o documentário representa o grupo subalterno como

categoria homogênea, pretendendo com que os sujeitos formem uma amostragem. Através de generalizações ou estereótipos, esse grupo selecionado de crianças que sofre passa a representar todas as crianças na mesma situação (SMITH, 2009, p. 159).

Já Bernardet fala da amostragem como uma característica do *modelo sociológico* no documentário brasileiro moderno. Nesse formato, a voz de um narrador detentor do saber organiza o discurso, exemplificado por entrevistas que falam de suas vivências individuais, corroborando, como prova de veracidade, a fala do locutor (BERNARDET, 1985, p. 12-13).

É possível interpretar, pelo posicionamento crítico de Smith e Bernardet quanto a esse procedimento de amostragem no documentário social, que se trata, na verdade, de uma *ilusão* de amostragem que é usada, pelo realizador, como uma espécie de metodologia para orientar a forma como esse desenvolve sua argumentação na construção do documentário. Apesar de não refletir um processo quantitativo ou estatístico, a determinação de um grupo de indivíduos por esse método de seleção é associada à ideia de *amostra* por tentar cobrir as nuances e diferenças de um grupo heterogêneo. Puccini salienta que o conceito de amostragem serve de justificativa para se recorrer a grupos de personagens em detrimento de personagens individuais, situação em que o documentário lida com ações (e também expressões) diferentes, que precisam ser amarradas na estrutura do filme (2009, p. 46).

No caso de *Promessas de um Novo Mundo*, no entanto, as falas dos protagonistas exercem uma função que vai além da corroboração da enunciação do realizador. Elas são o elemento principal utilizado na construção do discurso do documentário, e as intervenções do narrador, em primeira pessoa, apenas complementam e esclarecem as situações registradas.

Destarte, as entrevistas têm papel fundamental na estrutura do documentário. Do ponto de vista técnico, há uma notável preocupação dos diretores na posição da câmera, do entrevistador e da criança durante a tomada. O espaço da entrevista, tal como caracteriza

Bernardet, é bastante tradicional, com a câmera em frente ao entrevistado, que dirige seu olhar ao entrevistador no extracampo. No entanto, tem-se em *Promessas de um Novo Mundo* uma peculiaridade que diz respeito à altura física dos entrevistados, que estão, no momento da entrevista, cercados por uma equipe de adultos, muito mais altos.

Nas entrevistas registradas, a câmera sempre se encontra posicionada à altura dos olhos da criança, de maneira que ela, sentada ou em pé, não seja registrada olhando para cima, numa posição de inferioridade ou subordinação. Nota-se que também seu interlocutor, na maioria das vezes o diretor B.Z. Goldberg, posiciona-se no extracampo de maneira a se situar também à altura dos olhos da criança. Assim, as conversas buscam criar uma situação de igualdade e reciprocidade para diminuir qualquer diferença hierárquica que possa se estabelecer entre adulto e criança. Essa aproximação da ação à altura da criança também é notada na postura de B.Z. Goldberg nas cenas em que aparece em alguma ação junto aos protagonistas: estando em pé ao seu lado, ele se abaixa para ouvi-los falar, de modo que o próprio enquadramento da câmera possa direcionar-se mais para baixo.

A situação de entrevista, criticada por Bernardet por se centrar na figura do realizador, que mesmo no extracampo se faz presente pelo direcionamento do olhar do entrevistado (2003, p. 286), repete-se em *Promessas de um Novo Mundo*. B.Z. Goldberg, como o interlocutor das crianças nas entrevistas, é fortemente evocado mesmo quando não está em quadro. Em diversos momentos, essa disposição convencional do espaço de entrevista é quebrada quando B.Z. entra em frente à câmera e a situação passa a ser de registro da interação entre o diretor e a criança, com especial atenção ao contato físico entre ambos. A imposição da presença de B.Z. nas entrevistas, no entanto, serve à estrutura do documentário, uma vez que o diretor está estabelecido, desde a apresentação inicial do filme, como o primeiro dos protagonistas. Assim, contrariando a crítica de Bernardet, as entrevistas não estão necessariamente centradas na figura do diretor,

e sim na relação entre entrevistador e entrevistado, ambos personagens, mesmo quando o primeiro não aparece no plano.

Outro elemento que exerce um papel importante na estrutura do documentário é o conflito político entre palestinos e israelenses. A escolha dos protagonistas tem como critério selecionar diferentes indivíduos que estejam expostos ao mesmo conflito, que permanece, durante o documentário, como o foco das conversas dos entrevistados com o diretor. Entretanto, o modo como a narrativa se desenvolve difere de um modelo inspirado na narrativa ficcional, que se preocupa em mostrar como o protagonista luta para superar as adversidades de um conflito.

Em *Promessas de um Novo Mundo*, no entanto, há uma ênfase na fala dos protagonistas, em detrimento da ação. O conflito está presente na narrativa como tema para a reflexão, e, quando alguma ação acontece, como a ida clandestina de Faraj e sua avó a Israel ou o encontro das crianças em Deheishe, ela é posta em cena para provocar uma reação, buscando produzir novas falas dos personagens. Ao contrário de grande parte dos documentários com crianças expostas a uma situação de conflito, como visto anteriormente, o filme aqui estudado parece preocupar-se mais em ouvir a criança do que em ver o que acontece com ela.

Conclui-se, assim, que as entrevistas realmente são o ponto principal do documentário. É nesses momentos que as crianças são instigadas pelos realizadores a refletir sobre o tema da discussão. É também nesses momentos que se fazem notar indícios da presença do diretor e da relação que se estabelece entre adulto e criança, ainda que nem sempre ambos apareçam juntos em quadro.

As falas dos protagonistas, durante as entrevistas, demonstram, sob uma análise mais detida, influências do meio em que vivem e das particularidades de sua expressão devido aos estágios de desenvolvimento em que se encontram. Isso resulta em um material composto por falas que podem parecer, à visão de um espectador menos familiarizado com a teoria do desenvolvimento humano,

por vezes extremistas e preconceituosas. A construção do documentário com essas falas das crianças, sem uma preocupação com a contextualização e relativização do que os indivíduos expressam, poderia acarretar a construção de uma representação desses personagens de forma maniqueísta. Ao buscar dar voz ao outro, o realizador precisa exercer também um papel de intérprete, permitindo que os sistemas de valores através dos quais esse outro se expressa estejam disponíveis ao espectador.

Ao lidar com crianças, os diretores de *Promessas de um Novo Mundo* claramente compreenderam que as falas de seus protagonistas não expressavam, necessariamente, a forma como eles compreendiam e sentiam o tema em questão. Os depoimentos das crianças, portanto, não poderiam ser interpretados do mesmo modo que a fala de um adulto nessas mesmas condições. Assim, a construção do documentário, apesar de focada nas entrevistas, busca inserir também imagens das crianças que componham um retrato do contexto em que vivem. Essas cenas são compostas tanto por situações cotidianas, como as escolas de Mahmoud e Schlomo, ou Faraj, Daniel e Yarko praticando esportes, como por situações aparentemente inusitadas, como a visita dos gêmeos ao Muro das Lamentações ou sua conversa sobre religião com o avô. Elas formam, dentro do documentário, uma espécie de sistema de interpretação para que se compreenda com maior profundidade aquilo que as crianças expressam.

A combinação dessas escolhas do documentário, ao trabalhar com um formato longitudinal de registro dessas crianças, centrando-se sobretudo em sua fala, através do formato de entrevista, e preocupando-se em contextualizar o modo como essas crianças se expressam, resulta em uma experiência muito feliz de realização documental preocupada em dar voz à criança. A montagem, que mescla diferentes momentos de convivência da equipe com cada uma das crianças, busca respeitar a sua ordem cronológica do crescimento, tornando ainda mais profícua a experiência de percepção do desenvolvimento e reflexão de cada protagonista ao longo do filme.

Ao decidir fazer um documentário sobre crianças que testemunham o conflito entre israelenses e palestinos em seu cotidiano, a questão social se estabeleceu como um determinante dos rumos que a produção deveria tomar. A intenção dos realizadores era a de fazer um filme que motivasse as pessoas a respeito de um problema que, para eles, provoca uma inquietação pessoal.

Ao mesmo tempo em que o documentário apresenta fortes características jornalísticas, como a fotografia, a ênfase no formato tradicional de entrevistas e a narração que explica e situa o que é mostrado, os diretores não se atêm à elucidação do longo e complexo histórico dos conflitos na região. Para o espectador sem algum conhecimento prévio, as breves explicações da narração de B.Z. sobre os mapas do território não se fazem suficientes para entender o contexto. Isso porque, apesar de inicialmente estarem motivados a criar um filme que sirva para conscientização do público, durante o processo de realização a dimensão afetiva que surge da relação com os protagonistas se sobrepõe ao caráter informativo. Assim, os diretores se voltam para a força que os depoimentos de cada uma das crianças têm para construir um retrato da situação, composto por diferentes olhares, como uma forma única de tocar o espectador.

Assim, os diretores decidem mergulhar nas interações com as crianças e, com extrema sensibilidade, tentar compreender seus interlocutores, em todas as suas peculiaridades, para estabelecer uma relação autêntica. O resultado dessa busca é um filme que se constrói a partir de protagonistas complexos, cujas manifestações fogem da puerilidade e da inocência com que as crianças costumam ser retratadas. Assim, o verdadeiro valor do documentário *Promessas de um Novo Mundo* está justamente na maneira que encontra de validar o olhar da criança como um sujeito-enunciador, equiparando-o ao de qualquer outro entrevistado adulto.

Referências

- ASPESI, Cristiana de Campos; DESSEN, Maria Auxiliadora; CHAGAS, Jane Farias. Os conceitos de estágio e transição no desenvolvimento. In: COSTA JUNIOR, Anderson Luiz; DESSEN, Maria Auxiliadora. *A ciência do desenvolvimento humano: uma perspectiva interdisciplinar*. São Paulo: Artmed, 2005.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CRUZ, Silvia Helena Vieira. *A criança fala: a escuta de crianças em pesquisas*. São Paulo: Cortez, 2008.
- DELGADO, Ana Cristina Coll; MÜLLER, Fernanda. Em busca de metodologias investigativas com as crianças e suas culturas. *Cadernos de Pesquisa* (Fundação Carlos Chagas), São Paulo, v. 35, n. 125, p. 161-179, 2005.
- PIAGET, Jean. *Evolução intelectual da adolescência à vida adulta*. Trad. Tânia B.I. Marques e Fernando Becker. Porto Alegre, UFRGS – Programa de Pós-Graduação em Educação, 1993 (Texto digitado).
- _____. *O juízo moral na criança*. São Paulo: Summus, 1994.
- _____. *Seis estudos de psicologia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.
- PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Papirus, 2009.
- SMITH, Debbie James. Big-eyed, wide-eyed, sad-eyed children: Constructing the humanitarian space in social justice documentaries. *Studies in Documentary Film*, v. 3, n. 2, p. 159-175, 2009.

A REPRESENTAÇÃO DE INCLUSÃO SOCIAL E DIGITAL POR MEIO DA MÚSICA EM DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS

.....
PÂMELA DE BORTOLI MACHADO¹

A música no processo de inclusão social: a mensagem de *Fala Tu*

Visamos abordar as possibilidades da música como instrumento de inclusão social, no qual, como salienta Werner (2007), é de “suma importância a prática em desenvolver, apoiar e reconhecer ações culturais que promovam o desenvolvimento humano”.² No mesmo sentido, Moraes (2007, p. 3) coloca a música como “conhecimento científico e parte do processo de construção da sociedade, que passa a influenciar e promover a transformação social”. Assim, procura-se evidenciar a relação dessas menções teóricas com a proposta de documentários como *Fala Tu*.

Nesse documentário, os personagens sociais apresentam seu cotidiano por meio do rap, principal elemento utilizado como manifestação de

1 Mestranda em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas. Possui graduação em Música (Bacharelado) pela Universidade Federal de Pelotas (2011) e pela Universidade Federal de Santa Maria (2010). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em música, música para cinema e música como processo de integração social. Contato: pam.dbmac@gmail.com

2 Entrevista com Samara Werner. Disponível em: <<http://www.conexaoprofessor.rj.gov.br/>>.

sua problemática social. Aqui, contextualizados na zona norte do Rio de Janeiro, o documentário potencializa a capacidade do audiovisual como proponente de mobilização e crítica social, partindo da ideia de que a música, no caso o rap, pode ser integrante da inclusão social, conforme salienta Souza (2006, p. 9):

mais do que uma expressão sonora e ideológica, o rap pode potencializar o diálogo e modifica seu próprio conteúdo legitimado no cotidiano na medida em que as várias facetas do gênero musical representam em sua maior parte conflitos que são internos aos espaços da periferia.

Nas circunstâncias de discurso do documentário *Fala Tu*, tem-se a estrutura ideológica do hip hop consolidada no cotidiano daquele ambiente e presente nos discursos dos três *rappers* e nas letras de suas músicas. Este movimento envolve um conjunto de diversas manifestações culturais (dança, música, poesia, artes plásticas e mobilização social), e cada um destes elementos se combina ou atua de modo independente em determinado espaço. Porém, sua expressão mais geral como referência de níveis superiores da ideologia do cotidiano se faz através dos signos “conscientização” e “mobilização social”. Ainda que o primeiro elemento não seja dado como oficial no hip hop, somente sendo reconhecido por alguns integrantes, ambos perpassam boa parte das expressões culturais deste movimento.

Aqui, o rap, como expressão de um dos elementos do hip hop (a música), abarca seus discursos e signos ideológicos mais gerais, dialogando e modificando o próprio conteúdo ideológico legitimado no cotidiano na medida em que as várias facetas deste gênero musical representam, em sua maior parte, conflitos que são internos aos espaços da periferia e compreendem, neste aporte teórico, níveis inferiores desta ideologia do cotidiano.

Partindo do pressuposto de transmitir a ideologia do personagem social, *Fala Tu* detém-se no rap dos entrevistados evidenciando tanto

questões de cunho econômico, como o desemprego e a concentração de renda no país, quanto de caráter social, como racismo e preconceito. Exemplifica-se este último com um rap cantado por Thogun:

*Vejo meus irmãos pretos, deixados de lado
Sem referencial
Confusos com sua pele, não sabem o que são
Moreno jambo, mulatinho ou até azulão
E ainda escutam no rádio, veem na TV
O alienado dizer
“Nossa cor marrom,
marrom bombom, marrom bombom”.
Emparedado, cuidado
Seu preto abobado
Quer nos dissimular
Nem imagina o trabalho que dá para nossa etnia se articular
Tu não se importa com a mensagem que tem de passar
Pensa somente no dinheiro que tem para ganhar.
Negros por excelência vêm te alertar
Cuspa fora o veneno que vão te injetar
Adquira consciência, exaltando sempre sua negritude Não
seja mais um covarde negro atual
Retira a venda dos olhos e caia na real, real, real
Geneticamente somos mais fortes
Na luta diária corremos da morte
Nos dão como prêmio a droga, o analfabetismo
Te enterram no crack, na cocaína do mal
Realizando com sucesso o genocídio total
Mude rapidamente sua atitude
Levante sua cabeça, chega de escravidão
Levante sua cabeça, não seja um babaca negão
Espero ansioso a tua reação.³*

Nessa ênfase dada por Thogun por meio de seu relato pessoal percebemos a sua representação do outro e o apontamento para que o

3 Rap composto por Thogun, extraído do documentário *Fala Tu* (2003, 74’).

espectador conheça a identidade social do personagem. Na letra do rap há a representatividade de seu cotidiano. Diante de suas dificuldades e desafios rotineiros, encontra na música uma maneira de superação, manifestação e identificação dentro de um grupo.

Quando há essa proximidade entre o campo documentário e o conceito de inclusão social, buscamos uma intercessão entre eles, considerando teóricos como R.A. Silva (2008), em sua abordagem na “relação entre o primeiro contato com um estranho e a relação com o imaginário social” (p. 4). Isso nos leva a refletir que, antes de realizar a inclusão social, é necessário ter um aparato subjetivo na representatividade coletiva, no qual o imaginário social dê suporte ao processo objetivo de inclusão:

A representação social é como uma modalidade de conhecimento popular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre os indivíduos. O processo de representação se daria a partir de dois processos sociais: a objetivação e a ancoragem. (SILVA, 2008, p. 4)

O papel da representatividade do cinema documentário baseia-se nesse processo que o cinema realiza de dar corpo a uma imaginação que atua sobre a alteridade. Sua relevância como ferramenta inclusiva é auxílio no conhecimento acerca do papel que a música tem sobre a inclusão social, a fim de aumentar as possibilidades tanto de interação entre os atores sociais quanto na construção de uma conscientização social para aqueles que contemplam o produto audiovisual.

Assim, os responsáveis por aquilo que seria uma possível “inclusão” são os próprios rappers do documentário. Se, em geral, no rap/hip hop a produção é feita a partir de quem, de fato, vivencia diretamente a exclusão, o que se tem nos depoimentos dos três personagens de *Fala Tu* é, em síntese, a voz de narrativas do dia a dia de sujeitos estigmatizados.

Nesse estigma, marcado por suas vivências em favelas e comunidades carentes e também por experiências particulares, se explora circunstâncias cujas singularidades se realizam pelo reconhecimento dos modos de agir e ser no mundo social: ver o outro além de tipos pré-definidos.

A criação de uma identidade cultural pelo rap na abordagem de L.A.P.A.

L.A.P.A., assim como *Fala Tu*, aborda a trajetória de músicos cujas vidas foram transformadas pelo rap; tal vivência contribuiu também para a atividade cultural da região da Lapa, Rio de Janeiro. Para Souza (2006, p. 9), o rap materializa o desejo de ser ouvido, de ser visto:

Construir um discurso com tais características sanciona a concretude de uma “narrativização” em que a malha dos excluídos ganha direito de voz, de narrar a sua história e de assim marcar a sua presença perante a sociedade, mesmo que o alcance não seja por completo.

O discurso sobre o qual Souza fala pode ser complementado pela ideia de que os jovens, destacando-se aqui os personagens sociais de *L.A.P.A.*, demonstram por suas letras de protesto e narração de seu cotidiano.

O hip hop aparece a esse jovem, como um antídoto, uma alternativa a essa cultura da violência. Se o jovem busca valorização, reconhecimento, visibilidade e uma identidade, ele pode conseguir isso através do rap, do break, do grafite, mas, é principalmente pelo rap que sua voz é ouvida. (SOUZA, 2006, p. 8)

O rap permite transmitir uma mensagem de conscientização, de paz, direcionando suas letras aos jovens da periferia, que sofrem com

a discriminação pela pobreza ou pelo racismo, que vivem as violências domésticas e policiais e que se veem diante da difícil escolha entre o mundo perigoso das drogas e o trabalho sem qualificação e mal remunerado. E, enfatizando a ideia de socialização pelo rap, Dayrell (2005) destaca que, por meio desse estilo musical, os jovens se socializam, pois a música aparece como uma escolha para frequentar um grupo determinado, no qual estabelecem laços de experiência e identidade entre si e entre outros grupos, mesmo com limitados recursos materiais; dessa maneira, se constroem como sujeitos:

O jovem pobre, e em geral negro, sente-se invisível na sociedade. Essa invisibilidade surge a partir da indiferença, causada pelo preconceito e pelos estigmas lançados a ele, que nos faz vê-lo não como uma pessoa, daí o sentimento de medo e repulsa que nos causa. Somado a isso existe também a invisibilidade que esse jovem sente dentro de casa, a pobreza, a baixa escolaridade, menor acesso a oportunidades de empregos, angústia e insegurança, depressão da autoestima e muitos outros fatores que dificultam a esse jovem construir sua identidade. (DAYRELL, 2005, p. 19)

Em meio a essas características representativas sobre o gênero, *L.A.P.A* vem com a ideia de explorar o universo do hip hop carioca. Mesmo assim, não é apenas um filme sobre essa cena musical, uma vez que sua jornada vai além das rimas dos MCs e traz aos espectadores o cotidiano de quem busca sobreviver no Brasil através da música. Por meio de cenas da região da Lapa e entrevistas com MCs como Marcelo D2, BNegão, Black Alien, Chapadão, Funkero, Marechal, Iky, Aori e Gil, o documentário parte para a abordagem de como o rap se tornou ponto de referência ao chamado “Lugar Aberto Para os Amigos” (L.A.P.A).

Os diretores salientam que não buscaram apenas fazer um filme apenas sobre um estilo musical, mas também mostrar as implicações

envolvidas na decisão de viver da música de forma independente, dentro do contexto do bairro da Lapa:

Tinha um fato de a gente fazer um filme que é um filme bem específico sobre hip hop e não queríamos que o filme atingisse só as pessoas que gostassem de hip hop. Então achamos que se a gente humanizasse os personagens, mostrássemos o cotidiano, o dia a dia, a família dele, na casa dele, isso passaria a interessar todo mundo, um interesse universal sobre a pessoa, não só sobre o ritmo ou estilo que ele canta ou que ele gosta. Quando vamos para a casa do Chapadão, em que aparece a mãe dele falando, você atinge todos os públicos, não só as pessoas que gostam de rap. [...] Apesar de o filme permeiar a cultura hip hop, ele está falando de coisas que vão além. A mãe do Chapadão é uma figura essencial no filme porque, de certa maneira, ela impulsiona o Chapadão a seguir o sonho dele, que é ser um artista de rap.⁴

Assim, as representações musicais de ambos (rap e hip hop) concedem visibilidade a conflitos e tensões que de outro modo seriam pouco aparentes. Logo, para Souza, identidades criadas a partir das músicas ajudam na compreensão da conjuntura sociocultural das cidades onde essas expressões são formuladas:

Em especial, focando no movimento hip-hop, sua consolidação no seio de regiões periféricas de centros urbanos faz com que ele se torne um agente catalisador de novas experiências sociais e culturais para os jovens de periferia. Se, de um lado, o traficante serve de espelho para esse mesmo jovem, por outro, os líderes de movimentos como o hip-hop são referências nas comunidades onde atuam. (SOUZA, 2006, p. 8).

4 Entrevista integrante da série “Rio, uma cidade de leitores”. *Hip Hop*, Programa n. 36, 27 maio 2010.

Em *L.A.P.A.*, vemos a proximidade com *Fala Tu* não só pelo cenário – Rio de Janeiro –, mas também pela relação com o rap. Mesmo com um número de personagens maior, *L.A.P.A.* procura apresentar características no intuito de comprovar as dificuldades do cotidiano, bem como suas experiências de vida. Aqui, as diferentes histórias de caminhos e vivências distintas possuem um ponto de encontro: a Lapa.

O rapper Funkero, por exemplo, traz à tona a realidade do Jardim Catarina, a 50 km da Lapa, e com detalhes descreve sua vivência no local:

*Tu tá ligado
Catarina é moradia, mas é bolado⁵
O tipo de periferia
O bagulho⁶ é sinistro
A situação é precária
Mas sem neurose nenhuma, parceiro
Essa daqui é que é a minha área
E o bagulho fica doido, é só brindão
Vários parceiros no Jardim “Catarinão”
Curtindo o funk, o hip-hop revoltado
Tá ligado então, parceiro, São Gonçalo é mó bolado.⁷*

Funkero é um dos principais personagens que deixa transparente sua preocupação com o local onde mora. E, junto a isso, podemos complementar o enfoque no documentário em salientar a vivência do personagem que, segundo Lins, está relacionado ao fato de que as experiências são, de um modo geral, tratadas como irredutíveis.

Nem típicas, nem exemplares, tampouco extraordinárias. Ao contrário: únicas, singulares. O valor, aparentemente, está no “registro” e no trato respeitoso com elas, expondo suas particularidades – e não no olho que vê

5 Condição de incompreensão momentânea ou preocupação em qualquer nível.

6 Referente a algo qualquer.

7 Rap de Funkero, extraído do documentário *L.A.P.A.* (2007, 73’).

mais longe, relacionando-as à conjuntura e a outras experiências, ou à estrutura social, com suas potencialidades e problemas. (LINS, 2004, p. 107).

Fala Tu e *L.A.P.A* apresentam em seu cerne a questão da inclusão social por meio da música. Os dois documentários enfatizam que, na comunicação audiovisual, registra-se o predomínio da sensação sobre a consciência, dos valores emocionais sobre os racionais (REZENDE, 2000). Mais que um bairro específico ou um estilo musical em comum, o que há de valioso nesses dois documentários é o contato com os artistas, desde a clareza de suas potencialidades como compositores de rap até a visibilidade da poesia em lugares marcados pelas dificuldades geradas pela desigualdade de renda.

A música como instrumento de inclusão digital

A convergência entre música, internet e tecnologia resultou em uma reviravolta na indústria fonográfica mundial. A adaptação em um novo formato como o MP3 mudou a forma como a música é acessada e consumida. Antes da internet, o consumidor precisava gravar a música do rádio ou comprar um CD.

Tais inovações trouxeram novos números no que se refere ao mercado digital. Segundo dados do International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) de 2010, há mais de 400 serviços legalizados de músicas digitais no mundo, sendo que 28 deles estão no Brasil. Frisa-se ainda que esse mercado esteja avaliado em mais de 4,6 bilhões de dólares e representa quase 30% do mercado de música digital.

Entretanto, há a defasagem quando colocado o uso do download não autorizado de conteúdo protegido. Segundo o IFPI, 95% das músicas baixadas na internet são ilegais ou não pagas e, conforme a mesma fonte, o Brasil é o segundo país onde mais se baixa música sem pagar.

Em face dessa realidade, os documentários *Música.BR e Internet* (2009), *We.Music* (2010) e *Profissão: Músico* (2011) propõem a discussão de como o músico independente pode criar alternativas de sobrevivência em um mercado demarcado pela falta de controle nos arquivos baixados e compartilhados.

Assim, no âmbito da música como instrumento no processo de inclusão digital, expomos dados elencados pelo documentário *Música.BR e Internet*, no qual há registros de como os músicos sobrevivem a um momento de transformação no mercado musical, no qual o download (legal ou ilegal) perde cada vez mais espaço para o *streaming* de músicas. E, potencializando os argumentos apresentados por este filme, utilizamos o documentário *Profissão: Músico*, que se apresenta em forma de depoimentos de músicos de rua ao redor do mundo, procurando traçar um panorama da realidade enfrentada por quem decide viver de música na era do MP3 e do download gratuito. Aqui, a questão da inclusão social no quesito empregabilidade é mensurada à inclusão em um mercado digital, estabelecido pelas novas tecnologias disponíveis.

Baseando-se na relação dos documentários mencionados com teorias acerca da inclusão digital, verificam-se alternativas que a web possibilita para músicos divulgarem seus trabalhos. Segundo Melo (2004, p. 2), o ciberespaço aceita todos:

Qualquer grupo ou indivíduo, não importando sua origem geográfica e social, pode investir na rede por conta própria e difundir nela todo tipo de informação que ache digna de interesse, sendo a facilidade para lançamento de uma publicação infinitamente maior que na mídia tradicional.

Lévy (1999, p. 141) acrescenta que essa liberdade permitiu que a música pudesse ser produzida fora das grandes estruturas empresariais:

Os músicos podem controlar o conjunto da cadeira de produção da música e eventualmente colocar na rede os

produtos de sua criatividade sem passar pelos intermediários que haviam sido introduzidos pelos sistemas de notação e de gravação.

Assim, a oportunidade para a divulgação de composição musical faz com que a tecnologia recrie uma nova maneira de expressão que, segundo Paiva (2011), ainda recria a cidadania de uma geração que não teve seu rosto espelhado no universo midiático.

Tal geração traz ao mundo estabelecido da indústria novos modelos de trabalho. Aqui se encontram as premissas que se imaginava quando do surgimento da rede, na questão da democratização e circulação de obras de autores anônimos e à margem da indústria de então (PAIVA, 2011, p. 39).

Entretanto, é importante frisar que o mercado da música digital é multifacetado: oferece liberdade de divulgação no ciberespaço mas impõe a necessidade de um alto número de downloads para ser reconhecido no mercado. Tal é a contextualização da realidade de artistas independentes que desejam viver da música na web. A dificuldade do reconhecimento é colocada por Paiva “como consequência da disponibilidade na rede de milhões de amostras de MP3” (2011, p. 37). Muitas vezes esses conteúdos sonoros não se fixam em nenhum suporte como o CD por falta de compartilhamento ou ao exacerbado material de artistas pertencentes à cultura de massa.

O mercado da música digital multifacetado

Visando à conscientização sobre tal problemática, os diretores de *Profissão: Músico* se propuseram à confecção de um blog, o *Docprofissão: músico*,⁸ no qual são apresentadas as características dos músicos

8 Disponível em: <<http://docprofissaomusico.blogspot.com.br/>>.

entrevistados, bem como exibições do documentário em diferentes seminários e mostras culturais pelo país.

Complementando a ideia proposta pelo documentário mencionado, vê-se por meio de outros depoimentos que tal liberdade no mercado musical proporciona a introdução de novas composições sem o custo da distribuição do CD. Este é o enfoque do documentário *We.Music*, que reúne depoimentos de algumas bandas e DJs nacionais, com visões que contextualizam o mercado da música atual e o impacto da revolução digital sobre a produção artística.

Ao abordar o modo com que uma nova geração de músicos se relaciona com a internet, o filme busca apresentar de modo sucinto como os processos de divulgação e distribuição de obras musicais estão diretamente relacionados às plataformas digitais atualmente. Assim, a ideia parte do princípio de apresentar novas propostas de produção e distribuição de conteúdo e, muitas vezes, de questionar os interesses comerciais que visam estabelecer monopólios em vez de beneficiar a democratização do acesso a bens culturais.

Além disso, o documentário propôs-se à gravação de faixas inéditas pelos músicos entrevistados no estilo *mashup* (mistura de músicas pré-gravadas) como forma de ilustrar as potencialidades e viabilidades no uso das plataformas digitais.

Tal facilidade na maneira de consumir música é colocada por Poetsch (2011) como sendo “consequente da imensa dificuldade em proteger os direitos autorais das obras digitalizadas”.

***We.Music*: como a web revoluciona a música?**

Lançado em junho de 2010, o documentário *We.music – Como a web revoluciona a música?* problematiza um momento no qual a internet já passa a ser considerada como elemento inerente à cadeia produtiva da música. Tendo como objeto artistas originários ou radicados em São Paulo, a iniciativa é resultante da união do site Pix, da

agência Remix Social, da produtora Galeria Experiência e do Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo.

Foram entrevistados oito diferentes músicos, com o intuito de ilustrar suas respectivas vivências em face da distribuição da música digital, bem como suas principais dificuldades. São eles: Chernobyl, Killer on the Dancefloor, Database, Holger, Pristine Blusters, Fire-friend, Thiago Petit e Xis.

A nova fórmula de composição surgida com as novas tecnologias põe em questão a ideia de criação musical original. Uma vez que o uso de *samplers* sem direitos autorais é hábito comum entre os músicos independentes da web, questiona-se o conceito de *originalidade* da obra. O rapper Xis comenta a respeito, em depoimento: “Eu acho que a minha música é reflexo da cultura hip hop de São Paulo. Os discos que eu fiz usaram até 80% de música *sampleada*, com materiais que outras pessoas fizeram. E sempre com a questão de recorrer ao direito ou assumir que foi usado o *sampler*”.

Complementando a colocação do rapper, Paiva argumenta que, a partir do acesso aos materiais em que não há recorrência aos direitos usuais, questiona-se a necessidade de um real conhecimento de música, uma vez que os *samplers* são utilizados na montagem do material musical:

Dentro da evolução da tecnologia aplicada à criação sonora e musical, isso jamais havia sido possível até o surgimento dos softwares e dos milhões de amostras em MP3 que trafegam pela rede. Pelo contrário, algumas tecnologias exigiam profundo conhecimento musical para serem corretamente utilizadas, como a técnica de gravação multipista que necessita de um conhecimento bastante profundo de orquestração e arranjo para sua plena utilização. (PAIVA, 2011, p. 37).

A partir dessa nova dinâmica, é possível englobar um novo comportamento no quesito divulgação tanto por parte de músicos

independentes como por aqueles que fazem parte da cultura de massa. Melo (2011, p. 2) aponta:

Instaurou-se uma nova dinâmica de negócios no setor musical. Agora, é cada vez mais comum ver artistas fazendo um uso inteligente da internet para divulgar ou comercializar seus trabalhos. Nesse contexto, as redes sociais são o palco principal para um diálogo direto entre artistas e fãs, que assim tomam conhecimento das músicas antes do lançamento comercial do CD. Outra tendência é a utilização da rede como canal de comércio eletrônico para expor artigos como camisetas, ingressos para shows, além dos discos.

Assim, perante tais possibilidades de escolha para o consumidor, diversifica-se também a maneira de se ouvir música. E, com base nos dados mencionados pelas entrevistas do documentário e a ilustração desse novo comportamento do consumidor, verifica-se que em curto prazo, o comércio de música digital pode apresentar vários benefícios.

Além do documentário: *Insurreição-Rítmica* (2008)

O projeto-documentário *Insurreição Rítmica* retrata a transformação promovida por organizações sociais na vida de crianças e jovens de bairros pobres de Salvador. São adolescentes cujas possibilidades de inclusão social são limitadas pela pobreza, pela discriminação e pelo racismo. Salienta-se que o documentário em questão vem como um registro audiovisual de um projeto que se desenvolve até os dias atuais e, a partir do site criado para apresentação do mesmo,⁹ é possível acompanhar as principais atividades promovidas pelos grupos musicais inseridos no projeto, tais como:

9 Disponível em: <<http://www.insurreicaoritmica.org/filme.php>>.

- a Escola de Música e Dança Didá, criada pelo Mestre Neguinho do Samba, que possui uma banda e um bloco carnavalesco, formado por mulheres adolescentes do Centro Histórico de Salvador, e a Escola Picolino, que por mais de vinte anos vem difundindo a arte circense e profissionalizando jovens em Pituaçu;
- o Bejé Eró, localizado no Ogunjá, que por meio de aulas de cidadania, teatro, dança e música oferece alternativas para os jovens da Vila Viver Melhor;
- a Associação de Capoeira Angola Navio Negroiro (Acanne), que utiliza a capoeira para trabalhar com jovens da periferia e do centro de Salvador no desenvolvimento comunitário e na valorização de suas origens africanas.

Além disso, o projeto-documentário *Insurreição Rítmica* propõe a apresentação do filme em escolas, como modo não só de exibir as transformações realizadas na região de Salvador, como também a abertura para a conscientização de realidades similares. Aqui, o digital vem como difusor e divulgador de uma transformação social.

Conclusão

We.Music, Profissão: Músico e Insurreição Rítmica vão além de um produto audiovisual; o primeiro parte da ideia de gravação de faixas inéditas, e os dois últimos divulgam propostas via website e seminários em escolas.

O exemplo desses três documentários atesta a ideia de que o cinema brasileiro pode ser utilizado como ponte para a criação de uma conscientização tanto social quanto digital, além de abordar alternativas para as problemáticas vivenciadas nestes dois meios.

Os pilares de inclusão, música e documentário são interligados de forma que a linguagem audiovisual possa ser a mediadora entre a atuação da música como fator de inclusão social e a formação do imaginário social acerca das representações dos personagens sociais.

Conforme salientado por Gutfreind (2008, p. 3), essa interligação pode ser realizada “quando o cinema e o seu vínculo com outras mídias funciona como um produto de base da sociedade contemporânea, participando do imaginário de uma determinada sociedade e da experiência dos indivíduos”. Portanto, o cinema torna-se um instrumento para socialização:

O cinema é, sim, produto das formas pelas quais uma sociedade constrói suas representações. Um filme opera os códigos culturais da sociedade da qual ele é originário. Ele faz parte de um contexto. Mas esse mesmo filme, por suas características de interação com o indivíduo por meio de sua linguagem, possibilita um retorno, de forma “digerida” ou “ressignificada”, dessas representações para a sociedade. (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 56).

Desse modo, evidenciamos a ideia de que a música cria possibilidades quando aliada à inclusão social e suas implicações na web e no mercado digital.

A partir do conjunto de documentários exposto, temos a ressalva de que a música pode desenvolver a percepção e a imaginação para apreender a realidade do meio em que se vive a partir da capacidade crítica. E, por meio das situações apresentadas, os documentários brasileiros se tornam representativos na criação de conscientização social a partir de indivíduos singulares, cujas experiências são catalisadoras acerca das problemáticas de inclusão social e digital.

Referências bibliográficas

BARBOSA, A.; CUNHA, E. T. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*. Tese (doutorado) – Programa

de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

GUTFREIND, C. F. Cinema e outras mídias: os espaços da arte na contemporaneidade. *Contemporânea*, v. 6, n. 1, 2008.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. *IFPI Digital Music Report*. Londres, 2010.

INSURREIÇÃO Rítmica. Disponível em: <<http://www.insurreicaoritmica.org/>>. Acesso em: 4 jul. 2012.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. *A análise do discurso em contraponto à noção de acessibilidade ilimitada da Internet*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

MORAES, Josely. Música e inclusão social. *Anais do Congresso da ANPPOM*, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007>. Acesso em: 20 jul. 2012.

PAIVA, José E. Direito autoral, MP3 e a nova indústria da música. *Logos*, v. 18, n. 2, fev. 2011. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/2268>>. Acesso em: 3 jul. 2012.

POETSCH, Guilherme. *Evolução tecnológica e o consumo de obras musicais*. Disponível em: <<http://direitosautorais.blog.com/evolucao-tecnologica-e-o-consumo-de-obras-musicais>>. Acesso em: 22 out. 2012.

REZENDE, Guilherme J. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus, 2000.

SILVA, R.A. Cinema e representação social: uma relação de conflitos. Artigo XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), Natal, 2008.

SOUZA, Gustavo. Culturas urbanas periféricas no documentário brasileiro: funk, hip-hop e samba. *II Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 3-5 maio 2006. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2006/gustavo_souza.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2013.

WERNER, Samara. *A transformação no meio social a partir da tecnologia*. Disponível em: <<http://www.conexaoprofessor.rj.gov.br/especial.asp?EditeCodigoDaPagina=768>>. Acesso em: 5 ago. 2012.

Filmografia

FALA tu. Direção: Guilherme Coelho. Produção: Maurício Ramos, Mano Tales, Nathaniel Leclery e Guilherme Coelho. Roteiro: Nathaniel Leclery. Rio de Janeiro; [s.n.], 2003. 74 min.

INSURREIÇÃO rítmica. Direção: Benjamin Watkins. Produção: Paulo Nunes (Mídia Étnica) e Eliciana Nascimento (Candace Cine Vídeo). Roteiro: Benjamin Watkins. Salvador: [s.n.], 2008. 90 min.

L.A.P.A. Direção: Cavi Borges e Emílio Domingos. Produção: Cavi Borges e Gustavo Pizzi. Roteiro: Emilio Domingos e Cavi Borges. Rio de Janeiro: [s.n.], 2007. 73 min.

MÚSICA.BR e internet. Direção: Fabiano Passos. Produção: Sopa na Parede Filmes. Roteiro: Fabiano Passos. Salvador: [s.n.], 2009. 15 min.

PROFISSÃO: músico. Direção: Daniel Vargas. Produção: Projeto CCOMA e Daniel Vargas. Roteiro: Daniel Vargas e Projeto CCOMA. Caxias do Sul: [s.n.], 2011. 45 min.

filmagem. Com respeito à veiculação desse material, observemos que mesmo o *streaming* é uma alternativa relativamente recente.

Assim, o objetivo fulcral deste trabalho é verificar de que forma as imagens e sons oriundos desses novos dispositivos se inscrevem, hoje, na sociedade, pensando brevemente nas suas implicações éticas e estéticas e observando, também, algumas diferenças entre os artefatos audiovisuais difundidos na mídia de massa e aqueles que encontram sua forma de veiculação nos sistemas alternativos. Ancorado nesses elementos, este trabalho pretende refletir sobre a variedade de vídeos amadores que surgiram nos movimentos sociais ocorridos nos últimos tempos. Para tanto, tomaremos como exemplo as mobilizações ocorridas em junho de 2013 no Brasil.

Nova conjuntura

É fato que as fronteiras entre os meios de comunicação de massa e os sistemas alternativos que lhe fazem concorrência estão desaparecendo. Não há como negar que, no contexto midiático contemporâneo, a produção cultural se apresenta como objeto de disputa entre dois campos: por um lado, os sistemas midiáticos globais (TV, rádio etc.); e, por outro, as práticas midiáticas que se manifestam através da web.

Aqui se produz um tipo de “comunicação horizontal”, em que a informação se dá através do contato direto entre os usuários sem qualquer tipo de mediação, em contraposição ao que se dá em uma “comunicação vertical”, na qual todo o poder informativo se concentra nas mídias de comunicação de massa.

Muitos autores, pesquisadores da cultura digital, têm defendido a ideia de que o telefone celular em rede é a ferramenta mais importante de convergência midiática hoje (FERRANS, 2000; LEMOS, 2004; CASTELLS, 2000; RIVIERE, 2006). André Lemos (2008) aponta que é devido à sua condição de portabilidade, mobilidade, difusão e conexão que as câmeras que integram esses aparelhos conseguem estar presentes em situações restritas e atuar como

mecanismos de denúncia, restituindo conflitos sociais e outros momentos excepcionais na dinâmica do mundo histórico em que estão inseridos.

Tal situação deu origem a uma revolução informacional. Por um lado, encontramos os profissionais, trabalhadores das mídias de massa e, por outro, cidadãos – muitas vezes organizados em associações, coletivos etc. –, repórteres, ambos expressando ao mesmo tempo pontos de vista diferentes sobre os eventos de que participam.

Isto gerou uma guerra não só pelo controle da informação, mas também da percepção, aqui entendida como noção de autenticidade dos fatos representados. Uma luta pelas visibilidades das formas de representação e pela credibilidade.

Presenciamos, assim, um conflito comunicacional cujo principal desafio é a permanência dos dois modelos estabelecidos já pontuados acima: vertical *versus* horizontal. Este conflito produz uma situação de desconfiança por parte da sociedade em relação aos meios de comunicação de massa como principais estamentos de difusão da informação, sendo essa a causa principal do crescimento do ativismo na sociedade por meio da comunicação nas redes sociais.

Podemos destacar, por exemplo, o papel fundamental que tiveram as câmeras de vídeo dos celulares para a difusão midiática e para o apoio social às revoltas ocorridas no norte da África durante a “Primavera Árabe”, na “Revolução Verde” no Irã e também nas mobilizações surgidas na Europa e no Brasil nos últimos anos.

Estas mobilizações foram protagonizadas principalmente por jovens que usaram as tecnologias digitais para produzir e difundir conteúdos diferentes daqueles divulgados nas mídias oficiais, gerando assim novas formas de (ciber)ativismo político.

A maior parte das imagens amadoras (disponíveis destes movimentos insurgentes) foi captada pelos celulares e difundida em plataformas de comunicação alternativas, gerando uma grande quantidade de arquivo documental fora do alcance dos domínios da grande mídia.

Imagens amadoras

Assim, partindo das considerações anteriores, o que nos interessa neste texto é a incorporação da estética amadora nos quadros televisivos e, mais especificamente, nos telejornais das grandes redes, ao mesmo tempo em que imagens amadoras das mesmas situações se expandem pelas redes digitais veiculando artefatos cujos sentidos são deveras diferentes.

Artefatos audiovisuais amadores são aqueles que possuem uma estética do flagrante, do imprevisto, do acaso. Por isso mesmo, carregam um potencial de autenticidade, de verossimilhança que, naturalmente, leva aquele(a) que os observa a lançar-lhes um olhar mais atento, dirigir-lhes uma escuta mais precavida e, conseqüentemente, a desenvolver uma interpretação mais crítica sobre os eventos que representam.

Tarcísio Torres Silva (2013), doutor pela Unicamp, afirma em pesquisa que as imagens amadoras criam uma relação afetiva, uma relação de identidade entre o criador e o espectador. Estas imagens, criadas em um contexto de denúncia e impregnadas de opiniões, desejos e subjetividades, sustentam um valor simbólico e um tipo de identificação comunitária capaz de provocar nos indivíduos a sensação de estarem participando dos processos de mobilização social a que assistem.

Para Castells (2008), o surgimento da comunicação horizontal ou da “autocomunicação em massa”, como ele define, criou o cenário dos “indivíduos rebeldes”, de insurgentes, capazes de combater as políticas institucionais implantadas nas sociedades.

O aumento de imagens de estética amadora poderia estar comportando novos códigos nos sistemas de comunicação e elaborando novas formas de ação política a partir da construção de identidades e criação de subjetivações nos indivíduos. Porém, podemos dizer também que este tipo de imagem carrega ontologicamente significações complexas, chegando a poder ser usada como estratégia de manipulação discursiva. Muitos estudos centrados nas circunstâncias em que

se inscrevem as tecnologias digitais têm constatado uma mudança importante no campo das significações, chegando a afirmar o aparecimento de novas estratégias de manipulação que atuam sobre os processos de percepção dos indivíduos.

Por exemplo, Michael Hardt e Antônio Negri (2001) afirmam, em seu livro *Império*, no qual examinam a nova ordem advinda da globalização, que existem atualmente instâncias de dominação contrarrevolucionárias preocupadas na expropriação do poder dos movimentos insurgentes.

Seguindo esse mesmo pensamento, André Brasil e César Migliorin discorrem no texto intitulado “Biopolítica do amador” sobre o universo político em que se veem inscritas as imagens amadoras a partir do uso dessas imagens nos telejornais das grandes cadeias de televisão. A hipótese do artigo é de que a crescente demanda por imagens amadoras pelos diversos domínios profissionais revela mudanças importantes que poderiam estar atuando sobre os modos de compreensão da sociedade, considerando, inclusive, uma possível manipulação por parte da grande mídia interessada em conquistar as significações que emanam da presença amadora. Para esses autores, a condição que justifica o fenômeno da apropriação estética se encontra no “anonimato intrínseco” a essas imagens, o qual permite sua inserção em um jogo de subjetividades e de estruturas de poder que foge às intenções daqueles que as produziram.

Assim, o fenômeno de apropriação da estética amadora pelos telejornais poderia ser considerado uma estratégia de guerra que usa a precariedade das imagens e a ausência não só da escrita, mas também do autor, para conquistar ideologicamente o pensamento dos espectadores.

Podemos considerar, portanto, que existe, por parte dos órgãos do poder estabelecido, uma necessidade de combater a luta das forças dos movimentos emergentes com uma estratégia de apropriação, de instrumentalização de seus esforços em dar visibilidades às suas ações.

As mídias de comunicação de massa, dentro das quais a TV se apresenta como força integrante de maior força, são decisivas na manipulação da opinião pública e também das decisões políticas emanadas do poder estabelecido.

Castells (2007), por exemplo, disse que “a política é, sobretudo, política midiática”, e que o poder investe no controle da comunicação do mesmo modo que o contrapoder investe para acabar com esse controle. A partir disso, podemos entender a televisão como um mecanismo de instrumentalização política pensado sobre uma conjuntura de monopólio de formação ideológica dos indivíduos. O uso de vídeos amadores das recentes mobilizações sociais nos telejornais, objeto de estudo deste nosso trabalho, seria, portanto, uma tática de apropriação das significações que decorrem das mídias digitais e dos movimentos insurgentes. Uma expropriação de suas forças.

Vemos, assim, como as imagens amadoras produzidas nesses contextos constituem-se como um campo de conflitos onde se manifestam novos regimes discursivos no imaginário político através de uma constante reformulação das identidades dos indivíduos.

Com a intenção de pensar essas questões de poder e contrapoder através das imagens amadoras, uma de nossas hipóteses neste artigo é que tais imagens, fruto do registro de mobilizações populares, ao serem incorporadas aos telejornais sem que o autor que as produziu seja identificado, conseguem apagar ou anular a intenção de seu enunciador inicial e criar uma nova produção de sentido, em muitos casos oposta àquela que motivou a sua criação.

Dialogando com as considerações precedentes, me proponho agora a analisar brevemente, a partir das noções de poder e contrapoder já evocadas, dois casos recentes de produção de vídeos amadores realizados durante os movimentos ocorridos em junho de 2013 no Brasil, com a intenção de estudar duas situações diferentes de produção de imagens amadoras dessas mobilizações e a sua divulgação nas mídias de massa e nas redes sociais ao mesmo tempo.

A Globo e o Passe Livre

No dia 4 de junho de 2013, na cidade de São Paulo, milhares de pessoas saíram às ruas para se manifestar contra o conjunto de insatisfações que vinham afligindo a população brasileira nos últimos tempos. O motor dos protestos: o aumento da tarifa do ônibus e do metrô. As primeiras manifestações foram brutalmente reprimidas pela Polícia Militar, deixando mais de vinte pessoas presas. As primeiras notícias divulgadas pela Rede Globo sobre os protestos tinham o claro objetivo de desacreditar o movimento, caracterizando-o como ação de um grupo de vândalos, sem orientação política, cujo único objetivo consistia em depredar as infraestruturas da cidade, tais como estações de metrô, bancos, shoppings etc. Enquanto as manifestações iam aumentando e ganhando força, esse mesmo discurso foi alimentado e reiterado durante quase dez dias. Para consubstanciar suas declarações, a Rede Globo usou em suas reportagens informativas nos telejornais edições de imagens amadoras alternadas com entrevistas feitas pelos próprios profissionais da Globo a manifestantes, policiais e opositores ao movimento. Diante de tal estratégia, seria lícito nos perguntarmos: que necessidade tinha a mídia de massa e, notadamente, a mais importante rede de televisão do país, de fazer uso da estética amadora quando, é notório, tinha condições de produzir seus próprios artefatos audiovisuais, seus próprios sons e imagens com a sua reconhecida marca de qualidade?

Mesmo ancorados em uma análise pouco aprofundada, não é difícil perceber que os registros audiovisuais amadores que foram divulgados na mídia nacional haviam sido completamente descontextualizados. Ou seja, a intenção de seus autores que, não há dúvida, era a de denunciar a agressividade policial, a repressão desenfreada e desproporcional, foi completamente desconsiderada. As reportagens televisivas da Globo apresentavam imagens amadoras editadas numa montagem fugaz cujo real significado era quase imperceptível para os olhos dos telespectadores. As imagens foram cortadas e difundidas segundo critérios que tinham como objetivo gerar o discurso desejado

pela emissora. Assim, novas interpretações foram criadas, inegavelmente fugindo às intenções de seus autores no momento do registro. Isso porque a intenção era deslegitimar o movimento e acalmar o resto da população que não havia saído às ruas. Essa estratégia midiática, criada para esvaziar os problemas pelos quais lutava o movimento, ligava as imagens a uma nova fala. Uma fala enviesada cuja intenção era manipular a percepção dos espectadores sobre os fatos ocorridos.²

Contra-insurgência: no olho do furacão

Nos primeiros momentos dos protestos do Rio de Janeiro, o fotógrafo e jornalista brasileiro Michel de Souza documentou o que estava acontecendo, mas com um caráter inovador: colocou uma câmera de vídeo GoPro na base do flash da câmera fotográfica virada para si mesmo de tal forma que ele aparecia nas imagens ao mesmo tempo como protagonista e realizador do documento audiovisual. Mais que um simples registro dos fatos ocorridos nos protestos, o vídeo se apresenta como um relato em primeira pessoa através do ponto de vista de seu autor. Este vídeo foi postado no Youtube no dia seguinte, chegando a ter mais de 500 mil visualizações em menos de um mês e, posteriormente, foi difundido em diversos sites internacionais.

É certo que o vídeo dispõe de elementos carregados de emoções, como a trilha sonora usada na edição ou na seleção dos momentos mais impactantes dos protestos. Mas o seu aspecto mais interessante reside no fato de que ele faz referência à questão antes mencionada sobre a autoria dos vídeos amadores. Esse ativista conseguiu superar o “anonimato” das imagens amadoras se posicionando como um ator a mais na cena dos acontecimentos. Em contraposição ao uso que a Rede Globo fez de suas imagens tentando deslegitimar o movimento,

2 Exemplos de vídeos disponíveis em:
<http://www.youtube.com/watch?v=OchBk6BWa4>
<http://www.youtube.com/watch?v=SxAm1MUaHJg>

esse jovem jornalista soube criar uma estratégia de contrapoder capaz de legitimar as especificidades da realidade em que estava inserido.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Saber: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

_____. *Mean's without end: notes on politics*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2000.

BRASIL, André; MIGLIORIN, César. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. *Revista Galáxia*, PUC-São Paulo, n. 20, p. 84-94, 2010.

_____. A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens amadoras. *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro-UFF, n. 22, 2010.

BRUNO, Fernanda. Estética do Flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos. *Cinética – Programa Cultura e Pensamento*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1-14, fev. 2008.

CASTELLS, Manuel. *Sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

_____. "Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad red. Los nuevos espacios de la comunicación". *Revista Telos*, n. 74, jan.-mar. 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. Mauvais frequentations. *Images documentaires*, Paris, n. 63, 2008.

_____. *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FERRARIS, Maurício. *Dove sei? Ontologia del telefonino*. Milano: Bompiani, 2006.

- FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LAZZARATO, Maurizio. “Dei Biopoder a Ia Biopolítica”. *Revista Nova & Vetera*, n. 48, p. 53-63, jul. 2002. Disponível em: <<http://www.sindominio.net/larkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>>.
- LEMONS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- _____. Cibercultura e mobilidade. *Comunicaciones móviles. Razón y Palabra*, Mexico, n. 41, out./nov. 2004.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: os modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MORAN, James, M. *There's no place like home video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. *The politics of aesthetics*. Londres: Continuum, 2004.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SARTORI, Giovanni. *Homo videns: televisão e pós-pensamento*. São Paulo: Edusc, 2001.
- SIBILIA, Paula. *Show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SILVA, Tarcísio Torres. *Estéticas políticas da tela: ativismo e o uso da imagem em redes de comunicação digital*. Tese (doutorado) – Unicamp, Campinas, 2013.

_____. “Imagens da Primavera Árabe: estética, política e mídias digitais”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 23, p. 35-47, 2012.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

o contexto acadêmico, com a criação da UFBA² já no final da década de 1940, até a fundação do Clube de Cinema da Bahia, com a figura emblemática do advogado Walter da Silveira.³

Apesar de frequentar o espaço do Clube de Cinema da Bahia, o cineasta Geraldo Sarno foi menos assíduo que outros cineastas contemporâneos a ele, como Orlando Senna e Glauber Rocha. Para Sarno, o circuito não se limitava a esse espaço de cinefilia, circulando entre diversos espaços que esta efervescente Salvador oferecia.

Dentre as figuras com as quais o cineasta entra em contato durante este período, ressaltamos a arquiteta ítalo-brasileira Acchilina Bo Bardi (Lina Bo Bardi) que, recém-chegada à Salvador, foi convidada para a fundação do Museu de Arte Moderna em 1960.

Em seguida, Lina realizou uma reforma no espaço do Solar do Unhão para a inauguração de um museu voltado para a arte popular, o Museu de Arte Popular, fundado em 1963. A arquiteta inaugurou o museu com a exposição intitulada “Nordeste”, em que obras de arte erudita foram expostas próximas a utensílios de origem popular, problematizando as categorias de classificação até então estabelecidas como erudito ou popular (PEREIRA; ANELLI, 2003).

Havia propostas inovadoras no trabalho da arquiteta que, segundo Geraldo Sarno (2006, p. 21), estavam no ato de despertar na Bahia a importância e o significado “da arte popular, a arte popular como modelo, como inspiradora e geradora de formas [...] ela percebia a vitalidade dessas formas, a criatividade dessas formas”. Além disso, como ressaltou Serra (2013, p. 7-8), notamos a importância do trabalho de Lina

2 Edgard Santos renovou a cena cultural baiana durante o seu período como reitor na Universidade Federal da Bahia (UFBA), trazendo figuras de importância internacional como a bailarina Yanka Rudzka, os músicos Walter Smetak e Hans Joachim Koellreuter, além de Pierre Verger e a arquiteta ítalo-brasileira Acchilina Bo Bardi.

3 Além de advogado, Walter da Silveira foi um grande cinéfilo, realizando diversas tentativas em afirmar um espaço para a cinematografia na cidade soteropolitana. Fundou o Clube de Cinema em 1950, sendo que este espaço era frequentado por diversos cineastas, jornalistas e críticos de Salvador.

nas futuras pesquisas do cineasta desenvolvidas no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP).

Durante os anos do curso de Direito na UFBA, como diretor da área de cultura,⁴ o cineasta dirigiu a revista *Ângulos*, considerada a revista oficial do Centro Acadêmico Ruy Barbosa da Faculdade de Direito. O número então reduzido de revistas que circulavam nestes espaços acadêmicos proporcionou uma grande projeção da revista, causando certo impacto dentro e até fora da dimensão universitária. As atividades desenvolvidas pelo cineasta dentro do espaço acadêmico culminaram na gestão, por um breve período, da União Estadual dos Estudantes⁵ (UEE), em que dirigiu o jornal próprio da entidade chamado *Unidade*.⁶

Em uma das edições do jornal *Unidade*, o cineasta escreveu um artigo sobre o primeiro filme do cineasta Glauber Rocha, intitulado *Pátio* (1959). Havia na capa uma imagem com a forma de um tabuleiro de xadrez, sendo a tipografia elaborada pelo próprio Geraldo Sarno. Glauber se interessou pelo artigo publicado, procurou Sarno para uma conversa e fez-se assim o contato entre os dois cineastas.

Durante o período que estava como dirigente junto à UEE, Geraldo foi indicado pela UNE para representar o grupo em Cuba durante as comemorações do Aniversário da Revolução. No início de 1963, acompanhou as projeções do filme brasileiro premiado em Cannes, *O pagador de promessas*,⁷ entrando em contato com figuras como Dias Gomes, o qual intermediou o seu pedido de uma bolsa de estudos no Instituto Cubano del Arte y de la Indústria Cinematográficos (Icaic).

Sarno permanece, então, na cidade de Havana sob orientação do professor e fotógrafo Arturo Agramonte, com o qual vai realizar diversos *noticieros*⁸ como assistente de câmera, incorporando “as equipes

4 Cargo eleito anualmente.

5 A União Estadual dos Estudantes (UEE) é filiada à União Nacional dos Estudantes (UNE).

6 Entrevista com o cineasta Geraldo Sarno cedida ao autor em julho de 2013.

7 Direção de Anselmo Duarte e baseado na peça homônima de Dias Gomes.

8 Os *Noticieros* cubanos eram próximos aos cinejornais que, neste período, do início

que diariamente saem para documentar a revolução em processo naquele distante ano de 1963” (SARNO, 1995, p. 7).

O início de uma filmografia

Após retornar ao Brasil, ainda no mesmo ano, colaborou com as atividades desenvolvidas junto ao Centro Popular de Cultura (CPC) da Bahia, desempenhando o seu aprendizado fotográfico adquirido junto ao Icaic. O CPC baiano experimentou neste período um trabalho de alfabetização por meio do método desenvolvido pelo educador Paulo Freire, aplicado pelo Centro em Feira de Santana. Nesse caso específico, foram utilizadas gravuras elaboradas pelo artista plástico Emanuel Araújo⁹ para o trabalho de alfabetização. As imagens concebidas para essa temática foram fotografadas por Sarno e reveladas no próprio laboratório fotográfico do CPC, sendo produzidos, em seguida, slides para as projeções.

O início da década de 1960 foi marcado por um período de forte colaboração entre os mais diversos campos artísticos no CPC baiano e, no final de 1963, o cineasta dirigiu, juntamente com Orlando Senna, um experimento¹⁰ de cinema intitulado *Rebelião em Novo Sol*. A obra foi projetada juntamente com a peça homônima de Chico de Assis,¹¹ trazida do Rio de Janeiro para a ocasião. A única cópia deste material e a máquina de projeção foram apreendidas durante o período do Golpe Militar de 1964, como descreveu Orlando Senna em depoimento:

da década de 1960, tratavam basicamente de documentações sobre a revolução em andamento.

- 9 Emanuel Araújo participou, neste período do início da década de 1960, das atividades do CPC baiano na produção de ilustrações para cartazes e cenários sobre as peças de teatro promovidas pelo próprio Centro Popular.
- 10 Tratava-se de uma atividade desenvolvida entre diversos artistas e diversos campos artísticos com a organização musical de Gilberto Gil, além de José Carlos Capinam, Orlando Senna e Tom Zé, mais próximos a essa atividade. Orlando Senna considerou *Rebelião em Novo Sol* uma obra “multimídia” (LEAL, 2008, p. 129).
- 11 Texto de Augusto Boal, “Mutirão em Novo Sol” (LEAL, 2008, p. 122).

Em um dos interrogatórios o tenente exibiu na parede a cena de Rebelião em Novo Sol [...] tirou do projetor a cópia única do documentário que eu fizera com Geraldo Sarno e começou a destruir o filme, partia a película e jogava os pedaços no lixo [...] Eu tinha perdido um pedaço de mim, doía muito, Rebelião em Novo Sol não existia mais. (LEAL, 2008, p. 129-139)

Após as experiências na capital baiana, Geraldo Sarno transferiu-se em meados de 1964 a São Paulo, sendo seu primeiro contato na cidade o sociólogo Octavio Ianni. Por intermédio de Ianni, Sarno conheceu o sociólogo Juarez Lopes Brandão, que acabara de desenvolver uma pesquisa sobre a mão de obra na indústria paulista, e deste encontro o cineasta saiu com diversas fichas que corroboraram as reflexões sobre o seu documentário *Viramundo* (1965).

Segundo o cineasta, esta nova geração de sociólogos apresentou novas propostas para pensar o operariado nas indústrias brasileiras, não mais apresentados como massa homogênea, mas indivíduos que reagem, sendo que suas ações dependem “de muitas variantes e não tem o esperado comportamento político, ideológico, sindical” (SARNO, 2006, p. 25).

Neste momento, um grupo de cineastas se organizava em torno do produtor e fotógrafo Thomas Farkas para a realização de documentários que posteriormente gerariam os filmes reunidos sob o título *Brasil Verdade* (1968), em uma produção profícua no âmbito do documentário moderno reunida na chamada Caravana Farkas.¹²

Sarno entrou em contato com os paulistas Maurice Capovilla e Vladimir Herzog, recém-chegados da escola de Santa Fé na Argentina¹³ e, em seguida, apresentou para Farkas o esboço de um roteiro do qual nasceu o documentário *Viramundo*.

12 O termo está presente no texto *A Caravana Farkas. Documentários – 1964-1980*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1997, p. 12.

13 A chegada destes cineastas foi elucidada com profundidade por Gilberto Sobrinho (2013, p. 157-158).

Viramundo obteve grande repercussão no âmbito do documentário brasileiro a partir das análises desenvolvidas por Jean-Claude Bernardet e a sua leitura do filme a partir de um “modelo sociológico” que, segundo as reflexões traçadas pelo crítico em seu livro *Cineastas e imagens do povo*, teve seu ápice em meados da década de 1960, na visão em que as artes, além de expressar as problemáticas sociais, deveriam ainda contribuir para a formação da sociedade.

Em sua leitura do filme, a voz *over* conta com a experiência das entrevistas e elabora, a partir dos depoimentos, um significado mais denso. A relação entre estas vozes constitui uma forma de atestar a validade do discurso do locutor, apoiado nas amostragens das entrevistas e na cientificidade evidenciada nas referências acadêmicas presentes na cartela de abertura do filme. A análise de Bernardet sublinhou a montagem paralela entre dois operários com opiniões divergentes no filme, corroborando, a partir da edição das falas nas entrevistas, a elaboração de “tipos” sociais que fazem girar as engrenagens de um “aparelho conceitual”, na relação “particular/geral” que limpa o real (BERNARDET, 2003, p. 19).

Apesar da importância das análises e a discussão sobre os arquétipos do meio social encarnados na figura dos entrevistados em *Viramundo*, optamos em ressaltar outra análise bastante contundente, desenvolvida sob a ótica de Avellar (1986), em que o paralelo entre as duas entrevistas delineou outros aspectos mais próximos à proposta de estudo a ser desenvolvida neste texto.

Avellar (1986, p. 18) afirmou que a pluralidade de elementos presentes em cena não se limita àqueles mais evidentes nas entrevistas, como o tom tímido e pessoal do entrevistado desempregado, ou ainda, aquele impostado do chefe de seção. O autor ressaltou o ponto de vista elaborado pelo cineasta que se “superpõe a todas as coisas imediatamente audíveis, e a todos os detalhes imediatamente visíveis por trás do entrevistado que fala na tela: existe a presença do diretor”.

Sob esta ótica, podemos notar o *zoom in* no rosto do chefe de seção em suas declarações sobre a sindicalização ou, ainda, o desempregado que afirma sua intenção de voltar para o ferro velho “mais uma

vez”, acompanhado pela música do tema do documentário (AVELLAR, 1986, p. 21-22).

As sequências do filme se somam de forma orgânica para evidenciar “uma estrutura circular”, seja com a música tema do filme ou ainda com o trem que chega e parte da estação no final do documentário, exatamente como a figura do migrante que não tem pouso. Sendo assim, podemos notar no documentário *Viramundo* um “estilo de composição [...] tirado diretamente da prática social” (AVELLAR, 1986, p. 24).

As reflexões de Avellar abrem campo para uma reflexão mais formal da obra. Segundo Sarno, as reflexões sobre a forma de *Viramundo* foram algumas vezes negligenciadas, em que “não se percebeu no *Viramundo*, o que sempre me preocupou; a questão da forma, da linguagem” e como arrebatou o cineasta: “a essência é a estrutura, a forma. A questão do testemunho, do compromisso, que todo o meu trabalho no cinema tem, vem pelo viés da forma” (SARNO, 2006, p. 27).

Logo após *Viramundo*, o cineasta iniciou um trabalho minucioso junto ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), tendo como base as anotações do curso ministrado por Cavalcanti Proença,¹⁴ no mesmo Instituto, sobre literatura oral. Este trabalho resultou no projeto inicialmente intitulado “Nordeste”, aprovado ainda no final de 1966, em que Sarno comunica a intenção da viagem ao Nordeste em documento homônimo endereçado ao diretor do Setor Cultural do IEB, José Aderaldo Castello (SARNO, 2006, p. 18-20).

Durante as primeiras viagens empreendidas pelo cineasta ao Nordeste – em 1967, juntamente com Paulo Rufino e Thomas Farkas;¹⁵ em 1968, com Rufino, em uma produção do IEB da USP; além de 1969,

14 No curso de Cavalcanti Proença são nomeadas figuras emblemáticas como os repentistas Lourival Batista e Severino Pinto, além dos artesãos Mestre Noza ou ainda Vitalino Filho.

15 Esta primeira viagem foi empreendida por meio de uma coprodução entre Thomas Farkas e a Saruê Filmes, produtora de Geraldo Sarno.

em uma produção de Thomas Farkas –, notamos que ele explorou seu aprendizado das pesquisas e que não há o mesmo foco de *Viramundo*: “o enfoque é outro, quero documentar a cultura imaterial, as formas culturais”, e ainda que os curtas-metragens¹⁶ realizados neste período “são maneiras de aprender, de me relacionar e também divulgar essas formas” (SARNO, 2006, p. 25-27).

Dentre os filmes de curta-metragem, notamos o grande destaque dado às figuras emblemáticas dos repentistas Lourival Batista e Severino Pinto, sendo este último presente em filmes como *Jornal do Sertão* (1969-70) ou ainda em *A cantoria* (1969-70), em que se pode notar um interesse pelas formas de recitação.

Além dos filmes mais curtos, o cineasta realizou o seu documentário mais articulado destas primeiras viagens, intitulado *Viva Cariri!* (1969). Sarno declarou que encerrou uma etapa em sua filmografia com este filme: “dou início a uma tentativa, que a gente pode dizer mais horizontal, de aproximar o documentário a outras artes e formas. Pensei logo em poesia e literatura” (SARNO, 2006, p. 208).

As experimentações com a poesia

Como elucidamos anteriormente, o interesse do cineasta pela literatura popular já está presente desde a sua participação nos cursos de Cavalcanti Proença no IEB. Este interesse tomou corpo nos roteiros para concepção dos filmes apresentados na proposta¹⁷ escrita por Geraldo Sarno a José Aderaldo Castello, declarando a intenção da equipe, após o retorno da viagem ao Nordeste, de realizar “com base nos

16 Nos referimos aos documentários de curta-metragem: *Dramática popular* (1969), *A cantoria* (1969-70), *Região Cariri* (1969), *O engenho* (1969-70), *Vitalino Lampião* (1969), *Os imaginários* (1970), *Casa de farinha* (1969-70), *Padre Cícero* (1972) e *Jornal do Sertão* (1969-70).

17 Trata-se do documento intitulado “Proposta do Instituto de Estudos Brasileiros ao Instituto Nacional de Cinema” (SARNO, 2006, p. 27).

trabalhos de pesquisa e locação [...] 10 filmes documentários, com cerca de 10 minutos cada” (SARNO, 2006, p. 30).

Dentre os roteiros presentes na proposta, ressaltamos um primeiro, mais próximo à temática da literatura: *Literatura de Cordel*; e um segundo referente à poesia popular, *O cantador repentista*, em que o cineasta já evidenciara sua intenção de trabalhar com os cantadores Severino Pinto e Lourival Batista. “Acompanhando-os até a cantoria e flagrando a relação participante entre cantadores e assistência” (SARNO, 2006, p. 33).

No início da década de 1970, o cineasta iniciou então um projeto de transcrição¹⁸ de poemas, filmando inclusive o cemitério de São Lourenço da Mata, tema dos poemas da série de Cemitérios pernambucanos de João Cabral de Melo Neto, mas este material nunca foi editado. Deste projeto de experimentação com poesia surge o documentário de curta-metragem *Segunda feira* (1974), sendo esta a única obra concluída desta empreitada.

O documentário *Segunda feira* trabalha com o poema de José Carlos Capinam intitulado “O homem da feira”, composto exclusivamente para o filme (CINEMATECA BRASILEIRA, 2013). Notamos que os dois poetas que Sarno optou para fazer essa nova experiência com poesia são inspirados pela literatura de cordel, como sintetizado nesta referência de Capinam a João Cabral de Melo Neto: “me sintonizei mais facilmente com a linguagem dele por causa de uma referência comum: a literatura de cordel” (CAPINAM, 2013).

São muitos os cordéis que trazem como tema as pelepas de cantorias, que são improvisações entre dois ou mais poetas populares em uma disputa entre si. A peleja emblemática entre os cantadores Antônio Marinho e Zé Duda, descrita nos versos do cordel “Encontro de Antônio Marinho com José Duda, no Recife, em 1915”, foi retomada no livro

18 Referimo-nos ao conceito desenvolvido pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos, (1992), sobre as dinâmicas existentes entre a tradução e criação poética discutidas em “Da tradução como criação e como crítica”, na obra *Metalinguagem & outras metas* (2006, p. 31-48).

Cadernos do sertão, de Geraldo Sarno (2006, p. 34-45). Antônio Marinho narra em versos a sua saga para afirmar-se como cantador desde a viagem para encontrar Zé Duda, cantador mais velho e afirmado, até o momento da cantoria em que irrompe seu posto como cantador.

Neste cordel está presente o comportamento destes dois poetas e suas cortesias. Há um jogo cultural versificado: a afirmação de Antônio Marinho entre os grandes cantadores. Foi justamente a qualidade presente nestas formas culturais e a sua sofisticação que o cineasta afirmou estar buscando (SARNO, 2006, p. 42).

A dimensão do improviso compõe um dos primeiros elementos para buscarmos esta relação da experimentação da poesia popular no documentário *Segunda feira*. Um esboço de roteiro foi realizado para fins de coprodução entre a Saruê Filmes, sua produtora, e o Ministério de Educação e Cultura, mas foi logo descartado pelo cineasta no início das filmagens ao valorizar, na feitura do filme, a dimensão do improviso.

Podemos notar a importância dada à figura do cantador, coadunada à noção de improviso em seus documentários quando afirma, no prefácio do livro sobre o roteiro do filme *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), que “o roteiro sempre será uma proposta provisória e precária [...] talvez um dia o cinema filme como os cantadores cantam” (SARNO; SENNA, 1978, p. 8).

Apesar de o cantador ser um poeta que improvisa, ele não cria formas. Estas formas já são conhecidas e assimiladas entre os poetas populares, portanto, cabe ao cantador articulá-las ao improvisar seus versos. Tais formas são consideradas “gêneros”: “contando-se com os gêneros mais usados [...] para o improviso, a Poesia Popular possui trinta e seis modalidades”, sendo que algumas das modalidades mais utilizadas são a sextilha, moirão, moirão trocado, sete pés, décima, martelo etc. (LINHARES; BATISTA, 1976, p. 31-55).

Na tentativa de observar possíveis referências a estas modalidades no poema de José Carlos Capinam declamado no documentário *Segunda feira*, notamos que nenhuma destas formas de poesia popular

que elencamos anteriormente se aproximou da estrutura presente nas rimas da poesia de Capinam.

Nesta pesquisa, aprofundamos nosso estudo em outras formas utilizadas pela poesia popular presentes em obras da literatura de cordel, quando nos deparamos com o poema intitulado “ABC do Nordeste Flagelado”, do poeta popular Antônio Gonçalves da Silva (Patativa do Assaré) (DEBS, 2007, p. 121-129). Este poema possuía outra forma, que não fazia parte das formas mais usuais de cantoria comentadas anteriormente, chamada forma do ABC.¹⁹ Esta forma está relacionada aos “poemas narrativos em que cada estrofe inicia-se e corresponde a uma letra do alfabeto; esses procuram encerrar um tema ou assunto em versos que vão de A a Z, revelando a agilidade e criatividade do poeta” (COBRA, 2006, p. 30).

Em certo momento da recitação do poema no documentário *Segunda feira*, a voz *off* refere-se a um “ABC de miserinhas”, além de repetir, logo no início das imagens da feira, palavras com a letra “A”, seguidas de “B” e “C”, cada uma três vezes. Tudo indicava que esta forma era condizente à proposta do poema, mas logo em seguida o poema do filme salta para a letra “F”, frustrando mais uma vez a nossa compreensão de sua forma, sendo que na forma ABC da poesia popular, como esclarecido anteriormente, as letras seguem ininterruptamente de “A” a “Z”.

A Segunda feira por meio da análise fílmica

Após nos atentarmos a algumas anotações do cineasta em diversos textos e depoimentos,²⁰ buscamos compreender, por meio da análise da obra *Segunda feira*, como o universo temático da poesia popular se inscreve no documentário. Partimos de uma observação detalhada dos elementos na composição do filme (TEIXEIRA, 2013, p. 269-277),

19 Tratada de forma mais aprofundada em José Alves Sobrinho em *Glossário da poesia popular* (1982) e em *Cantadores, repentistas e poetas populares* (2003).

20 Referimo-nos aqui à entrevista realizada com o cineasta Geraldo Sarno em julho de 2013, além de alguns textos inéditos escritos pelo cineasta.

em que buscamos verificar a estruturação de cenas e sequências que organizaram o documentário narrativamente.

Posteriormente, optamos por passar de uma análise fílmica mais descritiva para uma análise estética. Nesta etapa, notamos que o distanciamento do material fílmico fez-se essencial para o estudo do documentário *Segunda feira* dentro do espaço de experimentação com a poesia popular e sua forma, além de proporcionar uma maneira de observarmos a narrativa fílmica e aprofundarmos a hipótese de que a experimentação esteja presente na estrutura narrativa de *Segunda feira*.

Ao separarmos o filme em sequências, notamos que a última parte dá uma grande ênfase ao cordel recitado na feira. Esta sequência começa com dois planos detalhes: o primeiro de um alto-falante, seguido por um segundo plano do cordel que um cordelista tem à mão ao declamar seus versos para o público.

O uso da montagem é bastante distinto se comparado a uma cena anterior, em que um caixeiro vende seus produtos. Nessa cena, os cortes, durante a sua apresentação, são inexistentes, e não há preocupação com contraplanos dos espectadores que observam a sua atuação. O resultado confere certa valorização à gestualidade do caixeiro perante o público, mas a cena apresentou-se muito menos articulada que a sequência do cordel.

Na sequência do cordelista, notamos que a decupagem valoriza os espectadores de modo evidente, acompanhando a evolução de interesse do público enquanto ouvem o cordel recitado. Neste trecho, ressaltamos a recitação da poesia de Capinam, que em voz *off* pergunta: “amor, feijão e arte” – elementos declamados nos versos iniciais do poema que estariam, de certa forma, para uma síntese da feira – e segue questionando: “em que parte?”. Acreditamos que a resposta a esta pergunta sobre a síntese da feira está presente na articulação fílmica.

Logo após a pergunta, a câmera enquadra um espectador, partindo de um plano médio para um primeiro plano feito por meio de um *zoom in* da câmera. Em seguida, o foco de atenção se desloca para o

olhar do espectador voltado à direita do quadro, transbordando em direção ao plano seguinte do cordelista. O plano imagético responde à pergunta posta no plano sonoro. Em suma, acreditamos que a pergunta posta pela “voz”²¹ do filme questiona onde estaria a forma da feira, sendo que esta própria “voz” esclarece que a forma da feira está sintetizada no cordel.

Torna-se, portanto, evidente a importância do cordel no filme. Além disso, percebemos que não éramos somente nós, na figura de analistas, que estávamos procurando pela forma do filme, mas o próprio cineasta deixa a sua busca por esta forma bastante evidente e arrebatada, através da articulação fílmica, com a afirmação de tê-la encontrado na forma do cordel.

Notamos que a proposta do cineasta foi adotar um ponto de vista que observasse a feira de dentro desde o princípio do filme. O plano da imagem inicial da feira, complementado por um *zoom in*, e o corte em seguida para um plano detalhe da farinha vendida em uma barraca afirmam esta proposta já nos momentos iniciais do filme.

Há um momento, porém, em que a feira é vista de longe. O olhar da câmera se distancia e a cadência melódica da poesia recitada no filme se altera, adquirindo repetições silábicas e certas dissonâncias. Quando o olhar da câmera volta a se aproximar da feira, a voz *off* do poema declara: “onde encontrar a fonte que cessa essa dor?”, e responde em seguida: “ah, essa é a seca maior do procurar sem onde”. Esta frase vem acompanhada da imagem de um cego tocando acordeão.

Esta outra forma que a poesia adquiriu neste trecho do filme resultou em que a “voz” do filme perdesse seu rumo em um “procurar sem onde”. Logo na sequência seguinte, a “voz” do filme se encontra na forma de

21 Termo cunhado por Bill Nichols em seu livro *Introdução ao documentário* (2005, p. 76). Essa “voz do documentário fala através de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme”.

cordel; durante um trecho bastante longo a voz *off* do poema desaparece, dando espaço para a recitação do cordelista na dimensão da tomada.

A Segunda feira: a feira atrás da feira

Em uma conversa com o cineasta Geraldo Sarno,²² listamos alguns de seus filmes, dentre eles *Segunda feira*. O nome do filme havia sido escrito primeiramente com hífen e o cineasta advertiu ao ler o nome do filme escrito desta maneira: “Segunda feira é sem hífen, é de uma segunda feira que falo. Uma outra feira atrás da feira”.

No curso ministrado pelo cineasta, presente no DVD *A imagem cinematográfica* (2006), Sarno cita a descrição dada pelo cineasta russo Serguei Eisenstein sobre as sequências do filme *O encouraçado Potemkin* (1925), presente no capítulo “Sobre a estrutura das coisas” do livro *A forma do filme* (2002). Sarno concluiu que Eisenstein criou uma imagem final do filme, interpretada por Geraldo Sarno em um esquema, separando as sequências dos cinco atos elucidados por Eisenstein em seu livro.²³ A partir disso, buscamos entender em nossa análise esta possível imagem atrás da feira filmada, deslocando da observação do filme em sequências para uma atenção maior aos procedimentos de montagem desenvolvidos pelo cineasta para organizar o material narrativamente.

Após nos atentarmos às declarações e textos do cineasta, optamos em examinar outra vez o poema “ABC do Nordeste flagelado”, do poeta popular Patativa do Assaré. Notamos que, na forma do ABC, somente as estrofes começam com letras em sequência e, portanto, não são necessários outros versos que comecem com a mesma letra, sendo este o fator excludente na tentativa anterior de relação da forma ABC com o poema de Capinam.

22 Entrevista e depoimentos do cineasta Geraldo Sarno cedidos ao autor em julho de 2013.

23 Este processo foi minuciosamente detalhado no texto de Geraldo Sarno intitulado *O Potemkin (de la non-indifférente nature)*, mimeo, 2013.

A partir de um recuo para analisarmos o documentário em sua totalidade, outra sequência apresentou-se muito bem delimitada pela trilha musical e pela imagem. Esta sequência tem seu início em um plano detalhe do artesanato de um boi, na feira de Caruaru, seguido de diversos planos de boiadeiros feitos na feira do boi, em Feira de Santana, na Bahia.

Além das duas sequências do cordel e do boi, notamos ainda uma terceira no início do filme, que a princípio parecia ter um caráter mais introdutório, mas logo sua importância fez-se evidente a partir de um elemento marcante presente na temática desta sequência: o aipim.²⁴ Tratava-se da plantação de aipim, extraído para ser vendido na feira.

No processo de análise, ao deslocarmos nosso foco no estudo das sequências em si para nos atentarmos aos procedimentos de montagem na elaboração da narrativa, foi possível observar que o documentário *Segunda feira* está estruturado em três grandes sequências: a plantação de aipim, a sequência dos boiadeiros e a literatura de cordel; dispostas, portanto, nesta ordem: Aipim, Boi e Cordel – ABC.

Portanto, se voltarmos à pergunta do poema: “Amor, feijão e arte... em que parte?”, reiteramos que a “voz” encontrou seu caminho na literatura de cordel e completamos que a sua forma de poesia popular, agora mais evidente, está na forma específica do ABC.

Nos trechos finais da sequência do cordel, o poema ainda insiste com outra pergunta: “O que é a feira?”, e em seguida responde: “um imenso ABC”. Portanto, um universo tão grande que não caberia na forma de um documentário de curta-metragem como *Segunda feira*. Em seguida, então, o poema conclui: “o resumo do necessário”.

O longo alfabeto da forma ABC não poderia se inserir por completo na forma do documentário de curta-metragem *Segunda feira* e coube ao cineasta a opção pela síntese no resumo das sequências do

24 Apesar de aipim tratar-se de apenas um dos diversos nomes para os tubérculos da mandioca, optamos por manter a palavra “aipim” devido à sua presença nos depoimentos do agricultor, no início do filme.

filme: Aipim, Boi e Cordel. A feira resumida em seu “fazer e desfazer diário”, no “resumo do necessário”.

Conclusão

Tratando-se de um processo de transcrição da poesia popular em sua forma ABC, acreditamos que o caráter audiovisual da obra se sobressai ao notarmos que sua transposição no documentário não estava associada somente ao plano do poema recitado, mas na própria “voz” do filme.

Na análise apresentada neste estudo, optamos por elencar alguns elementos contudentes da análise descritiva da obra, além de ressaltarmos reflexões do cineasta e observamos o modo pelo qual as temáticas como poesia e literatura popular – a partir das propostas de experimentações desenvolvidas pelo cineasta e o estudo posterior de análise fílmica – se inscreveram no documentário de curta-metragem *Segunda feira*.

Notamos que a passagem de uma análise fílmica mais descritiva para uma análise estética da obra foi essencial para a compreensão do documentário *Segunda feira* dentro do espaço de experimentação com a poesia popular e sua forma. Além disso, essa condição posterior de distanciamento do filme nos proporcionou uma visão mais clara das técnicas e procedimentos de montagem desenvolvidos pelo cineasta na elaboração da narrativa do documentário.

A partir da análise de *Segunda feira*, traçada de forma sintética neste texto, podemos ressaltar que a maneira pela qual o cineasta se aproximou dessa forma poética do ABC contribuiu para um maior diálogo do documentário com as formas de poesia popular, trilhando, portanto, na filmografia do cineasta Geraldo Sarno, novos caminhos em sua poética cinematográfica.

Referências bibliográficas

- AVELLAR, José C. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1985].
- CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1992], p. 31-48.
- CAPINAM, José C. *Entrevistas – Capinam*. Entrevista concedida a Ana de Oliveira. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/capinan-2>>. Acesso em: 8 nov. 2013.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *A Caravana Farkas. Documentários – 1964 -1980*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.
- CINEMATECA BRASILEIRA. Ficha completa *Segunda feira*. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>> id: 026923. Acesso em: 12 nov. 2013.
- COBRA, Cristiane M. *Patativa do Assaré: uma hermenêutica criativa. A reinvenção da religiosidade na nação semi-árida*. Dissertação (mestrado em Ciências da Religião) – PUC-SP, São Paulo, 2006.
- DEBS, Sylvie (Org.) *Patativa do Assaré: uma voz do Nordeste*. São Paulo: Hedra, 2007.
- EISENSTEIN, Serguei. Sobre a estrutura das coisas. In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Marie. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- LEAL, Hermes. *Orlando Senna: o homem da montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

- LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. Fortaleza: Impr. Universitária da UFC, 1976.
- MARINHO, Antônio. *Encontro de Antônio Marinho com Zé Duda no Recife em 1915*. Disponível em: <<http://www.docvirt.com>>. Acesso em: 4 nov. 2013.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- PEREIRA, Juliano A; ANELLI, Renato. A didática dos museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os conteúdos da modernidade e da identidade local (1960-1964). *5º Seminário Docomomo Brasil*, São Carlos, 2003.
- SARNO, Geraldo; SENNA, Orlando. *Coronel Delmiro Gouveia*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SARNO, Geraldo. *Cadernos do Sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006.
- _____. *Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano*. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos (CIEC) – UFRJ, 1995.
- _____. *O Potemkin (de la non-indifférente nature)*. Mimeo. 2013.
- _____. *A imagem cinematográfica e o artista plástico Hélio de Oliveira*. [Filme-vídeo]. Salvador, Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006. 1 DVD/NTSC, col., son.
- SERRA, Jennifer J. Representações da cultura brasileira no cinema documentário: relações entre o IEB e a Caravana Farkas. In: PAIVA, Carla C. S.; ARAÚJO, Juliano J.; BARRETO, Rodrigo R. (Orgs.). *Cultura audiovisual: transformações estéticas, autorais e representacionais em multimeios*. Campinas: Unicamp/Instituto de Artes, 2013.
- SOBRINHO, José A. *Glossário da poesia popular*. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 1982.
- _____. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.

SOBRINHO, Gilberto A. Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26. p. 86-103, jan./jun. 2013

_____. A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes. *Estudos de Cinema Socine IX*, São Paulo, 2008, p. 155-162.

TEIXEIRA, Francisco E. *Cinemas “não narrativos”*: experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2013.

ALÉM DO QUE SE VÊ

A voz over em *Naked spaces – Living is round*



GUSTAVO SORANZ¹

Neste artigo apresentaremos uma análise da locução em voz over no filme *Naked spaces – Living is round*, de Trinh T. Minh-ha. Entretanto, para melhor desenvolvermos nossa proposta, antes de abordarmos o filme especificamente, teceremos algumas considerações sobre o uso desta estratégia na tradição do cinema documentário, apontando casos inovadores no âmbito do documentário de fatura clássica, assim como abordaremos casos exemplares de uso desse recurso em filmes modernos e inventivos, mais alinhados a estratégias poéticas e pessoais, no âmbito do documentário do pós-Segunda Guerra.¹

A despeito do uso recorrente dos termos voz *off* e voz over de modo praticamente intercambiável no Brasil, cabe aqui inicialmente uma consideração de cunho conceitual, a fim de melhor definir nosso objeto de interesse. Para Fernão Ramos,

1 Doutorando em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Centro Universitário do Norte (Uninorte, Manaus/AM). Em sua pesquisa de doutorado estuda a obra fílmica e teórica da cineasta Trinh T. Minh-ha. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (Fapeam). Contato: soranz@yahoo.com.

voz *over* é um conceito de origem anglo-saxã que designa a fala fora-de-campo que assere. Refere-se particularmente à voz sem corpo, personalidade ou identidade, que enuncia fora-de-campo na narrativa documentária [...] Geralmente é dotada de saber, expresso em asserções sobre o mundo. [...] Quando a fala que enuncia fora-de-campo possui identidade, podemos usar a expressão voz *off* ou fora-de-campo. (2008, p. 407)

Esta definição de Ramos está mais ligada às marcas da locução que poderíamos chamar de canônica na tradição do documentário. De certo modo, confirma a valorização do campo visual (a fala fora de campo) em detrimento da dimensão sonora e das especificidades e nuances da voz.

Uma diferenciação mais precisa entre voz *over* e voz *off* pode ser encontrada no livro *Invisible storytellers: voice-over narration in american fiction film*, de Sarah Kozloff (1988), que, como o próprio nome aponta, estudou o uso da locução em voz *over* no cinema de ficção norte-americano. Entretanto, não sem antes passar por outras formas de uso desta estratégia no cinema, como o caso do cinema documentário. Para Kozloff,

“Over” na realidade implica mais do que a mera ausência da tela; alguém poderia distinguir voz *over* de voz *off* em termos do espaço de onde esta voz presumivelmente se originou. No segundo caso, aquele que fala está apenas temporariamente fora do campo da câmera, a câmera poderia dar uma *pan* ao redor da mesma cena e capturar quem está falando. Ao contrário, a voz *over* pode ser distinguida pelo fato de que alguém não conseguiria filmar aquele que está falando simplesmente ajustando a posição da câmera no espaço da estória. Em vez disso, a voz vem de outro tempo e espaço, o tempo e o espaço do discurso.² (1988, p. 3)

2 Tradução nossa.

A proposição de Kozloff nos interessa mais diretamente aqui em nosso trabalho, pois fornece balizas mais precisas para uma atenção qualificada ao discurso elaborado em voz *over*, algo que será importante para efetuarmos nossa análise desta estratégia no filme *Naked spaces*, que será desenvolvida mais adiante. Identificar outro tempo e espaço para o discurso em voz *over* significa conferir a essa estratégia destaque na análise, sem a submissão aos regimes da imagem. Para a autora, a locução em voz *over* sofreu historicamente preconceito por parte da crítica e dos acadêmicos, sendo relegada a posições marginais ou tratada de modo desinteressado, algo que tem se modificado na última década.

Considerações sobre o uso da voz *over* na tradição do documentário

De acordo com Kozloff (1988), podemos notar que a prática da narração em voz *over* no cinema certamente é tributária de experiências anteriores levadas a cabo em outros veículos, como a locução radiofônica, por exemplo. No rádio, podemos localizar experiências como o *Mercury Theater* nos anos 1920, programa ligado à narrativa romanesca – que revelaria Orson Welles – e a série *The march of time*, noticioso que começa nas ondas radiofônicas em 1931, tornando-se um cinejornal em 1935.

A prática nos cinejornais foi decisiva para o desenvolvimento deste recurso narrativo. As dificuldades técnicas dos primeiros equipamentos de registro sonoro, pesados, desajeitados e com problemas de ruído na captação de áudio encorajaram à gravação separada da locução, com sincronização posterior ao material montado. Tal método significava conveniência e economia e, sobretudo, era muito adequado aos propósitos de expor informação pelo discurso, algo caro a esse tipo de produto. Além disso, permitia agilidade operacional em um trabalho de montagem que exigia a conjugação de materiais distintos, o encontro de imagens de arquivo as mais diversas, e ainda reencenações,

gráficos e animações. A locução em voz *over* dava unidade a tempos e lugares distintos em benefício de uma estrutura informativa.

A utilização de locução em voz *over* ocupa papel central na tradição do documentário. Seja em sua ampla utilização como estratégia paradigmática de um modelo clássico, onde a lógica regente é a da utilização expositiva de argumentos objetivos sobre o mundo, seja em vertentes mais poéticas ou subjetivas, onde uma voz mais lírica e pessoal dá abertura para trabalhos mais originais e inventivos. Mesmo vertentes do documentário moderno, desenvolvidas a partir de conquistas tecnológicas que permitiram que este tipo de cinema pudesse sair a campo e acompanhar o fluxo da vida em seu desenrolar, registrando os eventos com som sincrônico de forma mais fiel e operacionalmente facilitada, pautaram sua postura ética tendo no horizonte o uso da locução em voz *over*, nesta feita como estratégia a ser evitada a todo custo, vide os dogmas do cinema direto norte-americano, em maior escala, e do cinema-verdade francófono, com menos intensidade.

Pesquisas recentes no campo dos estudos de cinema têm demonstrado que a historiografia clássica do cinema documentário consolidou certos lugares-comuns sobre a história e a tradição deste tipo de prática. Para Kozloff (1998), a locução em voz *over* historicamente sofreu preconceito por parte da crítica e dos acadêmicos, sendo relegada a posições marginais ou tratada de modo desinteressado, algo que tem se modificado na última década.

Sabemos que, mesmo no âmbito da escola inglesa de documentários dos anos 1920 e 1930, onde se forjou e consolidou o modelo griersoniano de documentário, “cuja ética educativa não encontra dilema em assumir missão de propaganda” (RAMOS, 2008, p. 35), tivemos experiências inovadoras no uso da locução em voz *over*. Essa tecnologia, então recente, serviu não apenas para a maturação e definição de um modelo canônico, amplamente utilizado ainda hoje pela maioria dos documentários (sobretudo aqueles que têm espaço em canais televisivos, modelo ao qual a grande maioria do público consumidor deste

produto tem franco acesso) a ponto de esse modelo de documentário ser frequentemente confundido com a própria definição desse tipo de cinema. Um exemplo onde o todo é tomado pela parte.

Os trabalhos do Empire Market Board e do General Post Office, sob os auspícios de John Grierson, utilizaram livremente a narração em voz *over*, experimentando e expandindo suas possibilidades. São bastante conhecidos os casos de *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934), *Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright, 1935) e *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1936), trabalhos deste período que utilizam a banda sonora, sobretudo a locução em voz *over*, de modo criativo e original, destacando-se do modelo convencional da estrutura meramente expositiva, proferida em tom solene.

No período do pós-guerra, no final da década de 1950, surgiram filmes que levaram o uso da locução em voz *over* no documentário a novos patamares, fugindo dos modelos didáticos do documentário clássico e abraçando formas irônicas e poéticas, abertas às subjetividades, permitindo ao documentário expandir seus limites em modos mais experimentais de enunciação por meio da voz *over*. Para Consuelo Lins (2007, p. 147), “Chris Marker e Agnès Varda são os primeiros a integrar experiências subjetivas nos próprios filmes, articuladas a uma interrogação sobre o mundo e a uma reflexão sobre as imagens, por meio de uma narração em *off* ensaística e subjetiva”. Podemos citar como casos emblemáticos desta prática os filmes *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker, e *Salut les Cubains* (1963), de Agnès Varda, amplamente analisados na bibliografia sobre cinema documentário, sem contar o caso de Jean Rouch, com uma extensa lista de filmes em que o trabalho com a locução se destaca de forma inventiva e desafiadora.

A voz *over* em *Naked spaces*

Naked spaces – Living is round é o segundo filme da cineasta Trinh T. Minh-ha. Foi lançado em 1985 e montado a partir de filmagens em países da África Ocidental no período de 1977 a 1980, com passagens

por áreas rurais de Burkina Faso, Benin, Mauritânia, Togo e Senegal. Parte do material obtido no Senegal já tinha resultado no seu primeiro filme, *Reassemblage – From the firelight to the screen*, lançado em 1982. Diversas são as aproximações possíveis entre esses dois filmes realizados pela cineasta na África Ocidental. De modo sucinto, podemos dizer que *Naked spaces* retoma a postura crítica de *Reassemblage* em relação a formas de representação cultural, como o cinema documentário e a antropologia, enfatizando aspectos por ela considerados como enraizados na cultura ocidental que seriam típicos de vieses orientados à perpetuação de instâncias de poder, à manutenção de domínios e disciplinas que se prevalecem de polaridades cristalizadas – tais como a noção de civilizado e nativo, por exemplo. Entretanto, no caso deste segundo filme, o faz de outra maneira, menos direta nas assertivas críticas que endereça diretamente a disciplinas ou práticas específicas, sendo mais complexa, compondo um trabalho que valoriza diferentes formas de racionalidade, expressas em uma construção sofisticada da voz *over*, ampliando a proposta crítica do trabalho da diretora. Podemos dizer que este segundo filme é menos radical em sua forma fílmica. Menos fragmentado e disjuntivo, optando por uma estrutura circular e que valoriza o movimento, algo que pode ser notado pela recorrência de panorâmicas e pela organização de sua estrutura, que se inicia e se encerra no Senegal. Diferentemente do primeiro filme, há, em *Naked spaces*, a valorização de tempos mais lentos por meio de planos mais longos, enfatizando aspectos como a questão do espaço e das moradias nas vilas rurais e tribais por onde passou. Nas imagens de *Naked spaces* os povos africanos estão quase sempre em movimento, em danças e rituais, como a comprovar o provérbio “movimento é vida”.

Uma diferença notável entre estes dois trabalhos da diretora é a sua duração. Enquanto *Reassemblage* é um média-metragem com pouco mais de quarenta minutos, *Naked spaces* é um longa-metragem, com mais de duas horas. Outra diferença essencial, e que nos interessa mais diretamente neste artigo, é a utilização da voz *over*.

Em *Reassemblage*, a locução em voz *over* é realizada pela própria cineasta, em um texto escrito em primeira pessoa, com leitura carregada de sotaque e elaborada com inflexões diversas, enfatizando a subjetividade na sua construção. Em *Naked spaces*, o trabalho com a voz *over* vai além e apresenta uma construção mais complexa, sendo realizada por três diferentes vozes, todas femininas, com textos em primeira e terceira pessoa. Cada uma das locuções tem uma característica peculiar em relação à sua inflexão e entonação. A voz número 1 – com leitura mais grave – é aquela que profere as sentenças assertivas, citando declarações anônimas colhidas no trabalho de campo, provérbios populares e trabalhos de escritores africanos. Entre os autores citados estão Ogotemmel, velho caçador cego Dogon que foi interlocutor de Marcel Griaule; Amadou Hampate Ba, escritor do Mali reconhecido por trabalhar sobre a tradição oral de seu país; Birago Diop, escritor e poeta senegalês que trabalha sobre o folclore de seu país; Boubou Hama, escritor e historiador nigeriano; Victor Aboya, nativo de Gana que foi informante de Robert Sutherland Rattray, um dos primeiros africanistas, além de outros autores africanos citados por John Miller Chernoff, percussionista e etnomusicólogo que trabalhou na África Ocidental. A voz número 2 – mais aguda – informa de acordo com a lógica ocidental e cita principalmente pensadores ocidentais. Aqui encontramos citações do filósofo e poeta francês Gaston Bachelard; do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare; do poeta francês Paul Eluard; da historiadora da arte e de estudos africanos norte-americana Suzanne Preston Blier; do escritor chinês Lin Yutang (que viveu nos Estados Unidos e foi um dos responsáveis pela popularização da literatura chinesa no Ocidente); do escritor e semiólogo francês Roland Barthes; da escritora feminista e professora francesa Hélène Cixous e do filósofo alemão Martin Heidegger. A voz de número 3, da própria Trinh T. Minh-ha, é proferida em tom médio, quase sempre em primeira pessoa, e relata sensações e observações pessoais, aos moldes do que ela já havia feito em *Reassemblage*.

Como observa Trinh T. Minh-ha (1992), a utilização das três vozes oferece uma série de combinações. A primeira é musical, com os tons grave, agudo e médio. Outra é cultural e racial, pois temos uma voz negra, outra branca e outra asiática. As três vozes apresentam estilos diferentes, sendo a primeira assertiva/não discursiva, a segunda não assertiva/irônica e a terceira não assertiva/vulnerável. Três modos distintos de elaborar o discurso do filme por meio das narrações em voz *over*.

A estratégia de composição da locução utilizando essas três vozes, onde cada uma se dedica a pronunciar falas e pensamentos de autores identificados com diferentes origens de discurso (ocidental, africano, pessoal) que são heterogêneos no tempo, estilos e posições políticas, promove um alinhamento entre eles, de modo que não há hierarquia imposta. Citações de africanos anciões, africanistas, feministas, filósofos, pensadores pós-colonialistas, poetas, dramaturgos, entre outros, têm a mesma importância na tessitura da voz *over* do filme. Ao igualar os discursos, a cineasta expressa uma crítica à imposição de lugares de fala e relações de poder (que podem ser de gênero, de autoridade, culturais), que seria facilmente encontrada em modelos convencionais de elaboração de locuções informativas e expositivas. Politicamente, o recurso se mostra denso e expande a crítica das formas de discurso ocidental para questões de gênero, outro tema importante para Trinh T. Minh-ha em seu trabalho intelectual e artístico.

As citações lidas são identificadas nos créditos finais de *Naked spaces*, mas só é possível saber a referência exata de cada uma delas por meio do roteiro do filme, publicado pela diretora no livro *Framer framed* (1992).

Em *Naked spaces*, parece haver um divórcio entre imagem e banda sonora. As imagens trazem a visão de uma cultura viva, que nos é apresentada mediada pela cineasta, e podemos mesmo dizer que esta mediação propriamente é um dos objetos do filme. A locução em voz *over*, por sua vez, é a instância onde a cineasta elabora sua reflexividade. A banda sonora é o lugar de manifestação mais forte da diretora,

da exposição de seu posicionamento político. A locução não constrói um discurso sobre as imagens que acompanhamos, não se preocupa em nos narrar a vida daqueles países africanos, da cultura que estamos visualizando nos corpos, espaços e ações que passam diante dos nossos olhos. Não há qualquer traço de associação ilustrativa ou de cunho informativo entre locução e imagem. A cultura, a vida que nos aparece na tela não pode ser reduzida a um discurso, cristalizada nas imagens de um filme.

O retorno ao material bruto do trabalho de campo na África se dá em uma nova abordagem, mais complexa e ampla, resultando em um trabalho mais ambicioso formalmente do que *Reassemblage*, que encontra poucos paralelos na história do documentário.

Dada a complexa tessitura da narração, o campo sonoro do filme *Naked spaces* adquire autonomia em relação à imagem. Por meio das estratégias de elaboração da locução, somos apresentados à posição ideológica e política da cineasta. Como vimos mais acima, a voz *over* implica uma “outra relação de tempo-espaço, o tempo e espaço do discurso” (KOZLOFF, 1988, p. 3), instância de exposição da teoria de Trinh T. Minh-ha. A exposição de um pensamento por meio de sua expressão artística. Arte e ciência, cinema e antropologia, são convocados a dialogar e manifestam-se articulados pela cineasta em sua expressão cinematográfica. Encontro do fazer artístico com a teoria social.

Naked spaces nos parece um caso destacado de como a locução pode ser surpreendente se usada com criatividade e inventividade. O filme não fala explicitamente sobre suas posições políticas e teóricas. A cineasta as expõe pela voz *over*, porém, tal situação não se apresenta de modo literal, mas de modo poético e lírico. Por exemplo, na passagem da voz 1: “estar nu é estar sem fala”,³ realizada pela voz mais grave, de forma mais assertiva, citando o velho caçador Dogon, Ogotemmel. Citando Gaston Bachelard, a voz 2, mais aguda, profere:

3 No original: “To be naked is to be speechless”.

“O mundo gira ao redor do ser que se move”.⁴ Na passagem da voz 3, “Não é descritivo, não é informativo, não é interessante. Sons são como bolhas na superfície do silêncio”,⁵ realizada pela própria diretora, com uma entonação mais neutra.

É na articulação dessa estratégia que a diretora demonstra seu discurso crítico, que aponta para formas canônicas de representação cultural. *Naked spaces* traz diversas referências de campos de conhecimento com os quais dialoga e por onde circula Trinh T. Minh-ha – teoria literária, feminismo, pós-colonialismo, teoria do cinema, antropologia, poesia, etnomusicologia –, aproximando-os de forma dialógica a fim de tecer um discurso que é interdisciplinar, do ponto de vista epistemológico, e polifônico, do ponto de vista estético.

A articulação das três vozes femininas, com suas características distintas de entonação e inflexão, dificulta a adesão do espectador. Ao contrário, a exemplo do teatro épico de Brecht, promove um distanciamento, talvez uma tentativa de desafiar o cinema como dispositivo. No documentário de fatura convencional, a opção pela voz *over* é frequentemente uma estratégia que serve para estabelecer a coesão no material fílmico e provocar a adesão do espectador. Porém, aqui, se constrói na fragmentação, favorecendo a manutenção de uma postura crítica por parte desse espectador.

Podemos dizer que a distância que a locução mantém das imagens, sua recusa em ilustrar ou comentar as imagens, para além da recusa a um procedimento convencional no uso de tal estratégia, pode expressar a maneira como a cineasta entende seu distanciamento em relação à África. Em outras palavras, o filme preserva em seus meios expressivos a distância da cineasta da cultura com a qual ela está em relação, mantém sua posição de Outro na relação com a África. Trinh T. Minh-ha não pretende revelar a África, ou dar voz aos africanos, justamente porque sua crítica recai sobre as formas de discurso que

4 No original: “The world is round around the round being”.

5 No original: “not descriptive, not informative, not interesting. Sounds are bubbles on the surface of silence”.

perpetuam bipolaridades universais. Assumir a posição de um sujeito externo que observa uma realidade cultural diferente da sua e conforma um discurso acabado sobre essa tal realidade seria incorrer no exato procedimento que ela aponta de forma crítica de modo recorrente, tanto em seus filmes como em seu trabalho intelectual.

A voz *over* em *Naked spaces* se opõe claramente ao modelo clássico de voz *over* tal como consagrado na tradição documentária, que se utiliza geralmente de uma única voz, masculina, proferida em tom monocórdico, sem inflexões subjetivas, com um texto que demonstra onisciência sobre o mundo acerca do qual profere suas sentenças. Ao invés disso, no filme aqui em questão, Trinh T. Minh-ha optou por trabalhar a construção de uma locução polifônica, que incorpora diferentes vozes, cada uma delas com uma característica singular, com entonações e inflexões diferenciadas, todas lidas por mulheres. Não há um texto único, de um saber absoluto que discorre sobre as imagens, comentando-as ou sendo ilustrado por elas. Neste caso, o texto nunca ilustra as imagens.

Notamos que a narração utilizada no filme apresenta grande coerência com a noção de polifonia tal como concebida na musicologia, onde é entendida como uma técnica compositiva que produz uma textura sonora específica, onde duas ou mais vozes se desenvolvem preservando um caráter melódico e rítmico individualizado. A opção pelo uso das três vozes diferenciadas na locução, a partir de textos bastante distintos (ora a citação de autores africanos, ora de autores da cultura ocidental e ora observações pessoais da própria cineasta, como vimos anteriormente), parece confirmar isso. Não é apenas no uso da locução em voz *over* que o filme estabelece uma estrutura rítmica e musical para o filme, mas também com a utilização dos sons musicais dos rituais e danças, das falas dos aldeões, dos silêncios, que juntamente com a locução compõem uma tessitura sonora complexa marcada pela estrutura musical.

Com essa estratégia de utilização de uma voz *over* polifônica, Trinh T. Minh-ha parece buscar um meio de construir um documentário sobre uma determinada realidade cultural, no caso comunidades rurais da África ocidental, com foco especial em sua cosmologia e suas

habitações, que fuja das armadilhas que ela mesma questiona nos modelos mais convencionais de documentário. Ao invés de se utilizar de falas de personagens que vivem nas vilas e aldeias por onde filmou – orquestrando-as a seu bel-prazer em uma ilha de edição, conferindo um ordenamento no qual a realidade empiricamente observada serve de material para o discurso da própria diretora, em uma clara imposição de lugares de poder que ela tanto questiona em seus textos e filmes –, ela busca construir seus argumentos por meio da locução em voz *over* que, ao invés disso, deixa de lado completamente o registro da fala desses que são filmados. Quando a fala ou os cânticos são registrados, eles não são traduzidos, entram para compor a tessitura sonora musical que é elaborada pela diretora com os registros sonoros feitos em campo por ela própria.

As imagens mostram uma cultura dinâmica e em movimento, que não pode ser cristalizada em um discurso objetivo, descritivo. A dinâmica visual, o ritmo e as cores se articulam com as três possibilidades de discurso verbal, que trazem para a composição diferentes argumentos e asserções sobre o mundo e a vida, construindo um filme complexo e polifônico, que utiliza como estratégia central, de modo original e criativo, a voz *over*, um elemento narrativo geralmente associado a modelos clássicos e conservadores de documentário, contribuindo para expandir as possibilidades criativas do documentário, contribuindo para a riqueza e complexidade de sua tradição.

Referências

- KOZLOFF, Sarah. *Invisible storytellers: voice-over narration in american fiction film*. Oakland: University of California Press, 1988.
- LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FILHO, João Freire & HERSCHMANN, Micael. *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

MINH-HA, Trinh T. Outside In Inside Out. In: PINES, Jim & WILLEMEN, Paul. *Questions of third cinema*. Londres: British Film Institute, 1989.

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

_____. The totalizing quest of meaning. In: RENOV, M. *Theorizing documentary*. Nova York: Routledge, 1993.

_____. *Cinema interval*. Nova York: Routledge, 1999.

_____. *Curriculum Vitae*.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

Filmografia citada

Agnès Varda. *Salut les cubains*. França/Cuba, Cine-Tamaris, 1963. 30 min., p&b, son.

Alberto Cavalcanti. *Coal Face*. Grã-Bretanha, GPO, 1936. 35 mm, 11 min., p&b, son.

Basil Wright. *Song of Ceylon*. Grã-Bretanha, GPO, 1934. 35 mm, 38 min., p&b, son.

Chris Marker. *Lettre de Sibérie*. França, Argos Films/Procinex, 1957. 16 mm, 62 min., col., son.

Harry Watt e Basil Wright. *Night Mail*. Grã-Bretanha, GPO, 1935. 35 mm, 25 min., p&b, son.

Trinh T. Minh-ha. *Reassemblage*. Estados Unidos, *Women Makes Movies*, 1982. 16 mm, 40 min., col., son.

Trinh T. Minh-ha. *Naked spaces – Living is round*. Estados Unidos, *Women Makes Movies*, 1985. 16 mm, 135 min., col., son.

A CAÇA AO COELHO COM PAU

Por uma etnografia metafórica em Pedro Costa



MAÍRA FREITAS DE SOUZA¹

O presente artigo pretende, a partir da análise do curta-metragem *A caça ao coelho com pau* (2007), apontar um valor etnográfico na obra do cineasta português contemporâneo Pedro Costa. Característica que se constrói por meio da relação com o *outro*, isto é, por meio da forma como o cineasta intercede-se com a memória de seus personagens reais. Valorizando o regime da imanência, Costa delinea uma etnografia experimental de alto valor metafórico, pautada pelo enfoque na fabulação das personagens que trazem à ribalta temas complexos como o lugar do colonizado na cultura portuguesa pós-colonial, a inegável marginalização socioeconômica e o apagamento da memória coletiva.

A caça ao coelho com pau espelha-se em outro curta-metragem do mesmo ano, *Tarrafal*, e ambos se compõem de um quase idêntico material que é rearranjado pela montagem. Os dois filmes são encomendas: o primeiro integra o filme *Memories*, produzido pelo Jeonju

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Multimeios – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde desenvolve pesquisa intitulada *Cinema português contemporâneo: a fabulação do real em Pedro Costa*. Graduou-se em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra. Contato: maira_freitas@yahoo.com.br.

Digital Project 2007, da Coreia; o segundo é uma produção da Fundação Calouste Gulbenkian e integra o ciclo *Olhar o Estado do Mundo*, exibido na *Quinzaine des Réalisateurs* do Festival de Cannes de 2007. Ambos os filmes centram-se na figura de Ventura e tratam da relação do imigrante cabo-verdiano com suas lendas, seus hábitos do passado e com o fantasma do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras.

A forma como Costa se relaciona com o *outro* é baseada na lógica da intimidade e – até – na amizade. O documentado não é tomado a partir daquilo que o afasta e difere do documentarista ou da sociedade-audiência, já que esta outra cultura não possui espaço na narrativa, não há uma busca pela apresentação de opostos. Poderíamos aproximá-lo, assim, da proposta de Jean Rouch em seus filmes antropológicos, como apresentada por Marco Antônio Gonçalves (2008, p. 21):

A frase de Mead: “cada diferença é preciosa e deve ser cuidada com carinho” faria eco sobre todo o projeto rouchiano, em que o Outro é simplesmente outro, não é objeto de estudo, é sujeito e, antes de tudo, um amigo em potencial. Se para Rouch a essência do fazer etnografia e do fazer cinema é a relação, esta relação é entre sujeitos e o conhecimento na Antropologia e no Cinema surgem como possibilidade de subjetividade.

Assim como Rouch, Costa também pauta sua produção na lógica da relação, intercede-se com as personagens e constrói obras que, como já referido, farão reverberar questões políticas.

Ser político para mim é fazer um filme como o *No Quarto da Vanda*, é um filme que pode ser vivido pelos outros, pelos públicos, exatamente da maneira como eu gosto que os filmes sejam vividos. Como eu vivia os filmes. Ninguém vê um filme e quer fazer a revolução... Talvez alguns idiotas... O que se quer é uma relação. [...] Ou reparar uma relação doente... Acho que é isso que os grandes filmes continuam a provocar, em geral.

Acredito nesta arte como formadora de sensibilidades. E assim que conheci a Vanda, pensei que tinha conhecido uma formadora de sensibilidades, ou seja, uma cineasta. (COSTA, 2012, p. 2-3).

Essa dimensão da reparação de “uma relação doente” ganha, nesses curtas-metragens, uma centralidade. É a relação com a ex-colônia e os atuais imigrantes que Costa pretende ajustar. A comunidade é acessada por Costa através de grupos bastante reduzidos de personagens, o que permite o delineamento de psicologias e de simbolismos a partir daquilo que as próprias figuras evocam. Dentre estas personagens, dois se destacam como fios condutores das deambulações pelos espaços privados e públicos desta comunidade: Vanda Duarte, responsável pela diretriz discursiva e dona do cômodo tema de *No quarto da Vanda*; e Ventura, trabalhador da construção civil que alinhava os espaços e histórias de *Juventude em marcha*. Porém, se Vanda havia sido descoberta na ficção *Ossos*, causado a ruptura indexatória de Costa no filme seguinte e surgido totalmente transformada em *Juventude em marcha*, Ventura se torna uma presença fantasmagórica no imaginário das Fontaínhas, intercedendo-se com outros moradores que engrossam o coro das fabulações.

Tarrafal e A caça ao coelho com pau: filmes-espelho

Tarrafal inicia-se, como os longas-metragens, com a câmera sedentária dentro de uma sala, onde José Alberto conversa, em crioulo, com sua mãe, que lhe fala sobre sua casa em Cabo Verde, o desejo de retornar ao país, sobre os amigos que foram expulsos de Portugal, sobre a lenda cabo-verdiana de um homem que sugava o sangue das pessoas após enviar-lhes uma carta. Esta carta, a carta da morte, transfigura-se na carta de expulsão (Fig. 1), enviada pelo Serviço de Estrangeiros a José Alberto e exibida por longos minutos no plano final de ambos os filmes. A mesma expulsão que, outrora, dirigia-se

aos portugueses antissalazaristas e significava ir morrer na colônia penal de Tarrafal, em Cabo Verde. O filme entrecruza Ventura e Alfredo, uma caça e conversas sobre a vida e sobre a morte do próprio Alfredo, personagem que transforma-se em um monumento do passado que caminha pelo presente.

Já *A caça ao coelho com pau* inicia-se com uma externa, em um curto plano onde vemos Alfredo dormindo no chão do que parece ser um bairro social. O curta centraliza-se em Ventura e Alfredo, figuras quase imateriais pelo total desencontro com estruturas sociais funcionais, em diálogos sobre a fome que os levam a uma caçada nos arredores de Lisboa, onde encontram Zé Alberto com a notificação de expulsão dada pela Imigração do governo português. Esses filmes, encomendados em situações distintas, vão buscar no processo de feitura dos longas-metragens anteriormente referidos parte de seu material formador. O bairro de latas surge na narrativa de ambos como um espectro do passado (Fig. 2), um novo Cabo Verde abandonado, uma nova raiz de onde os moradores, agora alocados no condomínio habitacional estatal, foram arrancados.

E é a partir desse espaço onipresente – o bairro de Fontainhas, uma favela na cidade de Amadora, distrito de Lisboa, ocupada por imigrantes cabo-verdianos na década de 1970 e que, desde os anos 2000, vem gradativamente desaparecendo – e de seus moradores, que têm sido realojados em construções estatais, que poderemos proceder à procura de um *valor etnográfico* na filmografia costiana, em função do título sugerir um filme sobre hábitos ancestrais. A obra de Costa nem sequer circunscreve-se fixamente no domínio documental e, por parte de seu realizador, obviamente não possui uma intenção etnográfica, em sua acepção científica. Mas acaba por construir, senão uma etnografia da comunidade-personagem, uma etnografia geográfica pautada pelo regime da memória, daquilo que é abandonado e deixa um rastro cultural nos espaços.

A relação entre imagens em movimento e pesquisas antropológicas remonta ao primeiro cinema se entendermos o *filme* como produto cultural que pode servir como objeto de pesquisa. Dentro dessa lógica,

todo e qualquer filme, seja ele de *representação social*² ou de *satisfação de desejos*,³ recorta uma parcela da realidade (do mundo histórico ou da realidade fílmica, respectivamente) que é legível do ponto de vista cultural, isto é, traz consigo uma determinada quantidade de aspectos da cultura que o construiu e da cultura representada.

Assim, os filmes de Costa, a priori, podem ser tomados como objeto de estudo antropológico por deixarem transparecer algumas facetas da cultura dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal – seu idioma, seus hábitos, suas estruturas de relação etc. Mas será possível afirmar que há em Costa um entendimento do filme como um instrumento de pesquisa antropológica, ou melhor, uma atitude etnográfica?

Miguel Cipriano, em artigo intitulado “Identidade e descentramento em Pedro Costa”, defende haver:

A noção de antropologia visual, trazida para o cinema por Jean Rouch (trabalhada em Portugal por António Campos, António Reis, Manoel de Oliveira, entre outros), já está muito presente em *Casa de Lava*. Em *No Quarto da Vanda* e em *Juventude em Marcha*, o realizador coloca-se assumidamente no território da etnografia: “Ele [Ventura] disse-me: ‘ não é por teres uma câmara aqui à minha frente que me vais conhecer ’. A câmara é só um instrumento de aproximação, de pesquisa. Porque isso era uma das coisas bonitas que o cinema tinha e ainda pode ter ”. No caso de Pedro Costa, à componente de investigação acresce uma nova forma de pensar a representação das imagens – em termos de planificação, *O Sangue* ainda está muito protegido pelo cinema [...], mas a partir de *No Quarto da Vanda* o realizador altera o seu registo, abandonando quase por completo os movimentos de câmara [...]. É nas especificidades formais (os planos longos e fixos, a utilização intensiva da elipse, as estruturas narrativas atípicas) que, em parte, assenta a

2 Nomenclatura utilizada por Bill Nichols para referir-se a filmes documentais.

3 Nomenclatura utilizada por Bill Nichols para referir-se a filmes ficcionais.

discussão acerca dos espaços de exibição dos seus filmes. Não é acidental que a Tate Modern tenha escolhido fazer um ciclo da sua filmografia recentemente ou que sejam feitas instalações em vídeo com material das rodagens. Ao rejeitar os filmes que se fecham “no cofre do cinema”, Pedro Costa passou a produzir objectos com características ambivalentes e resistentes a uma taxonomia da distribuição. (CIPRIANO, 2011, p. 3)

Se pensarmos no conjunto de filmes no qual o cineasta intercede-se com *o outro*, neste caso, com o imigrante de uma ex-colônia portuguesa, certamente poderemos elencar algumas características e elementos legíveis do ponto de vista antropológico, mas esses elementos tornam-se difusos *dentro* das estruturas narrativas vagas e subjetivas de Costa. O filme que mais incita leituras etnográficas certamente é o curta-metragem *A caça ao coelho com pau*, já que neste filme temos, logo no título, uma *sugestão* temática que circunscreve-se mais facilmente no objeto-tipo de filmes etnográficos coloniais: costumes distintivos de determinada cultura, isto é, hábitos considerados exóticos pela cultura do realizador ou do espectador-foco. Por mais que o coelho faça parte da alimentação popular portuguesa, a forma de obtenção da carne na cultura europeia contemporânea não trata com naturalidade a *caça* e muito menos com ferramentas rudimentares como *paus*. Portanto, o título sugere que o filme tratará de um costume típico de Cabo Verde. Porém, o filme em si traz um conteúdo absolutamente distinto daquele que o título poderia sugerir: a caça ao coelho jamais é representada, inclusive não há a aparição de qualquer coelho em todo o filme. Essa negativa, ao invés de criar um paradoxo, levanta necessariamente uma questão: de que coelho trata o filme?

E é nesse aspecto que essa espécie de etnografia de Costa alcança sua real dimensão. O legado fílmico de Costa não é fruto de uma pesquisa antropológica vincada na observação do *outro*. Costa *constrói* com o *outro*, a partir da intercessão, um imaginário que somente pode

ser entendido como etnográfico no âmbito do político, um discurso político absolutamente forjado por moldes simbólicos.

Assim, aquilo de mais caro que o cinema trouxe aos estudos antropológicos, um *suporte persistente* que permite uma observação diferida e uma multiplicidade de análises, se desloca em *A Caça ao Coelho com pau* do regime da aparência para o regime da imanência, ou seja, o filme de Costa não nos permite visualizar práticas materiais típicas da cultura cabo-verdiana, mas o todo narrativo nos dá a ver um discurso sobre a cultura cabo-verdiana a partir dos temas que emanam dele.

Se pensarmos no *esquema das funções práticas* elencado por Claudine de France em *Cinema e Antropologia* (1998), encontraremos em *A caça ao coelho* uma sobrevalorização dos aspectos simbólicos *gerados* pelas funções práticas, já que estas – o corpo, a matéria e o rito – surgem no filme como sugestões. Isto é, o corpo do caçador mimetiza um gesto de caça, construindo assim uma *pose* de caça (Fig. 3) que nada tem de verídica ou funcional; a atividade material, resultado final do gesto, a própria caça, não existe materialmente, mas é evocada pela palavra; e o programa ritual da caça, seus métodos e procedimentos somente residem na fala de Zé Alberto que relata como caçava coelhos com seu pai em Cabo Verde, em uma clara censura aos métodos de Alfredo.

Pode-se considerar por exemplo que o social e o cultural residem unicamente nas significações veiculadas pelas manifestações exteriores da atividade humana (o comportamento técnico e seus produtos), mas não nessas manifestações em si. Fica então fácil concluir que a observação cinematográfica só apresenta interesse para o etnólogo quando ela permite determinar claramente essas significações. (FRANCE, 1998, p. 29)

Considerando esse argumento, teremos dificuldades em atribuir valor antropológico aos filmes de Pedro Costa, já que estes não nos permitem visualizar as técnicas em sua totalidade para assim captar com facilidade suas significações. Porém, se compreendermos seus

filmes como *imanências do continuum* técnico, poderemos com maior facilidade ler um discurso etnográfico que, como trataremos a seguir, utiliza-se do simbólico para discursar politicamente.

De que coelho trata o filme?

Para respondermos à pergunta “de que coelho trata o filme?”, temos que mergulhar no universo do simbólico, buscando assim o que emana dos procedimentos técnicos sugeridos. A caça somente surge como tema depois que os dois personagens de meia-idade acordam na área comum do conjunto habitacional e, como sonâmbulos, se encontram e vão a um galpão comer a sopa dos pobres.⁴ Mas, antes, temos uma pequena contextualização de quem são os homens: Ventura, o guardião da cultura oral cabo-verdiana (aspecto desenvolvido em *Juventude em marcha*), é acompanhado por Alfredo, um homem desempregado, abandonado pela esposa e que não corresponde às expectativas de sua família, já que quando caçou algo para a irmã, levou somente um coelho e um pombo doentes. Ou seja, ele não consegue, em uma terra de animais doentes, prover sua família. Seu instrumental cultural não corresponde ao ambiente no qual se encontra; o conflito cultural é aqui sugerido, sempre pelo verbo e sempre através do dialeto crioulo que exige legendas para um público falante da língua portuguesa.

No galpão da sopa há o aprofundamento simbólico, somos informados ali, através de diálogos pausados, desnaturalizados, que Ventura está “assombrado por muitos fantasmas”, fantasmas que emanam de Alfredo: a fome, o desemprego, o divórcio. Todos os pilares identitários encontram-se destruídos, há um insulamento cultural violento que levará esses homens a uma caminhada, um afastamento do cenário urbano que se

4 A cultura gastronômica portuguesa prevê a sopa como a entrada de uma refeição, mas comer somente a sopa pode remeter ao imaginário da “sopa de pedra”, lenda lusitana que narra a astúcia de um frade peregrino e pobre que empresta uma panela para preparar sua sopa de pedra e, a partir de contínuas doações, acaba por preparar uma refeição substancial. A lenda articula o orgulho e a generosidade perante a pobreza como elementos da cultura portuguesa.

desenhava desde *Ossos*, em uma espécie de etnografia urbana. E é em um cenário mais campestre que se desenrola a “caçada”. Vemos Alfredo construir uma dança de caça, uma partitura gestual que resulta em nada e, quando ele cai, misto de sono, embriaguez ou fome, surge seu filho – o personagem de *Tarrafal* –, que conversa com Ventura sobre a caça ao coelho, descrevendo verbalmente os métodos de caçá-lo.

A conversa se desenvolve sobre o coelho, esse índice do alimento, do que mata a fome, problema central da miséria que aflige os documentados. E, apesar de elucubrarem sobre como capturar o coelho, a questão que permeia o filme – o símbolo último – é a total ausência de coelhos. Portanto, podemos entender um discurso político contundente em *A caça ao coelho com pau*: por mais capacitados tecnicamente que estejam, essas personagens estão no lugar errado, no tempo errado, eles são monumentos do passado. Dentro dessa etnografia urbana, de nada vale possuir conhecimentos de caça. Assim, a margem cultural é o cerne da questão. Essa comunidade está dispersa, desenraizada, é refém do espaço, e no lugar da caça haverá somente a sopa servida no barracão.

Quando digo que o bairro conta, quero apenas dizer que todos os dias tinha à frente uma realidade que me levava mais longe do que a mera superfície que se cola aos olhos da lente. O Ventura, a Vanda, o Lento são prisioneiros da sua pequena história e da História. (COSTA, NEYRAT, RECTOR, p. 29)

E Ventura, por ser aquele que encaminha as personagens pelos espaços, funciona neste curta-metragem como uma metáfora maior dessa identidade mutável cabo-verdiana, ele é a própria memória das *coisas*, detentor da voz da história, que vai se apagando cada vez mais dentro da tradução que a cultura portuguesa exige: no fundo, a questão levantada em *No quarto da Vanda*, do desconcerto cabo-verdiano com a forma dicotômica como a cultura portuguesa encara as relações sociais – com fronteiras rígidas entre privado e público –, continua aqui

elencada dado que esses homens acordam na rua, apesar de terem casas, pelo fato já constatado em *Juventude em marcha* de que as casas enclausuram, enquanto nas Fontaínhas ainda havia janelas por onde ligar a rua e o quarto. O apagamento da memória coletiva a partir da desconstrução das práticas materiais permeia toda a *Trilogia das Fontaínhas* e ganha contornos alegóricos na criação de uma caçada sem caça.

A relação com *Tarrafal* ganha assim ainda outro aspecto metafórico, já que o nome deste curta-metragem espelho refere-se ao campo de concentração fundado na Ilha de Santiago, Cabo Verde, em 1936, pelo governo salazarista para eliminar presos antifascistas. A Colônia Penal de Tarrafal, que rapidamente ganhou o apelido de “campo da morte lenta”, ganha um correlato simbólico na absoluta desconstrução geográfica a que a comunidade é acometida quando é trasladada para o Casal da Boba, como se ali também tivéssemos um campo de concentração para onde o governo português envia aqueles que não deveriam ocupar bairros da cidade com suas casas de lata (como a comunidade cabo-verdiana havia feito com o bairro das Fontaínhas). E esse condomínio habitacional acaba por desfigurar a cultura daqueles que ali vivem, desconstruindo a lógica das casas privativas que interligam-se pelas janelas formando a “casa comunitária”, dos cômodos para famílias grandes, das paredes sujas que contam histórias, da venda de produtos agrícolas pelas ruas do bairro, dos churrascos ao ar livre. Todos esses aspectos formadores da identidade são substituídos por prédios brancos, com pequenos cômodos iluminados por televisores. E é essa mutilação que Ventura tenta corromper ao dormir na rua, comer a sopa dos pobres com os pobres e caçar nos arredores da metrópole portuguesa. É fabulando com um morto, Alfredo, que Ventura transforma-se em um personagem real e irreal, potente em ambas as dimensões.

Por uma etnografia metafórica

Mas, ultrapassando a narrativa, interessa-nos pensar como se dá a construção das *imanências* do *continuum* técnico, isto é, como

podemos entender essa espécie de etnografia metafórica que nega ao espectador ver os procedimentos. Talvez aí resida uma atitude genuinamente etnográfica.

Podemos, a fim de sustentar uma atitude etnográfica em Pedro Costa, vinculá-lo ao legado surrealista na etnografia, aquilo que James Clifford encontra na Paris de 1920-30 e chama de *surrealismo etnográfico* – a partir do entendimento de que os procedimentos de pesquisa passaram a aceitar como material de análise aquilo que ultrapassa a aparência e não é, portanto, facilmente racionalizável.

É no próprio texto de Breton (1948) que encontramos a valorização da criação enquanto produção, o que nos remete diretamente à proposta de Rouch. Destaca-se nas palavras de Breton uma ênfase da criação sobre a imitação e do vivido sobre o pensado. Desta forma, o surrealismo, tal qual proposto por Breton a partir de seu próprio método baseado na escrita automática, dava maior liberdade à criação, produzindo um triunfo da arte da imaginação, da liberdade de criação, da criatividade, do vivido. [...] A concepção de filme e mesmo de câmera para Rouch, procurava realçar esse universo criativo desembocando num novo estilo de fazer Antropologia ao deixar fluir esse automatismo e, conseqüentemente, a criatividade no momento mesmo em que a câmera era ligada. (GONÇALVES, 2008, p. 83-4)

Podemos, com maior facilidade, circunscrever Costa nessa atitude que valoriza o “automático”, o espontâneo, já que sua fabulação narrativa é construída a partir da própria fabulação espontânea dos documentados, de suas memórias que são acessadas por palavras codificadas – o cineasta português que intercede-se com o crioulo cabo-verdiano de suas personagens reais, gerando dificuldade na decodificação por parte da cultura na qual o *self* do autor se insere.

Essa fabulação espontânea, ao invés de ser moldada em uma narrativa que tentasse traduzir tal contexto para a cultura da audiência,

tem seu devir e seus tempos respeitados pelo cineasta que a utiliza como processo de uma refabulação que em nada se aproxima do modelo de qualidade português de narrar: extremamente apoiado na cultura letrada, com uma filmografia baseada na adaptação de textos literários. Costa, pelo contrário, utiliza-se dessa cultura oral, em estado puro de oralidade, no idioma proferido, para construir narrativas tão “frágeis”, por serem desenredos, quanto a própria oralidade.

A memória é o que alinhava essas representações, a memória enquanto coisa também frágil e em processo de apagamento. Tal qual um *flâneur* que apreende o mundo caminhando à deriva, Costa e seus personagens vagam e recompõem, *a posteriori*, o mundo observado e criado.

Guy Debord, membro fundador da Internacional Situacionista, introduziu três noções cruciais para o metodólogo pedestre (urbano): a *dérive*, o *detournement* e o espetáculo. Técnicas de pensar e de caminhar dirigidas ao investigador do urbano, assentam nas noções surrealistas do choque, montagem, processo onírico e espontaneidade. *Dérive* é a prática pedestre e de pensamento através da qual se constroem as psicogeografias (o estudo dos efeitos do meio sobre as condutas e a afetividade dos indivíduos). Seguindo as pistas presentes no texto urbano, dando credibilidade aos seus próprios desejos, o investigador entrelaça os mapas geográficos e os mapas mentais. *Detournement* está relacionado com a montagem: diz respeito à conjugação de elementos em estruturas e significados originais. (NEVES, 1998, p. 136)

Assim, a figura de Ventura que caminha sem propósito final permite a Pedro Costa construir uma psicogeografia dessa comunidade à *dérive*, em um espelhamento do termo, isto é, Ventura enquanto representante da comunidade cabo-verdiana caminha à *dérive* pela geografia urbana (e dela tenta escapar), o que permite a Costa construir seu *detournement* que segue também a lógica da deriva. A montagem de seu

filme *A caça ao coelho* elenca momentos da deambulação de Ventura: o pátio do condomínio, o interior do edifício, o galpão da sopa, a mata; e não há nessa sequência uma lógica de utilidade, as personagens simplesmente vagam por esses espaços. Poderíamos pensar que eles acordam e se alimentam para ir à caça, mas quando constatamos que não há coelho por caçar, o objetivo de suas atividades materiais desaparece por completo e assim regressam à qualidade de *flâneur*.

Portanto, parece-nos que Costa segue uma dinâmica surrealista de filmar o real, baseado nas livres associações que emanam das personagens, de suas histórias e aflições que serão também livremente associadas pelo cineasta em um processo de montagem que jamais fecha as interpretações. Assim, cabe à recepção, também, uma nova parcela de livres associações para vislumbrar uma etnografia simbólica, metafórica.

E se a etnografia exige coerência entre o tipo de investigação desenvolvida e o posicionamento ideológico do etnógrafo (aqui tomado em uma compreensão alargada, já que, como dito anteriormente, Costa jamais afirma-se como tal), percebemos a seguinte coerência: Costa intercedeu-se profundamente com a cultura cabo-verdiana e sublinhou nela uma vocação memorial pautada pela oralidade, e essa vocação é assimilada pelo cineasta no processo de “documentar” tal cultura. O posicionamento ideológico de Costa, de fazer um outro cinema que tenha mais relação com a vida, exigiu dele uma irmandade na forma de falar, para que jamais se perpetuasse em sua filmografia a herança de uma etnografia do colonizador. Isto é, o *outro* transformou-se em uma alternativa humana realmente viável que dita a *forma* de narrar.

Assim podemos sustentar a afirmação anterior de que Costa constrói, senão uma etnografia da comunidade-personagem, uma etnografia geográfica pautada pelo regime da memória, daquilo que é abandonado e deixa um rastro cultural nos espaços. Pois se essa oralidade pode sugerir uma imaterialidade, é justamente o que há de material, o espaço, que sustenta todas as controvérsias. É pelo fato

desses cabo-verdianos encontrarem-se em Portugal que eles sentem sua memória – imaterial – desaparecer. É do choque da ausência do coelho que surge a pergunta “de que coelho trata o filme?”. É por via daquilo que não tem aparência que o discurso político emana.

O coelho, em última instância, só existe pela ausência. E a ausência dele remete ao símbolo que permeia toda a filmografia de Costa, a fome, seja de alimento material ou de Arte, como é o caso de seu último longa-metragem *Ne Change Rien* (2010).⁵

Considerações finais

Pretendemos ter conseguido elencar elementos do curta-metragem *A caça ao coelho com pau* que sustentem uma herança surrealista na forma de Pedro Costa documentar o *outro*. Para, a partir da compreensão de que o simbólico também é imbuído de significação concreta, isto é, que o regime da *imanência* pode levar a leituras antropológicas, poder defender uma etnografia metafórica no filme em questão.

A partir de *A caça ao coelho com pau*, relacionado com o restante da obra de Costa, pudemos apontar como o esvaziamento dos acontecimentos, ou melhor, a desvalorização das técnicas materiais, suscita leituras simbólicas, já que a partir da valorização da palavra, da montagem sobre a fabulação das personagens, Costa traz à ribalta temas complexos como o lugar do colonizado na sociedade pós-colonial, a fome, a marginalização e o apagamento da memória coletiva.

Assim, podemos compreender que a obra de Costa possui um valor etnográfico intrínseco, dado seu tema; e que desenvolve uma etnografia de certo modo experimental por ser pautada pelo simbolismo e pelo alto valor metafórico, que integra a maneira de *pensar* da comunidade documentada, em uma intercessão da cultura do colonizado e do colonizador.

5 Em tempo: Costa exibiu no 67º Festival del Film Locarno, que aconteceu entre os dias 6 e 16 de agosto de 2014, na Suíça, seu novo longa-metragem, *Cavalo Dinheiro*.

Figura 1. A carta de expulsão emitida pelo Serviço de Estrangeiros e Fronteiras português para o personagem José Alberto Tavares



Fonte: Fotograma de *A caça ao coelho com pau* (2007)

Figura 2. A inscrição na parede do prédio do Casal da Boba com uma cruz onde está escrito "Fontainhas"



Fonte: Fotograma de *A caça ao coelho com pau* (2007)

Figura 3. Fotograma com a *pose* de caça

Fonte: Fotograma de *A caça ao coelho com pau* (2007)

Referências bibliográficas

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *O cinema de Pedro Costa: catálogo*. [S.l.]: CCBB, set. 2010. Catálogo da retrospectiva integral da obra de Pedro Costa.

CIPRIANO, Miguel. Identidade e descentramento em Pedro Costa. In: *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Universidade do Algarve, nov. 2011. Disponível em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/383/1/pedro_costa.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2012.

COSTA, Pedro; STRAUB, Jean-Marie; HUILLET, Danièle. *Onde jaz o teu sorriso?: diálogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy. *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

_____. Entrevista a Pedro Costa por Lúcia Prancha. In: PRANCHA, Lúcia Coelho Pereira. *Prática artística e contexto*. Dissertação (mestrado em Artes) – ECA-USP, São Paulo, 2012.

Devires – Cinema e Humanidades, UFMG-Fafich, v. 5, n. 1, jan./jul. 2008. Disponível em: <http://issuu.com/revistadevires/docs/revista_devires_dossie_pedro_costa>. Acesso em: 15 out. 2013.

FRANCE, Claudine. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

NEVES, Tiago. Surrealismo e etnografia – relações antigas, debates atuais. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Porto, v. 38, ex. 3/4, p. 131-144, 1998. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/56251/2/18322.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2011.

O CINEMA ANTROPOFÁGICO DE EDUARDO COUTINHO SOB O OLHAR DO ESTRANGEIRO

.....
GUSTAVO COURA GUIMARÃES¹

Eduardo Coutinho é um dos cineastas mais renomados do Brasil. Porém, na França, seu trabalho ainda é conhecido de forma superficial. Muitas das vezes, seus filmes são pouco apreciados e, em alguns casos, chegam a ser mesmo incompreendidos na terra dos irmãos Lumière. Mas o que acarretaria este fenômeno quando seus documentários são submetidos ao olhar do estrangeiro?

Tomemos como exemplo o documentário *Santo forte* (1999). O filme faz um apanhado das diferentes concepções religiosas dos moradores da favela Vila Parque da Cidade, na zona sul do Rio de Janeiro. Em sua estrutura, basicamente depoimentos dos entrevistados posicionados diante da câmera. Dessa maneira, durante 80 minutos o espectador é confrontado com as lembranças que permeiam a memória dos moradores selecionados para conceder as entrevistas.

A ideia de fazer este documentário foi inspirada numa pesquisa da antropóloga Patrícia Birman à qual Coutinho teve acesso em 1997.

1 Formado em Comunicação Social – Jornalismo, com mestrado em Estudos Cinematográficos pela Universidade Paris Diderot – Paris 7. Atualmente, é doutorando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, em cotutela com o departamento de Mídias da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Este artigo faz parte de uma pesquisa mais extensa de doutorado.

A riqueza do material convenceu-o de que havia ali um filme a ser feito. “Ou seja, um tema, uma localidade, uma hipótese de trabalho. A concentração espacial me livraria do perigo que a série de TV imporia, a saber, filmar em vários lugares do Brasil para ter um efeito mosaico, de cobertura nacional com pretensões à totalidade.” (LINS, 2007, p. 100)

Essas “escolhas” realizadas pelo cineasta sobre como construir o seu documentário caracterizam o que ele define como “dispositivo”. Não se trata da escolha do tema do filme, mas sim da maneira como ele será construído. Remetendo-se à concepção griersoniana de documentário, o “dispositivo” no cinema de Coutinho significaria o tratamento da realidade dado pelo diretor.

No caso de *Santo forte*, o “dispositivo” colocado em prática livraria o cineasta de sucumbir ao que Jean-Claude Bernardet definiu como “modelo sociológico”, característica do cinema brasileiro dos anos 1960. Este conceito refere-se à representação estereotipada de uma determinada classe social do Brasil com o intuito de apresentar ao público uma tipificação de certos segmentos da sociedade. Assim, haveria “o nordestino”, “o sujeito de classe média”, “o político”, “o traficante”, como se todos dividissem as mesmas características e personalidades pelo fato de pertencerem ao mesmo grupo. Segundo Bernardet, a aplicação desse “modelo sociológico” era uma prática recorrente no cinema brasileiro dos anos 1960. Ainda de acordo com o teórico, aquilo que não correspondesse à imagem que o diretor visava transmitir por meio do seu filme era prontamente eliminado durante a montagem para que a operação de construção do estereótipo fosse efetuada com sucesso.

O tipo com o qual se lida condiciona a matéria-prima individual a ser selecionada. Mas os caracteres singulares dessa pessoa (expressividade, gestualidade etc.) revestem o tipo de uma capa de realidade que tende a nos fazer

aceitar o personagem dramático que encarna o tipo sociológico como a própria expressão pessoal. Mas o que ocorreu foi que o tratamento dado à pessoa se mostrou determinado pelo tipo a construir, e nele se dissolve o indivíduo. Ficamos com a impressão de perfeita harmonia entre o tipo e a pessoa, quando o tipo – abstrato e geral – é todo-poderoso diante da pessoa singular que ele aniquila. (BERNARDET, 1985, p. 24)

No entanto, Coutinho concentrava seus esforços justamente para mostrar ao espectador o contrário desta concepção. Em seus filmes, ganham destaque as surpresas encontradas pela equipe durante a execução das filmagens. Desse modo, é como se o espectador dividisse com o cineasta as situações inusitadas às quais ele é confrontado durante a construção da obra. Ao mesmo tempo, o diretor denuncia a sua incapacidade de prever e de controlar o desenrolar dos acontecimentos a partir do momento em que as tomadas são realizadas. São esses frutos do acaso que dão os contornos finais aos documentários de Coutinho e que caracterizam a sua sensibilidade de transformar em filme a reação proveniente do seu contato com outros cidadãos.

Esta acuidade em captar “instantes decisivos”² e de evidenciá-los em seus documentários foi sendo aprimorada por Coutinho ao longo dos anos. Uma das experiências mais representativas da sua carreira foi o trabalho dedicado ao programa *Globo Repórter*, da Rede Globo. Durante os nove anos em que esteve à frente da referida emissão jornalística, o cineasta aprendeu aquilo que se deve e, principalmente, o que não se deve fazer ao filmar a sua interação com as pessoas.

O que eu aprendi na televisão, por exemplo – porque eu nunca tinha feito um documentário antes –, é que se você se posta a uma distância de três metros de seu

2 Expressão utilizada pelo fotógrafo francês Cartier-Bresson para caracterizar a fotografia (CARTIER-BRESSON, Henri. *Tête à tête: retratos de Henri Cartier-Bresson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999).

interlocutor para não aparecer na imagem, você não está conversando com essa pessoa. Ninguém conversa a essa distância. Você tem de estar junto. Senão é como se houvesse uma barreira, a pessoa fala como se estivesse falando para a polícia ou para o “cinema”, quer dizer, está prestando um depoimento. Mesmo procurando quebrar essa barreira, todo depoimento se parece com depoimento policial. (apud BRANGANÇA, 2008, p. 30)

Entre os recursos utilizados por Coutinho para transpor o abismo existente entre o entrevistador e o entrevistado está o fato de chegar filmando e registrar a reação das pessoas desde o primeiro instante em que o contato entre ambos se produz. Assim, o diretor acredita poder penetrar mais facilmente no universo do entrevistado, a fim de colocá-lo à vontade para se expressar diante da câmera. Esta aproximação entre Coutinho e seus entrevistados pode ser mesmo verificada pelo espectador, haja vista que, na maioria das vezes, o cineasta aparece no quadro em virtude da intimidade do contato estabelecido entre as partes.

Além disso, logo que o diretor detecta ter adquirido a confiança dos seus interlocutores, ele permite que os entrevistados se expressem da maneira que eles desejam, levando o tempo que eles julgarem necessário. Um dos exemplos mais notórios que ilustram essa característica do cinema de Coutinho é um dos trechos do depoimento de Abraão, filho do camponês assassinado que inspirou a história retratada em *Cabra marcado para morrer* (1984):

— Diga, não que eu queira te orientar politicamente, mas todos os regimes são iguais, desde que a pessoa não tenha proteção política. Todos são rústicos, violentos, arbitrários, segundo a camada social ou situação econômica. Todas as facções políticas esqueceram Elizabeth Teixeira, simplesmente porque ela não tinha poder. Aqui está a revolta do seu filho mais velho. Mas se o filme não registrar esse meu protesto, essa minha veemência, essa

verdade que falta à capacidade intelectual expressiva do coração de minha mãe... (Abraão – 0'26'').

— Eu registro tudo o que os membros da família quiserem dizer. Vocês estão livres pra falar (Coutinho – 0'27'').

— Mas eu quero que o filme registre nosso repúdio a quaisquer sistemas de governo (Abraão – 0'27'').

— Será registrado, eu garanto (Coutinho – 0'27'').

— Nenhum [sistema de governo] presta para o pobre (Abraão – 0'27'').

— Nenhum (Elizabeth – 0'27'').

Neste fragmento, verifica-se a exaltação emocional do entrevistado ao relembrar suas memórias. Ao desabafar, Abraão praticamente impõe ao diretor que seu protesto seja incluído na montagem final do documentário. Coutinho, por sua vez, divide este momento de tensão com o público e revela os imprevistos que surgem durante a gravação de uma entrevista. Este exemplo demonstra a perícia do cineasta em transformar em um dos ápices do filme um fato que, em outras circunstâncias, poderia ter sido excluído.

Se se tratasse de uma reportagem jornalística, por exemplo, este episódio muito provavelmente não seria incluído na versão oficial transmitida ao espectador. Afinal de contas, no discurso de Abraão existe uma forte manifestação política contra os sistemas de governo do Brasil. Além de se tratar de um depoimento que se refere de forma clara ao registro fílmico de modo metalinguístico, o conteúdo não é compatível com os engajamentos diplomáticos firmados entre certas emissoras brasileiras e a esfera governamental.

Outro fator que permite que Coutinho registre os depoimentos dos seus entrevistados sem conferir ao tempo a mesma importância que o jornalismo televisivo a ele credita é o fato de filmar os seus documentários mais recentes em vídeo, em vez de película. Assim, a entrevista não é convertida inconscientemente em valor real. O que

interessa ao cineasta é o valor expressivo do depoimento. Em alguns casos, para se chegar ao momento propício em que o entrevistado revive suas memórias e as expressa diante da câmera, é preciso uma longa conversa.

Um exemplo disso é o depoimento de Elizabeth Teixeira em *Cabra marcado para morrer*. O documentário mostra de maneira surpreendente a transformação da entrevistada desde o seu primeiro contato com Coutinho até a sequência final, em que ela se despede da equipe de filmagem.

É impressionante o estabelecimento do pacto de confiança entre a entrevistada e o diretor. Inicialmente, nota-se a imagem de uma mulher retraída e acuada diante dos acontecimentos vividos por ela em decorrência da ditadura militar que assolou o Brasil de 1964 a 1985. Nas tomadas subsequentes, percebe-se que a viúva de João Pedro Teixeira se liberta da prisão emocional no interior da qual suas memórias do passado haviam sido trancadas e as exterioriza ao diretor em forma de depoimento. O espectador presencia esse processo de transformação desde o início graças à sensibilidade do diretor em acentuar esse ponto crucial em sua obra.

O espectador estrangeiro diante da palavra filmada

Os elementos levantados até aqui têm como ponto de referência o fato de se produzirem em virtude do contato entre Eduardo Coutinho e seus entrevistados. O estabelecimento do pacto de confiança entre entrevistado e entrevistador, a aplicação dos dispositivos e a representação do “outro” no documentário é figurada por meio de um eixo central que sintetiza todo o cinema de Coutinho: a palavra filmada.

Os depoimentos registrados diante da câmera do diretor trazem consigo toda a complexidade da cultura brasileira e da língua portuguesa, com seus sotaques, regionalismos, desvios e todo tipo de transformação que um idioma, tão vivo e em constante evolução como

seus próprios falantes, pode apresentar. Logo, a representação deste contato mediado pela língua é feita não somente pelas mensagens transmitidas em forma de discurso oral, mas também pela maneira com que esse idioma e esta cultura são assimilados e trabalhados por seus falantes.

Diante desta perspectiva, nos interrogamos se o espectador estrangeiro estaria realmente pronto a apreender toda esta gama de conteúdo simbólico contido em cada vocábulo pronunciado pelos entrevistados que compõem os documentários de Coutinho. Como traduzir palavras que não possuem traduções equivalentes em outra língua? Como apresentar ao espectador estrangeiro um repertório cultural específico para que ele entenda algo que seria compreensível apenas para alguém que seja familiarizado com as características daquela sociedade específica?

Trata-se aqui de um questionamento complexo, porém de grande importância para a compreensão da mensagem fílmica que os documentários de Coutinho trazem consigo. Para clarear este questionamento sombrio e fornecer possíveis respostas a essa indagação, acreditamos que a definição de “antropofagia”, enquanto síntese da cultura brasileira, seja de grande valia para este estudo.

Brasil: uma cultura antropofágica

Em fevereiro de 1922 ocorreu em São Paulo um evento que marcaria a sociedade brasileira e anunciaria a transição do país para uma nova era: o modernismo. Artistas nacionais, muitos deles recém-chegados da Europa, como Anita Malfatti e Oswald de Andrade, chamaram a atenção da classe cultural do Brasil para o atraso da arte produzida no país. Foi então que tomou corpo, no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte de Moderna.

Durante cinco dias, novas técnicas e transformações estéticas foram apresentadas ao público de modo a causar um rebuliço no meio artístico da época. Entre as reflexões desencadeadas pela Semana de

22 e que foram se desenvolvendo ao longo dos anos, está o *Manifesto Antropofágico*, escrito por Oswald de Andrade. Inspirada nesse manuscrito, foi criada em 1928 a *Revista de Antropofagia*. O objetivo era propor uma definição da cultura brasileira, baseada nas transformações históricas às quais o homem fora submetido no Brasil desde a sua descoberta. Assim, teria havido no país um processo de assimilação de práticas culturais provenientes dos povos europeus, africanos e indígenas. Toda essa bagagem cultural teria sido, então, ingerida pelos cidadãos frutos desse cruzamento e, em seguida, regurgitada de um modo particular que passou a caracterizar a especificidade do povo brasileiro.

Como símbolo da devoração, a Antropofagia é a um tempo *metáfora*, *diagnóstico* e *terapêutica*: *metáfora orgânica*, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos jesuítas; e *terapêutica*, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo. Nesse combate sob forma de ataque verbal, pela sátira e pela crítica, a terapêutica empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalcado, então liberado numa catarse imaginária do espírito nacional. (ANDRADE, 2011, p. 21)

O termo “antropofagia” havia sido pensado para trazer consigo toda violência do processo de transformação cultural pelo qual

o Brasil passou. Ao evocar a ideia de canibalismo, o conceito passa a representar, igualmente, a maneira como essa transformação cultural ocorreu no país. Afinal de contas, já havia ali uma cultura estabelecida antes do contato com os europeus. Assim, a assimilação de vários costumes distintos e a construção de uma nova cultura foi um fenômeno provocado pelo conflito.

É justamente esse processo, juntamente com tudo aquilo que o circunda, que os artistas de 1922 anunciaram como sendo a matéria de base para a arte nacional. Nesse contexto, anunciava-se a necessidade da cultura brasileira de se libertar dos moldes estrangeiros e de olhar mais atentamente para o interior de si no intuito de buscar inspirações em sua própria construção. Em outras palavras, os modernistas clamavam para que a riqueza da cultura nacional fosse colocada em evidência e que o processo antropofágico da sua constituição fosse o referencial para esta nova arte que nascia a partir de então.

Sob esta perspectiva, podemos observar que a Semana de Arte Moderna foi um evento representativo de uma série de ações que se desenvolveram no campo das artes ao longo dos anos, no intuito de promover uma ruptura com antigos modelos e apresentar inovações artísticas das mais variadas. No contexto de nossa pesquisa, o movimento do Cinema Novo, encabeçado pelo baiano Glauber Rocha, poderia ser um exemplo desta influência.

Mais uma vez, nos referimos aqui a um movimento cujas raízes se encontram na Europa. Influenciado pela Nouvelle Vague francesa, que eclodiu no final dos anos 1950, o Cinema Novo buscava a representação da cultura brasileira fora dos moldes comerciais até então praticados no Brasil sob influência do cinema hollywoodiano. Em seu protesto, Glauber clamava pelo incentivo à cultura cinematográfica nacional, a partir do cinema de autor, com o intuito de promover uma representação mais crítica da realidade brasileira.

Hoje o cinema é um autoconhecimento também e daí sua importância no centro das relações entre os homens

e os fatos. O que viria distinguir o *cinema-verdade* do *cinema-mentira* seria o mesmo motivo divisório entre o *cinema de autor* e o *cinema-comercial*; o primeiro caracterizado pelo *realismo crítico*, o segundo caracterizado pelo melodrama idealista ou pelo drama naturalista. (ROCHA, 2003, p. 149)

O contexto político da época nos ajuda a compreender as razões que serviram de base para a eclosão do movimento do Cinema Novo. Com o declínio da Vera Cruz, principal estúdio brasileiro dos anos 1950, a produção nacional perde força e acaba sendo superada pelos filmes estrangeiros. A falta de um sistema próprio de distribuição impede que as produções brasileiras possam competir em condições iguais com os filmes importados. Por conta disso, as produções nacionais não conseguiam chegar às salas de cinema do país, muito menos ganhar o mercado internacional.

Diante desse cenário, o intuito de Glauber era incentivar a produção independente a partir de um slogan simples e provocador: “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Dessa forma, o cineasta mostrava o seu repúdio à dominação estrangeira das salas de cinema do Brasil, assim como a sua crítica à chanchada, considerada como um gênero cinematográfico “menor” pelos cinemanovistas.

Entre os filmes que se destacaram como sendo os precursores do Cinema Novo, está o clássico *Cinco vezes favela* (1962), produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. Composto a ficha técnica, havia cinco diretores: Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade. A produção do referido filme contou ainda com a colaboração de Eduardo Coutinho.

Podemos perceber a partir daí o envolvimento de Coutinho com os principais protagonistas do Cinema Novo. Embora o cineasta não se declare como defensor dos ideais dos cinemanovistas nem dos apoiadores do cinema intelectual preconizado pelo CPC, Coutinho presencia o

contexto cinematográfico brasileiro de um ponto de vista privilegiado. Ele vive na prática os questionamentos feitos pela classe cultural brasileira da época e conhece de perto os desafios de se fazer cinema no Brasil. Foi nessa ocasião que o diretor tomou contato com a história de João Pedro Teixeira, que inspiraria uma das produções mais notáveis do documentário brasileiro: *Cabra marcado para morrer*.

Sob essa ótica, é interessante notar a proximidade de Coutinho com os valores antropofágicos pulverizados na classe artística do Brasil a partir dos anos 1920. Sendo o Cinema Novo um dos movimentos considerados como propagadores da estética reivindicada pela Semana de Arte Moderna, podemos inferir que esta influência reverberou na construção do olhar cinematográfico do diretor.

A relação entre a antropofagia e o cinema não é algo novo. Conforme nos demonstra Regina Mota, o cinema de Glauber Rocha trabalha justamente a tradução em imagens dos valores defendidos pelos modernistas a partir dos anos 1920. Segundo a pesquisadora, o Cinema Novo seria um reflexo da Semana de Arte Moderna adaptado a um novo segmento artístico.

No processo de reelaboração era necessário olhar para dentro de si para fazer emergir algo distinto daquilo que nos representava classicamente em clichês e estereótipos de uma nação exótica, paradisíaca e tropical. Tratava-se de encontrar o equivalente em imagens, daquilo que já estava esboçado na literatura, na poesia, na música, nas artes plásticas, mas que ainda não tinha adquirido forma cinematográfica... (MOTA, 2006, p. 2)

O movimento do Cinema Novo viria, então, preencher um vazio da arte brasileira e propagar os valores modernistas onde eles ainda não haviam frutificado. De acordo com a teórica, a própria natureza do cinema, que consiste na reunião de várias manifestações artísticas na construção de um gênero híbrido, se conecta com os preceitos fundadores da cultura brasileira. Assim, a linguagem cinematográfica

seria a tradução em imagens de uma experiência antropofágica responsável pela formação da cultura brasileira.

A brevidade, a condensação, a feição elíptica que distinguem a forma da linguagem poética, dependem do mecanismo associativo das imagens e das ideias. Esse mecanismo, exacerbado pela própria época, constituiria, em parte, o resultado de uma adaptação da sensibilidade e da inteligência aos novos dados da ambiência da civilização industrial, como a velocidade, a rapidez dos deslocamentos no espaço e a aceleração do tempo. (MOTA, 2007, p. 9)

Vemos nessa passagem a observação de que o modernismo se caracteriza não apenas pela questão do conteúdo representado pelas mais diversas manifestações artísticas, mas, igualmente, pela forma com que esse conteúdo é trabalhado. Nesse sentido, o cinema, tendo a montagem como um dos seus princípios, seria a síntese deste recorte cultural que simboliza a nossa sociedade antropofágica. No que diz respeito ao conteúdo, assim como os modernistas buscavam um olhar mais aprofundado sobre a cultura brasileira, a fim de construir uma arte original e legítima, os cinemanovistas também trabalhavam por uma representação mais crítica da realidade brasileira, longe dos clichês romanescos que dominavam o cinema da época. O objetivo era mostrar a realidade crua do Brasil a partir de um olhar genuinamente brasileiro. Assim, a classe artística do país poderia abandonar as fórmulas importadas que ditavam a maneira como a arte era produzida no Brasil, com o propósito de criar o seu próprio modelo.

Seguindo esse pensamento, notamos no cinema de Eduardo Coutinho justamente a valorização de certos aspectos dessa cultura antropofágica. Conforme havíamos observado anteriormente, seus documentários têm como ponto de referência a palavra falada. Desse modo, os cidadãos que expressam suas memórias diante da sua câmera o fazem trazendo consigo toda a complexidade da língua portuguesa.

Esta, por sua vez, é um dos representantes mais eloquentes da cultura nacional. De norte a sul do país, temos uma língua que se adapta a cada particularidade de seus falantes e reflete em seus vocábulos e construções todas as características de cada região, de cada grupo social. A partir dos anos 1920, verificou-se toda essa força significativa da língua portuguesa nos versos da Poesia Pau Brasil.

A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de ideias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloquente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

A Poesia Pau Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente. (ANDRADE, 2011, p. 64)

A partir deste poema, notamos como os escritores da época faziam a representação da sociedade antropofágica por meio de metáforas. Trata-se de uma abstração que buscava representar da forma mais genuinamente brasileira a cultura local.

Se neste estudo partimos do princípio de que a geração modernista dos anos 1920 propagou suas influências sobre os movimentos artísticos que sucederam a Semana de Arte Moderna, é compreensível que o cinema tenha buscado inspiração nos valores antropofágicos daquela época ao conceber suas produções. Trata-se de uma influência adaptada a um novo código até então inexplorado pelos modernistas: a linguagem cinematográfica.

As raízes da antropofagia no Cinema Novo

Na edição de 1953 de um dos maiores jornais franceses de grande circulação, o *Le Monde*, havia uma coluna dedicada à atuação do Brasil no Festival de Cannes. O texto do correspondente Jean de Baroncelli referia-se ao filme *O cangaceiro*, de Lima Barreto. “Esta obra está salva da banalidade ou do lado convencional do seu tema pelo seu caráter especificamente nacional”³ (LE MONDE, 1953, p. 8 – tradução nossa).

No entanto, esta opinião não era unânime entre os críticos brasileiros. Glauber Rocha, principal expoente do Cinema Novo, fez duras críticas à maneira como o filme foi construído, bem como aos profissionais que nele trabalharam.

Sendo um produto industrial, fundado sobre uma ideologia nacionalista tipicamente pré-fascista, *O cangaceiro* é um filme negativo para o cinema brasileiro, assim como toda a obra de Lima Barreto. Se nos considerarmos um povo já livre do complexo colonial, vejamos que uma habilidade técnica (e ainda mais de técnicos estrangeiros como o sonoplasta Rasmussen, o fotógrafo Fowle, o montador Haffenrichter) não pode ser o suporte de uma expressão como o cinema. E quando esta técnica está a serviço de ideias que atrasam o processo de consciência e prática do povo brasileiro – é bom que se destrua esta técnica que, por suas implicações convencionais, só pode mesmo prestar serviços a regimes totalitários. (ROCHA, 2003, p. 96)

A partir deste trecho, notamos a efervescência de uma revolta por parte de determinados artistas brasileiros contra a interferência estrangeira no cinema nacional. Este repúdio dizia respeito não somente à presença de filmes importados nas salas de cinema do Brasil, mas

3 No original: “Cette œuvre est sauvée de la banalité ou du côté conventionnel de son sujet par son caractère spécifiquement national”.

igualmente à mão de obra estrangeira que trabalhava nas produções que representavam a cultura brasileira.

A crítica feita por Glauber remonta ainda ao fato de *O cangaceiro* ter sido distribuído pela Columbia Pictures. A empresa chegou a negociar um preço fixo para que a referida produção brasileira pudesse ganhar o mercado internacional. Esta medida teria sido vantajosa apenas para produtora, que arrecadou a maior parte do dinheiro. Como consequência, o diretor e a equipe técnica não puderam recuperar financeiramente todo o esforço dispensado a uma das produções mais caras do cinema daquele período: “[...] no valor da moeda, há dez anos passados, [*O cangaceiro*] custou a fortuna de dez milhões de cruzeiros, hoje orçamento mínimo para um filme” (ROCHA, 2003, p. 85).

Foi nesse contexto de insatisfação contra os moldes de produção impostos pela grande indústria cinematográfica que o Cinema Novo tomou corpo. Primando pela simplificação do processo de produção e, principalmente, pela redução de custos, Glauber Rocha, assim como outros cineastas, buscava um novo direcionamento para o cinema nacional. O objetivo era representar a realidade brasileira não apenas a partir do tema das representações, mas, igualmente, na maneira como os filmes seriam produzidos. Essa experiência repercutiu positivamente não apenas no Brasil, mas no mundo inteiro, como podemos observar na edição de 1964 do *Le Monde*. O referido periódico traz um artigo que trata da participação do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), dirigido por Glauber, no Festival de Cannes daquele ano.

Filme irregular, suficientemente sofisticado sob sua simplicidade aparente, mas que oferece momentos de real beleza. [...] A moral do filme de Glauber Rocha, que tem como título *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é que a Terra não pertence nem a Deus nem ao diabo, mas aos homens. [...] A música possui um grande papel no filme. Ela foi composta por Villa-Lobos, a partir de velhos temas folclóricos, e ela é de mais a mais admirável. Eu sei mais reticente no que diz respeito à interpretação de

Glauber Rocha, cujo estilo traz um traço de influências múltiplas, americanas, assim como japonesas. O filme apresenta além disso um aspecto teatral por vezes próximo da grandiloquência que contrasta nervosamente com a simplicidade e a inocência do tema. O que quer que seja, o filme está longe de ser indiferente. Ele tinha perfeitamente o seu lugar nesse Festival. Mais uma vez o cinema brasileiro faz uma brilhante apresentação em Cannes. Seria a renovação dos seus sucessos precedentes *O cangaceiro* e *O pagador de promessas?* Penso que não.⁴ (LE MONDE, 1964, p. 16 – tradução nossa)

Notamos por meio desta crítica a constatação da emergência de uma nova estética no cinema brasileiro por parte do espectador estrangeiro. Embora o correspondente critique a atuação de Glauber, percebemos em seu discurso uma certa admiração pela originalidade da música escolhida como tema do filme. Trata-se de um aspecto intrínseco às especificidades da cultura brasileira e que, não necessariamente, seria facilmente compreensível para um espectador que não pertença à cultura representada no filme.

Outro aspecto notável é o fato de o articulista mencionar a simplicidade do tema e a sofisticação da obra. Esse princípio minimalista se acorda de modo substancial à concepção dos cinemanovistas no que diz respeito à nova estética cinematográfica que eles almejavam

4 No original: “Film inégal, assez sophistiqué sous sa simplicité apparente, mais qui offre des moments de réelle beauté. [...] La morale du film de Glauber Rocha, qui a pour titre le Dieu noir et le Diable blond, est que la terra n’appartient ni à Dieu ni au diable, mais aux hommes. [...] La musique joue un grand rôle dans le film. Elle a été composée par Villa-Lobos d’après de vieux thèmes folkloriques, et elle est le plus souvent admirable. Je serai plus réticent en ce qui concerne la mise en scène de Glauber Rocha, dont le style porte la trace d’influences multiples, américaines aussi bien que japonaises. Le film présente en outre un aspect théâtral proche parfois de la grandiloquence qui contraste fâcheusement avec la simplicité et la naïveté du thème. Quoi qu’il en soit, le film est loin d’être indifférent. Il avait parfaitement sa place dans ce Festival. Une fois de plus le cinéma brésilien fait brillante figure à Cannes. Renouvellerait-il ses précédents succès de *O Cangaceiro* et de *la Parole Donnée*? Je ne le pense cependant pas”.

desenvolver no país. Entretanto, o texto destaca também um dos pontos paradoxais do Cinema Novo, que é a inspiração estrangeira. No caso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o jornalista evidencia a influência americana e japonesa no cinema de Glauber Rocha. Apesar disso, ele reconhece um certo “tratamento criativo da realidade” dado pelo diretor baiano, de forma a conferir ao seu filme uma roupagem típica ao incluir a canção do compositor Villa-Lobos baseada no folclore brasileiro.

Se tomarmos como ponto de referência o princípio da antropofagia, podemos conceber este paradoxo aparente no cinema de Glauber Rocha a partir de outra perspectiva. Poderia se tratar, nesse caso, de uma assimilação de correntes estéticas oriundas de outras civilizações e que, após terem sido ingeridas, assimiladas e combinadas a outras características da cultura brasileira pelo cineasta, foram regurgitadas em forma de uma estética inovadora e adaptada às especificidades da linguagem cinematográfica. Esta prática reverbera no cinema brasileiro de modo constante, como podemos verificar, por exemplo, nos documentários de Eduardo Coutinho.

O cinema de Coutinho face ao espectador estrangeiro

Os filmes de Eduardo Coutinho não são tão célebres no exterior como são no Brasil. Acreditamos que uma das razões que justifica esse pouco interesse por parte do espectador estrangeiro às suas obras é o fato de a maior parte dos seus documentários se concentrar na palavra falada. E se, por vezes, o discurso dos entrevistados não é tão claro nem mesmo para um espectador brasileiro que não pertença ao mesmo grupo social do “personagem” entrevistado por Coutinho, o que dizer de um espectador que se vê limitado às legendas ou dublagens para captar o conteúdo do filme? As nuances que se perdem nesse processo de codificação podem ser cruciais para o entendimento global do “tratamento da realidade” dado pelo cineasta brasileiro. Coutinho

acredita que este pode ter sido um dos motivos que fizeram com que *Santo forte* fosse rejeitado no exterior.

Na Europa o filme não foi notado. Teve péssima recepção em Paris, quando passou no Cinéma du Réel de 2000. “Se fosse o único filme, não ganhava prêmio”, diz Coutinho. Todas as sutilezas da expressão oral dos personagens se perderam com a leitura das legendas, que eram mais de mil. “É um filme secreto, possível de ser entendido a fundo apenas no Brasil, e é por isso, também, que eu adoro ele”. (LINS, 2007, p. 119)

Se por um lado certos filmes do cineasta brasileiro são pouco apreciados no exterior, outras obras conseguem traduzir a especificidade da cultura brasileira ao espectador estrangeiro com mais vigor. É o caso de *Cabra marcado para morrer*, que fez com que Coutinho deixasse o programa *Globo Repórter* para acompanhar a repercussão do seu filme em festivais ao redor do mundo.

Como a licença do *Globo Repórter* estava chegando ao fim, Coutinho decidiu pedir demissão para acompanhar o filme nos inúmeros convites que ele recebeu. Compareceu a vários festivais internacionais e ganhou prêmios em Havana, Berlim, Salso (Itália), Tróia (Portugal) e em Paris. (LINS, 2007, p. 56)

No jornal francês *Le Monde* também é possível encontrar registros positivos sobre a obra do diretor, embora haja sempre a observação de que seu cinema seja pouco conhecido fora do Brasil. Um exemplo é o artigo publicado na edição de 21 de junho de 2005, assinado por Jacques Mandelbaum.

Pouco conhecido na França, Eduardo Coutinho é entretanto uma das figuras mais importantes do documentário brasileiro. [...] A palavra e a carne são os dois pilares

fundamentais a partir dos quais Coutinho edifica um cinema do encontro, no que este termo sugere de mais nobre, tão longe da convivência como da condescendência. A entrevista, o diálogo, a aproximação dos corpos e da intimidade doméstica, o reconhecimento mútuo do sujeito filmado e do cineasta e de sua equipe, constituem o dispositivo privilegiado graças ao qual sua obra vem oferecer uma representação quase etnográfica dos diversos estratos da sociedade brasileira, e mais particularmente dos marginalizados. [...] Logo abandonando a película por aquilo que o vídeo permite mais longamente e mais atentivamente de cavar – a palavra dos personagens –, Coutinho vai privilegiar a filmagem num lugar único, concentrando nessa abordagem materialista e minimalista, deliberadamente amputada dos pontos ordinários do documentário (o comentário, o arquivo, a reconstrução...), uma infinita potência de revelação. [...] Aqui e ali, a mesma lição. Não aquela de um hipotético cinema-verdade que revela o estado objetivo de uma sociedade num momento dado da sua história, mas todo o contrário: a história de indivíduos ancorados numa das sociedades mais estratificadas e niveladas que sejam, e que, pela potência performática de suas palavras, logo de seus imaginários em ato, ultrapassam o determinismo social que serve ordinariamente a designá-los.⁵ (LE MONDE, 2005 – tradução nossa)

- 5 No original: “Peu connu en France, Eduardo Coutinho est pourtant l’une des plus importantes figures du documentaire brésilien. [...] La parole et la chair sont les deux piliers fondamentaux à partir desquels Coutinho édifie un cinéma de la rencontre, dans ce que ce terme suggère de plus noble, aussi loin de la connivence que de la condescendance. L’entretien, le dialogue, l’approche des corps et de l’intimité domestique, la reconnaissance mutuelle du sujet filmé et du cinéaste et de son équipe, constituent le dispositif privilégié grâce auquel son œuvre parvient à offrir une mise en perspective quasi ethnographique des diverses strates de la société brésilienne, et plus particulièrement de ses laissés-pour-compte. [...] Abandonnant bientôt la pellicule pour ce que la vidéo permet plus longuement et plus attentivement de creuser – la parole des personnages –, Coutinho va privilégier le tournage dans un lieu unique, concentrant dans cette approche matérialiste et minimaliste, délibérément amputée des atouts ordinaires du documentaire (le

Neste artigo, temos um relato mais aprofundado sobre as especificidades do cinema de Eduardo Coutinho. O articulista demonstra reconhecer o tratamento singular que o cineasta confere a cada entrevistado, assim como sua recusa em estereotipar os cidadãos que revelam suas memórias diante da câmera. Todavia, trata-se aqui do reconhecimento da legitimidade do método de filmagem do diretor, ou seja, do dispositivo. Os detalhes da cultura brasileira permanecem inexplorados ou não compreendidos em sua plenitude.

Como exemplo, podemos citar a entrevistada Roseli, do filme *Babilônia 2000* (2000). Logo ao tomar contato com o cineasta durante a gravação dos depoimentos, ela pede ao diretor para se ausentar durante alguns instantes para se arrumar antes de dar entrevista. No entanto, Coutinho insiste para que ela fale naturalmente diante da câmera. A reação de Roseli ao pedido do cineasta foi categórica: “Você quer pobreza mesmo? Ah, sei, comunidade...”. Neste caso particular, a palavra “comunidade” ganha um sentido muito mais amplo do que o habitual. Tornou-se recorrente no Brasil referir-se à favela por meio de um certo eufemismo usando-se o termo “comunidade”. Isso não exclui a possibilidade de que a palavra seja empregada também em outras circunstâncias. Contudo, neste contexto específico, o espectador precisaria de um certo repertório para poder apreender o real sentido que Roseli dá ao seu depoimento.

Variações linguísticas como esta que acabamos de citar atravessam o cinema de Eduardo Coutinho durante todo o tempo. Por isso, podemos considerar que seu cinema não só representa a sociedade brasileira em seus detalhes mais singulares, como também apresenta ao espectador estrangeiro o resultado de um processo

commentaire, l'archive, la reconstruction...), une infinie puissance de révélation. [...] Ici et là, la même leçon. Non pas celle d'un hypothétique cinéma-vérité qui dévoilerait l'état objectif d'une société à un moment donné de son histoire, mais tout le contraire: l'histoire d'individus ancrés dans une des sociétés les plus stratifiées et nivelées qui soient, et qui, par la puissance performative de leur parole, donc de leur imaginaire en acte, échappent au déterminisme social qui sert ordinairement à les désigner”. (LE MONDE, 2005)

antropofágico que se desenvolve há centenas de anos e que não cabe em modelos sociológicos engessados. Trata-se de algo muito mais rico, complexo e tão volátil quanto as palavras que constituem toda a alma dos seus documentários.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011.
- BARONCELLI, Jean de. Accueil Favorable aux “Parapluies de Cherbourg”. *Le Monde*, Paris, 13 maio 1964, Caderno de Cultura, p. 16.
- BARONCELLI, Jean de. Au festival de Cannes le Brésil fait bonne figure. *Le Monde*, Paris, 18 abr. 1953, Caderno de Cultura.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRAGANÇA, Felipe. *Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- GRIERSON, John. *Grierson on Documentary*. Abridged Ed. 1. Moving-pictures, Documentary – Production and direction – Collected works: I. Hardy Forsyth, 1966.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- MANDELBAUM, Jacques. Eduardo Coutinho, paroles brésiliennes. *Le Monde*, Paris, 21 jun. 2005, Caderno de Cultura. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/cinema/article/2005/06/21/eduardo-coutinho-paroles-bresiliennes_664496_3476.html>.
- MOTA, Regina. Cinema e Pensamento Brasileiro. *Revista de Economia Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, Dossiê Especial Cultura e Pensamento, v. II – Dinâmicas Culturais, dez. 2006.

MOTA, Regina. *Cinema e pensamento brasileiro: uma herança modernista ?* Disponível em: <http://www.fabricadofuturo.org.br/fabricav4/ear_arquivos/cinema_modernismo.pdf>.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Filmografia

O cangaceiro (1953), dir. Lima Barreto.

O pagador de promessas (1962), dir. Anselmo Duarte.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), dir. Glauber Rocha.

Cabra marcado para morrer (1984), dir. Eduardo Coutinho.

Santo Forte (1999), dir. Eduardo Coutinho.

Babilônia 2000 (2000), dir. Eduardo Coutinho.

PARTE 2

O cinema expandido:
dilatações no cinema
ficcional e documentário

ANIMAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

Uma análise do filme *A guerra dos gibis*

JENNIFER JANE SERRA¹

A pesar de ainda pouco conhecida, a relação entre cinema documentário e cinema de animação no Brasil não é algo recente. Documentaristas brasileiros há muito vêm utilizando técnicas de animação como ferramenta para auxiliar na explicação de conceitos e ideias, na forma de animações de mapas, textos e gráficos, sobretudo como suporte visual para um conteúdo didático, como em filmes produzidos pelo Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo) entre os anos 1950 e 1970. A cinematografia brasileira contemporânea, no entanto, tem proporcionado exemplos de filmes documentários em que a animação é explorada como um meio expressivo, que agrega sentido à narrativa não ficcional através de propriedades retóricas intrínsecas ao cinema de animação. Acompanhando a evolução do cinema documentário no mundo, que em sua forma contemporânea é marcado pela miscigenação com outros formatos, o documentário brasileiro contemporâneo

1 Jennifer Jane Serra é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp e bolsista Fapesp. É mestre em Multimeios pela mesma instituição, onde realizou pesquisa sobre o documentário animado e a leitura documentarizante da animação. Atualmente investiga as particularidades da imagem animada em narrativas documentárias e a produção de documentários animados no Brasil. Contato: jennifer.jserra@gmail.com

tem se relacionado com a animação com propostas de hibridismo que estendem a relação para além do convencional uso da animação como ferramenta de ilustração visual. Entre essas propostas, o documentário animado, um tipo de produção híbrida dos dois formatos, vem chamando atenção em festivais e mostras de cinema, ainda que com poucos filmes, devido ao sucesso de produções estrangeiras, como o longa-metragem israelense *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008), mas também através de obras nacionais premiadas, como *Dossiê Rê Bordosa* (Cesar Cabral, 2008), e *O Divino, De Repente* (Fábio Yamaji, 2009). Neste trabalho, apresentaremos a análise de um documentário animado brasileiro recente: o curta-metragem *A guerra dos gibis*, lançado em 2012, com direção de Rafael Terpins e Thiago Brandimarte Mendonça. Nosso objetivo é mostrar como a animação pode ser utilizada como um recurso de documentação e como a produção de documentários animados no país ecoa mudanças de concepções, tanto do documentário quanto da animação, na produção audiovisual contemporânea.

Animação como meio de documentação

A utilização de técnicas de animação como recurso para a construção de uma representação do mundo histórico em filmes documentários é antiga e recorrente. A animação tem sido utilizada em produções não ficcionais sobretudo como uma ferramenta para auxiliar na ilustração visual de um conteúdo de forma simplificada ou lúdica. No Brasil, a relação entre animação e documentário tem se manifestado principalmente no cinema educativo, através de documentários que apresentam trechos de animação ou de animações que tratam de um tema de caráter não ficcional. Uma das mais prolíficas produções brasileiras de filmes de animação dessa natureza teve lugar no Instituto Nacional de Cinema Educativo, dirigido pelo cineasta Humberto Mauro. Entre os anos de 1950 e 1970, o Ince produziu diversos filmes de animação de cunho educativo, além de filmes

documentários construídos com a imagem-câmera² como principal suporte, mas que continham trechos de animação, como os filmes *Investir para progredir* (Jacques Deheinzelin, 1966) e *A medida do tempo* (Jurandyr Noronha, 1958).

Em 1962, por exemplo, o animador francês radicado no Brasil Guy Boris Lebrun realizou *H₂O*, um curta-metragem sobre a água. Neste desenho animado, o personagem fictício Joãozinho recebe informações de um narrador, em voz *over*, sobre o que é a água, quais suas propriedades físicas e sua importância. A animação ilustra a fala do narrador através de desenhos animados ao mesmo tempo que dá vida ao personagem Joãozinho, fio condutor do filme. O uso de personagens fictícios é recorrente nas animações educativas produzidas pelo Ince, como, por exemplo, *Inflação* (1966), curta-metragem dirigido por Jorge Bastos. Neste filme, o fenômeno da inflação é representado por uma figura feminina dotada de sensualidade, mas que revela ser traiçoeira, egoísta e perversa. A personagem explica como uma riqueza aparente, decorrente da desvalorização da moeda, esconde o empobrecimento da sociedade como um todo. Outro animador francês, Alain Jaccoud, realizou para o Ince *Milagre do desenvolvimento*, em 1968, no qual um narrador, em voz *over*, propõe ações a serem desenvolvidas pelo governo e pelo povo para o Brasil alcançar um desenvolvimento econômico, o “milagre do desenvolvimento”. A animação ilustra a fala do narrador e apresenta personagens fictícios arquetípicos que remetem ao povo brasileiro.

A utilização de animação em produções de caráter didático é ainda mais comum em países nos quais o cinema de animação tem maior tradição. Os animadores norte-americanos, por exemplo, produzem animações educativas desde os anos 1920, com produções que poderiam ser consideradas, em nosso atual contexto, exemplos

2 O termo “imagem-câmera” é utilizado por Fernão Pessoa Ramos para designar as imagens em movimento produzidas por aparelhos de filmagem, em contraposição às representações pictóricas, como as imagens de desenhos animados, por exemplo. Mais informações em Ramos (2008, p. 76-81).

de documentários animados, como os filmes *The Einstein Theory of Relativity* (1923) e *Evolution* (1925), dos irmãos Max e Dave Fleischer, e o premiado *Of Stars and Men* (1964), do casal de animadores John e Faith Hubley. A animação também serviu como meio expressivo para a propaganda política no período da Segunda Guerra Mundial, tanto por soviéticos como por norte-americanos, como atestam os filmes dos russos Ivan Ivanov-Vano e Dziga Vertov e as animações de Disney para o governo americano, como *Victory Through Air Power* (Clyde Geronimi, Jack Kinney, James Alger e H.C. Potter, 1943), *Donald Gets Drafted*, *Education for Death*, *Der Fuehrer's Face*, entre outros filmes.³

Apesar da relação entre os campos da animação e do documentário ser antiga, como demonstram os filmes citados, somente nas últimas décadas a imagem animada passou a ser reconhecida em seu potencial de dar visibilidade a fatos e coisas que não podem ser registrados pela câmera e como uma forma de *documentar* o mundo, tão válida quanto a imagem de natureza fotográfica. A tradicional associação da animação com o universo infantil e fantástico tem dado espaço para o uso da imagem animada para tratar de assuntos que variam desde problemas psicológicos, traumas e violência a biografias e autobiografias, como os filmes da série *Animated Minds* (Andy Glynn, 2003, 2008), sobre pessoas com problemas psicológicos, os curtas *Slaves* (David Aronowitsch e Hanna Heilborn, 2009), sobre crianças sudanesas sequestradas, *Drawn From Memory* (1995), autobiografia do animador Paul Fierlinger, entre outros exemplos. Porém, mesmo com essa mudança, animação e documentário ainda carregam a condição de serem, em nossa cultura ocidental, produções dissonantes, com propósitos e naturezas completamente distintas, o que tornaria o documentário animado uma espécie de oximoro.

O conflito inerente ao documentário animado tem origem na associação do documentário a conceitos como objetividade e autenticidade. O documentário é comumente visto como produto de um

3 Para mais exemplos de animações que estabelecem uma aproximação entre animação e documentário, ver Serra (2011b).

registro indexical de uma realidade que aconteceu diante da câmera e que não sofreu intervenção do “sujeito-da-câmera”.⁴ Nesse sentido, as imagens gravadas proveriam uma tipo de evidência factual, com sua natureza “transparente”⁵ que lança o espectador à “circunstância do mundo que deu origem a elas”, como coloca Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 78). A imagem gravada carregaria em si, então, o “traço” do mundo daquele instante em que ela foi gerada. Essa relação indexical entre o mundo diegético e a circunstância da tomada é problematizada pela animação, especialmente pela animação em *stop motion*,⁶ pois apesar da natureza indexical da imagem nesse tipo de animação, “o que nós vemos projetado na tela *não* é o que se passou diante da câmera” (WARD, 2011, p. 294). Os objetos e bonecos têm uma existência real, mas a circunstância do mundo nesses casos não corresponde ao mundo diegético construído pelo filme, mas sim ao local onde esses objetos e bonecos foram filmados. Outro aspecto da tensão que o documentário animado provoca provém da natureza construída da animação. As imagens animadas são produto de uma intervenção e isso é algo que está sempre evidente ao espectador. Essa subjetividade inerente ao processo de produção das imagens animadas vai de encontro à ideia de objetividade associada ao filme documentário, o que pode suscitar uma desconfiança por parte do espectador quanto à legitimidade do discurso fílmico.

O documentário animado também ressalta uma questão cara aos debates sobre o documentário, que é a dicotomia entre ética e estética.

-
- 4 “Sujeito-da-câmera” é o termo utilizado por Fernão Pessoa Ramos para designar o sujeito que sustenta a câmera no momento da tomada. Sua presença é latente na “imagem-câmera” e condensa o “conjunto da equipe que está atrás da câmera no momento da tomada, quando o mundo e seu som vêm deixar sua marca no suporte da câmera, sensível à materialidade do mundo e seu som” (RAMOS, 2008, p. 83-84).
 - 5 Segundo Ramos (2008), a imagem-câmera tem como propriedade a sua transparência, isto é, o poder de remeter o espectador à circunstância do mundo que a originou.
 - 6 Animações em *stop motion* são feitas quadro a quadro a partir do registro estático de bonecos, objetos ou pessoas, que são movimentados artificialmente e progressivamente a cada quadro.

Como coloca Marcius Freire (2012), o documentário é marcado pela complexidade resultante do seu engajamento com a questão ética e a preocupação estética, que é natural do fazer cinematográfico. No cinema documentário, como aponta Stella Bruzzi (2006), a relação entre estilização e autenticidade é de inversão, pois quanto menos produzido o filme aparenta ser (e mais “cruas” são suas imagens), maior é sua credibilidade. No caso do filme animado, a preocupação estética alcança níveis mais altos pela necessária criação artística das imagens e porque o estilo do artista manifesta-se em toda sua criação. Por chamar a atenção a essa dicotomia, o documentário animado acaba revelando a própria incongruência da concepção mais convencional sobre o filme documentário, a que o associa à ideia de registro do real. Segundo Bruzzi (2006, p. 10):

Talvez seja mais generoso e vantajoso simplesmente aceitar que um documentário nunca poderá ser o mundo real, que a câmera nunca poderá capturar a vida como ela teria desvendado se não tivesse interferido, e os resultados dessa colisão entre aparato e sujeito são o que constitui um documentário – não a utópica visão do que poderia ter acontecido se a câmera não estivesse lá.

Nesse sentido, o documentário animado está em sintonia com o cinema documentário contemporâneo, que coloca em xeque a visão mais tradicional de filme documentário e estabelece uma proposta mais ampla, como aponta Francisco Elinaldo Teixeira (2007, p. 39):

Nos anos 1920, quando o termo documentário foi estabelecido, a resposta sobre o que ele era decorria de uma necessidade de diferenciação em relação à reportagem cinematográfica (“atualidades”) e ao cinema de ficção, reclamando para si as prerrogativas da realidade. [...] Das três últimas décadas para cá, desde quando

as tecnologias e estéticas videográficas irromperam no horizonte nos anos 1970, com a alternativa do suporte eletrônico analógico e digital em relação à longa duração do suporte fotoquímico da fotografia e do cinema, produziu-se uma espécie de voragem intra, inter e multimeios que parecia tender para uma total pulverização do território do documentário.

Como afirma Teixeira, a produção contemporânea de filmes documentários extrapolou os limites conceituais do campo, fixados por movimentos cinematográficos anteriores como o Cinema Direto, incorporando novas abordagens éticas e estéticas ao cinema documentário. A forma *miscigenada* do filme documentário contemporâneo, muito mais aberto à associação com outros formatos audiovisuais em comparação com o documentário dito “clássico” ou “moderno”⁷, e receptivo ao uso de diferentes materiais visuais e sonoros, contribuiu para a proliferação de produções de natureza híbrida, como os filmes que mesclam documentário e animação.

Um exemplo da mudança na incorporação da animação em produções documentárias pode ser percebida nos trechos de animação presentes em filmes documentários fundamentados no uso da imagem filmada ou “imagem-câmera”, como propõe Fernão Pessoa Ramos (2008). Pode-se considerar que atualmente há uma ocorrência mais frequente de documentários nos quais a animação tem um uso mais sofisticado do que apenas ilustrar didaticamente uma fala, ocupando, nesses casos, a função e espaço de materiais de arquivo, como, por exemplo, a sequência da reconstrução do assassinato de Henning Boilesen no filme *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewsk, 2009), feita com pequenos trechos de animação combinados com imagens de arquivo e encenações, ou os trechos de animação em *Searching for Sugar Man* (Malik Bendjelloul, 2012), mostrando possíveis cenas vividas pelo

7 Sobre a distinção entre documentário clássico, moderno e contemporâneo, ver Francisco Elinaldo Teixeira (2007).

cantor Sixto Rodriguez e que podem ser entendidos como registros das projeções e fantasias dos realizadores sobre a história mítica do cantor.

As ocorrências da interação entre documentário e animação têm se multiplicado e adquirido novos sentidos, o que pode ser atestado pela defesa do documentário animado como um novo gênero de filme documentário, como propõem autores como Annabelle Honess Roe (2013) e Paul Ward (2011). Esse tipo de produção se distingue do tradicional uso da animação em filmes documentários ou do filme de animação de caráter ficcional por sua forma narrativa ser ao mesmo tempo de natureza assertiva e carregada de elementos da linguagem cinematográfica do cinema de animação. No documentário animado, a animação é usada como uma ferramenta discursiva para falar sobre aspectos do mundo em que vivemos, isto é, para *documentar*. Tomando o filme documentário como um produto audiovisual que oferece asserções sobre o mundo histórico, podemos considerar que o documentário animado representa o mundo histórico por meio da imagem animada e alia a construção de sentidos própria de um documentário com a de um filme animado.

Nesse tipo de produção, a imagem animada não é um substituto da imagem-câmera de igual qualidade, mas o seu valor está, ao mesmo tempo, naquilo que falta a ela e naquilo em que ela excede a imagem-câmera. Ao não apresentar uma relação indexical com o mundo histórico, a imagem animada chama a atenção para as convenções do filme documentário e da naturalização, a que estamos acostumados, da relação mimética entre imagem fílmica e realidade que pode nos leva a acreditar na equivalência entre a representação fílmica e nossa experiência de mundo, isto é, entre documentário e realidade. Ao mesmo tempo, por suas qualidades estéticas e por sua construção visual, na maioria dos casos, metafórica, a imagem animada vai além da função de registro visual e revela ou enfatiza aspectos da realidade que através da imagem-câmera poderiam não ser percebidos. Como Bill Nichols aponta ao analisar o impacto de documentários animados

(2010), o entendimento metafórico tem grande poder persuasivo no convencimento sobre o mérito de um argumento.

Nesse sentido, ao analisar as funções da animação em filmes documentários animados, a pesquisadora Annabelle Honnes Roe (2011) propõe três atribuições para a animação nesse tipo de produção: a evocação; a substituição mimética; e a substituição não mimética. Com a função de “evocação”, a animação no documentário é usada para ilustrar dimensões de nossa experiência vivida que estão fora do alcance do nosso olhar e da “visão” da câmera, como universos mentais, sentimentos, pensamentos, ideias ou memórias. Segundo a autora, através da visualização de aspectos invisíveis da vida, a animação permite ao espectador imaginar como o mundo é experienciado a partir da perspectiva de outra pessoa. Um exemplo desse tipo de produção são os filmes da série inglesa *Animated Minds* (Andy Glynne, 2003, 2008), sobre pessoas com problemas de saúde mental como psicose, depressão, Síndrome de Asperger, entre outros. Os filmes da série apresentam como banda sonora o depoimento de pessoas que sofreram algum distúrbio psicológico e traduzem em imagens animadas o estado mental dessas pessoas.

No curta-metragem brasileiro *Boi fantasma* (Rogério Nunes e José Silveira, 2012) também é possível apontar a função de evocação da animação. Resultado de uma oficina de animação ministrada em Parintins, *Boi fantasma* resgata a encenação do antigo Auto do Boi-Bumbá, uma manifestação cultural que foi realizada até 1966, quando deu lugar ao Festival Folclórico de Parintins e da qual não se tem qualquer registro fílmico ou fotográfico. Nesse filme, a animação resgata a história do Auto, através de entrevistas com pessoas que vivenciaram essa festa, construindo uma representação do antigo Auto do Boi com base nas lembranças dos entrevistados. A animação apresenta, então, uma forma de dar vida à memória desses moradores. Além disso, as imagens animadas são mostradas no filme através de uma filmagem de sua projeção sobre diferentes lugares de Parintins, na parede de casas, sobre a copa das árvores, em embarcações ou no leito do rio.

Como o boi que, na história do Auto, retoma a vida pela ação do curandeiro, o Auto do Boi Bumbá revive com a animação, mas com uma aparição espectral sobre a cidade, evidenciando que a representação construída pelo filme não é a do Auto em si, mas sim da memória dos entrevistados.

O uso da animação para ilustrar algo que seria dificilmente mostrado através de uma filmagem convencional transforma a animação em um substituto, como aponta Honess Roe. Segundo ela, as três funções da animação em documentários animados respondem a diferentes tipos de limitações representacionais do documentário construído com imagens-câmera. Nesse sentido, para a autora, a substituição, seja mimética ou não mimética, poderia ser considerada uma solução criativa para a ausência de material filmado. Nesses casos, a animação dá a ver algo que poderia ser muito difícil ou mesmo impossível de ser mostrado através de registros fílmicos, a menos que fosse utilizado o recurso de reencenação como alternativa.

Um exemplo de “substituição mimética” pela animação em documentários é o filme *O naufrágio do Lusitania* (*The Sinking of the Lusitania*, Winsor McCay, 1918), que reconstrói o naufrágio do cruzeiro britânico Lusitania através da animação. Esse é um exemplo de filme em que a animação desempenha uma função como substituta de imagens de arquivo para representar um fato histórico, especialmente diante da ausência de registros fotográficos do evento e do impacto que o filme teve na informação e comoção quanto à tragédia. Além de possibilitar uma forma de registro visual do evento do naufrágio do navio Lusitania, a animação, neste filme, reproduz a estética do jornalismo cinematográfico, sendo construída como se fosse o resultado de imagens registradas por uma câmera cinematográfica.

No caso da substituição não mimética, o filme não apresenta uma tentativa de imitação da imagem-câmera, mas sim a utilização da animação como um meio expressivo, explorando as produções de sentido próprias do cinema de animação. Como uma forma retórica, a animação comunica através da idiosincrasia de sua própria

natureza, *animada*. Para o teórico Paul Ward (2005), a natureza particular da animação permite dizer mais sobre certos aspectos do mundo do que as imagens de natureza fotográfica, uma vez que as propriedades que compõem a animação, o simbolismo, o exagero, os elementos gráficos, os materiais, entre outras coisas, permitem destacar aspectos de uma dada situação e proporcionar um entendimento mais rápido do assunto abordado. Para Honess Roe, os filmes em que a animação funciona como substituição não mimética apresentam a compreensão de que ela é um meio com potencial para expressar sentidos a partir de sua própria estética. Nesses casos, “a animação começa a acrescentar algo, a sugerir coisas através de seu estilo e tom” (HONESS ROE, 2011, p. 228, 229). Um exemplo desse tipo de produção é o curta-metragem brasileiro *A guerra dos gibis*, o qual analisaremos de maneira mais detalhada.

Quadrinhos e censura em *A guerra dos gibis*

A guerra dos gibis foi lançado em 2012 e é dirigido pelos documentaristas Thiago Brandimarte Mendonça e Rafael Terpins, e o último também realiza trabalhos como animador. O curta-metragem tem duração de vinte minutos e apresenta a censura do governo militar brasileiro a editoras de revistas em quadrinhos de cunho erótico, editadas entre os anos de 1960 e 1980. Baseado no livro *A guerra dos gibis 2: Maria Erótica e o clamor do sexo*, de Gonçalo Júnior, *A guerra dos gibis* apresenta a combinação de diferentes materiais, tais como filmagens de entrevistas, trechos de animação em diferentes técnicas, encenação em *live action*,⁸ animação mesclada com registros fílmicos e imagens de arquivo, incluindo imagens de revistas em quadrinhos. No filme, a animação é utilizada especialmente para a criação de cenas que funcionam como imagens de arquivo, ausentes porque tratam de fatos já ocorridos e que não foram registrados por um aparelho de captação de

8 *Live-action* é um termo usado para designar produções audiovisuais com atores reais, em oposição à animação, cujos personagens são seres animados e não humanos.

imagens, como um substituto à imagem-câmera, mas também como um meio expressivo que se aproxima dos quadrinhos pela natureza icônica de suas imagens, como abordaremos mais adiante.

Em *A guerra dos gibis*, assim como no livro de Gonçalo Junior, acompanhamos a história da editora Edrel e de seu fundador, Minami Keizi, que, junto com outros artistas, especialmente nipo-brasileiros, foi responsável pelo desenvolvimento da produção nacional de revistas em quadrinhos. Segundo Gonçalo Junior (2010), quadrinistas brasileiros descendentes de japoneses como Minami Keizi e Claudio Seto tiveram seu primeiro contato com os quadrinhos através das revistas que vinham do Japão, adquiridas para familiarizar as crianças nascidas no Brasil com o idioma japonês. Saindo do interior de São Paulo (Keizi, por exemplo, nasceu em Lins, e Seto, em Guaiçara), eles migraram para a capital do estado com o sonho de trabalhar como quadrinistas. Após diversas tentativas de trabalhar em editoras de quadrinhos, Minami Keizi fundou a editora Edrel em 1966, em sociedade com Salvador Bentinegna e Jinki Yamamoto.⁹ Inicialmente, Keizi buscou criar histórias com personagens brasileiros, como Tupãzinho, que tornou-se símbolo da Edrel, mas em sua experiência com editoras de quadrinhos aprendeu que as histórias de conteúdo erótico davam maior retorno financeiro, e a Edrel especializou-se em revistas que misturavam conteúdo erótico e humor com gêneros como ficção científica, terror e western.

Além de contar com esquema editorial profissional, a Edrel se diferenciou de editoras concorrentes principalmente pela qualidade gráfica dos quadrinhos, mesmo com baixo custo, garantida pela atuação de Keizi e pelo talento de jovens artistas como Claudio Seto, Fernando Ikoma, Paulo Fukue, entre outros. Além disso, a Edrel trouxe inovação aos quadrinhos nacionais através de temáticas e abordagens

9 Minami Keizi conheceu Salvador Bentinegna e Jinki Yamamoto na Editora Pan-Juvenil, de Bentinegna, que faliu devido a dívidas. Com a saída de Bentinegna da Edrel, o trio de sócios passou a ser formado por Keizi, Yamamoto e Marcilio Valenciano a partir de 1968.

menos convencionais e pela influência dos mangás japoneses. As revistas da Edrel, no entanto, sofreram a censura dos militares tanto pela exposição da nudez feminina como pela associação que os militares acreditaram haver entre algumas das histórias e a realidade política da época, como o documentário destaca. Depois de deixar a Edrel, Minami Keizi fundou a Minami e Cunha Editores, com Carlos Cunha, e editou a revista *Cinema em Close-Up*, responsável pela divulgação da produção cinematográfica da Boca do Lixo em São Paulo, como aponta Gonçalo Júnior (2010). Keizi contribuiu também com a Grafipar, editora de Curitiba que contou com direção de Cláudio Seto, outro personagem de destaque de *A guerra dos gibis*. Com a abertura política e a liberação da pornografia, o mercado dessas editoras foi conquistado por revistas pornográficas, publicadas por grandes editoras nacionais e estrangeiras.

O filme *A guerra dos gibis* apresenta a história da Edrel através de entrevistas, em *live action*, dos quadrinistas Fernando Ikoma, Paulo Fukue, Franco de Rosa, Carlos Cunha e Faruk El Kathib, editor da Grafipar. O depoimento de Minami Keizi, falecido em 2009, foi roteirizado pelos diretores com base em pesquisa prévia. Dublada por um ator, a fala atribuída a Keizi é acompanhada de imagens de arquivo, com registros fílmicos do personagem. Em algumas cenas, os personagens dos quadrinhos são mostrados interagindo com seus respectivos autores durante as entrevistas. E em outras, são inseridas animações dos personagens fictícios, como Maria Erótica, Satã, Chico de Ogum, entre outros, como forma de ilustrar os depoimentos, criando-se uma relação entre o conteúdo dos quadrinhos e a realidade a qual os entrevistados se referem que não existiu originalmente nas revistas utilizadas.

Segundo o diretor e animador Rafael Terpins (informação verbal),¹⁰ a ideia de usar animação em *A guerra dos gibis* surgiu inicialmente como uma opção estética para marcar a passagem da narrativa pelos

10 TERPINS, Rafael. Entrevista [nov. 2013]. Entrevistadora: Jennifer Jane Serra. São Paulo, 2013.

contextos das décadas de 1960, 1970 e 1980, expondo visualmente uma mudança temporal. Durante a produção do documentário, porém, essa proposta evoluiu para a animação das histórias em quadrinhos relacionando-as com as histórias vividas pelos artistas quadrinistas. Desse modo, a animação em *A guerra dos gibis* dá vida aos personagens criados pelos entrevistados, como Satã, Maria Erótica, Beto Sonhador, Chico de Ogum, Tarum, entre outros. Nesse sentido, aproxima-se do filme *Dossiê Rê Bordosa* (Cesar Cabral, 2008) pela relação que estabelece entre a animação e os quadrinhos que servem de base ao documentário.

Em *Dossiê Rê Bordosa*, o diretor Cesar Cabral transpõe para o filme o universo dos quadrinhos criados por Angeli, traduzindo a linguagem da arte sequencial para o cinema através da animação. O diretor buscou manter uma correspondência entre o conteúdo das histórias feitas por Angeli e o roteiro criado para *Dossiê Rê Bordosa*, adaptando situações das tirinhas à narrativa fílmica. O universo das revistas publicadas pela Edrel também são transpostas em *A guerra dos gibis*, mas, neste caso, o documentário promove uma extensão do universo e conteúdo originais das revistas, na medida em que os personagens dos quadrinhos atuam em cenas criadas para o filme e que não existiram nas revistas. Para ilustrar as dificuldades e insucesso dos quadrinistas a partir dos anos 1990, por exemplo, o documentário apresenta os personagens da Edrel, como Maria Erótica e Beto Sonhador, sem a força e beleza que lhes eram características, como se tivessem que “trabalhar duro” para sobreviver após a crise financeira das revistas de quadrinhos eróticos.

Também como em *Dossiê Rê Bordosa*, *A guerra dos gibis* apresenta uma mistura de documentário e ficção, incorporando elementos ficcionais, criados tanto pelos diretores como pelos quadrinistas, à realidade representada no filme. Um exemplo é a existência de um irmão gêmeo do quadrinista Claudio Seto. Segundo Rafael Terpins, Seto, que faleceu em 2008, costumava dizer em entrevistas que tinha um irmão gêmeo que vivia no Japão e essa história, inventada pelo quadrinista,

foi mantida no filme, porém sem a informação de que trata-se de um dado ficcional. O irmão gêmeo de Seto é representado pelo ator Atsumi Iwariki, mas o crédito utilizado, que segue o mesmo formato dos personagens entrevistados, é o nome de nascimento de Claudio Seto, Chugi Seto, o que reforça a história fantasiosa de um irmão gêmeo, especialmente para quem não conhece a história de vida do quadrinista. Se no mundo histórico os limites entre ficção e realidade não estavam claramente postos na vida pública de Claudio Seto, também no filme essas fronteiras aparecem embaralhadas, como uma opção dos realizadores de preservar a *persona* do quadrinista.

Além disso, os realizadores utilizam a personagem dos quadrinhos Satã, criada por Fernando Ikoma, para associar fatos relacionados à história da Edrel a uma possível força mística por trás dos acontecimentos. No início do filme, por exemplo, vemos a personagem Satã ser julgada e condenada a cumprir cem boas ações. No decorrer do filme, episódios como o encontro entre Claudio Seto e Minami Keizi são associados a ações de Satã, como se a personagem fictícia fosse responsável por esses acontecimentos. Ao final, os realizadores apresentam, através da animação, um reencontro fictício entre Seto e Keizi no céu, como sendo a última boa ação de Satã. Dessa maneira, o filme incorpora elementos ficcionais para projetar uma expectativa dos realizadores acerca dos personagens reais, atribuindo uma dimensão ficcional a essas pessoas. Por outro lado, ao mesmo tempo em que elementos ficcionais, como a presença no filme de um irmão gêmeo de Claudio Seto, apresentam-se como elementos não ficcionais, as cenas dos quadrinhos adquirem status documental, pela sua utilização na ilustração visual das falas dos entrevistados. Essa fusão entre os domínios da ficção e do documentário em *A guerra dos gibis* demonstra como a distinção entre elementos ficcionais e não ficcionais em um filme documentário não deve ser pautada pela natureza dos materiais filmicos e como o documentário contemporâneo estende a problemática da representação documentária para além da questão da indexabilidade da imagem.

Podemos considerar que em *A guerra dos gibis* a animação do universo ficcional das histórias em quadrinhos ajuda a reconstituir o contexto em que se deu a produção de gibis eróticos durante a ditadura militar no Brasil, funcionando como imagens que ilustram a fala dos entrevistados e a narração atribuída a Minami Keizi, mas que também acrescentam sentido à narrativa documentária, podendo associar o emprego de animação no documentário à função de substituição não mimética proposta por Honess Roe. Os diferentes estilos utilizados na construção dos trechos de animação do filme são um exemplo de como a animação pode ser explorada em uma narrativa documentária a partir do potencial significativo desse meio. Na primeira sequência do filme, por exemplo, quando a personagem Satã é julgada, o estilo gráfico da animação é próprio dos quadrinhos e remete ao trabalho de Roy Lichtenstein, criando uma associação entre a animação do filme e o universo das artes sequenciais por meio dos elementos gráficos. Na sequência animada que ilustra a história de Claudio Seto e seu irmão gêmeo, por sua vez, foram utilizadas figuras feitas com origami, o que reforça a ascendência nipônica do personagem por meio do potencial expressivo do material empregado na animação.

Outro exemplo de força retórica da animação presente no filme é a exploração de simbolismo e das relações associativas para a criação de analogia, como por exemplo, a associação da ditadura civil-militar brasileira com a dominação da personagem Cibele na história dos quadrinhos. Nesse caso, o filme cria, por meio da animação, uma relação associativa entre a violência sofrida pelos quadrinistas durante o governo militar e a sofrida pela personagem dos quadrinhos, tornando possível essa aproximação a partir de uma construção simbólica baseada principalmente em sugestão e alusão de imagens previamente desligadas ou desconectadas. Segundo o pesquisador Paul Wells (1998), simbolismos, metáforas visuais e relações associativas fazem parte do repertório de estratégias narrativas da animação, que incluem a exploração do potencial significativo do som, dos materiais,

da metamorfose de imagens, entre outras ferramentas narrativas. No documentário animado, consideramos que a narrativa assertiva, que caracteriza o filme documentário, é construída não apenas por elementos próprios do cinema documentário, como por exemplo a entrevista ou a narração expositiva, mas também a partir dessas estratégias discursivas do cinema de animação. Desse modo, entendemos que a compreensão do discurso fílmico pelo espectador inclui a apreensão dos sentidos que a forma animada agrega ao documentário.

Conclusão

Nas últimas décadas as ocorrências da interação entre documentário e animação têm se multiplicado e adquirido novos sentidos. Analisamos neste trabalho o curta-metragem *A guerra dos gibis* como um exemplo de filme no qual a animação funciona substituindo a imagem-câmera, mas também atribuindo sentidos ao filme que estão relacionados com as propriedades significantes da imagem animada. Neste caso, a animação ocupa uma função semelhante à de imagens de arquivo, preenchendo a ausência do registro fílmico daquilo que os depoimentos abordam, mas vai além disso, acrescentando novos sentidos à representação construída pelo filme a partir da expressividade atribuída a objetos, materiais, técnicas e recursos narrativos da animação. A natureza retórica da animação permite evidenciar aspectos que fazem parte de uma dada situação assim como destacar ideias abordadas pelo filme, por meio, principalmente, de associações simbólicas e de metáforas visuais, mas pela própria adoção da imagem animada como suporte para documentar a história dos artistas entrevistados no filme. A disposição do quadrinista Claudio Seto em embaralhar a realidade com o domínio ficcional, fabulizando sua própria história de vida, por exemplo, é reforçado pela animação em *A guerra dos gibis*, especialmente com a sua transformação, no filme, em personagem animado, o que o aproxima dos personagens fictícios das histórias em quadrinhos. Nesse caso, podemos entender

as imagens animadas do documentário estudado como uma forma visual de depoimento, uma fala que conjuga a visão dos realizadores com a dos entrevistados.

Outro aspecto relevante do filme diz respeito à produção de documentários animados no Brasil, que é ainda bastante incipiente. O documentário animado é um gênero ainda pouco conhecido e compreendido pelo espectador brasileiro, o que pode ser confirmado pela classificação que esse tipo de produção recebe nos festivais nacionais, sendo indexado, na maior parte dos casos, apenas como filme documentário ou como filme de animação e não como uma forma híbrida. Entretanto, a premiação de *A guerra dos gibis* na categoria de Melhor Curta Documentário no 45º Festival de Brasília, assim como aconteceu com os filmes *Dossiê Rê Bordosa* e o *Divino, de repente*, indica que a animação está sendo aceita como um tipo de representação documentária, entre outros tipos possíveis. Como aponta Stella Bruzzi (2006, p. 9), os cineastas e os espectadores aceitaram com muito mais rapidez que os teóricos a inabilidade do documentário em fornecer um retrato da realidade sem distorções e puramente reflexiva, o que pode demonstrar porque a discussão sobre o documentário animado no campo teórico do cinema documentário ocorreu apenas depois do sucesso comercial e de crítica de alguns filmes como *Ryan* (Chris Landreth, 2004) e *Valsa com Bashir*.

Referências bibliográficas

BRUZZI, Stella. *New Documentary*. 2. ed. Londres: Routledge, 2006.

HONESS ROE, Annabelle. Absence, excess and epistemological expansion: towards a framework for the study of animated documentary. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, n. 6, 2011, p. 215-231. Disponível em: <<http://anm.sagepub.com/content/6/3/215>>.

_____. *Animated Documentary*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

JUNIOR, Gonçalo. *A Guerra dos Gibis 2: Maria Erótica e o clamor do sexo*. São Paulo: Editora Activa, 2010.

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

_____. *Introduction to Documentary*. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press. 2ªed., 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

SERRA, Jennifer Jane. (2011a) *O documentário animado e a leitura ficcional da animação*. Dissertação (mestrado em Multimeios) – Unicamp, Campinas, 2011.

_____. (2011b) O documentário animado – quando a animação encontra o cinema do real. *Rumores*, São Paulo, edição 10, p. 238-258, jul.-dez. 2011.

WELLS, Paul. *Understanding Animation*. Londres: Routledge, 1998.

WARD, Paul. *Documentary: the margins of reality*. Londres: Wallflower Paperback, 2005.

_____. “Animating with facts: the performative process of documentary animation in *The ten mark* (2010). *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6(3), p. 293-305, 2011. Disponível em: <<http://anm.sagepub.com/content/6/3/293>>. Acesso em: jun. 2014.

A MIGRAÇÃO DAS IMAGENS DE O ÊXODO DO DANÚBIO (1999)

ISABEL ANDERSON
FERREIRA DA SILVA¹

De registro cinegrafista amador para documentário de arquivo e depois de obra inserida no meio audiovisual para instalação interativa: imagens de cidadãos comuns em um momento crucial de duas vidas atravessam tempos e formatos midiáticos, ganhando novas significações através dos seus mais diferentes contempladores e immortalizando, assim, uma passagem histórica ofuscada pelos tantos acontecimentos mais conhecidos da conturbada época da Segunda Guerra.

O surgimento das imagens

A manifestação de interesse pelas atividades triviais dos seus passageiros, bem como a captação de cenas exuberantes de inverno e verão desde o alto do rio Danúbio em uma época que viajar era uma grande extravagância, fez com que o capitão Nandór Andrásovits, da Marinha húngara na primeira metade do século passado, fosse

¹ Graduada em Imagem e Som na Universidade Federal de São Carlos, mestre em Midialogia pela Universidade de Bochum, na Alemanha, e doutoranda em Mídias pela Unicamp. Contato: bel_anderson@yahoo.com.br.

considerado um *cinematista amador apaixonado*.² As suas motivações mais específicas e os seus anseios para tal trabalho paralelo permanecem desconhecidos, mas o fato é que, ao produzir diversos rolos de películas sobre as suas expedições, ele deixou um vasto leque de material histórico/artístico, conservado pelo Hungarian National Film Archive, em Budapeste. Este material foi capaz até mesmo de revelar o acontecimento até então secreto da fuga dos judeus para a Palestina, já que a viagem foi organizada de maneira extraoficial, assim como conferimos no site de Péter Forgács.³

O documentário

Este acontecimento se vê, então, presente em *O êxodo do Danúbio* (1999), um documentário de arquivo do cineasta e artista multimídia Forgács que foi montado a partir destes e de outros registros fílmicos particulares do capitão. O filme mostra primeiramente este êxodo de judeus que viviam em terras ameaçadas pelo domínio nazista pouco antes do início da Segunda Guerra, isto é, um grupo de judeus eslovacos e austríacos com a intenção de alcançar o Mar Negro pelo rio Danúbio, para de lá seguir para a Palestina. Na segunda parte do filme, vemos um êxodo contrário, ou seja, na contracorrente do rio: desta vez para repatriar no Terceiro Reich os descendentes de alemães moradores da Bessarábia, região da atual Romênia, que havia sido invadida por soviéticos pouco tempo depois do primeiro episódio. As imagens deste documentário, apesar de bastante retrabalhadas, provêm, em sua totalidade, dos registros amadores do capitão, que contemplou os seus passageiros enquanto eles rezavam, dançavam, dormiam e até mesmo se casavam.

Na interpretação dos acontecimentos feita pelo artista húngaro, a imagem de arquivo aparece extremamente retrabalhada: vemos

2 Assim como classificado nos créditos de introdução do documentário *O Êxodo do Danúbio*.

3 Informação disponível em: <<http://www.danube-exodus.hu/en/main.php3?topic=3>>.

efeitos de pós-produção como o uso de filtros de diversas cores, muita câmera lenta e muitos congelamentos de imagem, principalmente em fotogramas de rostos. Há também a inserção de créditos explicativos. Contudo, os narradores em si são lacônicos, se manifestam poucas vezes para explicar detalhes não visíveis dos contextos. A música de fundo é tocada ao piano – e é calma, talvez melancólica, mas não dramática. Além disso, há inserção de muitos sons que remetem ao que seria o som ambiente: o motor do barco em funcionamento, o vento, o barulho de ondas e o cantar dos pássaros.

Temos uma narrativa intercalada com diversos planos exuberantes, como planos de conjunto de paisagens naturais e urbanas, água em movimento, imagens da natureza e do funcionamento de máquinas, como o motor do barco. Há projeções de céus com nuvens, da margem do rio em movimento, entre outras. Com pouca função narrativa, estas cenas são capazes de amarrar as diferentes sequências fílmicas, fornecendo, além de espaço para a apreciação estética, uma continuidade harmônica dentro de um ritmo de relato menos acelerado.

Por conta dessas características, este filme foi considerado por Bill Nichols como um documentário poético. O autor entende o documentário como um exemplo do estilo do artista húngaro como um todo: “as notáveis reformulações de Péter Forgács de filmes amadores em documentos históricos enfatizam qualidades poéticas e associativas em vez de veicular informações ou convencer-nos de um determinado ponto de vista” (NICHOLS, 2005, p. 141). De fato, não percebemos a resignificação do material original como se isso fosse o objetivo principal da obra de Forgács. Este relativo desapego retórico é característico do cinema experimental. Ele parece estar interessado mais na maneira com que estes filmes descrevem as sensações dos personagens envolvidos do que propriamente com a ponderação dos acontecimentos nos quais eles estão inseridos ou a sua historicidade. Ao utilizar o arquivo como uma via aberta, percebemos que Forgács cria uma alternativa que privilegia a estética e também a liberdade artística, em que o cineasta não busca respostas

ou verdades universais sobre os temas tratados no filme. Evidentemente as imagens se recontextualizam, como em qualquer processo de compilação de trechos fílmicos, porém, vemos que a sequência audiovisual estabelecida e retrabalhada na obra deixa ao espectador abertura às múltiplas interpretações e às diferentes formas de fruição (estética, narrativa, histórica etc.).

Talvez por estar inserido em um contexto histórico no qual as formas de abordagem dos assuntos referentes à Segunda Guerra e ao nazismo já estavam saturadas, o filme de Forgács, salvo exceções, abdica de explicações históricas contextualizantes e traz à tona, por meio de trechos de filmes caseiros, uma passagem na vida de um pequeno grupo de pessoas que vivenciaram as dificuldades de uma época e um local em guerra. Vemos rostos e sentimentos naqueles dos quais, quando muito, apenas temos conhecimento da existência por dados estatísticos. É como se o cineasta já partisse do princípio de que existe um conhecimento prévio, assim como diversas opiniões formadas sobre os temas daquele momento histórico e, por isso, se limita em retratar, de maneira aberta aos diferentes pontos de vista, uma consequência dos trâmites políticos da época. O filme aborda acontecimentos históricos, sim, mas a nível pessoal, mostrando situações mais próximas do dia a dia de qualquer um e inclusive do espectador, que pode assim adicionar mais uma peça ao seu *quebra-cabeça mental* de construção do seu próprio conhecimento histórico, se sentir comovido pela sua extrema humanização e, portanto, mais diretamente identificado com os personagens retratados.

A instalação

No começo do século, *O Êxodo do Danúbio* serviu como ponto de partida para o estabelecimento de uma instalação audiovisual quase homônima: *The Danube Exodus: the rippling currents of the river* (em português algo como “O Êxodo do Danúbio: as correntes ondulantes do rio”). A instalação estreou em setembro de 2002 em Los Angeles

e, desde então, já viajou por outras regiões dos Estados Unidos e por diversos países da Europa, sendo remontada e exposta em centros universitários e institutos de arte (a última relatada no site oficial da instalação data de 2011 na Bélgica).

Trata-se de uma parceria de um grupo norte-americano de pesquisa em narrativa interativa, o *Labyrinth Project*, com o próprio Péter Forgács. A narrativa fílmica, uma vez criada por meio de imagens de arquivo, se transpôs – desta vez, de forma expandida e *multiscreen* – para fora da tela “doméstica” ou da tela de cinema, fazendo parte de um trabalho audiovisual interativo dentro de um espaço físico determinado, público e itinerante.

A migração⁴ que mencionamos no título deste artigo consiste na nota de que a instalação do *Labyrinth Project* possibilita que as imagens de *O Êxodo de Danúbio* se ramifiquem, atingindo, pela primeira vez, um campo externo ao âmbito fílmico, inserindo-se em um contexto *crossmedia*, inserindo-se em um contexto *crossmedia*, que começa a ganhar força nos anos 1990 pelas inovações tecnológicas e que, por causa delas, é um contexto cada vez mais característico da contemporaneidade.

Ao assistirmos ao filme de Forgács, rapidamente percebemos esta já mencionada divisão narrativa em duas partes: uma dedicada ao êxodo dos judeus e outra ao dos alemães da Bessarábia. Contudo, se

4 Utilizamos o termo “migração” para descrever o percurso deste material que, mesmo proveniente de um contexto caseiro, acaba por transitar por diferentes mídias e atingir um grande e heterogêneo público. Também podemos lembrar que a mesma conotação “migração das imagens” foi utilizada por Bernardet como título de um texto relativamente recente (2004, p. 68). Apesar de também discursar sobre a reutilização de material fílmico por outros filmes, o conteúdo do texto do autor não é compatível com os interesses deste artigo. Nele, Bernardet aborda principalmente os sentidos proporcionados pelas distintas procedências das imagens recompiladas, o que, no nosso caso, nem ao menos existem: todas as imagens provêm de um mesmo cinegrafista. Fica clara, então, a casualidade da utilização, sem nenhuma intenção de plágio. Até porque consideramos a analogia entre os termos “migração” – do título deste trabalho – e “êxodo” – dos títulos das manifestações artísticas apresentadas – como uma associação mais relevante.

pensarmos nos atores sociais como agentes condutores da narrativa documental, entendemos também o protagonismo do capitão-cinegrafista, responsável não somente pela existência das imagens das duas outras partes como também pela conexão entre elas. Assim, ao adaptar a essência da obra audiovisual para uma instalação (ou seja, para uma manifestação artística em um determinado espaço físico), fica fácil de entender a necessidade que os artistas do *Labyrinth Project* tiveram em considerar o capitão como ponto central na idealização do ambiente como um todo. O resultado é uma obra interativa apresentada em três salas conectadas, sendo que a maior e central, dedicada ao capitão, apresenta cinco projetores diferentes (representados em azul na primeira ilustração) e conduzem à apreciação das histórias paralelas disponíveis nas salas da direita e da esquerda (representadas nela por meio de um círculo alaranjado).



Fonte: <http://www.danube-exodus.hu/>

Na ilustração, vemos um esquema do espaço físico da primeira instalação realizada no Museu Getty, em Los Angeles. Uma das artistas responsáveis pelo projeto, Marsha Kinder, afirma que a forma de proa de navio, vista na sala da esquerda dedicada ao êxodo dos judeus, tratou-se apenas de uma “feliz coincidência” (KINDER apud NICHOLS; RENOV, 2011, p. 239). Disso não nos restam dúvidas, afinal, sabemos que as instalações interativas têm de se adaptar a cada um dos espaços

disponíveis nas instituições pelas quais elas passam. Cada um destes espaços requer uma nova forma de apresentação de conteúdo, ou seja, até mesmo a capacidade física das sedes da instalação é capaz de interferir na transmissão de conteúdo e assim, na narrativa que as imagens de arquivo apresentadas compõem. Na capacidade de adaptação temos, assim, grande parte da criatividade dos artistas envolvidos.

Para complementar o material do filme, que originalmente tem apenas 60 minutos, os realizadores da instalação utilizaram parte do material bruto descartado por Forgács para o seu produto final, além de entrevistas dos antigos passageiros e de outros atores que fizeram parte dos episódios históricos narrados no documentário. Dessa maneira, eles conseguiram material suficiente para oferecerem opções de links (como vemos na parte inferior da segunda ilustração), fazendo com que os próprios visitantes pudessem escolher as histórias das pessoas como quisessem, criando, assim, a sua própria condução narratológica.



Fonte: <http://www.danube-exodus.hu/>

Na ilustração acima, vemos uma estação interativa (neste caso, na sala dedicada ao êxodo dos judeus), na qual uma mulher entre os atores sociais disponíveis já havia sido escolhida. As imagens de arquivo, que também podem ser vistas no documentário de Forgács, aparecem, portanto, no enquadramento maior à direita, enquanto no pequeno enquadramento à esquerda se vê e se ouve uma entrevista

com a mesma pessoa em um momento mais recente, o de produção da instalação.

Kinder comenta ainda que os efeitos da interatividade conduzem na instalação não só a montagem (ou seja, a sequência de apresentação dos fragmentos fílmicos), mas também a relação entre som e imagem no geral, já que eles criaram botões com links exclusivamente e não exclusivamente sonoros. Percebemos, portanto, que a possibilidade de interação culmina em uma infinita recontextualização do material de arquivo como um todo, feita ao vivo pelo espectador-visitante.

Por meio da realização do grupo de pesquisa, vemos a possibilidade de uma mistura de experiências por parte do visitante-espectador, que não se limita à fruição fílmica do material de arquivo e ao acionamento da memória causado por ela. Há também um confronto com a atualidade, tanto por meio das entrevistas quanto pela disposição do material em si, afinal, a interatividade é uma característica cada vez mais contemporânea. Além disso, este visitante também é confrontado com outras experiências sinestésicas por intermédio dos sons e dos ambientes por si mesmos: a possibilidade de trânsito e, com ela, a constante mudança de perspectiva na apreciação das projeções é também uma forma de interação com a história narrada que será transmitida de uma maneira impreterivelmente distinta para cada um dos visitantes da instalação.

Assim, apesar de a interatividade ser um termo relacionado principalmente com as novas mídias, na experiência analisada aqui ela é obtida justamente na adaptação de um conteúdo essencialmente midiático para um espaço físico não midiático *a priori*, mas cuja existência e características essenciais acabam por culminar na maior possibilidade de participação do espectador em relação à formação do conteúdo narrativo.

Especificamente sobre a recepção da instalação, Kinder comenta sobre a surpresa que ela e os outros realizadores tiveram ao contatar que os visitantes permaneciam no espaço por um tempo muito maior do que o esperado (apud NICHOLS; RENOV, 2011, p. 243), ou seja,

eles passavam mais de uma hora dentro do espaço, enquanto o esperado pelos artistas era uma média de 20 minutos por pessoa. Apesar de este não ser um estudo de recepção midiática, podemos rapidamente encontrar, além da já mencionada interatividade, outro pilar capaz de sustentar este interesse espectral: a possibilidade de identificação com os atores sociais exibidos, pois, assim como eles, trata-se de pessoas comuns.

Em outubro de 2013, no evento de introdução ao maior congresso de cinema brasileiro, a chamada *Pré-Socine*, houve uma palestra do teórico francês Roger Odin, que se mostrou preocupado em contemplar o cinema amador, ou seja, o chamado *home movie* e todas as suas facetas de preservação e exposição em locais públicos. No final da exposição, Odin conclui que um grande atrativo para a existência destes filmes é o fato de que eles são de pessoas comuns para pessoas comuns, o que impreterivelmente cria um laço entre os atores sociais e os espectadores/visitantes, laço este observado pelo teórico como uma das mais importantes características dos filmes de família e uma grande motivação tanto para a existência quanto para a contemplação dos mesmos.⁵

As imagens do capitão Andrásovitz, apesar da travessia temporal e da transição por interfaces, mantiveram também essa característica da personalidade: em vez de cenas de batalhas, eventos de grande impacto social ou o registro de acordos diplomáticos, vemos acontecimentos cotidianos como reuniões de família, brincadeiras de crianças ou rituais de higiene pessoal, além de rostos, objetos e paisagens. Por elas, temos a revelação de ocorrências pouco conhecidas ou exploradas por documentários, livros ou depoimentos de dentro dos acontecimentos da Segunda Guerra. Consideramos estas revelações como portadoras de um grande valor historiográfico, não somente pela sua raridade, mas também pela sua personalidade, ou seja, pela

5 Palestra apresentada por Roger Odin na cerimônia de abertura do XVII Encontro Socine, realizado em outubro de 2013 na cidade de Florianópolis (SC).

evidência de uma situação política crítica por meio da abordagem de um micronível social.

Contudo, em sua comunicação, Odin aponta também problemas que ele enxerga na utilização dos filmes amadores por cineastas profissionais; entre eles estariam: a exploração dos filmes amadores (que foram feitos em um ambiente intimista para um público, muitas vezes, restrito e conhecido); a desregularização, ou seja, a incerteza sobre quem tem o consentimento da utilização destas imagens; a mercantilização destes filmes (pois há quem queira enriquecer com eles, segundo Odin); a utilização do filme amador como documento, pois ele poderia nos levar à leitura da história como anedotas; e também a autenticidade ou credibilidade destes filmes, pois, segundo o teórico, acabamos não sendo tão críticos em relação a estes critérios.

O documentário *O Êxodo do Danúbio*, assim como a instalação a partir deste filme, não estão livres destas problemáticas. Muito pelo contrário: ao agregar uma nova plataforma de exibição destas imagens, a fonte se vê cada vez mais distante, e a exploração imagética é intensificada, podendo até mesmo se transformar em um problema moral, se considerarmos que, nelas, vemos diversas pessoas retratadas em momentos íntimos que nem sequer olham para a câmera, em sinal de entendimento de estarem sendo filmadas.

Contudo, as colocações de Odin nos parecem propositalmente generalizantes, o que nos leva a permanecermos atentos às nuances dos discursos fílmicos e das outras formas de exploração imagética, lembrando-nos de atentar especialmente a respeito de quem é o sujeito enunciador e seus possíveis interesses. Enfim, manter um olhar crítico é fundamental, e é por meio dele que vemos as obras produzidas a partir das imagens do capitão húngaro se esquivarem de algumas destas problematizações, como por exemplo, a da leitura da história como anedotas.

Especificamente no caso da instalação interativa, até mesmo a exploração desautorizada da imagem das pessoas retratadas pelos filmes amadores é discutível, já que contamos também com as

entrevistas dos principais retratados em uma época mais recente, o que rebate a ideia de exploração visual feita, em termos, sem o consentimento dos retratados.

É claro que podemos considerar problemática a utilização das imagens se analisarmos o contexto como um todo: um material gerado por um cinegrafista amador no começo do século passado, que deu origem a um documentário poético nos anos 1990 e, pouco tempo depois, a uma instalação audiovisual interativa, a ser exibida nas mais diversas instituições e galerias de arte do mundo.

Sabemos que o capitão da Marinha húngara não tinha por intenção primordial a criação de um filme documentário a ser exibido para um grande público, ainda menos para um público alheio à sua época e ao seu ambiente de produção. Assim, a utilização de filmes caseiros por Forgács e pelo grupo de artistas do *Labyrinth Project* pode ocasionar uma discussão de ordem ética: estariam eles desvirtuando a condição existencialista do material imagético e, assim, desrespeitando o produtor original ao destiná-lo a um público para qual ele não foi feito?

A autora Mariana D.J. Silva, ao analisar outro filme de arquivo que se utiliza de imagens provenientes de filmes produzidos em um contexto privado e constatar a impossibilidade de antever o valor das imagens originais quando transpostas em outra obra audiovisual, se pergunta: “qual seria o limite tolerável à manipulação delas (imagens originais), em vista da exposição dos sujeitos?” (2013, p. 134). Como resposta, ela se limita a afirmar que a obra se legitima a partir da sua existência como mais uma forma de expressão e de valoração das experiências humanas.

Apesar de compreendermos o fundamento da questão ética pertinente ao filme em questão, acreditamos que a intenção de perpetuação de um momento é intrínseca à imagem captada pela câmera e também inerente ao cinegrafista na sua condição como tal. Dessa maneira, consideramos que a reutilização da produção de um cinegrafista já falecido em um novo trabalho seja um procedimento louvável, desde que a obra final esteja de acordo com padrões morais aceitáveis

pelas sociedades contemporâneas. É claro que a permissão para a utilização da imagem alheia deve ser o procedimento aplicado todas as vezes que este se faz possível, mas seria uma grande perda cultural se ficássemos limitados a esta possibilidade para a construção de todo e qualquer relato audiovisual histórico.

Silverman (2011, p. 102) também defende a ação de Forgács, alegando que o seu trabalho é uma ação em prol da memória daqueles que não estão mais vivos nem fisicamente, nem *mnemonicamente*.

As discussões sobre a ética da reutilização do material de arquivo parecem mais exaltadas na atualidade, tendo em vista que nunca antes produzimos nem reaproveitamos tanto material. Do mesmo modo, a sua utilização em galerias de arte, museus e institutos vem se multiplicando rapidamente e, com isso, tornando-se pauta de mais discussões e formações de teorias a respeito. Também na ocasião da Pré-Socine de 2013, contemplamos uma palestra de Raymond Bellour que tratava de homenagear, expor e questionar esta forma de comunicação cinematográfica. Nela, o autor se dedicou ao tema da fusão entre o cinema e os espaços públicos, como museus e galerias de arte, contemplando exposições e instalações que conseguiram agregar novos sentidos, tanto aos espaços físicos quanto às projeções imagéticas ao incluir material audiovisual em suas composições artísticas e comunicativas tradicionalmente não tecnológicas. Após exemplos e breves reflexões a respeito, o teórico encerrou a sua palestra com a seguinte pergunta: “Imagens em movimento dentro de galerias de arte e museus... poderiam ser consideradas cinema?”.⁶

Através do exemplo de *O Êxodo do Danúbio*, que nem sequer foi colocado em pauta pelo teórico francês, podemos constatar o quão interessante e urgente é a sua comunicação e a exposição deste fenômeno *crossmidiático*. Contudo, acreditamos que a sua indagação final, mais voltada para a criação ou não de uma tipologia, não é tão relevante para o nosso momento. Relevante é o fato em si: a reutilização

6 Tradução nossa.

de imagens em espaços antes inusitados é uma tendência irrevogável que dialoga diretamente com o espírito do nosso tempo, com as nossas novas tecnologias e as infinitas possibilidades de produção e recepção de sons e imagens em movimento a toda hora. Por isso, também é relevante e importante pararmos para analisar tudo isso, reconhecermos a existência desse material fílmico e o espaço cada vez maior que ele ocupa no mundo nas artes. Ainda assim, acreditamos que este reconhecimento não implica na necessidade de uma reformulação verbal. Para nós, os esforços para classificar o fenômeno são, no momento, dispensáveis, uma vez que nos encontramos no meio deste processo e, o que quer que ele represente, a sua nova nomenclatura poderá vir um dia de modo natural.

Concluindo, percebemos que a existência da instalação a partir do documentário *O Êxodo do Danúbio* e dos fenômenos atrelados a ela nos mostra na prática como a reutilização das imagens alheias e a sua ressignificação são instâncias de trabalho completamente ilimitadas: as imagens, uma vez captadas por um marinheiro cinegrafista com finalidades pessoais (quaisquer que sejam elas na especificidade), passam da condição de *home movie* para filme de arquivo de TV e de cinema e, pouco tempo depois, de filme de arquivo para instalação audiovisual interativa, a ser exibida nas mais diversas instituições.

Podemos encontrar relações do percurso das imagens do capitão Andrásovits com o material gerado, alterado e compartilhado por nós nas nossas práticas cotidianas, ao utilizarmos softwares ou comandos de sites para retrabalhar e recontextualizar imagens, sons e textos através de celulares, tablets e computadores pessoais.

A multiplicação de plataformas midiáticas e a diferenciação na fruição e na composição do público evidenciam (mas não esgotam) a versatilidade da imagem de arquivo e a abundante criação de sentidos e de obras a partir da mesma. Consideramos que a compilação da compilação ainda encontra caminhos originais a serem desbravados e conseguem ativar novos sentidos de um público igualmente inédito.

Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude. A migração das imagens. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2014
- DUCCINI, Mariana. *Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 2013
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- RENOV, Michael; NICHOLS, Bill (Orgs.). *Cinema's Alchemist: the films of Péter Forgács*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011.
- SILVERMAN, Kaja. Waiting, hoping, among the ruins of all the rest. In: RENOV, Michael; NICHOLS, Bill (Orgs.). *Cinema's Alchemist: the films of Péter Forgács*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011, p. 96-118.

CINEMA PLATAFORMA

Platô e multiplicidade como paradigma contemporâneo do audiovisual na multimídia



RÉGIS ORLANDO RASIA¹

Analisaremos neste artigo aspectos do audiovisual contemporâneo e seu diálogo com o universo das plataformas (ou as formas em platôs). Não se trata de apontar caminhos, nem mesmo um estudo etimológico da palavra “platô”, mas de lidar com algumas inquietações que surgem a respeito dos regimes da imagem que circulam nas diversas plataformas existentes. O recorte do termo se deu a partir do antropólogo Gregory Bateson (1986) dentro da teoria dos sistemas. O teórico levantou questões em um momento de aproximação da antropologia e demais ciências que orbitavam o constructo interdisciplinar da cibernética. Essa mesma interdisciplinaridade se faz necessária para entender o universo das plataformas na atualidade. Anos mais tarde, Deleuze e Guattari, por intermédio da filosofia, retomam o termo no livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995).

O território audiovisual contemporâneo se vale das formas-platôs ou imagens-platôs. Há uma infinidade de materiais audiovisuais

1 Professor do Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac Campus Santo Amaro. Doutorando em Mídias pela Unicamp. Pós-graduado em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo Senac Porto Alegre. Graduado em Publicidade e Propaganda pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul – Unijuí.

que circulam e estão suportados por plataformas de compartilhamento. Tecnologias estabelecidas com o avançar da década de 1990 e propagadas nos início deste século. Basicamente são estruturas virtuais de armazenamento e compartilhamento via *streaming* como: Youtube, Vimeo, Dailymotion, Veoh, Justin TV etc. Visto de uma forma mais abrangente, as próprias redes sociais (também plataformas) integram e fazem circular diversos materiais, sites como Myspace, Twitter ou Facebook possuem sistemas internos de armazenagem que integram e “embedam”² audiovisuais de outras plataformas. Somam-se aos demais exemplos os diversos aplicativos e *gadgets*, a segunda tela na televisão,³ mecanismos de pesquisa etc. Quer dizer, há nesse intercurso de tecnologias uma arquitetura de integração das redes e dispositivos.

As plataformas não são meios propriamente ditos, mas um “entre as coisas”; como um objeto de fluxo sem meio e fim, “adquire velocidade no meio” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 37). Elas não representam os dispositivos tecnológicos “domesticados”, como são a televisão, o cinema e o rádio. Elas são formas mais etéreas e, em alguns casos, ensaios, protótipos ou experimentações. Apesar de não serem meios, fica evidente que há uma integração com/entre os meios.

2 Os códigos *embed* geralmente propagados em redes sociais, blogs e portais de notícia podem ser pensados como uma janela (que hospeda) dentro da outra (que exhibe), ou seja, são inserções das multijanelas em sua maioria audiovisuais e integrados em sites como Youtube, Vimeo etc. Essas plataformas de hospedagem fornecem o código para ser inserido em outra plataforma, não se tratam mais de links (que te levam a outro site) e sim de integrar os conteúdos audiovisuais dentro de um mesmo lugar.

3 Argumento de um espectador multiplicado; uma das tendências na televisão é a utilização/integração de uma segunda tela (*second screen*), via dispositivos móveis – *tablets*, *smartphones* –, que, ao sincronizar-se com o fluxo da transmissão da televisão, servem como extensão para o conteúdo apresentado. Seria uma ampliação da experiência para o que é visto na primeira tela, ou seja, interação, navegação, votação, participação, recomendação, entre tantas ações que já integram as plataformas existentes na rede.

Falando de “novas” imagens, Bellour (1993, p. 214), em seu texto *Dupla hélice*, cita: “sem dúvida sabemos cada vez menos o que é a imagem, uma imagem, o que são as imagens. Não que seja simples de dizer, hoje em dia, o que elas foram, em outras épocas, para outros”. Quanto aos paradigmas da visualidade contemporânea, partimos da ideia de que o ver e ouvir de hoje não respondem à mesma percepção de dez anos atrás e menos ainda à percepção do século passado. A imagem-platô (pressupõe-se também o som) anseia por um espectador multiplicado, picado, que frui sob a elegia dos pedaços. Para Deleuze e Guattari (1995, p. 12), “falamos exclusivamente disto: multiplicidade, linhas, estratos e segmentaridade, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos e seus diferentes tipos, corpos sem órgãos e sua construção, sua seleção, o plano de consistência, as unidades de medida em cada caso”. Os regimes da percepção, bem como da imagem, adentraram na multiplicidade como paradigma contemporâneo e, em grande parte, as plataformas agenciam novos regimes para a percepção.

As plataformas acabam absorvendo conteúdos de outros meios, ao mesmo tempo mudam as políticas da realização, criação, produção e recepção. O platô (parte integrante da plataforma) se liga então a esses fluxos cognitivos, sociais, mais do que um conjunto de forças de uma tecnologia específica. São os circuitos, as zonas de intensidades, como potência do híbrido no audiovisual contemporâneo. Entendemos os platôs como multiplicadores, movimentos da escrita, do pensamento e da fruição, assim como pensou Dubois (2011, p. 23) sob a especificidade do vídeo, “seja como imagem, seja como dispositivo”. As plataformas integram-se a essa mesma lógica, quer dizer, servem como dispositivo para o realizador, ao mesmo tempo, no uso corrente das tecnologias, também pode ser um dispositivo. André Parente (2012, p. 139) cita:

o que os dispositivos colocam em jogo são variações, transformações, posicionamentos que determinam o horizonte de uma prática em ocorrência [...]. O conceito

de dispositivo surgiu primeiro no cinema, para depois contaminar outros campos teóricos, em particular o da artemídia, no qual ele se generalizou – fotografia, cinema, vídeo, instalações, interfaces interativas, videogame, telepresença etc. Isso se deve ao fato de que as obras de arte e as imagens não se apresentam mais necessariamente sob a forma de objetos, uma vez que se “desmaterializam”, se “dispersam” em articulações conceituais, ambientais e interativas.

De acordo com Elinaldo Teixeira (2013, p. 21), a noção de expandido como categoria

diagnosticou um arrefecimento do cinema sob as prerrogativas das novas tecnologias da imagem, particularmente, a partir da mudança de suporte químico para o suporte eletrônico lá nos inícios dos anos de 1970, com o nascimento da videoarte e seu forte impacto no devir da cultura audiovisual.

Engana-se associar a plataforma exclusivamente à informática, ao digital e às redes de comunicação como a internet. Já no vídeo (a pensar na videoinstalação, por exemplo) havia a potência do platô como suporte, ou seja, o objeto audiovisual (microparte) integrado ao ambiente e em um espaço (este espaço corresponde ao todo, à macroparte). Aliás, o próprio vídeo serviria de interface histórica das passagens entre o cinema (película) e o computador (digital). Dubois (2004, p. 24) comenta que, após o vídeo, não se produziu uma forma estável da imagem: “O vídeo, assim como a areia, escorre entre os dedos, cada vez que tentamos aprendê-lo em uma forma estável”. Essa instabilidade da imagem é decorrente das vicissitudes dos próprios dispositivos tecnológicos.

Como defende Raymond Bellour (1997, p. 14), a grande força do vídeo foi “de ter operado passagens”; significou um “entre-imagens”.

A eletrônica na década de 1960 mudou a ordem da percepção das imagens. A partir do vídeo, as imagens são como que atravessadas a todo instante, preparando o campo da multiplicidade para o digital e, paralelamente, a internet ajudou a espalhar a esfera do audiovisual. Após essa série de acontecimentos, verificou-se a multiplicidade dos dispositivos tecnológicos. Com o digital e na informação automática, o deslocamento parece ser ainda maior e mais conectivo às estruturas da plataforma.

Platô e plataforma: eterno retorno para pensar o futuro do cinema

Tomamos aqui a ideia do futuro do audiovisual por meio do recorte de Peter Weibel com conceitos de *neurocinema e cinema quântico*. Curiosamente, Weibel encontra base para o pensamento no modernismo e nas vanguardas de 1920 e 1930 com Dziga Vertov e o famoso manifesto, cine-olho. A noção de plataforma nos leva até a noção de platô como axioma da teoria dos sistemas e cruza-se com a cibernética de 1940 e 1950. Entretanto, antes ainda, no protocinema verificaram-se formas platôs com as fotografias panorâmicas, o Kaiserpanorama, ou as viagens como realidade virtual de trem nos Cineoramas e Hales Tour logo após a invenção do cinema com os irmãos Lumière.⁴ Entende-se que esse “retorno” é uma dialética da plataforma como interface (ligação) entre o cinema do passado e o cinema do futuro.

Somos povoados por imagens provenientes de diversos meios e fontes como cinema, fotografia, televisão, internet, rádio, video-games, instalações artísticas, entre outras formas. Se tais formas (o cinema principalmente) se expandem ou se se hibridizam, resta-nos falar de um tipo genérico, mais denominado audiovisual. Isso não é um problema se compreendemos que as zonas de confluências e a

4 André Parente, por exemplo, no seu livro *Cinema em trânsito* (2012), observa os modelos de dispositivos nos panoramas existentes como protótipos da imagem-movimento proporcionada pelo cinema.

multiplicidade são as potências das plataformas. Há um tráfego, percurso e passagens desses materiais audiovisuais que acabam confluindo para as estruturas das plataformas. Sendo assim, o platô se encaixa nessa imagem pós-digital, pós-internet; toma-se a ideia de que o digital e a internet estão absorvidos e já assimilados socialmente, e o platô é o produto dessa evolução. Voltando então para a definição de Platô levantada por Deleuze e Guattari (1995, p. 33):

Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. Gregory Bateson serve-se da palavra “platô” para designar algo muito especial: uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda a orientação sobre um ponto culminante em direção a uma finalidade exterior.

Bateson traz à tona no seu vocabulário a palavra “platô” (*plateau*), derivada de um ensaio sobre a cultura balinesa. O platô então é tomado por Deleuze e Guattari e amplificado a um alcance maior da filosofia pós-estruturalista. Os estudos da cibernética tendo como colaboradores Bateson e Margareth Mead influenciaram várias outras pesquisas em áreas multidisciplinares. O conceito de “observação de segunda ordem”⁵ (caro na compreensão do dispositivo das plataformas) foi versado sobre uma teoria dos sistemas nas sociedades humanas, remete a um sistema como estrutura de retorno no processo da informação.

A cibernética na época (diga-se, mais social do que tecnológica) questionava o funcionamento do cérebro, em um momento em que não havia internet, os computadores (ainda protótipos) eram de uso

5 A cibernética inicialmente esteve interessada nas similaridades entre autônomos, sistemas vivos e máquinas. Um ciberneticista “de primeira ordem” estudava um sistema de forma passiva e objetiva. Já o ciberneticista de segunda ordem, nos anos 1970, reconhece o sistema por si só como um organismo ou sistema social e que interage com o próprio observador. Este processo é conhecido também como “cibernética da cibernética”, “meta” ou “cibernética de segunda ordem” (HEYLIGHEN; JOSLYN, 2001, p. 1-2).

militar e restrito a poucos. Nesse intervalo, pensou-se no cérebro e nas máquinas que poderiam simulá-lo, pôde-se pensar a gênese da computação e por consequência a internet como um sistema nervoso interligado, versando sempre como um sistema aberto entre os conceitos e os sujeitos com o seu ambiente. Uma das questões mais importantes que a cibernética problematizou foi a visão de que os seres vivos e as máquinas não são essencialmente diferentes (KIM, 2004).

O que é significativo em nossa análise por intermédio da lógica de Bateson e da cibernética é a ideia de ambiente, sistema aberto, ou seja, tudo transforma o sistema, ao mesmo tempo em que as relações e o ambiente também são transformados pelas ações dos indivíduos ou máquinas. A plataforma é o ambiente (*environment*), seja de um mundo real e materialmente físico das instalações de multimídia, de um *gadget*, ou o virtual de um site na internet (consequentemente chamado de multimídia, por suportar múltiplos meios). Diante dessa lógica vem à tona uma estrutura, um suporte de base, e isso determina um platô, que é aberto, geracional e que funcionalmente suporta outros materiais, entre estes o audiovisual.

Na dramaturgia, o platô é palco, zona de ação, na filosofia de Deleuze e Guattari soma-se o *milieu*, que em francês significa rodeado, mídia, mediador, meio, entre outros. A acepção usada por Deleuze e Guattari remete ao platô como intensidade ligada ao “meio/ambiente”. Ao mesmo tempo, o termo “mil” remete a multiplicidade. A ideia de mil platôs traz à tona o ambiente, a instalação como estrutura, chama-nos a atenção para a maneira como nos relacionamos com a natureza, com a passagem do tempo e com o nosso entorno por meio das partes que integram o todo. Deleuze e Guattari (1995, p. 34), quando escrevem *Mil platôs*, fazem-no como um rizoma.

Compusemo-lo com platôs. Cada manhã levantávamos e cada um de nós se perguntava que platôs ele ia pegar, escrevendo cinco linhas aqui, dez linhas alhures. Tivemos experiências alucinatórias, vimos linhas, como

fileiras de formiguinhas, abandonar um platô para ir a um outro. Fizemos círculos de convergência.

Ainda para Deleuze e Guattari, “uma vez que um livro é feito de capítulos, ele possui seus pontos culminantes, seus pontos de conclusão. Contrariamente, o que acontece a um livro feito de ‘platôs’ que se comunicam uns com os outros através de microfendas, como num cérebro?”. Desses vários pressupostos do termo, o que chama a atenção é a associação do platô com o cérebro. O livro como plataforma de escrita dos teóricos serviu de sistema nervoso central, extensão do cérebro, cujo fluxo conduz caminhos ao pensamento, conecta pontos de visão, estruturas de acesso a certos caminhos. Eles chamam, por exemplo, de platô “toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 33).

Se versarmos o audiovisual no platô das plataformas temos, assim, que “cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro. Para o múltiplo, é necessário um método que o faça efetivamente” (DELEUZE, GUATTARI, 1995 p. 33). No Youtube, ou em um mecanismo de busca como o Google, há toda uma estrutura de algoritmos que nos recomendam outros materiais audiovisuais, conectando-nos a temas como sugestões para serem assistidas. Em uma rede social, por exemplo, assistimos a pedaços de filmes, muitas vezes nos trazendo sugestões por intermédio de outras conexões. Mesmo em uma instalação multimídia (ou videoinstalação), estamos diante de pedaços de audiovisuais, integrados ao espaço, que direcionam a nossa atenção ou permitem acessos mais específicos, escolhas e caminhos para a fruição.

Diante dessas noções, o platô pode ser pensado como a estrutura, lugar onde tempo, movimento e espaço do audiovisual ganham uma lógica autônoma no espaço que os integra. Já não haveria assim um centro, mas partes que compõem o todo. Nas plataformas, há uma arquitetura mais do que montagem/edição. A montagem e a edição

preexistem no audiovisual, mas na plataforma há a arquitetura, um *espaço* (que contém), o veículo da passagem do *tempo* e do *movimento* (recorrentes do cinema). Há na imagem-platô um *esforço* em percorrer o espaço e, neste percorrer, somos multiplicados tomando como potência a interação, a escolha e a multiplicidade.

Máquinas de visão: na observação de segunda ordem as imagens também nos olham

Voltamos então à *lógica de segunda ordem*, chave para a compreensão da plataforma. Weibel verifica a ação de observar que é mudada não apenas pela percepção de realidade e da imagem, mas também do mundo real. Essa é a uma proposta básica da teoria quântica. Se um observador é uma máquina ou se a imagem é comportada em uma plataforma-máquina, então, nossa realidade será a de um observador relativo, além de ser percebida pela relatividade da máquina. As novas máquinas de observação, que vão do satélite de TV ao computador, não apenas mudam a percepção e simulam a realidade (simulando a vida), elas estão construindo a realidade. Ultimamente, mesmo nosso status de sujeito começa a ser alterado para esse observador relativo. Enquanto no mundo clássico seria válido dizer “conheça a si mesmo” ou “expresse-se”, no mundo sendo construído com ajuda dessas máquinas o sujeito deve ser também construído (WEIBEL, 2002, p. 599).

Alguma coisa se liga à forma como esses pequenos pedaços audiovisuais circulam nas redes, nas diversas plataformas (site, Youtube, Vimeo), em uma instalação multimídia ou em um jogo eletrônico. Há nesse audiovisual que circula nas plataformas algo maior do que signos verbais, sonoros e visuais, existem algoritmos, bancos de dados, regimes de interação. Figura-se nesse regime contemporâneo a noção de platô, que dilui, compila e achata todos os meios, como fotografia, rádio, televisão, cinema. Na plataforma, essas imagens estão, muitas vezes, resignificadas de seus meios, desapropriadas de uma forma original e compostas de uma nova territorialização (espaço).

Segundo Michelangelo Antonioni (apud TEIXEIRA, 2013, p. 11): “Quando tudo já aconteceu, quando tudo parece realizado, concluído, há o que vem depois!”. A respeito dessa lógica de Antonioni, como coloca Teixeira, “a criação no cinema era dessa ordem, uma condição do que vem depois”. Questiona-se: qual será o futuro do audiovisual?

Arlindo Machado, em entrevista a um programa de televisão,⁶ fala que “as obras [audiovisuais] serão diretamente injetáveis, quer dizer, como se fosse uma droga, né... Que você injeta e passa a ver coisas como o LSD... Eu imagino que o filme poderá ser uma cápsula que você toma e você viverá o filme”. Ainda sobre a reflexão do cinema do futuro, fala Machado: “Você não precisa olhar para uma imagem, a imagem será diretamente projetada dentro do seu próprio olho, às vezes com um simples óculos [...]”. Nessa mesma série, comenta Esmir Filho: “Daqui a pouco vai vir outra coisa que eu nem sei dizer o que é. Bombástica! Que vai deixar a internet falando: ‘O que aconteceu com a internet’... Dá até medo assim. Não sei o que pode vir”. O relato de Arlindo Machado, que parece ter saído da experiência de um filme de ficção científica, estranha por sua hipótese, e inimaginável no presente, traz-nos algumas provocações interessantes. Bem como Esmir Filho nos instigando à reflexão: a internet é o fim? Suscita-se pensar que a internet (e as plataformas, que compõem a rede) encontra-se de passagem, processo semelhante ao vídeo e seu papel de “passagem” para o digital, como foi argumentado por Bellour (1997). Como extensão do cérebro e do sistema nervoso central, os dispositivos se integrarão ao BIOS.

O dispositivo será a plataforma e a plataforma integrará o dispositivo da visão e do cérebro. A razão dessa lógica é que, para Peter Weibel, o cinema futuro será capaz de simular com precisão ou estimular esses pulsos de redes neurais. Em vez do *trompe l'oeil*, o próximo passo será *trompe le cerveau*: o aparato cinematográfico enganará o cérebro, não o olho, que orientará e governará precisamente

6 No *estranho planeta dos seres audiovisuais: ensaio programa piloto*. Direção: Cao Hamburger. 2009. Série de documentários televisivos de 15 episódios, produzida para o Canal Futura.

pulsando as redes neurais com a ajuda das máquinas moleculares. Os avanços na neurofisiologia, ciência cognitiva associada às engenharias, tendem às descobertas de máquinas neuronais/moleculares, transformando a tecnologia “cinemática” em simulação, enganando o olho por dispositivos, e estes, por sua vez, enganarão o cérebro. Weibel vai mais longe, ao pensar que seremos capazes de imitar a visão, construindo a experiência cinemática sem luzes e olhos, criando imagens sem a transmissão da percepção pela estimulação direta das redes neurais. Graças ao estímulo direto ao cérebro com ajuda de neurochips ou chips cerebrais, haveria percepção sem sensores, visão sem olhos. Estimulação artificial com base em pulsos representando o mundo, substituindo a simulação. O cérebro como oposição ao olho se tornaria a tela. No século 21, a neurofisiologia pode ser esperada para assumir o papel da fisiologia no desenvolvimento do cinema no século 19 (WEIBEL, 2002, p. 599).

Peter Weibel parece partilhar de um pensamento semelhante com o referenciado anteriormente por Arlindo Machado. Diz Weibel que cinema é a escrita do movimento (cinematografia), sob a ideia de máquina que apenas simula a noção de movimento para o olho. O dispositivo técnico usado até então para criar imagens representava a realidade e imitava a tecnologia orgânica dos dispositivos naturais (biológicos) do órgão da visão. A vanguarda manteve a ideia inicial: máquinas de visão, não apenas máquinas de movimento, e com o advento do vídeo (do latim “eu vejo”), ficou claro que havia uma mudança paradigmática de imitar e simular o movimento para imitar e simular a visão com a ajuda de máquinas. Com o vídeo, mudou-se de cinematografia (a escrita do movimento) para o que Weibel (2002, p. 594) chamaria “de escrita da visão”: opsigrafia, da palavra grega *opsis* (ótico). Ou mesmo opsiscopia, a visão da visão – em outras palavras, o observador que observa maquinismos faz uso dos dispositivos diversos.

O cinema do futuro tem suas bases fundadas na cibernética (o protótipo da informática) e em um cinema do cérebro, em que a visão se integra aos sistemas orgânicos e mecânicos. A cibernética articulou

seu pensamento por meio das interfaces e mediações dos corpos, sejam eles biológicos ou máquinas. Tudo o que se desenvolveu e pensou logo após a Segunda Guerra Mundial conforma a ideia de que a internet e as conexões são na realidade uma extensão do cérebro. Máquinas que estendem a percepção e conseqüentemente levam estímulos ao cérebro, ao pensamento, se pensarmos no cinema, por exemplo, como extensão da visão e a plataforma como integração.

Para Weibel (2002, p. 595), o cinema é uma evolução tardia, “inventado no século 19. O século 20 apenas tornou as invenções do século 19 uma standardização dos meios de comunicação de massa, incluindo a televisão, que se tornou um dispositivo de consumo”. Como um efeito colateral, simultaneamente, o maquinário alterou não apenas os meios de comunicação, mas também a arte e a abordagem individual. A ideia do futuro do cinema (ou audiovisual) é retomar as máquinas de visão, e a plataforma se insere aqui como deslocamento da interface das máquinas de visão e de pensamento.

O que nós conhecemos como cinema hoje é de fato uma redução dos princípios do século 19, quando se começava a investigar as máquinas de visão; foi então que finalmente tais instrumentos foram reduzidos a máquinas de movimento. Sobre a domesticação dos códigos e dos dispositivos tecnológicos, defende Weibel que o legado do cinema no século 19 proporcionado pelo “Hollywood system” reduziu a exploração inicial das máquinas de visão a meras máquinas de movimento. O cinema de vanguarda dos anos 1920, 1950 e 1960 manteve a intenção original de criar máquinas de visão, ideia interrompida com o cinema industrial, entretanto, continuada pela cibernética (WEIBEL, 2002, p. 594).

Para Weibel, a evolução do cinema no século 19 pode ser atribuída a duas grandes tendências: primeiramente ao progresso da experimentação com a fisiologia e a psicologia, levando-nos à psicologia da Gestalt, e, por segundo, aos avanços nos dispositivos que tentavam se adaptar e transferir ao mecanismo fisiológico da percepção com máquinas capazes de simular visualmente o movimento. Verificou-se

assim um problema, e este não se referia às máquinas de percepção. A percepção foi reduzida à percepção de movimento, mantendo-se no nível da retina, porque não houve investigação sobre como o nosso cérebro percebe o mundo (WEIBEL, 2002, p. 594).

A figura central e de contraponto à hegemonia das máquinas de movimento é Vertov e a ideia (até hoje à frente de seu tempo) de o cinema produzir visões mais do que movimentos. Contemporâneo a ele, Marcel Duchamp romperia também com o que ele chamou de “arte retiniana”, ou seja, da representação clássica, uma arte que agrada à vista. Há em Duchamp um esforço para se afastar da arte retiniana e passar para uma arte mais “cerebral”, que ressalta aspectos mais intelectuais do labor artístico. Vertov estava certo quando falou do cine-olho, fusão e síntese de ciência, fisiologia e atualidades cinematográficas para decifrar o ambiente cujo essencial é a cine-sensação do mundo. A teoria do Kino Pravda fundou as futuras teorias e práticas numa área fundamental do cinema: o contato direto do olho da câmara com o evento filmado.

Isso vai de encontro ao que Weibel chamaria de *opsiscopia*: “máquinas que veem como nós vemos [...] No futuro uma pessoa vai vestir-se e usar um monte de microcomputadores. Quer dizer, máquinas que se aproximam, ou fazem parte de nosso corpo” (2002, p. 595). Ao pensar o cinema como um grande organismo intelectual, sensório como extensão do corpo, visão, tato etc., como fazem Vertov, Duchamp, Deleuze, Guattari e Bateson, entendemos a relação de conexão do corpo com a máquina, a fruição e o estar diante da tela, ou mesmo da tela que se aproxima ao BIOS de nosso corpo ou estende a percepção – a pensar, por exemplo, nos tablets e telefones celulares que se aproximaram a tal ponto de serem extensões de nossas comunicações. Quer dizer, essas plataformas nos colocam em conexão com todo um universo de imagens e de sons por aproximação e extensão física da nossa percepção. As tecnologias do futuro se voltarão ao BIOS (sistema nervoso) e ainda assim são computacionais (Bidirecionais Input/Output System). No meio desse fluxo, as plataformas e dispositivos tomarão parte desse futuro (se não serão elas) e servirão de interface para o homem, a máquina e o mundo.

A ideia das plataformas converge para uma série de revoluções contemporâneas depois do vídeo e da eletrônica. O digital, em última instância, não criou linhas de fuga isoladas, mas precisou ser comprimido (início de 1990), cair em uma rede de computadores para então tomar o rumo das plataformas. A ideia de plataformas talvez encontre maturidade para discussão, ela é a potência do atual regime da imagem e som; a partir dela reconfiguraram-se as políticas da produção, bem como a distribuição e a fruição de materiais audiovisuais. As redes e os dispositivos são, assim, extensões de nosso cérebro, um sistema nervoso central.

As imagens também nos veem

Dito isso, vemos uma imagem da mesma forma como antes? Ou melhor, uma mesma imagem que vemos hoje é vista da mesma forma como se via no século passado ou retrasado? A resposta é, obviamente, não. Logo, a imagem se transforma tanto quanto nós somos transformados por ela. Seja de forma técnica, social ou subjetiva, o olhar transforma tanto o observador como o observado como uma *lógica de segunda ordem*. Quando você muda o modo de observar as coisas, as coisas que observa mudam. Na plataforma, essa lógica parece ganhar mais vazão no pensamento.

Portanto, as imagens-platôs também nos veem. Nas plataformas, videoinstalações ou mesmo no ciberespaço, por exemplo, quando você enxerga a si mesmo e suas ações como uma imagem, você já estará em um espaço opsiscópico. Você está observando a si mesmo em uma imagem que o observa; isto é uma observação de segunda ordem. Com as máquinas que podem construir o que elas e o que nós vemos, tudo o que podemos fazer é construir a nós mesmos e o objeto observado. A ideia do que vemos sob uma lógica de retorno é de que o que vemos também nos olha. O olhar para o objeto (seja ele animado, humano ou não) altera-se à realidade do olhar (sempre) em nível de segunda ordem. As plataformas e a conhecida internet 2.0

colocam essa questão como potência. Na imagem-platô não há apenas um observador que observa a imagem, mas uma imagem que também nos observa e é modificada por esse observador. É só pensarmos na modificação ou na ordem como as imagens nos são apresentadas e combinadas nos algoritmos existentes nos diversos dispositivos das plataformas (exemplo, o *rating* ou as sugestões de um mecanismo-plataforma de pesquisa).

Como cita Weibel (2002, p. 595), no espaço as “imagens em movimento e o observador em movimento convergem em direção a uma nova síntese da imagem e da observação: a imagem interativa, a mais radical transformação da imagem”. A viabilidade do comportamento da imagem nas plataformas transforma o movimento, o tempo e o espaço em uma imagem viva. Assim, o computador é um meio decisivo da compreensão da transformação da imagem.

Não são os meios que desdobram o fazer, mas o fazer que se apropria dos meios, e ao assumir as formas em platô faz-se das obras um devir. Como uma reflexão barroca de Deleuze (1991), a partir do traspasamento, trânsito entre as formas e as plataformas, vem à tona o fluxo de criação que é um eterno vir a ser, ou seja, que a todo o momento está se dobrando, desdobrando e redobrando. As plataformas permitem isso: um vídeo na televisão que circula no Youtube, ou então uma instalação que vira filme, há um eterno fazer-se, um devir incessante.

Tomamos alguns pressupostos (provocações) para pensar o universo da plataforma e os regimes da imagem alterados por ela. A chave para entender as plataformas é *compreender o audiovisual como uma microparte dentro de uma lógica maior da estrutura que a comporta*. A plataforma é então a macrológica do ambiente (hardware/software, forma/conteúdo) e comporta o audiovisual como uma parte menor. Desse modo, o audiovisual se integra ao todo. Notadamente se faz vir à tona sua esfera tecnológica, desse platô que dá suporte, e a plataforma, assim, contém (no sentido que se dá a palavra *container*) o audiovisual.

No platô há uma tripartite: tempo/movimento/espaço. Movimentar-se no espaço exige um interator mais que espectador, a fruição sai da

lógica cronológica e entra na esfera do tempo da fruição do sujeito como duração no espaço e a duração consiste em percorrer o ambiente. Nessa integração, as imagens em movimentos estão no tempo e integram o espaço como deslocamento do sujeito.

O *platô* é *a-estrutural, desterritorialização absoluta*. Ele visa o não convencional do audiovisual, a forma não “domesticada”. Faz parte das maquinarias ou do hardware cinematográfico (plano da forma), ao mesmo tempo transfere valores entre seus softwares (plano do conteúdo). Não há muita diferença daquilo que a plataforma fala e a maneira com que é feita. Ela é um sistema aberto; não por acaso as atuais plataformas fazem uso, ou levantam a bandeira, do código aberto (*open source*). Sua conjuntura é volátil, contraventora, e propõe sempre um exercício de desterritorialização, nômade. O platô traz como potência a capacidade de afetar e ser afetado; sendo assim, é generativo.

Surgem dois prefixos interessantes para recortarmos o paradigma contemporâneo das imagens e sons, “trans” e “re”. Primeiramente, pensamos a lógica do platô sob o prefixo “trans”, como consequência da hibridização dos meios. Faz-se uma análise síntese dos meios de comunicação até aqui (fotografia, cinema, rádio, televisão, vídeo, internet). O signo do trânsito incessante faz vir à tona a acepção máxima dos multimeios (multimídia), ou seja, é cinema, televisão, rádio como convergência, é “trans” formativo, transitório, trans como objeto de passagem. Entende-se que a plataforma não é o meio e não é a mensagem, diferentemente de McLuhan (1971); é o platô e está de passagem (assim como foi o vídeo). Portanto, no platô (como exemplo o rádio e sua reapropriação na internet), nenhum meio de comunicação “morre” ou deixa de existir, mas é absorvido por aqueles que o sucedem.

Maquina-se com a ideia de um quebra-cabeça sob o prefixo “re”: ressignificação, remixagem, reordenações de materiais do passado. Para Deleuze (2006, p. 229), “eis por que o mundo da representação se caracteriza por sua impotência em pensar a diferença para si mesma, pois esta só é apreendida através da reconhecimento, da repartição, da

reprodução, da semelhança, na medida em que elas alienam o prefixo RE". O prefixo "re", de origem latina, possui três sentidos, todos referenciais importantes da modernidade: *repetição*, *reforço* e *retrocesso*, de modo que a ressignificação convém pensar a diferença em si mesma.

Com a chegada do computador, permitiu-se manipular mais as imagens, e manipular significa usar as mãos. A respeito dessas imagens-platôs, podemos pensá-las como escultura e a cogente intervenção da mão do homem. *Imagery*, na língua inglesa, contempla a modelagem, o burilar, o entalhar e o modelar. Sob o prefixo "re", a imagem no platô "faz as pazes" com a arte, diferentemente da imagem fotográfica e a ausência do homem pensada por Benjamin; nessa imagem contemporânea (do vídeo e do digital), a sua potência é a transformação, remodelagem, que só se faz com a intervenção da mão do homem. Nas plataformas, a todo instante a imagem é dobrada, desdobrada e redobrada. É um eterno fazer-se, remixada. Benjamin pensou a imagem sob o regime moderno dos meios pela reprodução, no seu conhecido ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1996 [1936]). O regime contemporâneo da imagem faz uso do prefixo "re", ou seja, uma repetição em vias de diferenciação. Portanto, submeteremos Benjamin a esse regime da ressignificação sob a lógica de uma "obra audiovisual na era da sua remixagem técnica".

O platô é "re", uma repetição em vias de diferenciação. Integra o que veio depois das chamadas revoluções pós-internet, pós-digital. As plataformas são produtos de tudo isso. Sua maturidade lançada nas imagens e sons eletrônicos passa pela imagem e som tomados como base de uma mesa de informação (edição não linear digital, década de 1990). O computador permitiu a armazenagem virtual da informação como uma configuração eletrônica. As informações não estão mais presas magneticamente ou quimicamente como o eram nas tiras de filmes ou no videotape. A virtualidade da armazenagem da informação define a informação e a torna variável; esta imagem se tornou um campo de figuras e seus pixels tornaram-se variáveis e capazes de serem alterados a qualquer momento. Pensa-se aqui que a imagem já

é “quântica” se pensada após a compressão das imagens e sons (início da década de 1990) e da armazenagem em nuvens. Depois da quase supressão da matéria de base da informação (e por que não pensar nela em níveis quânticos), temos essa relação de não lugar dessas imagens, em que pouco nos interessaria saber o espaço e o lugar onde elas estão armazenadas. É nuvem.

A tela do futuro será projetada diretamente no cérebro? Mas desde quando a tela de cinema deixou de ser projetada no cérebro, mais especificamente como arte do pensamento? Para Teixeira (2013, p. 307):

O que os estudos sobre dispositivo nos propõem, as conclusões a que chegam, é que a visão é apenas um primeiro circuito de formação da imagem, uma superfície de inflexão que lança suas matérias luminosas para o interior do aparelho psíquico, da mente, do cérebro, onde finalmente são processadas como imagens. Operação similar à recepção fílmica, à “leitura” que o espectador poderá fazer das imagens que lhe penetram na visão e seu cérebro reelabora.

Ainda segundo o mesmo autor:

Chegou-se assim ao que analistas pós-modernos nomeiam de era pós-fotográfica, pós-cinematográfica, pós-imagem, enfim [...] Quando tudo parece disponível e acessível num ato de digitação que nos transpõe para o interior de um banco de dados. Passou-se por toda uma sorte de “pós” e “pós-pós”, de fim de encerramento, de conclusão e morte, sendo-se lançado numa espécie de êxtase de orgia irrefreável e infindável da informação, de happening informacional. (2012, p. 12)

Tomamos como mote reivindicar: chega de pós! A ideia é pensar um trans e recinema, sempre em vias de resignificação, uma repetição como diferenciação. A imagem platô retoma, ou procura refazer,

o caminho das máquinas de visão em vez de máquinas do movimento, ao mesmo tempo em que tentamos compreender um pouco estes dispositivos-tela e as mobilidades e aproximação destes com os nossos corpos. Portanto, não precisamos pensar um cinema ou audiovisual neuro ou quântico, ou melhor, fabular sobre um futuro do audiovisual se olharmos claramente para o universo das tecnologias contemporâneas. Neste caso, os dispositivos que venham a conter esse audiovisual se associam ao nosso cérebro e à percepção multiplicada.

Referências bibliográficas

- BATESON, Gregory. *Mente e natureza: a unidade necessária*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema video*. Campinas: Papirus, 1997.
- _____. A dupla hélice. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Ed: 34, 1993, p. 214-230.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araujo Silva. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

- HEYLIGHEN, Francis; JOSLYN, Cliff. *Cybernetics and Second-Order Cybernetics*. 2001 Disponível em: <<http://pespmc1.vub.ac.be/Papers/Cybernetics-EPST.pdf>> Acesso em: 12 jan. 2014.
- KIM, Joon Ho. Cibernética, ciborgues e ciberespaço: notas sobre as origens da cibernética e sua reinvenção cultural. *Horiz. Antropol.*, Porto Alegre, v. 10, n. 21, jun. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832004000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: set. 2014.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- PARENTE, André. *Cinema em trânsito: cinema, arte contemporânea e novas mídias*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas “não narrativos”*: experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2013.
- WEIBEL, Peter. The intelligent image: neurocinema or quantum cinema? In: SHAW, Jeffrey; WEIBEL, Peter. *Future cinema: the cinematic imaginary after film*. Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 594-603.

CINEMA E FILOSOFIA

Ato fílmico entre a imagem do corpo e o corpo da imagem



NATACHA MURIEL

LÓPEZ GALLUCCI¹

“Una historia del tango en el cine no puede tener epílogo. [...] en el cine, el tango es un fenómeno definitivamente adentrado, si menos ostentoso más incommovible, como los amores que ya no se proclaman a fuerza de afirmados.”

Jorge Miguel Couselo

Neste artigo trazemos alguns aspectos das análises fílmicas realizadas na pesquisa intitulada *Cinema, corpo e filosofia: contribuições para o estudo das performances no cinema argentino*.¹ Para essa pesquisa desenvolvemos um arquivo gestual que apresenta rastros dos macro e micromovimentos do tango dança que persistiram e se transmutaram no decorrer do século XX como processo de codificação dessa dança em interface com o cinema argentino. Para introduzir paralelamente o problema do enquadramento nas cenas de tango no cinema argentino, produzimos uma série de imagens preliminares no estudo

1 Doutora em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, e em Multimeios pelo Instituto de Artes, Unicamp. Estúdio fotográfico e website da pesquisa: <http://www.tipicatango.com/cinemaepformance1.html>. Contato: natacha_muriel@hotmail.com.

fotográfico *In | CORPO | tango: Matrizes gestuais em tango dança*;² ambos trabalhos propedêuticos estiveram alinhados na afirmação de que o tango não se manifesta apenas como um ritmo musical ou um baile de salão, mas que, sendo um dispositivo dramatúrgico corporal inédito na história mundial da dança, foi configurado como uma visão filosófica do corpo e do mundo ancorada na América Latina.

O corpus fílmico analisado na pesquisa informa acerca da maneira com que as representações do tango dança têm servido a um amplo leque de interesses artístico-culturais, estaduais e industriais em consonância com cada momento histórico-político. Não existe a ambição, nesta comunicação, de esquematizar uma cronologia de todos os gestos codificados que dialogaram com o cinema; apenas estudar aqueles que, tendo sido acessados e experimentados, nos proporcionaram modelos e informação a serem sinalizados e registrados na tentativa de objetivar essas técnicas corporais criadas pelo tango em relação ao dispositivo fílmico.

O tango nasce como gênero diferenciado nas últimas duas décadas do século XIX após um longo processo. Nesse mesmo período surge o cinema na França e chega rapidamente à Argentina, produzindo um acontecimento digno de destaque e motor da nossa pesquisa. Trata-se do chamado “segundo nascimento do tango”, a partir da reprodutibilidade técnica das imagens em movimento dessa dança. Do ponto de vista testemunhal, é inegável que o primeiro registro fílmico da dança do tango na Argentina (trata-se de *Tango argentino*, Py, 1906) apresenta um verdadeiro acontecimento, um ritual de passagem que mostrou uma técnica corporal que estava em pleno *status nascendi*. A partir desse registro perdido ressaltamos a importância de trazer dados organizados para compreender a operação conjunta do cinema e do tango ao criar uma nova maneira de pensar o corpo fragmentado da

2 LOPEZ GALLUCCI, Natacha. *In | CORPO | tango: matrizes gestuais em tango dança*. Estúdio de Fotografia Bruno Marton, Campinas, 2013. O material fotográfico completo e em alta resolução pode ser consultado no vídeo que apresenta diversas performances e está disponível em: <<http://youtu.be/PaXPeQoyZCw>>.

modernidade, que propiciou um salto para o desconhecido na sua época e que, a partir deles, estabeleceu-se em chave latino-americana, um novo rumo na concepção da imagem na cultura ocidental. O cinema argentino produz nesse contexto uma operação de destaque ao registrar as performances populares do tango, ao passo que,

[...] si los hermanos Marx hubieran sido solo un espectáculo de cabaret, probablemente no tendríamos ningún recuerdo de ellos. Entonces hay una operación particular en el cine que consiste en elevar el varieté, en construirle una dirección universal, y finalmente integrarlo en una nueva síntesis. (BADIOU, 2004, p. 44)

Aquilo que Badiou nomeia “operação” foi antes dele definido por Delluc e Epstein como “fotogenia”³ nas primeiras tentativas de teorização da linguagem fílmica, sendo essa uma elevação peculiar da arte cinematográfica. Considerando que as representações cinematográficas alavancaram e massificaram o tango, buscamos dotar de sentido e visibilidade o problema para contribuir, neste sentido, ao avanço das investigações sobre o status imagético do corpo nos produtos emergidos desses dispositivos operando criativamente em conjunto.⁴

Partindo do estudo das principais “células coreográficas originárias do tango dança”, dos “tipos de eixo corporal” e dos “sistemas de movimento”, reproduzimos fotograficamente essas técnicas do ponto

3 Louis Delluc definia a fotogenia como “qualquer aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumente sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica. Qualquer aspecto não majorado pela reprodução cinematográfico não é fotogênico, não faz parte da arte cinematográfica” (apud AUMONT, 2002, p. 162).

4 Acreditamos que, para abordar a relação entre o cinema e o tango dança enquanto representação social da cultura popular, transmissão de técnicas de movimento e, fundamentalmente, como dispositivo performático de criação, temos de seguir os passos daqueles antropólogos, bailarinos, coreógrafos e realizadores audiovisuais que se atreveram a refletir sobre esta prática corporal, levando em consideração sua própria práxis artística e pedagógica (SAVIGLIANO, 1997; TAMBUTTI, 2004; PLEBS, 2005-2010; AZZI, 1991; CARROZZI, 2009, entre outros).

de vista individual e depois em dupla, buscando destacar os gestos da dança que foram adotados nos filmes argentinos. Observamos que na passagem do modelo de representação dos primeiros realizadores no período mudo (BORDWELL, 1960; BURCH, 1991; DI NÚBILA, 1977) para o cinema clássico industrial,⁵ e depois para o cinema moderno desse país, os diretores atribuíram diversos fins à dança; e que as cenas musicais e de canto, a partir dos anos 1930, tornaram o tango uma das representações performáticas hegemônicas até o início do modernismo fílmico em 1956. Em cada período do cinema argentino foram assumidos aspectos coreográficos cuja apresentação esteve a cargo de bailarinos que começaram a pensar suas coreografias cinematograficamente (direção, corte, linha de baile, plano conjunto, destaques etc.). Operou-se assim um tipo de confluência ou trabalho em conjunto de ambas as *mise en scène*, produtos dessas duas linguagens altamente codificadas.

Na primeira série aqui apresentada, pertencente ao *Estudo fotográfico*,⁶ apontamos algumas das “células coreográficas” do tango dança (Fig. 1-6). Observadas em detalhe na prática individual, estas células trazem a atenção para o aguçado sentido da direção e do corte do plano corporal (pela dissociação) no tango, visto que a organização dos planos (frente, lateral, diagonal, inclinação dos ombros, profundidade dos movimentos etc.), imprescindíveis nas performances da dupla, também fazem parte da linguagem cinematográfica. No decorrer desta pesquisa, se observou que as representações fílmicas da dança na Argentina constituíram um *lócus*, âmbito do intercâmbio de saberes corporais ritualizados tornados espetaculares graças à criatividade dos dançarinos e diretores. A captação do aspecto ritual da dança popular, vinculado ao momento da improvisação, colocava diante da câmera a

5 Essa passagem implica pensar nos movimentos da dança como aquelas trajetórias que entram e saem do quadro, diante da câmera fixa, no período mudo, e na irrupção de movimentos de câmera, na mesma direção da dança ou oposta a ela, a partir da assunção do modelo industrial clássico.

6 Disponível em: <<http://www.tipicatango.com/cinemaperformance1.html>>.

relação de afecção entre os dois corpos entrelaçados (DELEUZE, 1985), mas isso não foi algo conseguido de imediato.

Figura 1. Transferência de peso



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Figura 2. Dissociação



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Figura 3. Pivô



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Figura 4. Oito à frente



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Figura 5. "Boleo"



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Figura 6. "Castigada"



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Contrariamente, esse foi um desafio provocador em sentido técnico e estético para diretores como Moglia Barth,⁷ Susini,⁸ Ferreyra,⁹ Soffici,¹⁰ Amadori,¹¹ Romero¹² e Klimovsky,¹³ entre outros. Um desafio fundador de procedimentos cinematográficos que permitiu congregar uma bateria de experiências fílmicas para acessar paulatinamente uma linguagem plena de intensidades e tensões culturais próprias desse corpo gestual do tango dentro do tecido urbano rio-platense.

Entre as células coreográficas escolhidas apresentamos a “transferência” (Fig. 1), que implica a escolha de uma perna como base de sustentação do corpo e a outra em suspensão, e apresenta o estado de equilíbrio e vulnerabilidade do eixo corporal inerente a essa dança; a “dissociação” (Fig. 2), que pode ser observada, neste caso, no torso; o “pivô” (Fig. 3), giro dos membros inferiores, realizado sobre um pé; os oitos (Fig. 4), produtos da dissociação dos membros inferiores e um deslocamento; os “boleos” (Fig. 5), lançamento da perna em suspensão, geralmente no final de um pivô ou pela mudança de direção do oito; e a “castigada” ou chicote (Fig. 6), flexão do joelho da perna em suspensão sobre a perna base. Estes dois últimos movimentos aéreos dependem do cruzamento pela frente ou por trás da linha de projeção da perna de base.

7 *Tango!*, Moglia Barth, 1933; *Melodias Porteñas*, Moglia Barth, 1937.

8 *Los tres berretines*, Susini, 1933.

9 *La vuelta al bulin*, Ferreyra, 1926; *Perdón viejita*, Ferreyra, 1927.

10 *El alma del bandoneon*, Soffici, 1934; *Barrio Gris*, Soffici, 1954.

11 *Puerto Nuevo*, Amadori, 1936; *El último tango*, Amadori, 1960.

12 *Los muchachos de antes no usaban gomina*, Romero, 1937; *Las calles de Buenos Aires*, Romero, 1933.

13 *Se llamaba Carlos Gardel*, Klimosky, 1949; *La parda flora*, Klimovsky, 1952.

Figura 7. O Abraço de Tango. Natacha e Lucas

Fonte: Coleção da autora, 2010

Mas o ritual do tango, mesmo pressupondo exercícios propedêuticos individuais, exerce-se em dupla, quando os sujeitos se entregam à conexão no processo do abraço. O abraço de tango pode ser definido tecnicamente, para o problema que nos ocupa, como uma estrutura corporal dinâmica, produto do enlace de dois corpos através dos membros superiores, cujo espelhamento produz uma simetria axial heterogênea¹⁴ e elástica (permitindo expandir ou contrair os movimentos), e a partir do qual os sujeitos se projetam na criação conjunta em diferentes direções, eixos, alturas e sistemas, segundo uma complexa interpretação da música. Nomeamos aos três eixos fundamentais do tango dança como “0” (Fig. 8), “+1” (Fig. 12) e “-1” (Fig. 27-30), envolvendo as possibilidades de passagem de um a outro sistema do abraço. E, sendo o abraço um artefato que envolve discursos e símbolos ao redor dessas técnicas corporais, pode-se afirmar que seu conceito está alinhado com a filosofia dos dispositivos esboçados por Foucault (ver MILLER, 1977), quando afirma que o dispositivo pode ser definido como um artifício necessário ou estratégia que sustenta a práxis em determinadas relações

14 O abraço de tango é uma simetria (cuja linha média passa pelo esterno dos bailarinos) heterogênea, sendo que um lado do corpo fica fechado e o outro aberto.

humanas, fundamentalmente as do próprio corpo. O estado de atenção e constante busca do corpo do parceiro¹⁵ (inclinação do eixo) que propõe o abraço de tango (Fig. 7) exhibe um tônus corporal intenso cujos vetores¹⁶ e técnicas (feminina e masculina), no entanto, não se cobrem entre si. E, estando o plano anterior do corpo oculto, são as costas e as laterais dos dançarinos as que se exibem geralmente para a câmera. Esse jogo de ocultar e dar visibilidade determinou um alargamento da concepção da tomada fílmica, constituída na relação da câmera com um artefato (o abraço de tango) que produz a alternância, oculta e mostra seu objeto: a “conexão” e a “energia”. As provocações dos performers de tango não provêm do direcionamento frente à câmera, mas do confronto entre os corpos dos dançarinos cuja cercania não permite passar nem um feixe de luz (BUNGE apud LAMAS & BINDA, 1998, p. 179).

Aproximamo-nos a um formato chave na estrutura do musical na Argentina produzida pela corporalidade no tango. Os rostos e olhares (tão importantes para o cinema) estão endereçados para o lado de maneira oblíqua (em espanhol, *mirando al sesgo*) ou com os rostos entrelaçados (se cobrindo), entretanto, a pelve está livre. Distingue-se dos dançarinos nos musicais norte-americanos dos anos 1940 e 1950, cujos corpos e dança se direcionam para a câmera. Abraçados em uma trágica interdependência, os dançarinos de tango produzem movimentos que emanam de um centro imaginário no interior do abraço e repercutem para as extremidades do corpo como uma “estela”¹⁷ (um movimento que devém após de ser conduzido dentro de um abraço fechado).

15 Na Fig. 7 se observa a “construção” do abraço como algo não dado, mas buscado, mistura de potências individuais que na linguagem tangureira se nomeia “conexão” da dupla.

16 Chamamos vetores aos horizontes dos ombros, da cintura escapular e das cristas ilíacas dos bailarinos.

17 No mesmo período, Grotovsky estuda e sistematiza na sua teoria teatral os movimentos gerados pelos centros corporais e os das extremidades.

Figura 8. Abraço (Eixo 0; Sistema H)



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Figura 9. Abraço (Eixo 0; Sistema H)



Fonte: *La vuelta al bulin*, Ferreyra, 1916.
Fotograma extraído pela autora

Figura 10. Abraço e Caminhada (Eixo 0; Sistema H)



Fonte: *La Cumparsita*, Momplet, 1947.
Fotograma extraído pela autora.

Figura 11. Abraço (Eixo 0; Sistema H)
Abraço (Eixo +1; Sistema H)



Fonte: Espetáculo Orquestra Sinfônica da Unicamp, 2013.

Figura 12. “Volcada” com cruzamento (Eixo +1; Sistema H)



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Figura 13. A “Cunita” (Eixo 0; Sistema H)



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

A dança do tango interpela as possibilidades do cinema constituindo um novo universo da imagem; a *mise en scène* recai, em última instância, na interseção de duas fontes pulsionais em constante afecção externa (rítmica, espacial e melódica).¹⁸

Figura 14. Abraço
(Eixo 0; Sistema L)



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Figura 15. Giro e Invasão
(Eixo 0; Sistema L)



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Figura 16. Invasão e Gancho
(Eixo 0; Sistema L)



Fonte: *Derecho Viejo*, Romero, 1951.
Fotograma extraído pela autora.

Figura 17. Invasão e Ganchos
(Eixo 0; Sistema L)



Fonte: *Tango Lesson*, Potter, 1999.
Fotograma extraído pela autora.

18 Uma característica importante da dança do tango é que não só se dança o ritmo musical, cuja cadência e pausas trazem inúmeras provocações, mas se dança também a melodia que é interpretada no diálogo polifônico por diversos instrumentos ou por um cantor, e os dançarinos podem tomá-la como referência colocando o pulso em segundo plano.

Os ângulos corporais oferecidos pelo abraço em sistema H (Fig. 8) nos planos gerais e americanos denotam uma forte resistência cultural, aspectos da relação estética entre o diretor e os performer e o valor da dança como ritual de contato.

No filme mudo *La vuelta al bulín* (Fig. 9), de José A. Ferreyra, a dança é o fio destacado na urdidura dos saberes noturnos do bordel portenho. Entre borrifos de fumaça, as duplas se deslocam elegantemente na pista de baile diante da orquestra, que conta com dois *bandoneones*, e molda a cena como ponto de fuga no quadro; a perspectiva não muito comum, de uma câmera alta nesse período do cinema argentino, assim como a distância em relação a esse tipo de dançarinos de tango refinados, condiz com a pretensão do filme, cujo argumento retrata o arrependimento e o retorno ao “bulín” (moradia) de uma moça pobre, depois de acreditar que poderia sair da sua condição trabalhando em uma casa noturna. Subjaz na coreografia de tango do bordel a filosofia do diretor, apresentando uma dança mais perto do tango polido do salão que o dos arrabaldes portenhas aos quais a moça pertence. A conexão dos dançarinos e a harmoniosa utilização do espaço com giros e contragiros suaves produz um efeito mágico que, mesmo imitando o tango dançado pelas classes altas portenhas, antecipa o estilo de salão que se impõe duas décadas depois.

Contrariamente, no filme *La cumparsita*, de Momplet (Fig. 11), realizado em 1947, a câmera se insere no meio da pista de baile (gesto do diretor de compartilhar essa estética) com um plano fechado do tipo americano sobre os dançarinos, destacando o sistema de movimentos de tango “orillero” (das margens) e a inclinação do eixo corporal que nomeamos +1 (Figs. 11 e 12). O estilo de tango é menos europeu e, no entorno, duplas de baile completam a cena com figurinos e chapéu que remetem aos bairros populares, destacando o tradicional “lengue” milonguero (lenço no pescoço). Nesses filmes, observamos dois estilos opostos de dançar, e seus diretores se servem da *mise en scène* para destacar o abraço e a conexão das duplas assim como a movimentação dos pés.

A dinâmica do uso dos pés e da pelve no tango dança traz à tona a questão da mudança, do sistema H (dupla enfrentada) para o sistema L

(Fig. 14), em que a dupla, produto dos pivôs e giros, abre o ângulo do abraço em 90°. Esta abertura do abraço permite gerar inúmeros movimentos de invasão (Figs. 15-17), penetrando o espaço do outro e gestando uma das maiores provocações estéticas da coreografia de tango.

Do ponto de vista coreográfico, é importante destacar também o sistema V (Figs. 19-21), que confronta ambos os bailarinos com uma única frente e direção da caminhada. Esta mudança envolve um problema estético na constante disputa entre forma e conteúdo, estética e poder, dominação ou alteridade, ao passo que foi uma das formas jocosas de apresentação do tango no cinema mundial. O cinema argentino se envolve nesse conflito desenvolvendo tipos de movimento de câmera e de abordagens da “frente” da dupla de tango.

Figura 18. Retrocesso
(Eixo 0; Sistema V)



Fonte: *Derecho Viejo*, Romero, 1951.
Fotograma extraído pela autora

Figura 19. Avanço
(Eixo 0; Sistema V)



Fonte: *Buenas Noches*, Buenos Aires, Del Carril, 1964. Fotograma extraído pela autora



Figura 20. Retrocesso
(Eixo 0; Sistema V Invertido)
Fonte: Estudo fotográfico, 2013



Figura 21. Avanço
(Eixo 0; Sistema V)
Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Na série que apresentamos entre as figuras 18 a 21, observamos a passagem para o sistema V. Este sistema foi utilizado amplamente pelos diretores europeus e norte-americanos em incursões no registro da dança realizadas desde o cinema mudo por Linden, Chaplin, Eva Francis, Rudolf Valentino ou Pola Negri.¹⁹ No período da “tangomania” na França (1912-1913), foram colocadas muitas problemáticas técnicas e expressivas inerentes ao registro do corpo, mas a visão do popular e do sentido da dança do tango é diferente da Argentina, cujos diretores trazem uma reflexão sobre os mitos do próprio tango, com seus personagens e sua própria ideologia e filosofia do corpo.

Este processo, iniciado intuitivamente ou instintivamente (COUSELO, 1969, p. 17) no período mudo e industrial, chega a produzir verdadeiras imagens intensas nos filmes modernos; nesse último período se desenvolve um cinema de autor que, às vezes contrário às necessidades da indústria, permitiu a diretores como Favio,²⁰ Berú,²¹ Feldman,²² Solanas²³ e outros, reativar certos gestos estéticos fundadores pré-industriais em diálogo com as vanguardas artísticas europeias e com a própria codificação do tango argentino. Mas, para acessar esse processo de síntese, é importante trazer aspectos admiráveis do cinema de Manuel Romero, figura sempre criticada por representar um

19 *Max, professeur de tango*, Linder, 1912; *Tillie's punctured Romance*, Sennet, 1914; *Tango Tangles*, Sennet, 1914; *Carmen*, Lubitsch, 1918; *Mania*, Illés, 1918; *Eldorado*, L'Herbier, 1921; *The Four Horsemen of the Apocalypse*, Ingram, 1921; *Forbidden Paradise*, Lubitsch, 1924; *Maldone*, Gremillón, 1928; *The Way of Lost Souls*, Czinner, 1929, entre outros. O ator francês Max Linder filma *Max, professeur de tango* (1912) e *O tango tem a culpa* (1913). Embora o tango seja só um título, e muitos dos filmes o tratem como sinônimo de dança, Chaplin, sim, dança tango sob a direção de Senett; ele era de fato um excelente dançarino de tango de salão. Tal qual Valentino, conhecia o estilo argentino, embora não fosse tango de salão o que faziam diante da câmera (OCHOA, 2003, p. 14), mas sim uma versão “apache” (exagerada) de tango dança, com excelente recepção do público internacional.

20 *Este es el romance del Aniceto y la Francisca*, Favio, 1967; *Aniceto*, Favio, 2008.

21 *Vamos tango, todavía*, Berú, 1991.

22 *Tango Argentino*, Feldman, 1969.

23 *El exilio de Gardel*, Solanas, 1985.

cinema de atração que, segundo seus críticos, reproduzia ao máximo expoente o *star system*. No entanto, Romero (escritor, roteirista, músico e cineasta) apresenta o corpo dos argentinos sem inibição nem preconceito, mudando o eixo de câmera na exibição de *boleos* e ganchos, com leves *plongée* (Fig. 23), ou subindo os dançarinos ao palco popular em *contra-plongée*; podemos observar assim o famoso Benito Bianquet, *El Cachafaz*, que dança junto a Sofia Bozán em *Carnaval de Antaño* (1940) e apresenta sua “patada” (Fig. 22 e 24), um *boleo* que encobria quase totalmente a sua parceira. Esse floreio que havia realizado também em *Tango!*, de Moglia Barth (1933), em meio a um baile de cortiço, representa agora em Romero um momento de grande efervescência do tango trazido para o contexto do carnaval portenho, âmbito em que o tango assume a tensão a meio caminho entre o gênero performático e o baile de salão. Os carnavais permitiam ao povo dançar com movimentos que haviam formado parte da gênese do estilo, nas últimas duas décadas do século XIX.²⁴ Nesse período, as duplas “orilleras” começaram a dançar com “cortes” (detenções intempestivas no descolamento) e “quebradas” (rupturas).

Figura 22. Boleo “patada”
(Eixo 0; Sistema H)



Fonte: *Carnaval de Antaño*, Romero, 1940
Fotograma extraído pela autora

Figura 23. Boleo
(Eixo 0; Sistema H)



Fonte: *Los Muchachos de Antes no usaban Gomina*, Romero, 1937.
Fotograma extraído pela autora

24 Os carnavais em 1907 congregavam umas 50 mil pessoas (LAMAS & BINDA, 1998, p. 89).

Figura 24. “Boleo”
(Eixo 0; Sistema H)



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Figura 25. “Ganchos”
(Eixo +1; Sistema H)



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

A “quebrada” e o “corte” remetem à ação de interromper o andamento reto da dança para realizar um “floreio” (adorno coreográfico) para o luzimento pessoal, realizado com uma parte específica do corpo à que se outorga importância; espécie de primeiríssimo plano no enquadramento fílmico, mas realizado pelo próprio dançarino. Por isso, dançar com “corte” significou, na origem do tango, fazer uma exibição pessoal em que se apresentam as habilidades corporais em relação à escuta musical e cujas recorrências e usos foram gerando um conteúdo dramático.

Mas os movimentos aéreos reproduzidos pelo cinema somam à trajetória dos “boleos” (Fig. 23) e “ganchos” (Fig. 25) a indagação sobre as possibilidades do eixo corporal trazendo novos movimentos para o circuito codificado desta dança. O eixo “-1” produz uma oposição na inclinação do corpo dos bailarinos e um afastamento (Fig. 26, 28 e 29); a novidade trouxe também um questionamento acerca da interpretação tradicional do tango, segundo um reconhecido critério que impunha a manutenção do abraço fechado equiparando isso à ideia de interpretação tradicional. Inúmeros movimentos aéreos trazidos pelos “portèes” de balé clássico

conjugados com os jogos corporais do eixo no tango apresenta o trabalho de Leonardo Favio (Fig. 29); quando o diretor realiza sua segunda²⁵ versão de *Aniceto* (2007), as coreógrafas Roata e Fernández alinham o tango na fusão com o balé clássico e contemporâneo em um amálgama denso, mas distinguível. O trabalho de criação das coreógrafas, interpretado por bailarinos de vasta formação clássica como são Hernán Piquín (no papel do Aniceto), Natalia Pelayo (como La Francisca) e Alejandra Baldoni (como La Lucía) congrega, mais uma vez, a aprovação do público massivo na Argentina. Na primeira parte desta ópera de culto, longos *travellings* vão descortinando a cenografia móvel plena de contrastes e reflexos de água, trazendo como paradigma da contemporaneidade a fusão de danças. Pela primeira vez, não será o abraço o principal elo invocativo da *mise en scène*, mas ganham importância os jogos de eixo e a energia da caminhada do tango.

Encerrando esta breve comunicação, reafirmamos a ideia inicial, sustentando que as imagens do corpo performático do tango dança atravessam as produções cinematográficas argentinas desde sua origem e têm subsistido no tempo tornando-se uma verdadeira “representação coletiva” (CHARTIER, 1992, p. 56; MAUSS, 1969, p. 13-89). Estas representações nas diferentes etapas do cinema argentino de ficção e não ficção configuraram uma tradição que privilegia certas pautas, estratégias de produção e criação que cobram importância à legitimação dos registros audiovisuais com sustento testemunhal das técnicas corporais que expõem a sensibilidade do povo. E, como afirma Mauss (1969), é possível teorizar sobre essas técnicas quando cumprem o requisito de serem parte de uma tradição que as torna eficazes na transmissão de sentido,²⁶ partindo de um estudo expositivo

25 A primeira versão de 1966.

26 “Todos hemos caído en el error fundamental, yo mismo durante muchos años de creer que solo existe una técnica cuando hay un instrumento. Era necesario volver a las viejas nociones, a las consideraciones platónicas sobre la técnica y ver como Platón hablaba de una técnica de la música y especialmente de la

simples que descreva o *habitus*, a forma e os usos do corpo, para alcançar os conceitos reitores dessas práticas.

Figura 26. “Colgada”
(Eixo -1; Sistema L)



Fonte: Coleção Privada, 2010

Figura 27. “Volcada”
(Eixo +1; Sistema H)



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Figura 28. “Colgada” “Boleo”
(Eixo -1; Sistema L)



Fonte: Estudo fotográfico, 2013

Figura 29.
“Colgada”



Fonte: *Aniceto*, Favio, 2007

danza, y entonces hacer mas general esta noción. Denomino técnica al acto eficaz tradicional (ven, como este acto no se diferencia del acto mágico, del religioso o del simbólico). Es necesario que sea tradicional y sea eficaz. No hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición” (MAUSS, 1979, p. 340).

O tango traçado na luz, captado pelos registros do cinema, outorgou nesse formato reproduzível a possibilidade de aprimorar suas técnicas e de elas serem transmitidas. Os corpos ritualizados e olhados passaram a ser corpos interpretados, “corpos que pensam” ou “corpos pensados” (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001). Na história do cinema na Argentina é inevitável a referência à linguagem e ambiente tanguero, clímax hermenêutico da sociedade rioplatense.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. *A estética do filme*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002.
- AZZI, María Susana. *Antropología del tango*. Buenos Aires: De Olavarría, 1991.
- BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: BADIOU, Alain. *Pensar el cine: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1960.
- BRAUNSTEIN, Florence; PÉPIN, Jean François. *O lugar do corpo na cultura ocidental*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra, 1991.
- COUSELO, Jorge M. *El negro Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires: Freeland, 1969.
- DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino*. V. I – La época de oro. Edición actualizada y ampliada. Buenos Aires: Jilguero, 1998.
- _____. (Org.). *La historia del Tango: el tango en el espectáculo*. V. 1 – Los bailes del internado. El teatro. El cine. Buenos Aires: Corregidor, 1977.

LAMAS, Hugo-BINDA, Enrique. *El tango en la sociedad porteña – 1880-1920*. Unquillo: Abrazos, 2008.

MILLER, J. Alain. El juego de Michel Foucault. Entrevista traducida por Javier Rubio. *Diwan*, Paris, n. 2-3, p. 171-202, 1978. Originalmente publicado na revista *Ornicar*, Paris, n. 10, p. 62-93. jul. 1977.

IMAGINAR A MEMÓRIA

Invenção e descoberta na animação de
imagens que experimentam um passado



CARLOS HENRIQUE R. FALCI¹

Como a lembrança organiza as experiências vividas em um tempo passado? E qual é a ordem temporal desse passado, se é possível realmente falarmos de um passado puro, do qual a lembrança ou as lembranças seriam esse resgate? Obviamente, tal questão não é nova, e já foi abordada por diversos autores que discutem a noção de memória e as associações conceituais que acompanham esse conceito. Desejo aqui investigar de que modo os registros dessa lembrança produzem uma experiência de invenção e descoberta, e como isso acontece quando se conjugam metadados, elementos do cinema de animação e testemunhos que produzem a lembrança de uma experiência passada. Os metadados entram nessa equação como elementos que traduzem lembranças sobre um acontecimento “passado”, e nessa tradução permitem a quem utiliza tais metadados imaginar a sua própria memória.²

1 Professor Adjunto III da Universidade Federal de Minas Gerais e doutor em Literatura pela UFSC. Atua no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social e no curso de Cinema de Animação e Arte Digital (graduação). Atualmente desenvolve pesquisa sobre poéticas e políticas da memória em ambientes programáveis, em projeto financiado pelo CNPq. Contato: chfalcí@gmail.com.

2 A memória aqui será tratada como um fundo memorial do qual a lembrança, ou

Nesse sentido, as inscrições criadas com metadados “autorizam” determinadas imagens e experiências a se tornarem os arquivos de um acontecimento que sobreveio a alguém. Deseja-se justamente compreender como um uso poético dos metadados pode modificar as narrativas de memória, de modo a operar passagens entre invenção e descoberta quando se trata de criar memórias digitais que são, ao mesmo tempo, voláteis e duradouras na sua capacidade de mudança contínua. Trata-se aqui de pensar a invenção e a descoberta associadas às narrativas de memória, entendendo a narrativa como um processo que se desdobra em três mimeses (RICOEUR, 1994). A pesquisa aqui apresentada é parte de projeto financiado pelo CNPq sobre poéticas e políticas da memória em ambientes programáveis. Entender a memória como um fenômeno, como é o caso desse artigo, abre o caminho para também olhar os elementos que a compõem como partes instáveis, dependentes do próprio fenômeno ao qual dão origem.

A memória teria o caráter do algo acontecido, de um dado-presente no passado, e esse caráter seria uma função da narrativa. Alia-se a narrativa à memória nesse ponto, tomando a primeira como uma ordenação temporal, de acordo com a discussão de Ricoeur (1994) sobre a tríplice mimese. A *mimese*, base estrutural da narrativa, é uma ação de estruturar os fatos, que começa com a disposição prática destes (*mimese I*), tem continuidade com a organização dessa disposição num tipo de ordenação específica (*mimese II*) e encontra um termo com a leitura (*mimese III*). Trata-se de investigar, na relação entre as três *mimeses*, a forma do agenciamento dos fatos.

A *mimese I* é equivalente a um tempo pré-figurado, que será posteriormente configurado pela *mimese II*. Ricoeur define três traços fundamentais da *mimese I*: os traços estruturais, os simbólicos e os temporais. Segundo o autor, toda ação possui traços estruturais relacionados aos agentes da ação, aos motivos da execução da ação e aos fins da ação. Entretanto, compreender esses traços é já ligá-los de alguma maneira, é

as lembranças, são a face objetual; assim, as lembranças fazem vibrar a memória e produzem uma organização temporal desse fundo memorial.

possuir a competência do que se chama compreensão prática. A compreensão prática seria uma pré-compreensão narrativa, porque ligada à capacidade de acrescentar à estrutura prática da ação, ainda que minimamente, traços discursivos que ligariam logicamente os seus elementos.

Para realizar a composição narrativa, seria preciso entender também as características simbólicas da ação. Ou seja, toda ação, se pode ser narrada, é porque já está articulada em signos, ou melhor, em símbolos. Aqui se encontram as características simbólicas da ação, que serão depois traduzidas na narrativa em termos de discurso. E, por fim, os traços temporais da ação estariam ligados ao ato de construir a ação como um todo, definindo o seu passado, o seu presente e o seu futuro.³ A característica temporal da ação só seria percebida com base numa intratemporalidade, numa construção do tempo da ação a partir de suas próprias qualidades internas. Tais traços preparariam o sujeito para empreender a *mimese* II, a configuração da ação através da narrativa, a mediação da ação prática em direção à *mimese* III, que seria refiguração dessa mesma narrativa pelo leitor.

Seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão. Essa conclusão não é logicamente implicada por algumas premissas anteriores. Ela dá à história um “ponto final”, o qual, por sua vez, fornece o ponto de vista do qual a história pode ser percebida como formando um todo. (RICOEUR, 1994, p. 105)

Através da tessitura da intriga, os acontecimentos do campo da ação são constituídos como uma história. E a concordância discordante entre passado, presente e futuro encontra seu termo em um todo que é dado pela própria tessitura. A ideia de todo aqui se relaciona

3 Utilizaremos aqui as noções passado do presente, presente do presente e futuro do presente, a partir da noção de tríplice presente em Santo Agostinho. Assim, ainda que digamos passado, presente e futuro, entendemos que tais temporalidades são qualidades do presente, que é demarcado a partir da noção de um instante singular.

com uma ação narrada com princípio, meio e fim lógicos e não necessariamente cronológicos. O ato de narrar coloca em movimento os traços componentes do tríplice presente e propõe uma configuração para a ação percebida em *mimese* I. A narrativa, nesse sentido, é menos a sequência de acontecimentos lineares e mais a configuração de um processo entre os acontecimentos que se encontravam ainda precariamente interligados em *mimese* I. A tal processo Ricoeur denomina tessitura da intriga, e não intriga. A noção de tessitura é empregada para enfatizar o caráter de mediação de *mimese* II, o seu caráter procesual. É somente em *mimese* III que a narrativa permitiria compreender que o tempo percebido é sempre o tempo narrado, o tempo tornado humano na e com a narrativa.

A *mimese* III é a ação que reconfigura o tempo pré-figurado da *mimese* I, através da experiência da *mimese* II. Tal reconfiguração não se dá apenas em função de uma suposta ordenação dos traços temporais que apareciam de maneira desordenada em *mimese* I. A configuração proposta em uma tessitura da intriga é apenas uma proposição e, como diz o próprio Paul Ricoeur, é o começo de um processo que encontra um termo em *mimese* III, e não necessariamente o seu término.

A narrativa é uma das várias configurações que se encontram ainda não contadas. As histórias não contadas estariam em estado de potência enquanto situam-se em *mimese* I. O processo levado a um termo em *mimese* III é aquele de fazer emergir, por meio da imersão em *mimese* II (a tessitura da intriga), tanto o sujeito implicado nessa imersão quanto uma temporalidade própria desse conflito, que é característico da *mimese* III e uma das possíveis histórias ainda não contadas em *mimese* I.

O emaranhamento aparece antes como a pré-história da história narrada da qual o começo permanece escolhido pelo narrador. Essa “pré-história” da história é o que a vincula a um todo mais vasto e dá-lhe um “pano de fundo”. Esse pano de fundo é feito pela “imbricação viva” de todas as histórias vividas umas nas outras. É preciso

pois que as histórias narradas “emergem” desse pano de fundo. (RICOEUR, 1994, p. 115,116)

O uso de metadados, na elaboração de uma tessitura, na produção do agenciamento dos fatos, parece-nos capaz de criar hibridações importantes entre as três mimeses, de modo a explicitar a maneira como as noções de invenção e descoberta fazem surgir determinados rastros como arquivos “autorizados” para narrar uma temporalidade dos fatos dispostos na narrativa. Antes, no entanto, de trabalhar com o conceito de metadados, é importante entender o papel da invenção e da descoberta, ainda na esteira do pensamento de Ricoeur.

Este autor propõe, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), uma distinção entre memória (enquanto lembrança) e imaginação, com base na noção de que a memória diria respeito a algo do passado, algo que efetivamente aconteceu, ainda que esteja ausente; a imaginação, por sua vez, produziria também algo que está ausente, mas que seria ficcional, não tendo necessariamente acontecido, o que a aproximaria mais da lógica da invenção. Nos dois casos, no entanto, há similaridades e diferenças, já que a memória teria o caráter do algo que se passou, de um dado-presente no passado. Essa maneira de pensar a memória aproxima tal conceito de um tempo do mundo, um tempo que não precisa advir a um sujeito para que continue a ter sua existência, a passar. Uma diferença em relação à imaginação seria o fato de que, nesta, é possível criar uma temporalidade exclusiva da própria história a ser contada, sem nenhuma referência a algo que tenha se passado ou acontecido de fato. A coerência da narrativa ficcional seria o fator capaz de conferir “existência” a esse tempo exclusivamente imaginado. Ricoeur, no entanto, afirma que a narrativa histórica (que aproximamos aqui da memória como algo que é da ordem do passado) se apropria de elementos da narrativa ficcional para produzir uma anterioridade do fato passado que seja coerente, bem como a narrativa ficcional se apropria de formas da narrativa histórica para criar o seu mundo imaginado. No caso desse artigo em questão

interessa-nos o movimento que estrutura a narrativa histórica a partir de traços da narrativa ficcional, de modo a conferir à primeira uma ordenação temporal capaz de reafirmar um passado que surge como qualidade do presente, como referente ao presente que o faz surgir.

Para compreender o movimento indicado, analisamos o que Ricoeur chama de conectores entre o tempo vivido e o tempo do mundo, mais especificamente, as noções de rastro, documento e arquivo. Um arquivo seria uma forma do testemunho que atestaria a existência passada de um acontecimento, mas já de maneira institucionalizada. Entender o arquivo ou o documento como uma inscrição de um testemunho (seja essa inscrição em signos escritos ou não escritos) significa conferir a ele o caráter de narrativa, pois um testemunho é uma organização particular, uma trama dos acontecimentos, que se situa a meio caminho entre a invenção e a descoberta. Colombo (1991) trata o arquivo a partir de uma ação de arquivamento, associada à tradução dos fatos num sistema de memorização dos mesmos. Quatro microações intervêm no processo de constituição de um arquivo: a gravação de um fato num suporte material; o arquivamento, que é a tradução do evento em uma informação cifrada (por exemplo, através de um metadado); o arquivamento da gravação, a organização desta num sistema mais amplo; e a gravação do arquivamento, destinada a multiplicar essa gravação em vários suportes. Interessa, para o propósito dessa discussão, o fato de o arquivo ser associado a um processo e não especificamente, ou somente, a um lugar fixo, a uma estrutura determinada de uma vez por todas. São várias as ações que constituem o arquivo e que serão também responsáveis por fazer que ele surja enquanto tal, quando for buscado novamente.

A abordagem de Colombo parece reforçar a característica de tessitura de um arquivo, também discutida por Ricoeur (1997). Para este último, o arquivo teria três características principais: ele se relaciona com um corpo organizado de documentos; com uma instituição, com uma atividade institucional (e para esse artigo assume-se que a institucionalização é também um ato cultural, podendo ser associada à

constituição da memória cultural); e, ainda, o arquivo é o que conserva ou preserva os documentos sobre um fato passado, o que faz com que tais documentos sejam investidos de certa “autoridade” sobre o acontecimento a que fazem alusão. Verifica-se aqui que o arquivo pode ser constituído de apenas um documento, confundindo-se com ele e sua narrativa, ou pode ser visto como uma tessitura entre documentos de uma determinada espécie, ou que portam uma similaridade de conteúdo, por exemplo. A visão de Ricoeur sobre os arquivos deve ser relacionada ao papel que os documentos e os rastros têm em relação a um fato acontecido num lugar do passado, para que se possa compreender proximidades e distâncias entre arquivos e rastros, por meio do modo como os documentos são organizados.

Os rastros seriam tanto as marcas de que algo se passou, ou de que algo passou por um lugar, como a ação que produziu aquela marca, aquele vestígio. A passagem que produz a marca confere ao rastro uma dinâmica, a possibilidade de resgatar a narrativa que criou tal marca da passagem; e ao mesmo tempo, essa marca tem uma permanência no aqui e no agora, fundamentalmente ligada ao documento que contém o rastro. O rastro, então, é ao mesmo tempo móvel e estático, porque fala de um ato que aconteceu, e se faz visível naquele momento em que é reconhecido enquanto tal, numa inscrição mais duradoura. O rastro seria construído na própria busca de um lugar passado, e não somente como a confirmação de que esse lugar passado existiu. Por essa razão, entende-se que o rastro não pode ser dissociado da operação que produz o documento, nem da que cria o arquivo. No entanto, é como se intensidades diferentes operassem em cada um desses momentos: o rastro é ainda uma pré-figuração do acontecimento, conquanto tenha sugestões da narrativa que é capaz de produzir; o documento apresenta-se como a escolha de alguns rastros, e sua conseqüente autorização enquanto rastros; e o arquivo é a institucionalização daquilo que já estava contido no rastro, mas apenas como ranhura. Surge assim uma maneira de caracterizar o arquivo relacionando a sua “criação” a uma escolha arbitrária, uma

vez que os acontecimentos passados são selecionados a partir de uma motivação, de uma pergunta ou questão que se deseja investigar, feita a documentos coletados e que se relacionam com um acontecimento anterior. Os arquivos, ao serem investidos de tal condição, permitem que se criem, a partir da delimitação temporal que eles mesmos produzem, novas associações entre acontecimentos que tiveram lugar num tempo passado. Descobrem-se, assim, tessituras ainda não reveladas, que provocam a memória a revolver sobre si mesma. Ao mesmo tempo, os arquivos podem ser invenção, uma vez que aquilo que se chama arquivo pode ser criado pela própria narrativa, na escolha de elementos antes não considerados como pertencentes aos acontecimentos passados. Em ambos os casos, olha-se para fatos passados e para os documentos que lhes servem de comprovação a partir de uma questão que irá torná-los (os documentos) uma evidência do acontecimento que se deseja lembrar, do qual se deseja produzir memória (RICOEUR, 1997). O que surge, doravante, como memória de um fato passado é um conjunto de elementos que, mais do que apresentar efetivamente o passado, apresenta a maneira como ele foi construído. Ou melhor, a maneira como essa memória passa a re(a)presentar algo que é da ordem do passado, mas que não tem lugar fixo de uma vez por todas. Esse movimento (de fixação) é o que marca a relação entre modos da memória se institucionalizar. As possibilidades aqui elencadas ganham uma nova complexidade quando tais modos são produzidos com elementos da área de animação e metadados que delimitam esses elementos. Essas potencialidades serão examinadas mais adiante, quando da análise da experiência *The Johnny Cash Project*.

Os arquivos e documentos são uma forma de registrar externamente um testemunho, de permitir o compartilhamento comum desse fato. Constituem, assim, elementos institucionais, ou antes, institucionalizadores da memória. No entanto, a ação institucionalizadora depende, ainda, de lógicas específicas de registro, para que se possa caracterizar a memória assim narrada, temporal e espacialmente. É

exatamente como um modo de registro que os elementos da área de animação são explorados nesse texto.

O cinema de animação traz para o terreno do cinema documentário formas de manipulação híbridas, cujo estatuto ficcional ou histórico (para falar ainda com Ricoeur) não termina de ser colocado à prova. Recursos como a condensação do espaço e do tempo num único plano, penetração no interior da mente ou de objetos, entre outros, elencados por Wells (1998), misturam as noções de fabricação “artificial” da memória, numa animação; e uma pretensa fabricação mais próxima do real, que seria própria do documentário, num ponto de vista mais tradicional. Abordo aqui de maneira mais próxima as relações entre animação e documentário porque o projeto analisado mescla imagens de momentos da vida de Johnny Cash e possibilidades de interferência sobre tais imagens.

Um primeiro ponto de contato entre documentário e as noções de invenção e descoberta diz respeito às imagens desse tipo de produção terem associadas a si o status de não ficção, de serem reconhecidas como asserções sobre o mundo (RAMOS, 2008; NICHOLS, 2005). Se a narrativa histórica tem como pretensão falar de algo que efetivamente aconteceu, o documentário parece ter essa mesma pretensão, ao organizar imagens do mundo numa configuração narrativa que sugere ao espectador o modo como as coisas efetivamente aconteceram. Obviamente, se tomamos a noção de narrativa como a *mimese* II em Ricoeur, já fica claro aqui que a narrativa do documentário é um estado intermediário entre os fatos do mundo, em sua organização pré-figurada, e a experiência da “leitura” do documentário, na *mimese* III, quando essa configuração narrativa é então refigurada pelo espectador. Isso significa dizer que é na passagem da *mimese* III em direção à *mimese* I, através da *mimese* II, que o espectador confere sentido às sugestões feitas pela narrativa documental. A ideia de conferir sentido é associada à questão de produzir uma ordem para o que efetivamente se passou, tendo como base as perspectivas que a configuração temporal da *mimese* II propõe ao espectador. Jennifer Serra (2012) baseia

sua noção de documentário “na relação que o filme estabelece com o mundo quando ele reivindica uma abordagem do mundo histórico” (SERRA, 2012, p. 247). Essa afirmação traz, em seu bojo, hipóteses que este artigo defende, principalmente o entrecruzamento entre narrativa histórica e narrativa ficcional, entre descoberta e invenção. Na definição de Serra, a descoberta aparece na relação que o filme estabelece com o mundo, no seu modo de descortinar um mundo específico. Tal modo, entretanto, não pode ser desconectado da noção de abordagem do mundo histórico, que desejamos aqui afirmar como o lugar da invenção na narrativa histórica. É preciso deixar claro que as separações que operamos entre invenção e descoberta, como momentos puros da narrativa, têm como propósito apenas explicitar a contribuição de cada elemento para a narrativa em si, e não defender que em uma narrativa há invenção pura ou descoberta pura.

O documentário animado tensiona de maneira ainda mais intensa as relações já indicadas, além de acrescentar características próprias da animação. Na captação de cenas para um documentário, as imagens gravadas teriam o poder de transportar o espectador para a circunstância da tomada dessas imagens, segundo Fernão Ramos (2008). Já na criação de imagens animadas, essa circunstância não se faria presente, uma vez que a relação com a circunstância da tomada não se daria. Aqui haveria um espaço para a construção de imagens icônicas, imagens que são mais características da área de animação, nessa ausência que se opera entre o fato e as possíveis formas de experimentá-lo, e que permitiriam ao espectador se projetar nessas imagens.

Como a imagem animada é explicitamente de natureza construída, ela deixa claro, no caso do documentário animado, que o que se experimenta ali é uma perspectiva narrativa que não permite mais uma abordagem pura somente dos fatos como acontecidos, ou dos fatos como somente criados pela imaginação. É nessa natureza conflituosa que a lembrança aparece, duplamente, como imaginação e como esforço de rememoração, produzindo o que chamamos aqui de “imaginar a memória”. Desejo enfatizar o caráter positivo dessa associação,

e não colocá-la como um problema de assertividade da lembrança em relação ao fato passado. Ao contrário, imaginar a memória significa reconhecer que, ainda que as narrativas ordenem configurações temporais de um modo próprio, inventivo, elas são tensionadas pelo que de fato aconteceu, mas não está mais presente. É à aporia da presença da coisa ausente que esse artigo se refere, a essa duplicidade que provoca todo ato de memória.

No caso do projeto em questão, trabalho com a hipótese de que a escolha de determinados frames e estilos de desenho termina por funcionar como reforço de um tipo de lembrança sobre o artista Johnny Cash. A repetição de escolhas, seja de frames ou de estilos de desenho, terminaria por “autorizar” determinados traços como documentos e, conseqüentemente, como arquivos que institucionalizariam a memória do artista a partir de um aspecto mais proeminente. Ou, como diz Serra, “a animação pode oferecer um percurso intensificado para entender o mundo social real” (2012, p. 251). No momento da análise desenvolverei melhor os problemas relativos a essa hipótese.

Destaco ainda um elemento do documentário animado que interessa à nossa análise, qual seja, como trabalhar com a noção do testemunho associada a características do documentário animado. Martins (2009) elenca três funções retóricas principais no documentário animado: descrever situações, quando os documentários fazem referência direta ao mundo histórico; representar sensações, em documentários animados “que valorizam as sensações oriundas de estados subjetivos de personagens ancoradas no mundo histórico”; e estabelecer relações entre situações visíveis e invisíveis, quando os documentários animados fazem a ponte entre o mundo subjetivo e o mundo histórico. Parece-nos que o documentário animado seria capaz de trabalhar com o testemunho no sentido que Ricoeur confere a este, como uma operação marcada por algumas características que associo aqui às funções retóricas descritas por Martins. A especificidade do testemunho se baseia na noção de que o fato atestado deve ser significativo; o testemunho é inseparável da autodesignação do sujeito que testemunha, se

dirige a alguém e pode ser provado coletivamente, além de poder ser repetido ao longo do tempo. Ainda que de maneira muito resumida, a apresentação dessas características sugere conexões possíveis com a ideia de que o documentário animado descreve situações ou representa sensações, além de estabelecer relações entre situações visíveis e invisíveis. Um testemunho significativo é aquele capaz de provocar uma afecção importante no sujeito que testemunha, sensação essa que poderia ser representada pelo documentário animado, de acordo com Martins. A correlação entre testemunho e narrativa autobiográfica pode ser associada à ponte entre mundo histórico e mundo subjetivo, já que a narrativa autobiográfica está no meio caminho entre o que de fato aconteceu e a experiência do que aconteceu.

O projeto *The Johnny Cash Project* guarda ainda relações estreitas com o testemunho, uma vez que este “não encerra sua trajetória com a constituição dos arquivos, ele ressurge no fim do percurso epistemológico no nível da representação do passado por narrativas, artifícios retóricos, colocação em imagens” (RICOEUR, 2007, p. 170).

É em direção às narrativas e artifícios retóricos que esse artigo se volta agora, buscando compreender de que maneira os metadados dão continuidade ao testemunho, constituindo-os como arquivos. A hipótese aqui aventada é a de uma poética capaz de criar arquivos que aliam invenção e descoberta, por meio do uso de metadados na sua relação com elementos da área de animação.

Metadados podem ser considerados tanto uma descrição sobre um conjunto de dados quanto o seu modo de funcionamento num determinado contexto, se analisarmos a forma como foram criados (MANOVICH, 2002; MATTHEWS, ASTON, 2012). No caso do exemplo em questão a ser investigado, os metadados funcionam como descritores de itens de menu, os quais permitem agir sobre uma determinada imagem e alterá-la. Num sentido mais geral, os metadados permitem que o computador recupere informações, porque permitem ao computador manipular os dados, além de realizar diversas outras tarefas, como mover os dados, comprimi-los etc. (MANOVICH, 2002). O computador estabelece

uma relação de reconhecimento, mas também de apropriação dos dados, através dos metadados. A apropriação é como a institucionalização que o estabelecimento de um arquivo gera em relação a documentos específicos. Quando esses metadados tornam-se também manipuláveis pela pessoa que interage com uma determinada interface, a operação de apropriação se torna mais complexa, gerando momentos que confrontam a invenção com a descoberta de lembranças. No entanto, os metadados não são arquivos em si; podem, no máximo, ser conectados com rastros de uma ação. Dependendo da forma como o metadado é organizado e colocado para funcionar numa determinada interface, ele talvez seja capaz de gerar uma passagem entre a noção de rastro e arquivo, conectando o testemunho a documento autorizado. O uso de uma técnica de desenho (o pontilhismo), por exemplo, pode gerar um conjunto de imagens com características específicas, uma espécie de ordenação de tais imagens, mesmo que essa ordenação não seja ainda uma narrativa. No momento em que a interface permite organizar tal conjunto de imagens como um todo quase coerente, opera-se uma espécie de interferência cruzada entre a *mimese* I e a *mimese* II, sem que se possa dizer que esse todo está em um ou em outro momento do processo de *mimese*. Entende-se aqui o arquivo como a narrativa criada, uma vez que ela é um conjunto de documentos organizados em função de uma escolha arbitrária. A técnica de desenho indicada acima, ao ser repetidamente utilizada, gera a permanência de uma forma de testemunho no tempo, iniciando assim o caminho que leva do testemunho ao arquivo, por meio de uma prova documental. Não obstante, tal prova conserva tanto as marcas da invenção quanto as da descoberta.

Quando há uma apropriação de um conjunto de metadados numa organização arbitrária (ou seja, a partir de uma escolha, ou de uma interface), inicia-se a criação de um lugar praticado, de uma marca temporal. Essa localização se assemelha a um rastro, um vestígio de uma ação no tempo. Há uma peculiaridade nessa relação de similitude, no entanto. Há metadados que são construídos e disponibilizados para garantir uma maior estabilidade temporal da ação à qual se referem,

enquanto outros talvez sejam mais fluidos. Sugere-se aqui pensar que quanto maior é a capacidade do metadado de produzir uma relação unívoca com o fato passado, mais esse elemento se aproxima do caráter institucional próprio do arquivo; inversamente, quanto menor essa capacidade, mais o metadado se configura como um rastro, como um vestígio. Não se trata de criar uma oposição excludente entre arquivos e rastros, e sim de reforçar a continuidade entre um e outro tipo de apresentação da memória. Em ambientes programáveis, potencializa-se a passagem entre rastros e arquivos, o que provoca uma instabilidade de princípio em relação às narrativas de memória aí contidas. Veremos, adiante, como tal instabilidade se conjuga com os fatos narrados da vida de Johnny Cash, com a história que ele mesmo parece ter construído em volta de si.

Os metadados são capazes de fazer a passagem entre as marcas dos acontecimentos passados e sua conseqüente entrada no seio de uma narrativa. A realização dessa transição adquire características específicas quando ela se dá em ambientes digitais. O uso de metadados seria capaz de isolar o modo como um testemunho é criado, conferindo a este a potência de indicar uma prova documental, um lugar de memória. Os arquivos, como coleções de documentos, teriam também tal capacidade, conquanto pudessem ser analisados a partir de seus vários elementos mínimos constituintes (o ângulo em que uma imagem foi capturada; quais interferências essa imagem sofreu; como elas foram feitas; os instrumentos utilizados etc.). Esse procedimento conferiria objetividade, ou um maior grau de objetividade ao arquivo e, conseqüentemente, ao fato. Penso, no entanto, que a questão não é assim tão simples. Afinal, um arquivo, para garantir-se como evidência do lugar de um fato passado, de maneira inequívoca, deveria distanciar-se da trama que o criou? Deveria caminhar em direção de uma objetividade impossível? Essa seria a prova documental da memória por excelência? E seria essa direção capaz de diferenciar a lembrança da imaginação, a descoberta da invenção, a história da ficção? Afinal, não se trata muito mais de pensar as relações entre esses termos?

O que produziria diferenças entre lembrança e imaginação seria o modo como essas narrativas se configuram e como se apresentam para aquele que as deseja acessar. No caso de memórias em ambientes digitais, as narrativas de memória são construídas tanto pelos modos de registro dos fatos quanto pelo modo como esses fatos são dispostos em interfaces que os agrupam. Interessa, nesse caso, compreender como determinados modos de registro e interfaces criam lembranças que transitam entre a invenção e a descoberta, evocando a possibilidade de imaginarmos a memória. Andrew Hoskings (2009) e José van Dijck (2007) trabalham com o termo *memórias mediadas* para caracterizar as memórias em ambientes digitais. Trata-se de uma qualidade das memórias relacionada ao modo de existência dos objetos de memória, e ao modo de acessar tais conteúdos. Van Dijck (2007) introduz a questão a partir do conceito de itens de memória que seriam capazes de realizar a mediação entre indivíduos e grupos, itens esses que funcionariam não apenas como lembranças de coisas passadas. É importante ter em mente que esses itens são produzidos pelas tecnologias de mídia. Pensar os objetos de memória como objetos dialógicos (que estabelecem relações entre) é entendê-los como móveis, como pontos que tensionam camadas temporais invisíveis e não definidas como passado, presente ou futuro por si só. Essas mediações podem ser compreendidas como eventos que se cruzam e fazem aparecer uma parte dessas camadas temporais. A memória seria, então, nesse sentido, um fenômeno que dura pouco tempo num só formato, porque ela é uma relação entre coisas. Ela é aparição. Pensando numa poética da memória em ambientes programáveis, os metadados que se relacionariam com esse conceito de memória são aqueles que conseguem dar conta justamente do modo como o ambiente se modifica em função dos objetos/elementos/relações que o compõem num determinado momento. Os metadados, em ambientes programáveis, ganhariam a característica de rastros, conquanto se portassem como uma marcação, no aqui e no agora, de que algo se passou. E ao serem trabalhados de maneira a poderem indicar vários atos passados, a partir de pontos

de vista distintos, tornar-se-iam maneiras de orientar a caça, a busca, típica dos rastros (RICOEUR, 2007). Nesse momento aconteceria a passagem de rastros a arquivos, quando os metadados fossem capazes de criar um fluxo constante entre a invenção e a descoberta.

Para verificar como esse movimento pode acontecer, analiso o projeto *The Johnny Cash Project*, que conjuga elementos do cinema de animação e uso de metadados, produzindo uma experiência da memória que se situa entre a invenção e a descoberta. *The Johnny Cash Project* é baseado em uma interface que permite a criação de frames animados de um vídeo feito para a música “Ain’t no Grave”, o último trabalho do músico em estúdio. Os desenhos são criados a partir de frames do videoclipe, os quais podem ser escolhidos no site, por qualquer um que acessar a sua interface. A criação de imagens no projeto se assemelha à técnica da rotoscopia, ainda que não possa ser classificada como tal. O videoclipe original apresenta imagens capturadas em vários momentos da vida de Cash, com forte caráter documental. Apesar de não ser possível ver, por meio do site do projeto, o vídeo integralmente realizado somente com as imagens feitas com câmeras, ao entrar na área de colaboração do projeto pode-se visualizar cada frame separadamente, o que sugere a força testemunhal e documental de tais imagens.

A interface do projeto apresenta duas seções principais, as quais funcionam como locais em que é possível visualizar as lembranças criadas por outros ou acrescentar seu próprio testemunho a essa narrativa histórica. A página principal apresenta formas de acessar essas duas seções, bem como uma área em que há a explicação de todo o projeto. A análise, nesse artigo, irá se deter sobre as formas de leitura e de criação da narrativa de memória sobre Johnny Cash.

A seção “Contribute” mostra as várias maneiras que cada pessoa pode utilizar para registrar sua própria lembrança, associando-a a frames do videoclipe, com uso de ferramentas de desenho. Ao clicar nesse item do menu, o participante é apresentado a três frames do videoclipe, escolhidos de maneira randômica entre os vários possíveis.

A cada nova entrada nessa seção, novos frames são escolhidos aleatoriamente. Podemos associar tal configuração a um movimento entre a *mimese* I e a *mimese* II, segundo as noções de Paul Ricoeur sobre esses conceitos. A *mimese* I está presente, pois o site apresenta traços estruturais da ação sem ainda acoplá-los a uma configuração narrativa passível de visualização. No entanto, há traços da *mimese* II, já que o número do frame é indicado, e tais números estão relacionados a uma perspectiva temporal específica sobre o conjunto total de imagens coletadas. Após a escolha, o frame se abre na tela, juntamente com um conjunto de ferramentas pré-determinadas para que se possa desenhar usando o frame como uma referência. As ferramentas incluem o tipo de pincel a ser utilizado, a largura ou grossura do pincel, o nível de opacidade, a cor do pincel (no caso do projeto, variações entre preto e branco), o nível de zoom sobre o frame e a opacidade do frame escolhido pelo participante. As interferências podem seguir a lógica da imagem que o frame exibe, ou serem feitas de modo absolutamente livre. Cada ferramenta também pode ser usada de maneira livre, dentro dos limites de funcionamento de cada elemento. Ao dar por encerrada sua interferência, o participante pode escolher enviá-la para a equipe de criação do projeto, que irá anexá-la ou não ao conjunto das outras lembranças já incorporadas ao mesmo. Nesse momento, entram em cena elementos importantes na configuração dos metadados que regem as maneiras de exibir o vídeo final (mesmo que esse final seja sempre provisório), que é um conjunto de lembranças sobre Johnny Cash. A interface de submissão do desenho apresenta alguns campos que depois funcionarão como metadados para visualização do vídeo, quais sejam: o participante deve escolher se o seu desenho será categorizado como realístico, esboçado, abstrato ou baseado no pontilhismo. Há outras informações como nome, cidade, estado e país, que serão submetidas juntamente com o desenho. Para fazer a submissão é preciso fazer um registro no projeto.

Esse é um primeiro momento em que talvez possamos falar de invenção e descoberta na produção de testemunhos sobre Johnny

Cash. O que permite essa afirmação é justamente a criação de interferências nos frames por meio de ferramentas de desenho, assim como o fato de que cada interferência é agrupada a todas as outras que foram feitas sobre o frame escolhido, produzindo assim uma animação dessa parte do vídeo. Ao trabalhar sobre um frame do vídeo, o participante inventa sobre um fato passado, capturado como passado, o seu testemunho emocional, a sua versão daquele fato. No entanto, tal versão é feita a partir de elementos que não fazem parte de nenhuma imagem real, posto que são criados com ferramentas de desenho. Explicita-se, dessa forma, uma junção entre o ficcional (o desenho e as emoções/sensações do participante) e o histórico (o que se passou e foi registrado pela câmera). Nesse ponto da interface, não é possível interferir, de maneira explícita, numa ordenação temporal do videoclipe, posto que a interferência se reduz a um frame isolado. Para aquele que produz o desenho, o que acontece pode ser pensado como uma vibração da memória sobre Johnny Cash. Afinal, não se trata de relatar uma história vivida, mas de produzir uma experiência a partir do contato com registros sobre a vida de Cash. É o próprio ato de desenhar, nesse aspecto, que se produz como lembrança em relação ao artista, desdobrando-se a partir de lembranças não registradas, sensações e sentimentos que cada um tem sobre o cantor. Assim, a interface permite exibir o rastro de uma ação que irá se apresentar posteriormente como registro histórico e ficcional. A cada desenho que repete usos similares das ferramentas de desenho, tais rastros começam a tomar a forma de documentos autorizados coletivamente, capazes de tornarem-se um arquivo institucionalizado sobre o artista. Essa institucionalização, no entanto, continua a ecoar o seu caráter de rastro, pois é possível ver como tal ação foi executada, resgatar o nome de quem a executou e visualizá-la junto de todas as outras ações enquanto ainda estavam sendo realizadas. O acontecimento passado aqui se mostra como um duplo: é tanto o frame de videoclipe quanto a ação de desenhar sobre esse frame, os quais não podem mais ser vistos isoladamente na memória que a interface do projeto cria. O site

coloca em questão também o caráter de anterioridade dos fatos que estruturam a memória do artista, conforme ela aparece no projeto. De que passado tratamos aqui? Somente daquele descoberto em cada interferência criada por participantes de todo o mundo? Ou daquele inventado pela narrativa histórica que agrupa imagens capturadas e as organiza numa ordenação que lhes confere uma organização temporal lógica, e não necessariamente cronológica, ligada ao tempo do mundo? Manipulo aqui os termos invenção e descoberta associando-os à história ou à ficção de modo a demarcar uma impossibilidade de isolar tais formas narrativas, ou mesmo de alocar a memória somente em um dos lados desse lugar imaginário da memória. Resta, ainda, compreender como os metadados conjugam invenção e descoberta nessa experiência. Esse é o momento de explorar as participações e interferências feitas no projeto.

Na seção “Explore”, fica evidente de que maneira os metadados podem interferir na organização lógica dos acontecimentos do videoclipe, bem como na possibilidade de determinadas imagens animadas terminarem por ser mais autorizadas como arquivo das emoções relacionadas a Johnny Cash. O que indica que tais asserções podem ser feitas? A seção abre apresentando a sequência do videoclipe a partir dos frames que foram mais bem avaliados por todos aqueles que passaram pelo site. O projeto não apresenta as imagens capturadas com câmeras e sim o videoclipe já com todas as interferências produzidas para cada frame. Podem-se escolher várias outras maneiras de visualizar o clipe, a partir de outros metadados sugeridos pela interface do projeto. Assim, é possível visualizar as lembranças que são associadas somente a frames realísticos, ou a frames que se dizem abstratos. Pode-se perguntar qual é a conexão entre os fatos passados, apresentados pela imagem capturada, e as indicações feitas para cada interferência desenhada sobre os frames. Aqui aparece a noção de imaginar a memória, num sentido positivo do uso do termo imaginar na sua relação com um aspecto de verossimilhança da memória. O frame desenhado exibe a marca do gesto de várias anterioridades, entre elas: o frame

como imagem capturada; os gestos que traçaram o desenho que aparece no videoclipe, e que dizem respeito ao participante que produziu esse desenho; a relação do frame com outras marcas de anterioridade, que contribuem para também indicar sua ordem temporal no conjunto dos fatos; a marca da escolha que o coloca entre os frames mais bem avaliados, ou frames realísticos ou outro tipo. Nenhuma dessas marcas é capaz, isoladamente, de apresentar a lembrança inequívoca que o frame evoca em relação ao gesto ou gestos que o geraram. Engendra-se, assim, a mistura entre invenção e descoberta, a partir da conjunção entre animação e metadados.

Outra análise importante é aquela voltada para o tipo de metadado escolhido para categorizar cada interferência, e a relação entre essa categoria, o frame que sofreu interferência e o seu local na lógica temporal do videoclipe. Quando se decide exibir o vídeo a partir de qualquer categoria de metadados, o que aparece na tela é um conjunto de lembranças relacionadas não a um sentimento claramente definido, mas delimitadas pelo modo como os metadados foram utilizados para descrevê-las. A partir da escolha da categoria dos desenhos relacionados com o pontilhismo, por exemplo, a interface exibe um videoclipe em que nem todos os frames aparecem (uma vez que não ha interferência para todos os frames com esse estilo de desenho), e isso termina por configurar a aparência do registro como um todo. Afinal, as lembranças, no projeto, estão tanto em cada frame que sofreu interferência como no conjunto das imagens organizadas nos frames do videoclipe original. Se não há uma mudança na ordem dos frames, de acordo com cada categoria de exibição escolhida, o papel lógico de cada um dentro do conjunto de lembranças é reconfigurado pelo modo de funcionamento da interface, que só traz os frames que sofreram interferência dentro da categoria de pontilhismo, nesse exemplo.

As lembranças que o projeto faz surgir também permitem problematizar qual é exatamente a função dos modos de registro da memória quando os metadados são explorados em suas várias facetas de descrição do conteúdo registrado, quando tal descrição serve como

perspectiva para configurar a narrativa de memória que o projeto exige. Nesse caso, os metadados não são uma delimitação da lembrança *a posteriori*, e sim um elemento fundamental na maneira como as memórias serão imaginadas. Fica patente a necessidade, cada vez mais premente, de discutir como os metadados estruturam poéticas da memória em ambientes digitais. As memórias que aparecem no videoclipe final são resultado, então, de uma coordenação entre a escolha dos metadados para alocar a interferência do participante, os frames como ordenados pelo vídeo original utilizado no projeto e a escolha que fazemos quando resolvemos ver uma das possibilidades de exibição da memória sobre Johnny Cash.

A discussão que apresentei aqui teve como intuito apresentar possibilidades poéticas para o trabalho com metadados, a partir da sua função estruturante na criação de narrativas de memória. Entendo que, em ambientes digitais, cada vez mais, as lógicas de autorização dos testemunhos de memória são derivadas da maneira como as interfaces conseguem ler/criar tais testemunhos e multiplicar suas maneiras de fazer surgirem lembranças, ou, em outras palavras, de imaginar a memória.

Referências bibliográficas

- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- HOSKINS, Andrew. The mediatisation of memory. In: GARDEHANSEN, Joanne; HOSKINS, Andrew; READING, Anna. *Save as... Digital memories*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.
- MANOVICH, Lev. *Metadata, mon amour*. 2002. Disponível em: <<http://manovich.net>>. Acesso em: 27 jun. 2013.
- MARTINS, Índia Mara. *Documentário animado: experimentação, tecnologia e design*. Tese (doutorado) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2009.

- MATTHEWS, Paul; ASTON, Judith. Interactive multimedia ethnography: archiving workflow, interface aesthetics and metadata. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, v. 5, n. 4, p. 1-13, 2012.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. T. I. Campinas: Papirus, 1994.
- _____. *Tempo e narrativa*. T. III. Campinas: Papirus, 1997.
- _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SERRA, Jennifer J. O documentário animado: quando a animação encontra o cinema do real. *Rumores*, v. 10, n. 5, p. 238-258, jul.-dez. 2011.
- VAN DIJCK, José. *Mediated memories in the digital age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- WELLS, Paul. *Understanding animation*. Londres: Routledge, 1998.

PARTE 3

Narrativas audiovisuais:
subjetividades e autoria

O CINEMA SENSÍVEL DE APICHA TPONG WEERASETHAKUL

LUANA FRASSON¹

Para os desconhecidos do cinema tailandês, talvez *Síndromes e um século*, filme apresentado em 2006 pelo cineasta Apichatpong Weerasethakul, seja um primeiro contato interessante, exigindo uma entrega absoluta às múltiplas camadas narrativas propostas, onde a malha tecida entre os planos revelará o universo por trás deles articulado de forma paramétrica, isto é, por meio de duas partes definidas,² que se relacionam de diversas maneiras – como os mesmos atores desempenhando os mesmos papéis (ou similares) nas duas metades do filme, ambas situadas em hospitais e tendo como enredo duas versões de um caso amoroso (ou, ainda, sua antecipação), da resistência à paixão à rendição ao outro, ecoando imagens e ideias, sejam elas repetindo ou revertendo as situações propostas, sem, ainda, que haja um fio narrativo que não seja a passagem do tempo do começo até a metade e da metade até o fim.

-
- 1 Graduada em Comunicação Social pela Unesp. É mestranda do Programa de Pós-graduação em Multimeios pela Unicamp, com bolsa Capes, e pesquisa cinema asiático e multiculturalidades na obra de Apichatpong Weerasethakul.
 - 2 Ou como observa o próprio diretor em analogia à realidade geopolítica da Tailândia; assim como o indivíduo original do Sião, seu filme é “siamês”.

A estrutura siamesa

As repetições e paralelismos são muito comuns no cinema de arte e nos filmes contemplativos, mas Weerasethakul parece lidar com esses dípticos e repetições de forma diferente. Se cineastas como Hong Sang-Soo *naturalizam* as repetições,³ *Síndromes e um século* pode até estar articulando algo parecido com isso seis anos depois do filme de Hong, mas não exatamente: o diretor está *recriando* a forma da relação do homem com o mundo e vice-versa, em que diferentes situações ou movimentos no mundo acontecem a diferentes pessoas e suas relações com o meio, com a sociedade e o tempo. É mais do que se a mesma história possuísse dois caminhos distintos com diferenças que pudessem ser atribuídas a variações da memória e das atitudes dos indivíduos; a recriação aqui se dá em níveis mais sutis, nas variações mínimas decorrentes dos infortúnios e do acaso.

Isso faz com que voltemos ao início, onde realizamos uma aproximação ao que Bordwell (1985) chamou então de cinema “paramétrico”,⁴ evidenciando a importância do enredo nos filmes de arte; esses geralmente não apresentam *múltiplas versões* para a mesma trama, mas *múltiplas histórias* com um mesmo propósito relacionado, funcionando, então, como duas vias através do mesmo conteúdo, no qual o diretor manipula alterações no material básico da história.

Fonte inesgotável de inspiração estilística contemplativa e paramétrica dentro do cinema asiático é a obra cinematográfica de

3 Tendendo a repetir as cenas de acordo com as experiências que seus personagens vão extraíndo delas – como em *Virgin stripped bare by her bachelors* (2000), em que acompanhamos a mesma história de forma dupla; por meio dos pontos de vista de seus personagens envolvidos em uma situação romântica, Hong apresenta-nos o duplo, a repetição, a contemplação silenciosa do envolvimento romântico e o díptico formado pela completude dos posicionamentos diferentes diante da relação de cada uma das partes envolvidas.

4 O modo paramétrico de narração caracteriza-se por uma dissociação marcada entre estilo, trama, fábula – ou forma fílmica, a narrativa e a história. É analisado por Bordwell e encontrado no cinema de Bresson, Ozu, Mizoguchi, Dreyer, Tati, entre outros.

Yasujiro Ozu. Sua técnica de direção de atores, as “situações” que explora com destreza, os relacionamentos familiares – organizados de modo diferente, provando de todas as permutações possíveis dentro da narrativa –, além de diversos outros pontos que nos trazem à tona possibilidades de manipulação dos cristais narrativos e suas múltiplas funcionalidades dentro do filme, já previamente trazem à luz as ideias de Deleuze.

Isso sugere um modo diferente de se considerar os filmes, distanciando-se brevemente da visão de Bordwell, que detém o foco na narração e na revelação do mundo a partir de um filme e, levando em consideração as variações estilísticas de *Síndromes e um século*, as alterações aqui são apresentadas no mundo ficcional – na *fábula*. A fábula cria uma dinâmica diferente que remete à caracterização exposta por Brian McHale (1987), da ficção pós-moderna como sendo *impulsionada por preocupações ontológicas*: o que pode ser conhecido do mundo? Como a experiência subjetiva do mundo é realizada?

Weerasethakul mostra dois diferentes mundos possíveis em *Síndromes e um século*, conectados por uma série de elementos (personagens, atores, situações sociais que modificam relações humanas quando saem do campo e são reinterpretadas na metrópole), mas, sobretudo, criando a mesma história através de perspectivas distintas, histórias diferentes que se completam mutuamente.

Síndromes e um século não se apresenta explicitamente como um filme de “futuro incerto”, ou construído à sorte de seus personagens, mas dentro dessa pequena apresentação superficial – sem entrar nos pormenores da história e suas motivações políticas e ideológicas – é possível dizer que se trata de uma obra realizada à casualidade da vida e das possibilidades do devir de seus personagens. De algum modo, *Síndromes* consegue ser mais radical; sem racionalizar o estilo de Weerasethakul como fantástico ou mesmo alegórico, apenas conta duas histórias similares, mas não idênticas, sobre personagens similares, mas, mais uma vez, não idênticos, que habitam mundos distantes, porém, semelhantes. A história flui e reflui (às vezes filmada de

forma idêntica, mas em outro ângulo ou parecido) uma porção de vezes, e subitamente um núcleo dramático é abandonado. Assim como em outros filmes do diretor, *Síndromes* divide-se em duas partes, ambas ambientadas em hospitais, primeiro numa zona rural e depois na metrópole. Mas, como em Apichatpong um sentido (ou sentimento) de unidade fundamental das coisas prevalece sobre a dualidade, quase não notamos a mudança, pois o campo e a cidade não se apresentam como entidades inconciliáveis, resguardando-se do clichê de considerar o campo o espaço da paz e da autenticidade, e a cidade como o espaço caótico de seres desencontrados.

O embasamento deleuziano

Examinemos agora o alcance de Gilles Deleuze tendo o filme *Síndromes e um século* como exemplo. Nele, Apichatpong nos apresenta imagens diretas do tempo, por um lado, porque os planos-sequências correspondem a perseguições aos seus personagens em seu ambiente cotidiano e banal, onde o passar do tempo é relacionado à passagem real de tempo e, por outro, porque tais perseguições se repetem de forma dúplica, conferindo uma *dilatação do tempo*, suprimindo elipses espaço-temporais, ou seja, o uso de montagens e *raccords* em detrimento do plano-sequência. Ao espectador seria suprimido, entretanto, todo o processo que é a passagem do tempo e não leva ao desenrolar de acontecimentos, mas, sobretudo, é o foco narrativo do diretor. Apichatpong nos dá a percepção do tempo-espaço da ocorrência dos fatos e as mutações do espaço e os personagens⁵ nos termos bazinianos: a duração da imagem. O processo não suprimido é o corpo do filme, visto em toda a sua duração, como imagem.

E as imagens diretas do tempo, essas *imagens-tempo*, se tornam possíveis em *Síndromes* por meio das repetições de sequências, diferenciadas pela transição do espaço a cada repetição; não é dado o tempo em anos,

5 Ideia que será retomada em *Hotel Mekong* (2013), tendo a fluência das águas como o grande protagonista do filme.

mas a transição das ações. As imagens deixam a precariedade de um hospital do campo e ganham repetição em um moderno hospital da capital. Mesma história, mesmos atores (que, entretanto, assumem outros personagens), diferentes pontos de vista e certa confiança entre câmera e personagem (que será retomada aqui posteriormente), uma possível passagem de tempo – por exemplo, no momento em que a câmera persegue o personagem do monge trazendo-o ao primeiro plano do quadro, ou ao encontrar o personagem da médica que, obviamente, aparecerá em segundo plano, temos a formação do que se torna, ao mesmo tempo, a imagem-percepção subjetiva daquele. Em um terceiro plano, passa a personagem da secretária indo ao encontro de dois pacientes que aguardam na recepção, representando então, uma imagem-percepção objetiva.⁶

Ao reinventar esse encontro sob a perspectiva dípica, a câmera operará uma mudança drástica nas imagens captadas. Durante a cena da reunião entre médicos no porão do hospital, os personagens estão sentados ao redor da mesa e um personagem secundário observa um terceiro plano “modificado” (onde estaria outro personagem que, dentro de instantes, observará diretamente a câmera). Podemos nos ater por um momento a este terceiro plano que *se torna* extracampo, pois a personagem secundária não é percebida pela visão do menino que se encontra de costas para ela; nesse caso, a própria noção daquilo que se encontra fora (extracampo) e dentro (campo ou contracampo) é atualizada inconscientemente, e somente quando a câmera colocar aquela personagem novamente em quadro uma nova perspectiva será instaurada.

Ainda suscitando novas formas de percepção para o espectador, o filme se deve a algo que é anterior ao espaço, a saber: o investimento nas imagens-tempo, nas aparições do tempo como imagem e da repetição incessante das sequências. Ocorre que, com esta repetição, o tempo dos acontecimentos dos personagens, da enunciação fílmica, acaba sendo menor que o tempo de duração do filme, mas como os acontecimentos se repetem sob outra perspectiva, também temporal

6 Noções taxionômicas são vistas em *A imagem-movimento* de Deleuze (1985).

e espacial, eles passam a ocupar toda a duração da obra, como se o tempo se dilatasse.

Em decorrência dessa opção do diretor, as noções de passado (campo) e presente ou futuro (Bangkok) acabam perdendo a importância. A cada nova repetição existe um recomeço de algo que já aconteceu, ou que no passado representou o futuro, gerando sensações de já ter visto ou vivido as situações apresentadas. É Deleuze também quem simpatiza com a ideia da veiculação de uma realidade ambígua, a ser decifrada, ora é a banalidade cotidiana ora são situações excepcionais e limites. Essas imagens agora nos guiam por um questionamento: em que medida as representações de passado, presente e futuro no cinema podem passar por um único filme? Haveria uma ressonância entre as palavras de Deleuze sobre o devir do cinema e o filme *Síndromes e um século*? É isso que se pretende investigar a seguir.

Cristais de muitas faces

Sobre as diferenças que se encontram nas releituras das cenas da primeira para a segunda parte do filme, notamos que a imagem não só difere espacialmente, mas também os modos de encadeamento⁷ também são diversificados. É possível dizer que Apichatpong constrói um cinema que procura unir a imagem atual – que por si só implica uma imagem virtual que a ela corresponde, como duplo ou reflexo – à *imagem-lembrança* ou à *imagem-sonho*. Analisando *Síndromes e um século*, pode-se questionar, tal qual Deleuze, quais seriam as imagens reais dentro das imagens *bifaciais* (chamadas por Deleuze de *imagens cristais*) – sendo aqui muito onírico ou surrealista na concepção de uma realidade que não se distingue da irrealidade –, atuais e virtuais.

7 Porém, não são imagens-lembrança particulares, mas as de um tempo não cronológico, as que já não distinguem passado, presente e futuro; são imagens de quem sonha. Segundo Deleuze (1990, p. 75), “a imagem-sonho está submetida à condição de atribuir o sonho a um sonhador, e a consciência do sonho (o real) ao espectador”.

Aqui o diretor desenvolve narrativas cada vez mais simplificadas e profundas, em que a realidade passa a se desdobrar em níveis cada vez mais profundos de memória, de pensamento e de observações da cultura e sua reinterpretação contemporânea, algo que talvez possamos chamar de resgate. Ocasionando uma *indiscernibilidade* entre o real e o imaginário, as imagens dos personagens no filme correspondem ao presente ou a seu passado? Deleuze nos responde: é uma ilusão objetiva.

Buscando encontrar em *Síndromes* indícios dessas imagens-cristal, o que vemos, afinal, trata-se de presente ou passado? Imagens-percepções podem desdobrar-se ou prolongarem-se em imagens-lembrança, podendo estas coexistirem com o presente (do protagonista, no caso). Há, ainda, imagens-relação que conectam eventos, onde figuras não param de fundir-se um só momento.

Também o princípio da contestação da identidade pessoal está presente em *Síndromes* por meio de suas imagens especulares. Podemos ver que a personagem da médica que surge em cena conversando com seu paciente através de um espelho tem o desdobrar-se especular anunciando uma espécie de duplicação da personagem, que logo partirá numa jornada de reviver o amor platônico através de uma lembrança – um relato, no caso –, mas é exatamente onde sua identidade será realmente questionada. Embora mantenha seus traços fisionômicos nas duas parcelas do filme (trata-se da mesma atriz), ela exibirá significativa transformação em sua personalidade; o devir da cidade grande (ou o devir-profissão) será resultado de uma fusão de personalidades e personagens, flagrados em ocasiões peculiares etc. Em outra ocasião, a personagem dentista trata o personagem monge com pouco zelo, vestindo sua máscara antisséptica e, num ato de aversão, lhe virando o rosto, enojada. Aqui, a gênese da transformação é então semeada, sua imagem (da personagem) passa a ser uma imagem-relação que conecta eventos; um evento do passado, revisitado agora no presente (a segunda parcela do filme), sendo o outro (passado?) talvez uma imagem futuro do que agora temos como presente, levando-se

em conta que são histórias desarticuladas apenas revisitadas a partir de pontos de vista geográficos distintos.

Nasce a tensão do filme dentro do filme (ou “o filme a ser feito”), o filme que se vê, sua duplicidade e a imagem reproduzida e assistida pelos personagens em cena (remetendo a síndromes e duplicidades dos personagens, e o confronto entre ator e representação); atenta-se ainda que o *filme* e o *filme dentro do filme* adquirem projeções de texturas diferentes. A nítida diferença entre as imagens, além de apresentar contextos distintos entrando em simbiose, e o filme construído junto da percepção da audiência da construção do real – reconstruída na segunda parte do filme como remontagem – revelam, por fim, outras potencialidades narrativas, já que as questões propostas serão sempre respondidas por meio do advérbio da dúvida. As imagens virtuais proliferam como cristais acrescidos de lados a cada nova cena.

Apichatpong nos mostra que, com a passagem do tempo, as situações mudam de lugar, se reorganizam, as diferenças se movimentam (mas jamais desaparecem), as culturas “dos outros” deixam de ser apenas “outras culturas” para tornarem-se parte integrante e viva do nosso posicionamento e compreensão multicultural, a partir do choque de pensamento provocado pelo cinema e suas abstrações figurativas do representado. Entendemos aqui também a representação da natureza como parte constituinte desse leque de personagens os quais transformam, compõem e rivalizam com os homens.

O cinema de Apichatpong é fluido e provido de estilo melancólico e introspectivo, que visa dar expressão à cultura pela valorização da afecção sensorial, concentrado em microespaços/ações para terrenos de afeto e motivações da experiência fílmica; ou seja, o filme não é somente instrumento ou canal da mensagem, mas é, ele próprio, o “corpo cinematográfico”, como propõe Shaviro (2006), defensor das relações filme/espectador, ao dizer que a manifestação do corpo é estúpida, pois é “afetado por tudo mas responsável por nada” (p. 207). Como os personagens de Weerasethakul, corpos inexpressivos estão sujeitos a toda sorte.

Assim, é possível afirmar que o cinema de Apichatpong, analisado sobre a luz dos apontamentos de Deleuze, não se encontra exatamente na imagem-movimento, mas na *imagem-tempo*. Imagem essa que constitui seus próprios autômatos espirituais, trazendo à tona “verdades mais íntimas” acerca do homem e da maneira como ele é exibido, levando em conta o desconhecimento do determinante de suas ações; é a plena manifestação do impensável, o encontro da vontade com o acaso.

Há de se entender ainda que, tanto em Apichatpong quanto na tradição do cinema asiático, esses movimentos banais não respeitam a “ordem” de valor do cadenciamento das imagens e de qualquer lógica de ação-reação; o que vemos são ações ou movimentos conectados ou motivados pela passividade e inércia dos personagens diante dos – agora sim – movimentos de valor. Muitos desses movimentos parecem ser estéreis; sua obra, assim, parece como finalidade não ter fim. É a arte desligada dos fins ordenados pelo capital e pela ocidentalização, de uma vida regida pela mídia, pelo relógio, de qualquer semelhança com as narrativas clássicas.

Na segunda metade de *Síndromes e um século*, temos uma cena que antecede o final do filme e é extremamente emblemática, nos servindo perfeitamente para ilustrar essa situação da reflexão sobre o silêncio e sua impressão como marca na tela. A câmera de Weerasethakul passeia pelos corredores silenciosos e labirínticos do hospital, adentra uma sala abafada de um porão, onde se ouve conversas animadas e risos de um grupo de funcionários do hospital que se encontram sentados em volta de uma mesa. Subitamente, diante da percepção da presença da câmera, a música não é mais executada, o silêncio entre os personagens é constrangedor – como se não nos fosse permitido aquela intromissão, como se estivessem “disfarçando” diante da presença estrangeira do espectador no ambiente do filme; parece óbvio que estão *fingindo* diante dessa presença. É intrigante: enquanto atores demonstram o incômodo que *deve* ser fingido no momento em que o dispositivo-câmera entra em cena, personagens funcionários do hospital fingem que a presença do espectador não é notada, ainda que

saibam que existe algo ali que não deve ser revelado, mas sentido. E esse sentimento, sim, deve ser revelado.

O calor e a transpiração são intensos nessa cena; as mensagens visuais não cessam um segundo: o ambiente é escuro, asséptico, abafado e opressor. Silêncio. A câmera segue atravessando a sala e um silvo da saída de ar se faz cada vez mais audível – e mais incômodo na medida em que se aproxima dela –, estando a câmera captando essa imagem-ação e não mais observando os personagens em torno da mesa; passamos então a ouvi-los no extracampo conversando novamente. Trata-se de uma *imagem virtual* de uma fofoca entre personagens que falam pelas costas do intruso naquele ambiente, em que a câmera (agindo aqui como a inibidora dos movimentos desses personagens na sala) e nós atuamos como *voyeurs* até aquele instante. Novamente a câmera se volta para o grupo; silêncio de todos, cada qual disfarça de alguma forma e outros conversam, quebrando o silêncio, enquanto seguimos observando, descaradamente e como uma presença opressora, o rosto tímido e sem nome de cada um deles. Então nos deparamos com a surpresa desagradável: ao passar pela última personagem sentada à ponta da mesa, vemos uma senhora que está voltada diretamente para a câmera. Seu olhar é frio, sem cerimônias, quase tirânico: a imagem é um choque. Há quanto tempo essa mulher nos observa? Por que, assim como os outros personagens, ela não está intimidada com a presença opressora da câmera e dos espectadores por detrás dela? Há quanto tempo e com que direito essa mulher nos observa?

A imagem daquela mulher olhando para câmera *desnaturaliza* o espetáculo de uma forma perturbadora, a ponto de nos lembrar, por exemplo, David Lynch, em seu surrealismo. É como se Weerasethakul nos mandasse uma mensagem por meio da personagem, nos dizendo: “eu sei que você está aí, sempre soube, o tempo todo”. O espectador assiste ao filme na imobilidade e inércia da sala de cinema, sabendo que se trata de uma história, em seu tempo inventado, com hora para começar e acabar. O jugo da inexistência de tudo que irá acontecer a partir do momento em que se senta na cadeira para assistir ao filme

já está cravado como lauda de um contrato assinado entre espectador e filme, então coloca-se os espectadores, inertes e imóveis, diante de personagens, também à própria sorte, regidos pela imobilidade e pela inércia dentro do filme. Porém, nesse momento, Apichatpong nos mostra que o pacto é selado dos dois lados. O filme também assiste a seu espectador: imóvel, à própria sorte, inerte, ele finge que seu espectador não é real, até o momento em que a quarta parede – a tela que nos separa *deles* – é quebrada, o contrato é rompido, a estranheza é gerada e já é insuportável permanecer ali.

Após um longo tempo, repleto de silêncio e constrangimento, novamente a câmera é atraída pelo silvo do respirador, representado por um círculo negro que suga tudo a sua volta; é o fim do suspense virtual que nos localiza em um ambiente utópico no filme, o instante em que fomos mais do que observadores – observados. Na medida em que a câmera vai se aproximando, o quadro é tomado pelo círculo negro; estamos sendo sugados. A câmera lentamente vai focando o orifício dessa espécie de aspirador, que suga uma fumaça que brota de algum lugar daquele ambiente. A trilha sonora que acompanha toda esta tomada é misteriosa, perturbadora. A atmosfera que se cria, então, não exatamente contrasta com a leveza que é a tônica do filme, mas empresta-lhe aura soturna. Após um corte, somos lançados para fora do respirador. Estamos em uma praça pública em Bangkok, o dia é ensolarado, as cores são intensas e várias pessoas dançam de forma coreografada, agora, como que regeneradas de todas as suas síndromes; neste espaço, o verde se harmoniza com o concreto e os humanos celebram a vida entre os seus. Tudo, ao fim, termina numa dança coletiva ao ar livre.

Alguns apontamentos estéticos e sensíveis

Um médico busca saber em que ou em quem o irmão reencarnou, uma médica busca curar o paciente trabalhando seus *chakras*, um monge busca por tratamento dentário e confessa seu desejo de se tornar DJ, e seu dentista, que também é músico, revela ao monge as

angústias que sente na vida – ou seja, o monge é consultado por um médico, mas, em certo momento, o médico é quem passa a ser paciente do monge. Esses são alguns dos personagens que nos acompanham até a metade do filme.

Então, depois de falar sobre reencarnação com o dentista, o monge desaparece. Em outro ambiente, um hospital moderno de Bangkok, onde predomina o branco e a tecnologia, vemos uma entrevista de emprego semelhante à da cena inicial do filme, interpretada pelos mesmos atores e com sutis variações. A transformação aqui é mais desnorteante; apesar da repetição ajudar a manter o foco, as chaves dos enigmas narrativos são sugeridas até com certa clareza, já que, com base no que já foi exibido no começo do filme, é possível imaginar o que está acontecendo. Mesmo assim, Apichatpong dota tudo de mutabilidade, permitindo, por exemplo, que o exaustor da cena final também possa ser um buraco negro.

Mas ainda é possível avançar nas entrelinhas de *Síndromes*; de volta à cena inicial, com os mesmos dois atores, situados agora em um ambiente completamente diferente, o cineasta inibe o espectador de qualquer familiaridade ou conforto diante da apresentação inicial da história. O espectador pode, naturalmente, optar pelo tatear racional dos sentidos de percepção (construção espelhada, natureza *versus* vida urbana etc.), só que estes sentidos nunca serão conclusivos, o onírico e o *maravilhamento* do homem diante do mundo existem por si como condição do homem no mundo, revelando-se em suas ações por meio da filosofia oriental e do zen-budismo – temas como a reencarnação, as possibilidades de vidas distintas, múltiplas, carmas e universos paralelos. No entanto, mais enriquecedor do que buscar linhas de análise é permitir a entrega aos seus efeitos. Na composição de *Síndromes e um século*, a segunda metade não apenas repete a primeira, mas, ainda, instaura um *outro* processo, uma expansão de sensibilidades, uma necessidade de reencenar a vida em outro espaço, com outras percepções. Um tema recorrente nos poucos diálogos do filme é a questão da memória de uma outra vida, anterior, e também a especulação de

uma vida futura, a aguardar o término da presente. O filme, então, funciona como uma preparação subjetiva de outra vida, articulando uma transposição dos personagens para outra realidade, que é igual, porém diferente.

Diálogos se repetem com discretas e fundamentais variações, em que situações acabam se opondo por se parecerem. Tomemos como exemplo a consulta do monge com o dentista na primeira metade do filme. Inicialmente temos o dentista cantando e se aproximando afetivamente do paciente, sendo que, na segunda parte, o mesmo personagem usa uma máscara e não fala uma só palavra durante toda a consulta. Papéis se mantêm ou se alternam, novos personagens são convidados ao filme. Enfim, do espaço rural e bucólico da primeira parte, a narrativa migra para o ambiente urbano da segunda. Em meio a essa transição, as mutações e transformações de ambientes e personagens ficam evidentes; o calor de um espaço pode ser trocado pela assepsia do outro, a relação platônica transforma-se em um relacionamento real. Contudo, existem especificidades. Weerasethakul encena a vida como uma passagem simples, na qual o mágico e o tradicional se mesclam resultando em fabulosas experiências de imersão na serenidade do homem, na passagem do tempo e na forma peculiar de fazer com que os corpos ocupem o espaço.

Referências bibliográficas

- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Conversações*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- SHAVIRO, S. *The Cinematicbody*. Londres/Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Weerasethakul. *Seismopolite – The Empire Project*, 2. 8 f.

temáticas e traziam para a pauta temas de maior relevância para as mulheres como, por exemplo, o estupro, a violência doméstica, a educação infantil e o direito ao aborto. Prezando por uma abordagem plural, as primeiras manifestações da “onda” feminista nos estudos de cinema ocorreram, na década de 1970, com o surgimento dos festivais de cinema das mulheres (STAM, 2003). Depois, passaram a criticar tanto o cinema clássico e os filmes reacionários antifeministas hollywoodianos quanto as narrativas cinematográficas de arte europeias taxadas de falocêntricas. Analisavam os estereótipos negativos femininos, mas também o machismo cinematográfico multiforme. Alertavam para a homogeneização dos personagens masculinos como figuras ativas e altamente individualizadas em contrapartida a figuras femininas que se pareciam com entidades abstratas de um mundo atemporal mitológico.

A teoria feminista do cinema, segundo Robert Stam (2003), ainda detonou uma nova reflexão sobre o estilo, as hierarquias e os processos de produção industriais cinematográficos e as teorias da espetacularidade, um conceito redefinido, sobretudo, a partir das investigações sobre o “olhar masculino” no cinema narrativo. Uma vez que a teoria feminista não centrou o foco de sua discussão na “imagem” das mulheres – ao contrário, articulou o amálgama preexistente sobre o marxismo, a semiótica e a psicanálise já empregados por críticos anteriores –, transferiu sua vigilância para a natureza genérica da própria visão e para o papel do voyeurismo, do fetichismo e do narcisismo na construção de uma representação masculina das mulheres.

Intenso na Inglaterra, nos Estados Unidos e no norte da Europa, o feminismo cinematográfico, que se expandiu durante os anos 1980, ajudou a construir um novo campo de pesquisa dentro dos estudos de cinema. Na referida década, por exemplo, os livros sobre cinema, inclusive escritos por homens, faziam referência à questão da representação feminina e destacavam as contribuições de autoras como Elizabeth Ann Kaplan, Laura Mulvey e Mary Ann Doane. Essas mulheres, entre outras, frisavam também a existência de um padrão narrativo

cinematográfico e reconheciam a existência de uma representação das mulheres no cinema como um produto identitário. Para as feministas, a psicanálise era crucial para entendermos as diferenças sexuais e as resistências da cultura patriarcal em relação à liberação das mulheres e à sua participação total e igual na sociedade em todos os níveis, mas também necessária para construir um contracinema, uma nova experiência estética e perspectiva política na concepção e produção cinematográficas. Por conseguinte, segundo Ann Kaplan (1995), concentradas nas polêmicas do “olhar masculino” e do patriarcado, as mulheres começaram a produzir filmes independentes para romper com o padrão narrativo cinematográfico machista do feminino.

A presença de mulheres na direção de filmes é fato episódico em todas as cinematografias. Além da irregularidade temporal, as mulheres cineastas se deparam com problemas estruturais como a ausência de registros e negligência da crítica, por exemplo. Segundo Simone Osthoff (2013), as artistas brasileiras, incluindo as cineastas, preferiram/preferem fugir do “gueto da estética feminina”, porque, no Brasil, espalhou-se a crença, ainda nos anos 1970 e 1980, de que as teorias feministas e homossexuais seriam apenas uma importação norte-americana que não se aplicaria à “nossa realidade”. Para a crítica de arte paulistana Aracy Amaral (apud OSTHOFF, 2013), haveria um desinteresse das artistas brasileiras com relação às questões de gênero, fato que poderia ser, ao menos parcialmente, explicado pelas estruturas de classe no país, principalmente se considerarmos a dupla jornada, que sobrepõe ao trabalho doméstico o trabalho profissional à realidade das mulheres mais pobres, por exemplo. Outra razão seria a descrença com relação à existência de uma estética feminina ou, como afirmou a própria cineasta Suzana Amaral, em algumas entrevistas a jornais da época, as brasileiras, assim como ela, não teriam paciência para reuniões do movimento feminista. Entre as poucas exceções à falta de organizações políticas femininas brasileiras, Osthoff (2013) cita o Festival Internacional de Mulheres nas Artes, realizado em São Paulo, de 3 a 12 de setembro de 1982, organizado por Ruth Escobar.

Para nós, parece que, no Brasil, durante esse período, assumir-se feminista ainda era algo que tinha um “peso” pejorativo; por isso, a maioria das cineastas, como Suzana Amaral e Tizuka Yamasaki, preferia atribuir aos seus filmes uma preocupação com o campo social e uma ligação com o “universo” feminino, em detrimento a assumir uma identificação ou influência com o movimento das mulheres contra o patriarcado e outras causas políticas. Também torna-se impraticável, na nossa concepção de estudo, separar a experiência estética e a perspectiva política no campo cinematográfico brasileiro na década de 1980. Por esses motivos, analisaremos a produção audiovisual de cineastas brasileiras na década citada buscando identificar influências, ativismos e traços autorais em algumas produções, especificamente nos filmes *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, e *Parahyba mulher macho* (1983), de Tizuka Yamasaki.

Parahyba mulher macho conta a história de Anayde Beiriz (Tânia Alves), uma professora que foi a precursora do feminismo no Brasil e uma das primeiras educadoras a militar pela alfabetização de adultos carentes. Baseada no livro *Anayde – Paixão e morte na revolução de 30*, do escritor e cineasta José Jofelly, que também auxiliou Yamasaki na construção do roteiro, essa obra cinematográfica recria o ambiente da capital do estado da Paraíba, nos anos 1930, quando o poder exercido pelos governantes e coronéis na região começa a ser questionado e se instala uma discórdia entre políticos, militares, latifundiários e industriais.

O livro de José Jofelly objetiva revelar fatos inéditos da Revolução de 1930, bem como recuperar o nome de Anayde Beiriz, que ficou durante meio século oculta por uma cortina de silêncio e uma injusta condenação histórica. Os textos de Beiriz foram queimados ou escondidos em prol da “moral e bons costumes”, restando apenas, após a morte de João Dantas (assassino confesso de João Pessoa, que presidia o estado da Paraíba e era candidato à vice-presidência da República juntamente com Getúlio Vargas) e seu trágico suicídio, escassos registros de sua atuação como educadora, intelectual

feminista e literária, próxima de inclinações simbolistas e intimistas, ligadas à renovação cultural proposta pela Semana de Arte Moderna de 1922. Por conseguinte, a narrativa literária de Jofelly se preocupa em oferecer cópias de documentos e diversas fotos que, inclusive, serviram para compor cenas do filme de Tizuka Yamasaki – como, por exemplo, a imagem do incêndio dos móveis e pertences de João Dantas –, e prioriza, de forma diluída, a caracterização de Anayde como uma mulher muito à frente de seu tempo.

A hora da estrela, por sua vez, narra a história da jovem Macabéa (Marcélia Cartaxo), uma migrante nordestina semianalfabeta que trabalha como datilógrafa numa pequena firma e vive numa pensão miserável. Conhece, casualmente, o também nordestino Olímpico (José Dumont), operário metalúrgico, e os dois começam um namoro desajeitado. Mas Glória (Tâmara Taxman), sua colega de trabalho, esperta, rouba-lhe o namorado, seguindo o conselho de uma cartomante a quem, logo após, Macabéa faz uma consulta, Madame Carlota (Fernanda Montenegro), e essa prevê seu encontro com um homem rico, bonito e estrangeiro. Ela vai embora da consulta com a “Madame”, animada, mas acaba sendo atropelada e morre.

O filme foi vendido para 24 países e recebeu vários prêmios no Festival de Brasília, incluindo Júri Popular e Especial da Crítica e o Urso de Prata para Melhor Atriz no Festival de Berlim. Segundo Carlos Roberto de Souza (1998), o filme conquistou o público e a crítica, explorando o universo social paulista e o emocional do migrante nordestino e suas incompatibilidades. Suzana Amaral comprou os direitos autorais do livro homônimo de Clarice Lispector, dois anos antes de começar as filmagens que duraram apenas 28 dias. Passou dois anos fazendo e (re)fazendo o roteiro, buscando, segundo a mesma, atender a um princípio definido pela própria Clarice Lispector: “O que importa não são as palavras, é o sussurro por trás das palavras” (SCORSI, 1999, p. 137). Destacamos que, no livro, situado no Rio de Janeiro, Lispector, além de investigar os impasses criados pela separação dos indivíduos em diversos subgrupos sociais, discute também os dramas

psicológicos que envolvem o processo da escrita e a criação literária, a partir da figura do narrador onisciente Rodrigo.

A transcrição cinematográfica dirigida por Amaral apresenta diferenças em relação ao romance de Clarice Lispector. Inicialmente, devemos levar em consideração que a história de Macabéa, escrita no final da década de 1970, faz parte do campo da prosa e é definida por Barbieri e Silverman (apud SOUZA, 2009) como romance intimista, cuja principal característica é empreender “um olhar para dentro de uma personagem que está vivendo uma situação sociopolítica caótica” (p. 39) e é submetida “a um processo de isolamento psicológico e de desintegração espiritual, num tom intimista, em meio a um cenário sociopolítico adverso que não contribui para a sua reorganização psíquica” (p. 40). Em segundo lugar, Suzana Amaral, conforme consta em entrevista concedida a Rosália Scorsi (1999), preferiu não fazer uso da figura do narrador Rodrigo, presente no livro, porque não pretendia utilizar *flashback*, um recurso fílmico muito presente em *Parahyba mulher macho*, para evitar a perda de compreensão da temporalidade marcada pelo filme (ECO, 1994). Já a personagem Madame Carlota, ao contrário do livro, é enfatizada, fato que fica bem definido na sua caracterização: figurino e maquiagem (SCORSI, 1999).

Para nós, contudo, essa opção da diretora pode ser lida como uma preferência pela constituição de uma obra cinematográfica com um novo sentido e estética mais feminista no cinema nacional. Uma estrutura que parece não priorizar o masculino como sujeito ativo da narrativa e o feminino como objeto passivo de um olhar espectral definido pelo visual do homem. Uma preocupação que também parece estar presente no filme *Parahyba mulher macho*.

A teórica Kaja Silverman, que, em 1988, após considerar a “morte do autor” exposta por Roland Barthes, promove uma releitura da questão da autoria no cinema, defende que a autoria pode ser inscrita não apenas através da câmera, ou um indicador diegético, obviamente reflexivo, como o “olhar”, defendido por Sandy Flitterman e Laura Mulvey, mas também por meio de uma variedade de dispositivos

característicos e narrativos, como o desejo autoral e a subjetividade feminina pensados em relação de proximidade. A subjetividade autoral estaria, portanto, presente nos modos de representação, além da escolha do tema e da construção da narrativa, e transitaria por todo o tecido fílmico.

Nessa perspectiva, as cineastas, como enunciadores dos trabalhos que levam seus nomes, apresentariam em seus filmes diversas marcas de seu “falar”, por meio da presença nos seus trabalhos de certos sons, imagens, padrões narrativos e/ou configurações formais que assinalam uma possível relação que se estabelece entre o autor “dentro” e o autor “fora” do texto. Desse modo, a autora sinaliza a existência de traços comuns no conjunto de filmes de um mesmo/a cineasta, que indicam uma relação subjetiva estética (e mesmo ética) que vem à tona com a linguagem cinematográfica, uma assinatura dentro da diegese, uma posição subjetiva dentro da *mise en scène*, que pode, muitas vezes, ou quase sempre, ser interpretados como posicionamento político. Todavia, Silverman (2003) ainda reconhece que outros cineastas podem deixar a sua assinatura apenas em pontos aleatórios dentro da diegese cinematográfica, sem haver, necessariamente, correspondência com o “sexo” do autor/diretor “fora” do texto/filme. Bem como reconhece que a autoria feminista, por exemplo, pode ser marcada pelo protagonismo feminino que coloca as mulheres como sujeito na ação fílmica, no lugar da supremacia masculina presente no modelo hollywoodiano.

Adotando essa perspectiva, uma “voz autoral feminina” nos filmes parece estar inscrita no “texto” cinematográfico, por exemplo, por meio do figurino de alguns personagens que se despem, durante a narrativa fílmica, como uma metáfora insistente da renúncia ao poder e aos privilégios patriarcais. Percebe-se essa voz também na recorrência de sujeitos masculinos marginais, que anunciam o “sonho” feminino por meio de sua alienação; na exploração da figuração narrativa repetida de alienação fálica e castração masculina apregoada por personagens femininas, que demonstram atração fatal por personagens

masculinas, que, por sua vez, são forçados a confrontar diversas faltas, passam por sofrimentos e negações de identidade etc. Também é significativo a posição ocupada pelos personagens masculinos em relação à linguagem (cultura dominante) e à própria vida.

A rejeição à linguagem aparece como uma característica muito presente nos filmes da cineasta Marguerite Duras, que, para Elizabeth Ann Kaplan (1995), destacou-se, na *nouvelle vague* francesa, por seus ideais de rompimento com o sistema linguístico, visto como essencialmente linear e gramaticalmente ordenado pelo simbólico, pelo superego e pela lei (o que sugestiona a permanência das mulheres dentro do território do imaginário, recusando a ordem masculina), e conseqüente valorização do silêncio e estruturas não verbais como estratégias políticas femininas, evidenciadas, por exemplo, na ausência de sons produzidos pelos movimentos das mulheres nas telas. Como resultado disso, surge seu filme *Nathalie Granger* (1972), que narra a história de duas mulheres que se preocupam com o comportamento violento de uma filha na escola, na medida em que escutam pelo rádio notícias sobre vários assassinatos, evocando as ligações emocionais entre as duas mulheres e as tensões que rompem o mundo real. A estética dessa obra se destaca por valorizar ainda os contrastes entre branco e preto e apresentar motivos recorrentes, como as relações entre o tempo e o espaço, memórias, fantasias, música, vozes externas, separação entre os dois mundos, olhar para fora e para dentro (janelas), espelhos, simbolismos, como o gato e seu “espírito” independente etc.

Ainda segundo Kaplan (1995), o cinema experimental representou uma liberação das representações ilusionistas, opressivas e artificiais do cinema hollywoodiano, servindo, inclusive, como palco para que mulheres lésbicas simbolizassem sua sexualidade:

As mulheres que se sentiram atraídas pelos filmes experimentais estavam, de modo geral, procurando um escape para suas experiências, sensações, sentimentos e

pensamentos mais íntimos, enquanto aquelas interessadas nos documentários estavam mais preocupadas com a vida das mulheres dentro da formação social. (p. 130)

Nesse contexto, ainda se destaca a alemã Margarethe Von Trotta, que recusa-se a fornecer imagens idealizadas para a espectadora feminina e, para tanto, retrata personagens femininas ativamente engajadas na luta para definir suas vidas, identidade e política feminista, explorando seus “duplos” – atração pelas “qualidades femininas”, dificuldade de limites entre “eu” e “outro”, ciúme e competição entre as mulheres – a partir de *flashbacks*, pontos de vista da câmera subjetivos, destituição das esferas públicas e privadas e closes acentuados, como em *Die bleierne Zeit* (1981). O filme descreve o percurso seguido por duas irmãs nas suas vidas: uma, rebelde na juventude, torna-se jornalista e militante de um movimento feminista, enquanto a outra, submissa nos seus primeiros anos, revolta-se contra a sociedade que considera injusta e hipócrita e torna-se terrorista urbana. E, finalmente, a própria Laura Mulvey, que se avultou, na vanguarda inglesa, por trabalhar em seus filmes temas como o sacrifício da heroína em favor dos objetivos patriarcais, a exploração da ideia da maternidade, a presença feminina sem casamento, a ideia do suicídio como estratégia de libertação para as mulheres e a idealização da figura paterna na psicanálise em detrimento à omissão da figura materna, mas, principalmente, por evitar fazer do corpo feminino um objeto do “olhar” masculino (KAPLAN, 1995).

No Brasil, durante esse período, final dos anos 1970, início dos anos 1980, o corpo feminino era objetificado pelo “olhar masculino”, condenado pelas militantes feministas, principalmente nas narrativas fílmicas conhecidas como pornochanchadas e nos filmes eróticos. Pautada na exploração da figura feminina, que tinha seu corpo fardamente exibido, a pornochanchada trazia em seus aspectos estruturais a combinação da aculturação da comédia italiana, a exploração da fórmula erotismo + baixo custo + título apelativo, como *Ninfas*

insaciáveis (1980) e *Karina, objeto de prazer* (1981), e o emprego da paródia. Para Nuno Cesar Abreu (2006), o sucesso desse tipo de produção resultou de uma combinação fruto da dinâmica cultural de uma época, em que havia, por um lado, a vinculação desse tipo de narrativa fílmica ao regime autoritário militar brasileiro e, por outro, “uma visão dos filmes como reflexo da onda de permissividade na esfera do comportamento, com a tematização da sexualidade apropriada (consumida e produzida) pelas classes populares” (p. 13).

Todavia, em linhas gerais, nos anos 1980, na verdade, o cinema nacional não apresentava um modelo hegemônico. 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. Com um significativo número de filmes, sucesso de bilheteria, boa aceitação da crítica internacional e debate político – configurado na ficção, por exemplo, a partir de temas como as lutas armadas brasileiras, a tortura e as manifestações em torno da abertura política do país, de maneira diluída –, a maior preocupação dos cineastas residia, nessa época, em formular novas formas de trabalho capazes de operar nas condições adversas brasileiras e solucionar os impasses econômicos, sociais, estéticos e culturais presentes. Para nós, esse “terreno” se configurou como espaço fértil para diretoras como Tizuka e Amaral exercitarem de forma discreta a autoria feminista no cinema brasileiro.

Tanto em *Parahyba mulher macho* quanto em *A hora da estrela*, percebemos a presença sutil da rejeição à linguagem e a valorização do silêncio e estruturas não verbais como estratégias políticas femininas. Anayde silencia diante de algumas situações e conhecemos seus pensamentos, através da voz *over*, que, segundo Mary Doane (1983), na ficção, é um artifício, uma técnica audiovisual que une o som à ilustração, de modo a privilegiar os pensamentos da personagem principal.

Dessa maneira, por meio de um recurso muito semelhante ao narrador onisciente, utilizado na literatura, o protagonista pode expressar seus pensamentos e explicar o que está além da sequência de imagens.

A narração feita pela voz over está de fato ligada a um corpo (o do herói) [...] A voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: “a vida interior” da personagem [...] como uma forma de discurso direto, ela (a voz) fala sem mediação com a plateia, passando por cima das “personagens” e estabelecendo uma cumplicidade entre ela mesma e o espectador. (DOANE, 1983, p. 466)

Macabéa, por sua vez, e as demais personagens femininas no filme *A hora da estrela*, com exceção de Glória e Madame Carlota, passam a maior parte da trama em longos períodos de silêncio, e conhecemos sua personalidade a partir de ações simples, cotidianas. Observamos os movimentos e desejos sexuais de Macabéa, bem como maus hábitos de higiene e alimentação, durante à noite silenciosa; conhecemos seus anseios e sonhos através do recorte de fotos retiradas nas revistas que ela cola na parede próxima a sua cama na pensão simples onde mora; acompanhamos sua dança solitária no quarto com um lençol branco e descobrimos que, apesar do jeito desengonçado e da falta de um amor, ela deseja casar; e admiramos a vaidade crescente e suas mudanças físicas nos períodos de silêncio e reflexão em frente ao espelho. Nessa sequência de imagens, por exemplo, Macabéa desce sua mão pelo rosto em frente a um espelho, como se estivesse refletindo sobre o seu verdadeiro “eu”, comparado aos comentários tecidos por outros personagens a seu respeito (Fig. 1).

Figura 1. Macabéa no espelho em *A hora da estrela*

O espelho também serve como espaço reflexivo para a personagem Anayde Beiriz. É através desse artefato que conhecemos a pequena Anayde, depois acompanhamos sua mudança de visual com o corte de cabelo que chocou a população fictícia da pequena Parahyba e, mais tarde, em outra passagem do filme, sentimos sua dor com um tapa sofrido pelo amado João Dantas (Fig. 2).

Figura 2. Anayde no espelho em *Parahyba mulher macho*

Além do uso simbólico do espelho, devemos ressaltar a escolha de Tizuka em representar nas telas de cinema uma personagem feminina ativamente engajada na luta para definir sua vida, identidade e política feminista. Essa diretora “brinca”, em *Parahyba*, com as relações entre tempo e espaço, construindo, por meio de *flashbacks*, memórias; por meio da músicas e vozes externas e da própria personagem em voz *over*, a identidade de Anayde; expondo sua feminilidade, pioneirismo profissional e engajamento político e ativismo feminista, mas também expondo seus “duplos” – a luta pela independência das mulheres

e atração por um homem extremamente machista e autoritário que impede sua participação no campo da política.

Outro traço característico dos filmes feitos por mulheres feministas presentes no cinema brasileiro da década de 1980 são os simbolismos em torno da presença de janelas e da figura do gato, que parece representar o espírito de independência e individualismo que as mulheres deveriam cultivar na sociedade. No filme *A hora da estrela*, logo nas primeiras cenas, visualizamos, em plano médio, a imagem de um gato malhado lambendo algo no chão. Esse estranho personagem aparece outras três vezes durante toda a narrativa audiovisual e não interage com Macabéa ou com os demais personagens. Para nós, o gato é uma analogia à personagem Glória, por seu instinto felino, astúcia, sensualidade e poder de sobrevivência, mas também pode ser definido como uma alegoria fabular que se refere ao determinismo socio-histórico dos mais fortes vencerem os mais fracos, pois, não por acaso, sua última aparição será antes da revelação de uma cena em que Glória procura Olímpico, a princípio a pedido de Macabéa, depois, cumprindo o conselho da cartomante, “rouba” o namorado da “coleguinha”.

Ainda nesse filme, observamos a presença simbólica das janelas da pensão em que mora Macabéa e as três Marias – Maria das Dores (Lizete Negreiros), Maria da Penha (Maria do Carmo Soares) e Maria Aparecida (Claúdia Rezende). É por essa janela que as quatro mulheres assistem à televisão do vizinho, ressaltando seu grau de pobreza, mas é também através dela que Maria das Dores, mexendo um pequeno fogareiro, sabe que a mulher do vizinho está apanhando novamente, marcando a narrativa, ainda que de forma rápida, com a temática da violência contra as mulheres, imposta pelo machismo social.

Numa perspectiva mais abrangente, afirmamos que o filme todo se apresenta como uma grande metáfora do relacionamento entre homens e mulheres na década de 1980, com foco na violência simbólica latente no ambiente social, inflamada pelas lutas feministas. Ideia reforçada pelo foco da narrativa fílmica no “pseudo-romance” existente

entre Macabéa e Olímpico, em que são reforçados um modelo de homem e um modelo de mulher. Olímpico se apresenta como um indivíduo politizado que sabe que o problema do Nordeste “não é água, mas falta de homem”, como declara num discurso improvisado na praça em frente ao Museu do Ipiranga para Macabéa. Tem objetivos ambiciosos para o futuro: ser deputado. Ele é o dominador no relacionamento dos dois e reforça uma masculinidade que tenta impor uma fala castradora e opressora a Macabéa, impedindo essa de sonhar.

Um bom exemplo pode ser localizado na 29ª sequência do filme, quando em mais uma conversa desastrosa entre ambos, Olímpico entrega migalhas de sua pipoca para Macabéa; interrompe uma cantoria da mesma; bate palma com violência, assustando-a, e a carrega no ar, girando, demonstrando sua força e a impotência da protagonista, conforme sequência de imagens abaixo (Fig. 3).

Figura 3. Olímpico e Macabéa em *A hora da estrela*



Olímpico tenta o tempo inteiro convencer Macabéa de que ela precisa ser uma “moça direita”, “donzela”, que não deve fazer perguntas e deve desistir do seu sonho de ser estrela de cinema, mas tem sua vaidade abalada quando é dispensado por Glória, que já arrumou outro namorado. Podemos afirmar que essa trama expõe, assim, a

submissão e sensibilidade femininas frente ao machismo social, inovando ao fugir de uma proposta do cinema brasileiro focada no “olhar masculino” sobre a mulher. Não há em *A hora da estrela* nenhuma cena de nu feminino, e os closes acentuados em Macabéa reivindicam a relevância do seu lado subjetivo e intelectual em detrimento à exploração do corpo físico feminino.

A violência contra as mulheres também está fortemente presente em *Parahyba mulher macho*. Antes de selar definitivamente seu romance com João Dantas, Anayde é vítima de uma violência sexual, por exemplo. Ela é estuprada por um pescador (Chico Diaz), pouco antes de chegar à Colônia de Pescadores, onde dará aulas para adultos analfabetos, uma possibilidade que não existia na década de 1920, no Nordeste do Brasil. Anayde é cercada por um grupo de homens e um deles usa um facão para forçá-la a fazer sexo com ele. O que mais nos impressiona nessas imagens, além da violência física representada pelas imagens do estupro, é a violência simbólica; na trama, a professora é submetida – assim como milhares de mulheres ainda são – a conviver com seu próprio algoz, como se fosse sua culpa o que aconteceu.

Ressaltamos, sobre a questão da violência sexual contra as mulheres, que na década de 1980, no Brasil, o movimento feminista teve uma grande conquista: a criação da Delegacia de Defesa da Mulher, inicialmente implantada no estado de São Paulo em 1985, e, em seguida, em outros estados do país. Um grande diferencial foi a implantação de equipes compostas por mulheres no atendimento às vítimas desse tipo de violência, diferente do atendimento realizado antes da implantação dessa delegacia. Anteriormente, as mulheres eram tratadas de maneira grosseira e consideradas como incentivadoras da ação cometida pelos homens. Nesse período, por conseguinte, a violência contra a mulher se tornou crime reconhecido pela Constituição Federal (RAGO, 2010).

Ainda analisando o filme de Tizuka e sua ligação com o cinema feminista, destacamos algumas imagens que marcam a consolidação do namoro entre Anayde Beiriz e João Dantas. Podemos contemplar

algumas cenas de sexo entre o casal, diferente do que ocorre em *A hora da estrela*, no entanto, a escolha da direção foi posicionar a câmera em planos médios, fechados, e priorizar uma fotografia escura que privilegia um olhar feminino sobre a ação. Ambas personagens aparecem sem roupas, mas há uma clara valorização de suas expressões faciais apaixonadas e de prazer, em detrimento à exposição excessiva dos contornos dos dois corpos. A câmera ainda, em alguns momentos, se distancia das duas personagens, passando para os espectadores uma ideia de *voyeurismo*.

Nessas cenas, nos parece que há uma intenção da direção em resgatar a beleza do romance do casal; para tanto, são utilizadas belas paisagens de praias nordestinas como cenário, e o figurino do casal é combinado, retratando a sintonia entre eles, conforme delineiam as imagens a seguir (Fig. 4).

Figura 4. Cenas de romance entre Anayde e João Dantas em *Parahyba mulher macho*



Após essas sequências de imagens, há um corte seco para a imagem de duas baleias no mar e, em seguida, um novo corte nos remete a um bar na beira da praia, onde um grupo de pessoas discute política na mesa, quando Anayde e João Dantas se aproximam. Enquanto todos discutem a posição contra ou a favor de uma possível candidatura de João Pessoa como vice-presidente na chapa do gaúcho Getúlio Vargas, Anayde se aproxima de um cantor, aparentemente cego, que começa a recitar versos que exaltam uma nova posição da mulher na sociedade: “mas o mundo está mudando e já sei o que vai dar, a mulher vai ganhar

nome, ficar igual ao homem e o diabo vai se soltar”. Nossa protagonista vibra com essas falas e se junta ao cantador, arriscando alguns versos também. Todos a aplaudem e João Dantas fica admirando sua desenvoltura com olhar apaixonado, e apoia, inclusive, que ela beba junto com ele e os presentes. Contudo, nas cenas seguintes, enquanto Anayde datilografa na máquina de escrever um texto a favor da independência feminina, convocando as mulheres paraibanas a colaborar com os homens na luta política contra o coronelismo, João Dantas chega e não gosta de vê-la defendendo, inclusive, o voto feminino. Os dois discutem, ele lhe dá as costas e afirma que, para ele, ela (como as outras mulheres) não entende de política. Anayde o enfrenta, afirmando: “Tenho massa cinzenta tanto quanto você. Tenho opinião própria e não preciso de coronel nenhum para me dizer o que fazer”. A resposta de João Dantas é uma bofetada na sua cara.

Tanto Anayde quanto Macabéa são mulheres solteiras que morrem no final de suas narrativas fílmicas. Macabéa é atropelada e Anayde se suicida após a morte de seu amado na cadeia. O suicídio, como mencionamos anteriormente, é apresentado pelas feministas, no cinema vanguardista de Marguerite Duras, Margarethe Von Trotta e Laura Mulvey, segundo Kaplan (1995), como uma estratégia de libertação das mulheres. Elas escolhem se retirar do mundo que as oprime e não permitem que os “homens” lhe ofereçam algum tipo de julgamento ou condenação.

Como podemos verificar, em menor ou maior grau, traços da autoria feminista no cinema mundial podem ser assistidas em *A hora da estrela* e *Parahyba mulher macho*. Sutilmente, ainda que não quisessem ou pudessem afirmar, as diretoras Tizuka Yamasaki e Suzana Amaral delineararam em seus filmes uma forte presença feminina sem casamento; a ideia do suicídio como estratégia de libertação; evitaram fazer do corpo feminino um objeto do “olhar” masculino; e incluíram em suas tramas bandeiras do movimento feminista como a violência contra as mulheres, demonstrando seu engajamento social, político e

cultural e consequente diálogo com as perspectivas de produção apresentadas pelas cineastas feministas no cinema mundial.

Referências bibliográficas

- ABREU, Nuno César. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983.
- ECO, Umberto. Os bosques de Loisy. In: *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- KAPLAN, Elizabeth Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. *Revista ARS* [on-line], São Paulo, v. 8, n. 15, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202010000100006&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 jun. 2013.
- RAGO, Margareth. Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. *Labrys, Estudos Feministas*, n. 3, jan./jul. 2003. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/marga1.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2010.
- SCORSI, Rosália de Ângelo. *Escrita e imagem d’A Hora da Estrela*. Tese (doutorado) – Faculdade de Educação, Unicamp, 1999.
- SILVERMAN, Kaja. The female authorial voice. In: *Film and authorship*. New Brunswick; New Jersey; Londres: Rutgers University Press, 2003.
- SOUZA, Lícia Soares de. *Literatura e cinema: traduções intersemióticas*. Salvador: Eduneb, 2009.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

do cinema e de outros elementos não propriamente cinematográficos, como o econômico, o mercadológico, o cultural e o sociológico. Os personagens na tela são arquétipos de uma sociedade e, portanto, um filme traz algo a mais do que o seu simples conteúdo.

Partindo dessa premissa, o audiovisual começou a ser considerado, por volta de 1960, entre os documentos passíveis de constituírem fontes históricas a serviço do historiador. Segundo Marcius Freire (2006), foi principalmente na França, com o advento do movimento que recebeu o nome de *Nova História*, ainda nos anos 1920, que a história deixou de ser apenas factual e passou a se debruçar sobre as mentalidades dos indivíduos, cuja forma de estar no mundo, se constituir em sociedade e nela produzir acontecimentos estavam sob escrutínio. Para tanto, os documentos escritos já não eram suficientes, e outras formas de representação passaram a ser exploradas.

O filme de ficção, assim como o documentário, pode ser lido como um documento histórico e como agente da História. Como documento ao deixar transparecer, por exemplo, as condições de produção, as tecnologias utilizadas, a abordagem de uma temática, a manipulação de um gênero e o processo de comercialização. Ele é um documento histórico mesmo quando não trata de um tema histórico, pois pelo fato de ter sido produzido em determinado contexto já nos traz, obrigatoriamente, uma série de informações desse contexto.

Indo mais além, podemos dizer também que qualquer artefato audiovisual é um agente da História, pois em cada produção pode-se encontrar mais do que aquilo que por ela é conhecido e divulgado. Detalhes e minúcias ignorados por uma história já contada são passíveis de serem recuperados em tais artefatos, notadamente naqueles até então pouco explorados. Dependendo da sociedade que está recebendo a produção, a leitura também tende a mudar. “Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização” (FERRO, 2010, p. 11).

Levando em consideração as asserções feitas acima, pretendemos neste artigo apontar representações do feminino em três produções nacionais, *Mar de rosas* (1977), de Ana Carolina, *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, e *Um ramo* (2007), de Juliana Rojas e Marco Dutra. O material para análise foi selecionado, entre tantos outros que fazem parte da cinematografia nacional, devido à significativa contribuição que trouxeram para a causa feminina e ao fato de terem sido dirigidos por mulheres.

Atualmente, podemos encontrar um número considerável de longas-metragens dirigidos por mulheres no Brasil. No entanto, pelo menos até os anos 1980, estes eram bastante escassos. Segundo uma pesquisa realizada por Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira em 1982 e publicada no livro *As musas da matinê*, até os anos 1980 tínhamos oficialmente registrados apenas 21 longas de ficção dirigidos por mulheres desde o surgimento do cinema no Brasil. A inauguração foi conferida a Cleo de Verberena com o filme *O mistério do dominó negro*, em 1930.

Durante os anos de 1940 a 1960 o cinema brasileiro viveu uma fase de intensa tentativa de industrialização. Muitos longas foram produzidos em estúdios como Atlântida e Vera Cruz, sendo frequente a presença de mulheres em funções como *scriptgirls*. Bem ou mal, algumas cineastas conseguiram também figurar nesse período, como Carmen Santos e Gilda de Abreu. Entretanto, tal cenário sofreu algumas transformações e, durante os anos 1960, temos apenas um filme oficialmente dirigido por mulher: *As testemunhas não condenam*, de Zilda Costa, em 1962. A contribuição feminina, neste período, se dá por um número maior de mulheres trabalhando na montagem, produção e música, e como documentaristas e curta-metragistas. Algumas delas, como as atrizes Vanja Orico e Rosângela Maldonado, ou as documentaristas Tereza Trautman e Ana Carolina, integrarão o corpo de diretoras dos anos 1970 (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 27).

Segundo Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, dentro do contexto de produção cinematográfica daquela época as mulheres

eram frequentemente relegadas a tarefas tidas como “femininas”, como a montagem, pois aqueles que comandavam as equipes acreditavam que tal ofício se parecia à arte de costurar. As autoras ainda afirmam que talvez muitas outras cineastas tenham atuado no período de 1930 a 1982, no entanto, o crédito lhes pode ter sido retirado por não se tratar de um *métier* compatível com a honra de uma boa moça. Na realidade, para as mulheres, qualquer trabalho, seja no campo do cinema e do teatro ou na área da medicina e da engenharia, por exemplo, era visto com desconfiança. Lugar de mulher era em casa, cuidando dos filhos e do lar, para que o marido tivesse o apoio necessário para ser bem-sucedido. E mais, “o trabalho doméstico tinha de ser acompanhado pelo esforço sem precedente histórico de tornar invisível cada sinal desse trabalho” (MCCLINTOCK, 2010, p. 243). Por meio de manuais e de guias, as mulheres aprendiam a ser boas donas de casa e eram levadas a crer que este era um dom natural feminino. Trabalhar fora de casa era visto, no máximo, como uma “ocupação transitória, a qual deveria ser abandonada sempre que se impusesse a verdadeira missão feminina de esposa e mãe” (LOURO, 2001, p. 453).

Estima-se que desde a época da Revolução Francesa, no século XVIII, exista uma luta pelos direitos das mulheres. No Brasil não foi diferente e, inicialmente, esta luta foi liderada por Bertha Lutz que, durante a década de 1920, empenhou-se principalmente na conquista de direitos políticos. O movimento feminista tem e sempre teve diferentes facetas, pois, “ser mulher” envolve outras questões, como aquelas de caráter étnico e de classe social, por exemplo. É tarefa difícil atingir uma uniformidade no movimento e na luta. Não obstante, a busca por transformações na condição feminina passou a ser uma realidade. Destinadas a papéis secundários e pré-estabelecidos, elas queriam mudanças: queriam ser protagonistas de suas vidas e discutir o porquê o fato de “ser mulher” trazia uma série de obrigações e de restrições ao seu papel social.

Com os inúmeros desdobramentos do movimento feminista e, sobretudo, com a sua efetiva chegada ao âmbito acadêmico brasileiro, entre 1980 e 1990, passou-se a discutir questões sobre gênero e

sexualidade. Foram então criados núcleos para o estudo de gênero, como o Pagu, da Universidade Estadual de Campinas, com o intuito de debater as diferenças entre os sexos, visto que estas são socialmente construídas e não naturais. Para Joan Scott (1995, p. 75), gênero é uma categoria social:

Seu uso rejeita explicitamente explicações biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum, para diversas formas de subordinação feminina, nos fatos de que as mulheres têm capacidade para dar à luz e de que os homens têm uma força muscular superior.

Scott ainda acrescenta que “o termo ‘gênero’ torna-se uma forma de indicar ‘construções culturais’ – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres” (1995, p. 75). Esses papéis são constantemente difundidos e assegurados por tecnologias do gênero. Para Teresa de Lauretis, gênero “é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como práticas da vida cotidiana” (1994, p. 208). Operar estas tecnologias sociais é, portanto, um dos meios fundamentais para trabalhar a construção de identidades.

Diante de uma participação feminina tão restrita atrás das câmaras, não espanta que, ao longo da história do cinema, a mulher tenha sido quase sempre representada de forma submissa ao homem e de acordo com os estereótipos que a cultura ocidental lhe impôs, sem contar as obrigações (igualmente naturais) de mãe e de rainha do lar, e o incentivo a manter-se permanentemente jovem e sedutora. “Daí seu caráter acessório, enquanto personagem, e sua reificação enquanto mulher e atriz” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 23).

Pretendemos com este artigo apontar as representações do feminino nas produções *Mar de rosas*, *Um céu de estrelas* e *Um ramo*, todas dirigidas por mulheres. Para tanto, trataremos tais obras como

documentos históricos e como agentes da História. Como documentos históricos de modo que se possa relacionar o contexto em que foram elaboradas com a representação do feminino existente em cada uma delas. Como agentes da História para indicar possíveis mudanças nas representações do feminino depois da elaboração de cada uma delas. Além disso, gostaríamos de chamar atenção para o cinema feito por mulheres, já que frequentemente somente cineastas homens são lembrados como agentes ativos na construção do cinema nacional. Apesar de pouco numerosas, a quantidade de mulheres cineastas vem crescendo e, segundo Susana Schild (1998), na década de 1990 as produções de mulheres cineastas já somavam uma parcela de 20% do mercado nacional. Ademais, mesmo que a soma seja ínfima, não há razão para que essas cineastas não sejam lembradas. Ao contrário.

É importante destacar que, apesar do recorte pretendido, não consideramos que o fato de ser mulher influa necessariamente no sentido de uma representação mais ou menos estereotipada do feminino no cinema. Muitas mulheres atuam reproduzindo os estereótipos na tela e certos homens não. Entretanto, conforme mencionamos acima, escolhemos diretoras mulheres para estimular novos olhares ao cinema nacional.

Mar de rosas, Um céu de estrelas e Um ramo

Ana Carolina ingressou no cinema ao final dos anos 1960, entrando para a Escola de Cinema São Luiz. Em 1968 assinou seu primeiro filme solo, um documentário chamado *Indústria*. O Brasil vivia nesse período um momento crítico: estávamos no ápice da ditadura militar e o Ato Institucional número 5 (AI-5) entraria em vigor em dezembro do mesmo ano.

Naquela época, o movimento feminista não tinha muito espaço em nosso país, já que todas as forças eram utilizadas no sentido de colocar um fim ao regime então dominante. Somado a isso, tínhamos outro problema: as questões acerca do feminino eram vistas com receio, tanto pelos movimentos e partidos de esquerda quanto

de direita. Grande parte da esquerda identificava no “feminismo uma dupla ameaça: à unidade da luta do proletariado para derrotar o capitalismo e ao próprio poder que os homens exerciam dentro dessas organizações e em suas relações pessoais” (PINTO, 2003, p. 53). Já o regime militar, que era ultradireitista, não via com bons olhos qualquer manifestação contrária aos seus ideais.

Durante o governo do general Geisel, passou-se a ter, paulatinamente, mais liberdade. Após a Lei da Anistia, promulgada em agosto de 1979 pelo presidente João Figueiredo, muitas mulheres voltaram do exílio depois de terem tido contato com o movimento feminista no exterior. Outras questões foram inseridas no debate, e uma delas era a da condição feminina. O que realmente marcou a história do feminismo foi a decisão da ONU (Organização das Nações Unidas) de definir o ano de 1975 como o Ano Internacional da Mulher, fato decorrente de uma intensa luta que vinha se desdobrando até então nos bastidores.

A questão da mulher ganhava a partir daí um novo *status*, tanto diante de governos autoritários e sociedades conservadoras como em relação a projetos ditos progressistas que costumeiramente viam com grande desconfiança a causa feminista. (PINTO, 2003, p. 57)

Dentre os 21 longas-metragens de ficção rodados por mulheres até os anos 1980, Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira analisam 16 em *As musas da matinê*. Apesar de terem sido produzidos por diretoras, em todos eles a mulher era tratada como um apêndice do homem e a sua imagem continuava estereotipada. Segundo consta, “os filmes analisados não só não colocam em questão ‘o destino natural’ da mulher, assim como este ‘destino’ aparece bem mais explicitado nos filmes de 40 e 50” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 73). Entretanto, atenta-se à existência de uma exceção, pois, para as pesquisadoras, *Mar de rosas*, de Ana Carolina, possuía uma protagonista como nunca visto antes. Felicidade (Norma Bengell) “está consciente

de que ser mulher significa viver uma série de imposições, implica cumprir determinado papel” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 73).

Com base no livro em questão, podemos afirmar, portanto, que *Mar de rosas* foi o primeiro longa-metragem de ficção brasileiro dirigido por uma mulher a contestar a submissão feminina. Ao estrear nos cinemas, em 1977, o filme causou muita polêmica e dividiu a crítica. Ele teve boa repercussão internacional e participou, por exemplo, do II Festival Internacional de Cinema de Paris. Com *Mar de rosas* somos expostos, em plena ditadura militar, a discussões a respeito de “uma sociedade autoritária em suas experiências cotidianas, no seio das quais poderes e contrapoderes revelam sua face microscópica e papéis atribuídos ao feminino e ao masculino são postos em questão” (ESTEVES, 2007, p. 57).

O filme faz parte de uma trilogia que tem como continuação *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986). O foco das três produções é a condição feminina; Flávia Cópio Esteves (2007, p. 20) resume da seguinte maneira o conjunto da obra:

personagens femininas de destaque que, defrontando-se com as faces variadas assumidas por um poder microscópico, colocam em questão a própria posição das mulheres na sociedade e, de modo mais estreito, no cinema brasileiro.

Ana Carolina é frequentemente enquadrada como uma feminista, rótulo que ela recusa categoricamente. Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* em 1987, ela afirmou: “Faço filmes sob as mulheres.² Me irrita quando dizem que faço um cinema feminista” (CAROLINA apud ESTEVES, 2007, p. 54). Entretanto, tal recusa não a impede de ter seus filmes relacionados à condição feminina. *Mar de rosas* foi apontado neste artigo devido ao seu caráter inaugural no tratamento do

2 Ana Carolina se diz uma cineasta que fala “sob as mulheres” e não “sobre as mulheres”. Ver ANA CAROLINA. Uma artista brasileira. *Jornal do Brasil*, 8 dez. 1987, Caderno B, p. 8.

feminino, à repercussão na crítica, ao fato de ter uma mulher na direção e à constante classificação da cineasta como uma autora feminista, apesar da discordância por parte da mesma.

Em 1980, *Mar de rosas* foi exibido no Festival Internacional de Filmes de Mulheres de Créteil, na França. Este fora criado no ano anterior justamente para acolher produções feitas por mulheres no sentido de estimular o debate acerca da condição feminina dentro e fora do cinema. Também participou deste festival o segundo longa-metragem que pretendemos destacar: *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, exibido no ano de 1997 e vencedor do Prêmio Especial do Júri na ocasião.

Nele, a condição feminina é debatida, e durante a narrativa somos apresentados à protagonista Dalva (Leona Cavalli), uma cabeleireira que vive em conflito com seu ex-noivo, Vítor (Paulo Vespúcio). O longa se passa quase que inteiramente dentro da residência de Dalva que, após ter ganhado uma viagem para Miami num concurso de penteados, arruma suas malas. Vítor se nega a deixá-la viajar, assim como sua mãe. A passagem para Miami serve como uma possibilidade de libertação da dominação materna, da dominação masculina e da condição de vida e de trabalho da periferia.

O filme está inserido em outro contexto histórico. Vivíamos neste período uma redemocratização, e mudanças aconteciam também na luta pelos direitos das mulheres. A partir dos anos 1980 começamos a ver um feminismo mais organizado e declarado. Entendeu-se também que ser mulher envolvia outras questões, como de classe e étnicas. O fim do bipartidarismo e a posterior redemocratização do país acabaram institucionalizando o feminismo brasileiro. Duas temáticas tiveram destaque no final dos anos 1980 e começo dos 1990: a saúde da mulher e a violência contra ela. Ambas as temáticas estão em evidência na trama de *Um céu de estrelas*, assim como outra questão muito em voga na época: a da mulher no mercado de trabalho.

Após o governo de Fernando Collor de Mello com, entre outras coisas, o fechamento da Embrafilme e a confusão das cadernetas de poupança, em 1995 subiu ao poder Fernando Henrique Cardoso. Aos poucos a inflação foi controlada e o cinema também foi se recuperando. Uma temática muito frequente nos filmes deste período é a da preocupação financeira. Foi no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990 que se começou a falar mais abertamente sobre a posição da mulher no mercado de trabalho e os preconceitos e dificuldades enfrentados. A Constituição de 1988 foi realmente significativa neste sentido, assim como no que concerne à gestação e criação dos filhos. Dentre os artigos e parágrafos desta podemos citar, por exemplo: “homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição” (Art. 5º, I apud PINTO, 2003, p. 78); “licença à gestante, sem prejuízo do emprego e do salário com duração prevista de cento e vinte dias” (Art. 7º, XVIII apud PINTO, 2003, p. 78); “proibição de diferenças de salários, de exercício de funções e de critério de admissão por motivos de sexo, idade, cor ou estado civil” (Art. 7º, XXX apud PINTO, 2003, p. 78).

Além disso, foi também na Constituição de 1988 que se firmou o desenvolvimento de creches, instituições destinadas ao cuidado e educação de crianças com idade entre 0 e 3 anos. Em decorrência das medidas acima mencionadas, as mulheres passaram a se preocupar cada vez mais com uma carreira e com o mercado de trabalho, podendo a partir dos anos 1990 efetivamente ter mais liberdade econômica. Em *Um céu de estrelas* esta questão está bastante em pauta, pois Dalva luta para ter o seu próprio dinheiro a fim de não depender da mãe e do marido.

O filme recebeu importantes prêmios no Festival de Brasília e no Festival de Cinema de Havana. Em 1997 conquistou o Prêmio Humberto Mauro de Cinema concedido pelo Ministério da Cultura, figurando entre os maiores sucessos da história do cinema brasileiro. Tal obra merece destaque pelo tratamento dado à condição feminina e pelo sucesso alcançado, além de ter sido dirigido por uma mulher.

Por fim, gostaríamos de apontar o curta-metragem *Um ramo* (2007), de Juliana Rojas e Marco Dutra. Logo no início do filme, Clarisse (Helena Albergaria) descobre um ramo crescendo em seu braço. Ela considera o fato estranho, porém, ao mesmo tempo, não parece assustada, somente intrigada. Assim como nos outros trabalhos da dupla de diretores, o extraordinário é introduzido no cotidiano dos personagens sem uma espetacularização. Clarisse fica curiosa com a descoberta, no entanto, tenta esconder da família os desdobramentos do ocorrido, as mudanças em seu corpo.

O ramo em seu braço é um segredo só seu. É um detalhe que, contraditoriamente, parece trazer mais vida ao seu dia a dia. Antes, imersa em seus deveres de dona de casa, esposa, mãe e professora, todas tarefas quase sempre vinculadas ao sexo feminino, Clarisse vivia apática e entediada. O ramo a faz lembrar que ela faz parte de algo muito maior, independente da civilização e dos papéis sociais que dela são decorrentes.

O que antes era apenas um ramo vai se intensificando. Clarisse passa a desenvolver espécies de espinhos nas costas, como se ela fosse virar uma flor. Vemos como a sua relação com os animais muda, assim como a sua relação com os seres humanos. Os papéis de dona de casa, de esposa, de mãe e de professora vão sendo deixados de lado, ao mesmo tempo em que ela busca se conhecer, entender o que está acontecendo. No entanto, esta conversão do social à natureza não causa espanto na protagonista, e sim, um tipo de conforto.

O curta-metragem em questão é de 2007. Nesta década, segundo Céli Regina Jardim Pinto (2003, p. 97), vivemos um feminismo difuso. Na virada do milênio,

é possível verificar organizações que se ocupam das mulheres rurais, de mulheres portadoras de HIV, mulheres parlamentares, mulheres negras, mulheres prostitutas etc. Este conjunto dá medida de uma das características marcantes desta nova fase do feminismo de ONG: a segmentação das lutas.

Mais do que nunca é possível notar que “ser mulher” envolve diferentes questões, como étnicas e de classe. Nos anos 2000, o feminismo passa, no Brasil, a atuar tanto junto ao Estado quanto junto à sociedade, seja por meio da crescente candidatura de mulheres a cargos políticos, seja por meio da prestação de serviços via ONGs e instituições, por exemplo. Ainda assim, o feminismo difuso, indicado por Céli Regina Jardim Pinto, é menos militante do que outrora se vira. É um feminismo “defendido por homens e mulheres que não se identificam como feministas” (2003, p. 93).

No curta-metragem *Um ramo*, um dos debates é a condição feminina. Este, no entanto, também parece difuso e pouco agressivo. Não há certo ou errado, assim como nenhuma pessoa é apontada como culpada. Durante a narrativa paira, sutilmente na atmosfera, uma busca pelo retorno ao natural.

A partir do ano de 1975, quando a ONU declara que este seria o Ano Internacional da Mulher, passa-se cada vez mais a debater questões básicas dos direitos das mulheres. No Brasil, após a Lei da Anistia, promulgada em agosto de 1979 pelo presidente João Figueiredo, muitas mulheres voltaram do exílio depois de terem tido contato com o movimento feminista no exterior. Os anos de 1980 foram, portanto, os mais radicais e políticos neste sentido. “Essas mulheres haviam descoberto seus direitos e, mais do que isso, talvez a mais desafiadora das descobertas, haviam descoberto os seus corpos, com suas mazelas e seus prazeres” (PINTO, 2003, p. 65).

Os anos 2000 contêm debates mais difusos, característica decorrente dos inúmeros desdobramentos que a luta por direitos das mulheres viria a conhecer. Curioso notar como isto está presente no curta *Um ramo*, quando nos deparamos com uma protagonista que sabe que não existe um problema, mas vários, assim como suas causas. Ao mesmo tempo, ela procura lidar com esta condição e com estes problemas de uma maneira madura, sem apontar culpados, procurando entender e explorar a sua situação.

O filme inteiro é marcado por silêncios e muito é deixado subentendido. Parece que já não há motivos para gritarias nem para desesperos. Caminhos foram traçados durante esta longa jornada de luta por direitos. Cada mulher segue a sua jornada e tem a sua batalha. Para Clarisse, a calma chegou e o retorno às coisas simples e ao natural é a trilha a ser percorrida. *Um ramo* foi relativamente bem recebido pela crítica e ganhou o Prêmio Descoberta Kodak para melhor curta-metragem no Festival de Cannes – Semana Internacional da Crítica em 2007. Juliana Rojas foi diretora e roteirista do curta-metragem juntamente com seu colega Marco Dutra, ambos formados em Audiovisual pela ECA-USP.

Os três filmes aqui destacados trouxeram contribuições para o debate acerca da condição feminina. Partindo da ideia de que o cinema é um poderoso meio de representação e de construção de identidades e de que quem constrói o discurso está inserido em um contexto histórico do qual sofre influência, apontamos para uma urgência em estudar a forma como a mulher vem sendo representada no cinema e os reflexos que produz na sociedade como um todo. Além disso, é preciso estimular cada vez mais a inserção da mulher na história, seja do cinema ou não, e de chamar atenção para os papéis geralmente por elas desempenhados, dentro e fora das telas.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2008.
- ESTEVES, Flávia Cópio. *“Sob” sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de Valsa, 1977-1986)*. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FREIRE, Marcius. Sombras esculpindo o passado: métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história. *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 16, n. 9/10, set./out. 2006.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.
- MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2008.
- MCCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- MOCARZEL, Evaldo. *Ana Carolina Teixeira Soares: cineasta brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas da manhã*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.
- PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.
- SCHILD, Susana. Um gênero em transição?. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 9, jan./fev. 1998.

O VERBO-VISUAL RECONSTRUINDO O BUDISMO HBS

.....
ALEXSÂNDER NAKAÓKA ELIAS¹

Preâmbulos: A busca pelo sagrado

O presente trabalho corresponde a um substrato fundamental da pesquisa que realizei ao longo do mestrado em Multimeios pela Unicamp, finalizado em abril de 2013 e que teve como objetivo recompor o cotidiano da corrente budista japonesa *Honmon Butsuryu-shu* (HBS), a primeira expressão do budismo no Brasil, chegando ao país em 1908 pelo sacerdote Ibaragui Nissui Shounin.

Porém, anteriormente à realização desta imersão via pesquisa de campo (realizada entre os dias 26 e 29 de maio de 2011), que almeja ser antropológica, houve a eminente necessidade de aprofundar meus conhecimentos sobre o budismo, religião milenar e rica em pormenores, os quais pouco conhecia. Por meio de uma revisão da literatura,

1 Mestre em Fotografia e Cinema (Multimeios) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 2013, com auxílio de bolsa Fapesp. Atualmente, é doutorando pelo departamento de Antropologia Social da mesma universidade. Faz parte do Grupo de Reflexão Imagem e Pensamento (GRIP) e do Grupo de Pesquisa Memória e Fotografia, ambos vinculados à Unicamp e ao CNPq. Endereço eletrônico: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4587061T0>.

percebi que o budismo não é homogêneo e sim, ao contrário, uma religião composta por diversas ramificações ou correntes.

Basicamente, é importante ressaltar que o Budismo surgiu no subcontinente indiano (mais especificamente na região que atualmente corresponde ao Nepal) em 563 a.C., através do príncipe Siddharta Gautama. Posteriormente, este nobre homem seria conhecido como Buda Histórico ou Buda Shakyamuni, que fundou a religião estabelecendo 84.000 sutras, ensinamentos orais transmitidos por seus discípulos ao longo de gerações.

Após a morte de Gautama, houve um grande cisma no budismo, originando duas grandes vertentes da doutrina.

A primeira é a *Theravada* (ou budismo dos “Patriarcas Anciãos”), que defende que o Buda histórico deixou preceitos orais claros aos seus discípulos, afirmando a necessidade do esforço individual para construir, cada um, sua própria salvação.

Sendo assim, esta vertente “propõe como ideal o *Arhat*,² o santo, o homem cujos atos, palavras e pensamentos não projetam um *karma*; o homem que não voltará a encarnar e que, ao morrer, entrará no Nirvana” (BORGES, 1977, p. 72). Para estes monges, a tarefa religiosa é de tempo integral e é necessária dedicação exclusiva para alcançar a Iluminação, assim como o Buda o fizera.

A segunda vertente, denominada *Mahayana* (ou “Grande Veículo”) tem sua origem datada por volta do século I d.C. e atualmente é predominante em países como Coreia, Japão, China e, também, na região do Tibete, expandindo-se de forma mais intensa pelo mundo ocidental, adentrando em países como Estados Unidos, França e Brasil.

2 Em sânscrito, o termo significa “merecedor, honrado, digno, valioso, aquele que atingiu a meta da iluminação ou despertar. Essencialmente, o estado de arhat consiste na erradicação do fluxo e na destruição das impurezas. A diferença entre um arhat e um Buda é que o Buda alcança a iluminação por si mesmo, enquanto o arhat atinge-a por seguir os ensinamentos de outrem” (HSING, 2010, p. 62).

Para Jorge Luiz Borges (1977, p. 67), “toda a religião deve adaptar-se às necessidades de seus fiéis, e o Budismo, para sobreviver, se resignou, ao longo do tempo, a profundas e complexas modificações”.

Tais modificações correspondem às transformações ocorridas graças a um grupo de monges progressistas que, rompendo com o tradicionalismo³ da corrente *Theravada*, adicionou novas doutrinas, deixadas por importantes mestres (como Nichiren, Dōgen, entre outros), doutrinas estas não aceitas pela corrente mais antiga.

A doutrina do “Grande Veículo” oferece a esperança para cada um de seus membros, mesmo que remotamente, de tornar-se um Buda ao término de inúmeras transmigrações,⁴ salvando inúmeros seres humanos dos quase intermináveis ciclos de nascimentos e mortes. Para os *mahayanistas*, cada ser humano pode alcançar o Nirvana, sem ter a obrigação de transformar seus atos imediatamente:

todos chegaremos ao Nirvana ao adquirir consciência desse estado e cada folha de pasto alcançará a condição de Buda. Enquanto isto, percorreremos as seis possibilidades de ser, com a segurança de ascender à dignidade dos Devas e morar em paraísos. (BORGES, 1977, p. 68)

Para os adeptos desta corrente, o ideal do Buda foi substituído pelo do Bodhisatva,⁵ um homem que pretende se tornar um Buda ao

-
- 3 No caso, o termo “tradicionalismo” não representa um juízo de valor, como se a corrente *Theravada* fosse atrasada ou alguma coisa do gênero. Os *theravadins* são aqui considerados tradicionais, pois seguem os textos originais deixados pelo Buda Gautama.
 - 4 O termo “transmigração” se refere aos inúmeros ciclos de nascimento, vida e morte, aos quais todos os seres vivos estão sujeitos, sem distinção, até que finalmente se alcance a tão almejada Iluminação.
 - 5 O termo vem do sânscrito *sattva* e significa “ser dotado de consciência, e inclui os seres dos Seis Reinos de Existência. O budismo *Mahayana* considera que a natureza búdica é inerente a todos os seres *sencientes*; portanto, todos estão capacitados a alcançar a iluminação” (HSING, 2010, p. 72). Esta Iluminação é atingida com a ajuda dos *bodhisatvas*, cuja função é tentar remover os obstáculos para que todos, um dia, alcancem o Nirvana e atinjam a natureza búdica.

fim de incontáveis vidas, mostrando o caminho da Iluminação para o maior número possível de seres *senscientes*.⁶ Como justificativa para este conceito, os adeptos da grande corrente levam em consideração a dedicação do Buda Shakyamuni que, mesmo após alcançar a Iluminação por esforço próprio, regressou e passou cerca de 45 anos na tentativa de mostrar, à todo ser *sensciente*, o caminho do Nirvana, através dos 84.000 ensinamentos orais (sutras).

Esta breve revisão histórica aqui apresentada justifica a opção por estudar a religião *Honmon Butsuryu-shu*, que consiste em uma corrente da tradição *Mahayana*, mais interessada em expandir seus preceitos religiosos e aberta à realização da pesquisa de campo participativa.

Desta forma, aceitei e abracei a HBS do Brasil como objeto central de estudo. Para tanto, fiz uso dos registros fotográficos (realizados durante as pesquisas de campo) e da oralidade (através de entrevistas com sacerdotes e fiéis) como caminho principal para decifrar os meandros desta corrente.

Por um percurso verbo-visual

O intuito do presente artigo é o de explorar a potencialidade das imagens para compor uma experimentação etnográfica visual aliada ao uso da oralidade.

No decorrer da minha pesquisa de campo, permaneci por quatro dias na Catedral Nikkyoji, o principal dos 11 templos da HBS, além de frequentar assiduamente o templo Rentokuji (Campinas), participar da inauguração do novo *Hondo*⁷ do templo Ryushoji (Mogi das Cruzes) e presenciar grandes eventos como a Ecojub 2011 (Encontro Nacional dos Jovens Budistas). Após estas experiências, percebi que o cotidiano na HBS vai além da realização de cultos matinais para os seus fiéis.

6 Seres *senscientes* são todos os seres animados, que, na tradição budista, podem fazer parte de seis reinos de existência.

7 *Hondo* é o local onde se realizam os principais cultos e cerimônias da HBS.

Após a fase da pesquisa de campo, me deparei com um acervo que ultrapassava 4 mil fotografias, além de ter reunido mais de 10 horas de gravações (entre entrevistas, reuniões, cultos e conversas informais).

Tendo em mãos este vasto material verbo-imagético, percebi a necessidade de organizar tal acervo. Dessa forma, agrupei e ordenei meu conjunto fotográfico em torno de 13 temáticas. Para tal ordenação, inicialmente (e sem conseguir escapar a uma possível arbitrariedade) escolhi as fotografias mais adequadas, utilizando para isso critérios técnicos e estéticos. As fotos que apresentavam desfoque, subexposição, superexposição, mal enquadramento (ou outro problema da mesma natureza), assim como imagens “repetidas”,⁸ não foram eleitas para análise.

Após selecionar as imagens seguindo tais critérios (técnicos/estéticos) e organizá-los, percebi, por meio de uma análise minuciosa (das fotografias, da doutrina da HBS, das entrevistas e do diário produzido na pesquisa de campo), que a emanção da oração, doutrina e imagem sagrada *Namumyouhourenguekyou*,⁹ era o fundamento e sintetizava o essencial da religião HBS. Pois em todos os momentos presenciados (cultos diversos, limpeza do altar, passeata etc.), os sacerdotes buscavam expandir tal expressão ritual para o maior número de pessoas possível (sejam elas devotas ou leigas), por meio da pronúncia quase incessante deste mantra.

Ao delimitar o *Namumyouhourenguekyou* como cerne da doutrina e, conseqüentemente, da minha pesquisa, me dediquei a uma análise mais detalhada e pormenorizada do material coletado. Para tanto,

8 Na verdade, não existem fotografias idênticas. Aqui, o termo “repetidas” faz referência a imagens semelhantes. O critério de escolha também foi técnico-estético. A melhor imagem, seguindo este critério, foi escolhida, em detrimento das demais.

9 As cinco sílabas (*Myou-hou-ren-gue-kyou*) não representam uma escrita nem um significado, mas o espírito completo de Buda. São os Três Mil Mundos inerentes ao devoto. É a natureza búdica de todos os seres. Todo o ato, a fala e o silêncio dos seres se originam de um só sentimento. Portanto, ao serenar seus sentimentos, sem hesitação, detendo-se unicamente ao *Myouhou*, não se perderá no ciclo de vida e morte, a lealdade ao soberano e o amor filial serão verdadeiros (disponível em: <<http://www.budismo.com.br/doutrina1.php>>).

elaborei 58 pranchas verbo-visuais, seguindo os passos dos antropólogos Gregory Bateson e Margaret Mead, no célebre livro *Balinese character: a photographic analysis*¹⁰ (1942).

Este importante tratado antropológico narra a história do empreendimento realizado pelo casal, entre junho de 1936 e fevereiro de 1938, em Bali. Lá, produziram um vasto conteúdo etnográfico, contendo:

mais de 25 mil clichês fotográficos Leica realizados e revelados por Gregory Bateson no local, outros sete quilômetros de película 16mm e, conjuntamente, a montanha de cadernos de campo nos quais Margaret Mead consignava, com minúcia e requinte de detalhes, o contexto de produção e de realização dessas tomadas. (SAMAIN, 2004, p. 52)

Nesta obra, “todas as fotografias foram apresentadas em forma de sequências com no mínimo seis fotografias em cada prancha” (ALVES, 2004, p. 109), nas quais Bateson e Mead expõem os resultados de uma longa estadia entre os balineses. Para isso, dispõem (sempre) uma página com explicações verbais sobre uma sequência de fotografias, colocadas em série na página seguinte. Cada conjunto de duas páginas (a primeira com as explicações e a segunda com as fotografias) compõe uma prancha verbo-visual.

O que difere as pranchas do presente trabalho em relação às de Mead e Bateson é que estas foram elaboradas com o auxílio e cooperação da comunidade HBS, tendo passado por uma minuciosa revisão comentada oralmente, realizada por sacerdotes e fiéis.

De fato, a ousada meta aqui pleiteada é a de reconstruir e remontar o cotidiano da HBS do Brasil, tendo como alicerce a fotografia e

10 Este livro mostra os resultados da imersão de Gregory Bateson e Margaret Mead junto aos habitantes da ilha de Bali. Em suma, são 100 páginas duplas (pranchas verbo-visuais) compostas por sequências de fotografias realizadas por Bateson, de um lado, e comentários e relatos textuais (referentes à mesma série de imagens) escritos por Mead, do outro.

as articulações, relações e concatenações que estas imagens, aparentemente estáticas, estabelecem entre a comunidade (fiéis e sacerdotes), o *outsider* (fotógrafo) e os receptores/espectadores destas imagens.

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

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

Quanto aos fatores estéticos, busquei produzir cenas bem iluminadas, fazendo uso, sempre que possível, da iluminação ambiente. O resultado foram fotografias (principalmente aquelas realizadas dentro da nave do templo) com “cores quentes”, com predominância do vermelho e amarelo, que ressaltavam a luz própria do *Hondo*. Esta opção estética adotada envolve, também, uma escolha técnica. Para realizar tais tomadas fotográficas, fiz uso de um ISO¹¹ elevado (superior a 640), diafragmas¹² mais abertos (4 – 5,6) e maiores intervalos de obturação.¹³ Ao utilizar diafragmas mais abertos, consegui fotografias com maior luminosidade, embora com menor profundidade de campo. Com a escolha de maiores tempos de obturação (obturador “mais lento”), tive como resultado, em diversas fotografias, a impressão de

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

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

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

movimento/borrão, fundamentais em momentos importantes, como naqueles em que os fiéis oravam batendo com a mão direita na perna ou quando os sacerdotes tocavam instrumentos musicais.

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

Nas cerimônias que contavam com a presença de muitos fiéis, busquei as fotografias panorâmicas, para englobar todo o espaço do *Hondo*, retratando não somente os participantes dos cultos, mas também os sacerdotes que celebravam os rituais. Para tais fotografias, fiz uso de objetivas grande-angulares,¹⁴ que variavam entre 18 e 24 milímetros.

Nas fotografias do altar e do público utilizei teleobjetivas,¹⁵ para obter *closes* expressivos dos sacerdotes e fiéis orando. Tal opção estética também possui uma justificativa moral e ética. Estava preocupado em não romper os limites junto à comunidade. Não queria me aproximar demasiadamente do espaço íntimo de oração dos religiosos (diante do altar), tampouco dos fiéis, embora, em alguns momentos, tenha transgredido de forma inconsciente este tênue limite. Também não tinha a intenção de fotografar furtivamente, embora fosse difícil não ter esta sensação, quando fazia uso das teleobjetivas, que variavam entre 125 e 200 milímetros.

Quanto aos fatores culturais, que desde o início me guiaram para esta pesquisa (devido à forte influência da cultura japonesa durante minha formação familiar), busquei retratar a comunidade da forma mais digna possível, priorizando fotografias espontâneas e bem construídas, em detrimento de imagens de momentos, poses e

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

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

posturas constrangedoras. Optei, ainda, no momento da seleção das imagens, por fotografias bem focadas, enquadradas e com exposição de luz adequada.

Existiram, também, outros fatores contextuais, que podem ser lembrados ao analisar, por exemplo, as imagens que retratam o altar, sempre fotografado da parte de baixo (prancha 1). Isso porque, em respeito ao local sagrado, estava subentendido que aquele é o lugar referente à Divindade (o que não deixa de ser uma relação implícita de poder) e que os sacerdotes são os únicos autorizados pela comunidade para ocupar tal espaço, durante as cerimônias.

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

Neste sentido, é fundamental ressaltar que a análise das fotografias passa, necessariamente, pelos receptores da imagem, que, segundo Kossoy, têm “sua interpretação elaborada em conformidade com seu repertório cultural, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses pessoais, profissionais, seus preconceitos, seus mitos” (2002, p. 136).

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

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

Assim, para a elaboração e composição das pranchas verbo-visuais, retornei uma vez mais à Catedral Nikkyoji, tendo permanecido no local entre os dias 9 e 10 de agosto de 2012.

Neste período, apresentei aos sacerdotes e a alguns fiéis um resumo do meu trabalho, repleto de fotografias. Também deixei com os clérigos duas cópias contendo as 58 pranchas por mim elaboradas, para que tivessem o tempo necessário para apreciar tal conteúdo, elaborando suas observações e correções acerca do conjunto de imagens.

O último passo foi retornar à Catedral no dia 18 de novembro de 2012, data combinada juntamente ao Arcebispo Correia (principal autoridade da HBS no Brasil) para a devolução do material verbo-visual. Neste momento crucial, realizei entrevistas orais, nas quais sacerdotes e fiéis discorreram sobre nossos conjuntos de imagens.

A seguir, disponibilizo duas pranchas verbo-visuais, que servirão como um breve exemplo da utilização das potencialidades de imagens e registros orais (transcritos) para a reconstrução do cenário religioso por mim presenciado.

Os relatos verbais das três pranchas foram pronunciados pelo Arcebispo Kyohaku Correia, sacerdote superior da HBS e principal autoridade da religião no Brasil. A primeira prancha refere-se ao cerne da doutrina da HBS, a expressão ritual (e imagética) *Namumyohou-renguekyou*, cuja prática, segundo esta tradição, é a única forma de se atingir o ideal budista da Iluminação (Nirvana). Já o segundo conjunto de relatos e imagens remete aos fiéis, participantes ativos e espectadores das cerimônias e rituais da HBS, para quem os sacerdotes realizam os cultos e os alicerces essenciais para a continuidade e expansão desta tradição no Brasil.

Temática A: Núcleo da Flor de Lótus

Prancha 1: ORAÇÃO SAGRADA NAMUMYOUHOURENGUEKYOU

O núcleo da nossa religião, a *Honmon Butsuryu-shu*, é a emanção do mantra sagrado que chamamos de Primordial. Este mantra é considerado a doutrina e a oração sagrada, sendo representada por uma imagem que para nós também é sagrada. Esta imagem é escrita em *Kandi*, que corresponde a uma forma de escrita japonesa, a mais difícil delas. Este mantra, que é recitado em todas as nossas cerimônias, em todos os rituais, é o *Namumyouhourenguekyou*. Esta imagem sagrada também está presente em todos os nossos altares da HBS.

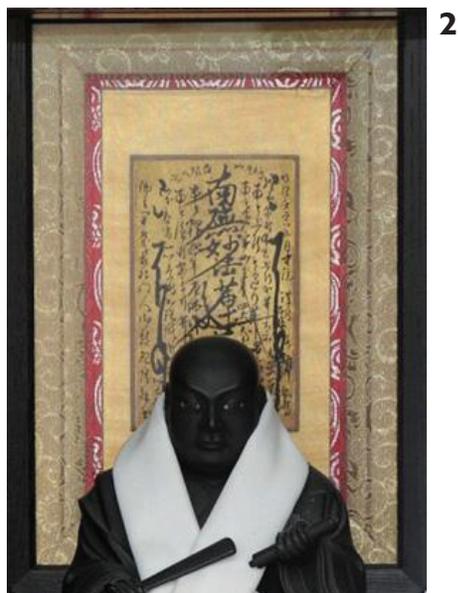
Nesta sequência de fotografias, a gente vê alguns altares sagrados de templos da HBS no Brasil. Sem a presença destes altares não pode ocorrer qualquer tipo de cerimônia religiosa. Não tem culto sem eles. Em cada um deles está presente a Imagem Sagrada (*Namumyouhourenguekyou*) ao fundo, tendo à frente a imagem do mestre Nichiren Daibossatsu, que foi o precursor da HBS e de outras correntes budistas, o primeiro que pronunciou o mantra sagrado, há mais de 140 anos atrás.

1. Esta é a Imagem Sagrada presente no escritório de trabalho dos sacerdotes, aqui na Catedral Nikkyoji, em São Paulo. Aqui, todos os dias pela manhã, realizamos as nossas primeiras orações.
2. Nesta foto temos a Imagem Sagrada que fica na nossa sala de reuniões, na sala onde reunimos os sacerdotes após os cultos matinais. Nesta sala, depois de orarmos o mantra sagrado *Namumyouhourenguekyou*, temos uma reunião na qual cada sacerdote aponta os erros que perceberam nas atividades do dia. Fazemos isso como um sinal de humildade, para poder corrigir as falhas. Um ajuda o outro fazendo isso.
3. Este é um Altar portátil contendo a Imagem Sagrada. Neste dia ele foi utilizado pelo sacerdote Kyougyou Amaral, o sacerdote budista mais jovem do Brasil, entre todas as correntes. Foi durante o Culto dos Jovens, celebrado no dia 29 de maio de 2011. Podemos ver um incensário, que é este recipiente dourado, e um incenso, que serve como forma de homenagem, de reverenciar a Imagem Sagrada. Tem também uma vela, que foi colocada para ornamentar o Altar.

4. Aqui é outra Imagem Sagrada, que fica presente no *Hondo* da Catedral Nikkyoji, em São Paulo. *Hondo* significa nave, onde ocorrem as cerimônias principais do Templo. Além do mestre Nichiren Daibossatsu, podemos ver velas que servem para ornamentar e alguns vasos, onde são colocados incensos como forma de homenagem à Imagem Sagrada.

5. Este Altar, que também tem uma Imagem Sagrada, fica na casa de um fiel, onde foi realizada esta visita assistencial pelo sacerdote Gyoen Campos. Na fotografia, tem uma xícara contendo chá e um recipiente contendo *gohan*, que é o arroz japonês. Estes alimentos são oferendas ao Altar Sagrado. A gente vê, ainda, um incensário, velas e arranjos de flores, que servem como ornamentação, além de fotografias de familiares falecidos do fiel que pediu o culto. Estas fotos são colocadas como forma de homenagem, para pedir oração ao falecido.

6. Este Altar também tem a Imagem Sagrada. Ele foi adaptado no ginásio do Templo Rentokuji, que fica em Campinas. Montamos para receber as cerimônias e festividades do nosso encontro de jovens, o Ecojub 2011.



3



4



5



6



Prancha 53: FIÉIS II

1, 2 e 3. Nestas três fotos temos fiéis orando o *Namumyouthourenquekyou*, antes de começarmos o Culto Matinal do domingo, dia 29 de maio de 2011. A gente repara que eles batem com a mão direita na perna direita, ou na outra mão, como na fotografia 3, ritmando a oração sagrada *Namumyouthourenquekyou*. Estas batidas são a forma tradicional de orar. Toda vez que oramos *Namumyouthourenquekyou*, temos que bater as mãos ritmando a oração. Entre os dedos, eles seguram o nosso terço budista, que a gente chama de *Odyuzu*.

4. Este é um fiel bem tradicional da Catedral Nikkyoji. Ele tem uma faixa que indica sua importância na expansão da HBS, ao longo dos anos de prática religiosa. Porque na HBS, quanto mais assíduo o fiel, quanto mais ele ajuda na expansão, mais ele evolui aqui dentro. É como se fosse uma arte marcial. Quanto mais o fiel participa e treina sua fé com boas atitudes, mais ele se gradua. Nessa foto ele também ora o *Namumyouthourenquekyou* batendo com as clavas, que também servem para ritmar o Mantra Sagrado. Entre os dedos da mão esquerda ele está segurando o *Odyuzu*, que é o nosso terço.

5 e 6. Aqui é o *Hondo* ou nave do Templo, que vai enchendo de fiéis, até começarmos o culto matinal de domingo. O culto matinal de domingo é o que fica mais cheio. Todos estão orando o *Namumyouthourenquekyou*, ritmados pelas batidas das mãos na perna. Eles estão olhando lá para o Altar, porque quando rezamos temos que olhar fixamente para a Imagem Sagrada, com a postura ereta e voz alta. Esse é o jeito correto de orar.

7. Os fiéis estão de pé nesta foto. Eles estão cantando a música tema do mestre Ibaragui Nissui Shounin, que é o padroeiro e fundador da HBS do Brasil. Eles estão olhando lá para o telão, onde está a letra da música, que é assim: “Ele veio de um país distante e em sua bagagem, sonhos gigantes. Com muita fé, muita perseverança, tornou real o que era só esperança. Entre matas e cafezais enfrentou os ventos e temporais. Levou coragem em sua caminhada, a quem não acreditava em mais nada”.

“Oh, Mestre Ibaragui Nissui Shounin, quero aprender a ser forte assim. Aprender os ensinamentos do Hokkekyou, e levar a fé por onde eu for”.

“E assim, como a semente em terra fértil, transforma-se em árvore de rara beleza. Com raízes fortes em terra forte, mostrando toda força da natureza. Em sua face, a expressão da bondade, pregou a fé com tanta humildade. Com determinação, não hesitou, em pronunciar, *Namumyouthourenquekyou*”.

“Oh, Mestre *Ibaragui Nissui Shounin*, quero aprender a ser forte assim. Aprender os ensinamentos do Hokkekyou, e levar sempre comigo, *Namumyouhourenguekyou*”.

8. A fiel está dando o seu depoimento diante dos sacerdotes e outros fiéis da HBS, no culto de inauguração do novo *Hondo*, da nova nave do Templo Ryushoji, que fica em Mogi das Cruzes. Esse culto também celebrou o aniversário de 70 anos do Templo. Nesse depoimento aí, nossa fiel estava bem emocionada. Ela tinha um câncer muito grave e, com a força da oração do *Namumyouhourenguekyou*, foi curada totalmente. É uma benção, uma graça concedida pelo *Namumyouhourenguekyou*. Em japonês, chamamos isso de *goryaku*.

1



2



3



4



5



6



7



8



Conclusão

Pouco mais de dois anos se passaram desde o meu primeiro contato com os sacerdotes e a comunidade da Catedral Nikkyoji. Desde então, percorri gradativamente um caminho outrora obscuro, mas que foi se delineando em conformidade com cada passo da pesquisa.

De fato, esta jornada teve como alicerce o grande interesse de inserção dentro da comunidade budista HBS do Brasil, para remontar com ela, através de imagens fotográficas e de relatos orais, uma história centenária.

Para tanto, elaborei 58 pranchas verbo-visuais, de acordo com o modelo célebre de Margaret Mead e Gregory Bateson, e as expus aos sacerdotes e fiéis da Catedral Nikkyoji, que as analisaram por um período de três meses. Após este afastamento necessário, os religiosos concederam um importante *feedback*, compondo, através da oralidade, a parte verbal das pranchas.

De fato, pretendo mostrar com o presente texto as possibilidades de utilizar as potencialidades sensíveis (da imagem fotográfica) e inteligíveis (dos relatos orais) para (re)compor a história de uma religião milenar, também fundada sobre as bases da oralidade.

Tal tarefa foi cumprida por meio de uma análise imagética das cerimônias realizadas pela HBS no Brasil. A intenção foi descobrir como uma expressão religiosa oriental realiza um processo de adaptação e aceitação sociocultural no contexto brasileiro. Notei a relevância da existência de um vocabulário ocidentalizado (termos como ascese, arcebispo, sumo pontífice, catedral, Papa e Deus são utilizados pelos religiosos e fiéis da HBS do Brasil), criado para representar os personagens religiosos dos rituais no Brasil. Este vocabulário surpreende, pois utiliza termos de uma tradição muito assimilada pelo cristianismo, apropriada por uma religião oriental. Isso significa uma série de adaptações, traduções, incorporação de um vocabulário e, até mesmo, da arquitetura.

Além disso, surge a questão da fotografia como registro e também como um ritual moderno, que envolve diversos personagens como o fotógrafo, a comunidade fotografada (que realiza uma *performance* diante da câmera) e os espectadores das imagens. Neste caso, o intuito foi compreender como se dá, em primeiro plano, a aceitação de um fotógrafo/antropólogo *outsider* em uma comunidade, até o ponto de este observador ser incorporado e aceito como fotógrafo oficial dos principais rituais da religião no Brasil, mesmo sem ter sido convertido. Pode-se, ainda, considerar o ato de olhar para um álbum de fotografias e rememorar os acontecimentos impressos, como se as fotografias tivessem o poder mágico de revitalizar o tempo, o espaço e os personagens envolvidos na trama fotográfica.

É possível pensar, neste sentido, que a fotografia alcançou um *status* de ritual na sociedade contemporânea, onde todos querem fotografar e, também, serem vistos.

Desde as primeiras máquinas digitais, com baixa qualidade de resolução, até os mais avançados equipamentos, nota-se a importância

que é atribuída ao registro imagético, capaz de fixar todos os eventos e acontecimentos cotidianos, dos mais banais aos mais importantes, disponibilizando suas imagens, em tempo real, para quem quiser visualizá-las.

Embora tal revolução tecnológica tenha gerado uma quantidade infinita de imagens, que, via de regra, serão em breve esquecidas em um arquivo no computador e nunca chegarão a ser impressas, é notável que a sociedade atual tornou o ato de fotografar um ritual moderno, uma trama composta por diversas etapas, que incluem a preparação técnica e estética, a negociação com os envolvidos da cena, a *performance*, além dos valores socioculturais dos diversos elementos da trama (fotógrafo, fotografado e espectadores da imagem).

De acordo com Van Gennep, no prefácio à obra *Os ritos de passagem*:

O rito, assim, também enquadra – na sua coerência cênica grandiosa ou medíocre – aquilo que está aquém e além da repetição das coisas reais e concretas do mundo rotineiro. Pois o rito igualmente sugere e insinua a esperança de todos os homens na sua inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e libertar, nesta constante transformação do mundo e de si mesmo que está inscrita no verbo viver em sociedade. (1978, p. 11)

Deste ponto de vista, surge uma relação direta entre fotografia e o rito por mim presenciado, na qual a primeira consiste, também, em um novo tipo de ritual, já que compartilha com os ritos tradicionais estas mesmas características: “inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e libertar”.

Bibliografia

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: um estudo da antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho em uma vila popular na cidade de Porto Alegre*. Dissertação (mestrado) – UFRGS, Porto Alegre, 1996.
- ALVES, André. *Os argonautas do mangue*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2001.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese character: a photographic analysis*. Nova York: The New York Academy of Sciences, 1942.
- BORGES, Jorge Luiz. *Buda*. Rio de Janeiro: Difel, 1977.
- COLLIER, John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Edusp, 1973.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas segun Aby Warburg*. Madri: Editorial Abada, 2009 [original em francês 2002].
- HSING, Yun. *O que é Budismo?* São Paulo: Escrituras, 2010.
- KYŌKAI, Bukkyō Dendō. *A doutrina de Buda*. 4. ed. São Paulo: Fundação Educacional e Cultural Yehan Numata, 1998.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Hucitec/ Editora Senac, 2005.
- _____. (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

TACCA, Fernando Cury de. *Imagens do sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

USARSKI, Frank (Org.). *O budismo no Brasil*. São Paulo: Lorosae, 2002.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. São Paulo: Vozes, 2011.

UM RETRATO DE FELLINI COMO ARTISTA

EUCLIDES SANTOS MENDES¹

Desde a infância e a adolescência em Rimini, cidade na costa do mar Adriático, Federico Fellini apreciava caricaturas, charges e histórias em quadrinhos. Tornou-se “fumettista” (cartunista) precocemente; tal atividade lhe rendeu as primeiras oportunidades para conquistar a própria independência.

No começo dos anos 1960, o talento para desenhar transformou-se numa terapia: aconselhado por um psicanalista junguiano (o berlinense Ernst Bernhard) com quem passara a se consultar, Fellini decidiu desenhar os próprios sonhos. Quase todas as manhãs, assim que despertava, punha-se a registrar efusivamente as lembranças da noite onírica. Manteve esse hábito até 1990; quando se deu por satisfeito,

¹ É jornalista da *Folha de S. Paulo* desde 2008, doutor em Multimeios pela Unicamp, mestre em Ciências da Comunicação (Jornalismo) pela USP e especialista em História Social do Trabalho pela Uesb (universidade onde se graduou em Jornalismo). Realizou, em 2005 e 2006, o European Master of Arts in Media, Communication and Cultural Studies. Em 2003, venceu o Prêmio Literário Zélia Saldanha pelo livro de poesia *Águia sideral, vinha de bruma* (Edições Uesb). Contato: euskera21@hotmail.com.

possuía três grandes livros-álbuns preenchidos por imagens coloridas e voluptuosas, com histórias carregadas de simbolismo.

Segundo Sam Stourdzé, curador da exposição “Tutto Fellini”:²

Fellini, seguido do doutor Ernst Bernhard, descobre os estudos de Jung e se familiariza com suas teorias sobre a análise dos sonhos e sobre a ideia do inconsciente coletivo. Inicia então um trabalho meticuloso de retranscrição de seus sonhos por meio do desenho e da escrita, exercício ao qual ele se submete até 1990. Fellini se entusiasma pelo pensamento de Jung, pois ele oferece uma estrutura a suas explorações cinematográficas. (STOURDZÉ, 2012, p. 12)

Após a morte do diretor em 1993, dois dos livros-álbuns – o terceiro desapareceu – foram trancados no cofre de um banco italiano, salvaguardado da disputa entre os herdeiros de Fellini e de sua mulher, a atriz Giulietta Masina (morta em 1994). Em 2006, após um acordo que envolveu a Fundação Federico Fellini (sediada em Rimini), o governo da Emilia Romagna (região italiana onde Fellini nasceu) e os herdeiros de Giulietta, os enigmáticos livros foram, enfim, abertos e apresentados publicamente como um precioso instrumento para ajudar a compreender a estilística e a poética do diretor de *A doce vida* (1960) e *Oito e meio* (1963).

Acredita-se que alguns dos mais característicos personagens nascidos da experiência criativa felliniana tiveram seu primeiro sopro de vida nas recordações e desenhos que o cineasta registrava no seu “Libro dei Sogni” (“Livro dos Sonhos”). Tal obra, publicada em 2007 na França e em 2008 na Itália, é um tipo de registro diretamente relacionado ao modo de criação artística por meio do inconsciente e da subjetividade. Ao que se supõe, há nos desenhos do “Livro dos Sonhos” impulsos profundos de criação sensível de personagens e episódios, alguns recriados na tela cinematográfica.

2 Que esteve em cartaz no IMS-RJ, de 10 de março a 17 de junho de 2012, e no Sesc Pinheiros, em São Paulo, de 3 de julho a 6 de setembro de 2012.

Parece indubitável que haja uma relação de experiência ambígua entre a imagem cinematográfica e a maneira como os sonhos se revelam enquanto dormimos. *Um cão andaluz* (*Le chien andalou*, 1929, de Luis Buñuel e Salvador Dalí), filme criado a partir de sonhos dos seus realizadores, bem expressa tal intenção, como explica o cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini, no ensaio “O ‘cinema de poesia’”, de 1965:

É certo que existem casos-limite. Onde a poeticidade da linguagem se torna evidente até a loucura. *Le Chien Andalou*, de Buñuel, por exemplo, é abertamente construído segundo um registro de expressividade pura: mas, para o efeito, Buñuel socorreu-se do prontuário sinalético do surrealismo. E convém dizer que, enquanto produto surrealista, é sublime. Poucas obras surrealistas, tanto literárias como de pintura, podem comparar-se-lhe, porque a sua qualidade poética foi contaminada e tornada irreal pelo seu conteúdo, ou seja: pela poética do surrealismo, que é uma espécie de conteudismo bastante brutal (é por isso que as palavras e as cores perdem a sua pureza expressiva, para se submeterem a uma monstruosa impureza de conteúdo). A pureza das imagens cinematográficas é, pelo contrário, exaltada em lugar de diminuída por um conteúdo surrealista. Porque o surrealismo reintroduz no cinema a natureza onírica do sonho e da memória inconsciente etc. etc. (PASOLINI, 1982, p. 143).

Seria, aqui, um óbvio equívoco relacionar frontalmente Fellini e o Surrealismo. O que interessa é, sobretudo, a relação entre sonho, inconsciente e arte. Em *Oito e meio*, obra que reafirma o gênio felliniano, o cineasta traz o mundo onírico a primeiro plano ao tentar explicar as motivações do protagonista, o cineasta Guido, naquilo, em suma, que Ennio Bispuri (2003, p. 109) qualificou como “o sonho de onipotência de um impotente”. Não se sabe ao certo se os registros imagéticos do “Livro dos Sonhos” têm relação direta com a criação de *Oito e meio*. O “Livro dos Sonhos” é uma obra ainda a ser devidamente estudada.

Vale observar, no entanto, que há uma camada onírica essencial no enredo do filme.

A arquitetura visual arrebatadora do filme circula pelo inconsciente do protagonista (em que os sonhos se apresentam como assombrosas sequências), mas também avança pela memória decodificada do personagem e pelo tempo presente. Para a crítica de arte e ensaísta Gilda de Mello e Souza, o filme se inscreve na linha de vanguarda da narrativa contemporânea.

Oito e Meio pode não ser a realização mais alta e mais perfeita de Fellini, mas é sem dúvida, tanto do ponto de vista estrutural quanto de significado, o filme que sugere à crítica os problemas mais fascinantes. Ao construir uma narrativa livre, dissolvendo o entrecho linear numa certa atemporalidade, Fellini se inscreveu na linha de vanguarda da narrativa contemporânea, sobretudo na linha do “nouveau roman”, que havia atingido o cinema em obras como *Hiroshima, Meu Amor* [1959], *O Ano Passado em Marienbad* [1961], *Morangos Silvestres* [1957]. À primeira vista, *Oito e Meio* apresenta, pois, aquelas características de “obra aberta”, como define Umberto Eco, que fazem explodir a estrutura tradicional do enredo para “mostrar uma série de acontecimentos carentes de nexos dramático no sentido tradicional”. Contudo, se o seu processo narrativo não obedece à tradição e desrespeita o tempo cronológico do relógio, não deixa, por outro lado, de estabelecer um tempo particular, que chamei de tempo subjetivo de Guido, a personagem central, e que nasce da intersecção de dois planos: o plano horizontal do presente e o plano vertical das lembranças do passado, dos sonhos, dos devaneios e das aspirações mais profundas. (2008, p. 177-178)

Em *Oito e meio*, o “tempo subjetivo de Guido” compõe uma espécie de autorretrato multifacetado do personagem, que incorpora a ideia do artista no confronto mais denso com seu processo criativo.

Ao olhar para si e para o mundo com os meios que a consciência e o inconsciente lhe oferecem, Guido mergulha no seu tempo interior. Em sua análise do filme, Gilda de Mello e Souza reconhece no imaginário do personagem a chave que lhe abre as portas da infância, da fantasia, da memória e dos sonhos.

As cenas iniciais do filme são, nesse sentido, exemplares, e a queda de Guido, do céu em que flutua como um enorme espantalho ao mar, nos adverte do que será o filme: um mergulho no seu ser mais profundo. O devassamento impiedoso irá questionar tudo: o comportamento no amor, o processo pessoal da criação, as angústias religiosas. E a chave de tudo estará na infância, ou nos sonhos e devaneios do adulto. (2008, p. 180)

O crítico e ensaísta Roberto Schwarz também vê na estrutura atemporal de *Oito e meio* o sinal e, por conseguinte, o caminho para o mergulho simbólico na “alma” do protagonista:

Guido circula ativamente entre presente, memória e fantasia. As senhas de passagem são geralmente detalhes visuais, e a origem do movimento é o instante do adulto. A matriz dos significados, entretanto, está nas imagens da infância, cuja força e anterioridade lógica faz delas como que o lastro real da inquietação de Guido. Os dilemas do adulto aparecem como variação mais ou menos disfarçada de contradições antigas, de uma ambiguidade fundamental: a Saraghina é o mal, mas é o bem, e a mãe [de Guido] e os padres são o bem, mas são o mal. (1981, p. 194)

O crítico adverte, todavia, ser um artifício enganoso o espelhamento que costumeiramente se faz entre Fellini e Guido, identificação “autorizada pelos colonistas de mexerico, pelo próprio diretor, talvez, mas não pelo filme” (SCHWARZ, 1981, p. 191). “Se Fellini é Guido”, escreve

Schwarz, “os conflitos deste campeiam idênticos no peito daquele, que seria o bobo de suas próprias limitações, um pequeno-burguês nostálgico e fantasioso, incapaz de fazer qualquer coisa que preste”.

A potência subjetiva de *Oito e meio* é reveladora de um gesto maior, que certamente vai além da psicologia do diretor e avança pelo campo do imaginário na criação artística, como um tratado poético em forma de imagens, cujo pensamento, vivo e pulsante, alcança uma densidade poética inigualável. É como se o filme e o gesto de pensá-lo ao fazê-lo criasse, em película, a experiência de uma aventura maravilhosa, em que o mundo da memória e o dos sonhos se manifestam por meio de imagens “significantes”. “Na verdade” – escreve Gilda de Mello e Souza –, “apesar das dúvidas e indecisões, avanços e recuos, foi para a aventura de saltar da torre no espaço vertiginoso da arte que Guido se preparou longamente. O filme de Fellini é a fenomenologia deste gesto frágil e arriscado” (2008, p. 208).

De onde vem, contudo, a fragilidade e o risco apontados por Gilda? Talvez da própria tentativa de construção imagético-discursiva do “cinema de poesia” em Fellini.

O termo “cinema de poesia”,³ tal como pensado e analisado por Pasolini, relaciona-se com o uso da “subjetiva indireta livre”, meio

3 O conceito de “cinema de poesia” advém da ideia de imagem “subjetiva indireta livre”, formulada por Pasolini a partir do conceito de “discurso indireto livre”, do teórico russo Mikhail Bakhtin, para, segundo Roberto Machado (2009, p. 286-287), “ultrapassar o subjetivo e o objetivo da percepção por uma forma pura que se erige em visão autônoma do conteúdo, correlacionando uma imagem-subjetiva e uma imagem-objetiva, em que a última transforma a primeira no sentido de produzir uma reflexão da imagem numa consciência-câmera, numa câmera consciência de si. Uma imagem-subjetiva seria um discurso direto: o espectador vê o que o personagem vê. Uma imagem-objetiva, um discurso indireto: o espectador vê o personagem e sabe o que ele está vendo. O cinema de poesia de Pasolini é baseado num discurso indireto livre que consiste, diz Deleuze, ‘numa enunciação tomada em um enunciado que, por sua vez, depende de outra enunciação. Por exemplo, ‘Ela reúne sua energia: antes ser torturada do que perder a virgindade’’. E Deleuze explicita essa ideia dizendo que para Bakhtin, de quem tirou o exemplo citado, o discurso indireto livre seria um agenciamento de enunciação operando ao mesmo tempo dois atos de subjetivação, constituindo dois sujeitos, um desdobramento

narrativo derivado do discurso indireto livre usado na literatura, em que o autor manifesta suas ideias, sentimentos e perspectivas de mundo por meio da psicologia dos personagens e da poética inerente ao discurso cinematográfico.

O “cinema de poesia” – tal como se apresenta poucos anos depois do seu nascimento – tem assim como característica comum a produção de filmes dotados de uma dupla natureza. O filme que se vê e se aceita normalmente é uma “Subjetiva Indireta Livre”, por vezes irregular e aproximativa – muito livre, em suma: o realizador serve-se do “estado de alma psiquicamente dominante do filme” –, que é o de um protagonista doente, anormal, a partir do qual opera uma *mimesis* contínua – o que lhe permite uma grande liberdade estilística, anômada e provocatória. Por baixo desse filme, corre o outro filme – o filme que o autor teria feito mesmo sem o pretexto da *mimesis visual* do seu protagonista: um filme de carácter inteira e livremente expressivo-expressionista. (PASOLINI, 1982, p. 149)

De acordo com Pasolini, o “cinema de poesia” é alimentado pelo “exercício de estilo como inspiração, na maior parte dos casos, sinceramente poética”. A estilística e a poética revelam, assim, camadas de subjetividade que se formam segundo a intensidade com que uma obra mergulha no seu processo de subjetivação. A memória e os sonhos são exemplos de tais camadas, e suas manifestações se dão como processos que descortinam indícios sobre a formação do imaginário.

ou diferenciação do sujeito. Isso tem como consequência que, no caso do cinema de poesia, pensado por Pasolini como equivalente do discurso indireto livre, tem-se uma imagem subjetiva indireta livre: ‘Um personagem age na tela e supõe-se que veja o mundo de certa maneira. Mas, ao mesmo tempo, a câmera o vê e vê seu mundo de outro ponto de vista que pensa, reflete e transforma o ponto de vista do personagem... A câmera não oferece apenas a visão do personagem e do seu mundo, ela impõe outra visão na qual a primeira se transforma’.

Pasolini defende que “o instrumento linguístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, de tipo irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, objetal” (1982, p. 138-139). Daí ser possível encontrar no pensamento do diretor de *Teorema* uma possibilidade de explicação teórica relacionando Fellini ao “cinema de poesia”: “O cinema é fundamentalmente onírico pela elementaridade dos seus arquétipos [...] e pelo prevalecer fundamental no seu âmago da pré-gramaticalidade dos objetos como símbolos da linguagem visual” (p. 141).

Os arquétipos em *Oito e meio* se manifestam, como apontado por Gilda de Mello e Souza (2008, p. 199), graças à presença subjetiva de “duas Vênus antagônicas, dois Eros de natureza diversa, o Amor divino e o Amor bestial”, que, no filme em questão, estariam encarnados na mãe e na Saraghina, respectivamente.

A existência contraditória de Guido evidencia a experiência do impasse no filme como gesto criativo complexo. O personagem é o “áli-bi narrativo” para Fellini tecer seu argumento poético na medida em que ele expressa em Guido condições análogas – e, por isso, enganosas numa relação direta de identificação – na cultura e na psicologia, como requintados atributos de onde ecoa a voz do cineasta de Rimini.

[*Oito e meio*] É o filme que é mais próximo, pela sua estrutura formal, à grande literatura europeia do Novecentos, de Joyce a Proust, de Kafka a Musil, antes de tudo porque se apresenta como uma busca das causas que levam o autor a não poder se exprimir, depois pela sua articulação no plano de um monólogo interior no qual tudo conflui desordenadamente, desnudando aquilo que banalmente pode ser considerado o mecanismo interrompido da consciência no seu fluir desordenado, e ainda por centrar-se, no fundo, sobre um *uomo senza qualità*. (BISPURI, 2003, p. 108)

Para um diretor como Fellini, cuja estilística e poética são bastante reconhecíveis no uso de marcas de roteiro, cenário e trilha sonora, entre outros atributos de composição da *mise en scène*, há uma relação conceitual de sua obra com o “cinema de poesia”. A voz poética, que confere ao diretor uma liberdade fora do comum no trato com o objeto fílmico, pode ameaçar a integridade da obra quando, de uma inspiração imprevista, emergem experiências de memória que parecem se suceder na montagem. Este, porém, não é o caso de Fellini. De seu manancial barroco eis que vem à tona o exercício do estilo como inspiração, além da mais ampla liberdade poética possível em meio ao turbilhão atemporal de micronarrativas presentes no filme.

Nos primeiros filmes dirigidos por Fellini, nos anos 1950, já há a presença da força do estilo, decorrente de sua “atitude neorrealista” no confronto com a experiência do cinema. O esforço de reconstrução da memória, por exemplo, em *Os boas-vidas* (1953), garante muito mais a necessidade de narrar episódios da vida provinciana inspirados em Rimini do que mergulhar os personagens no pensamento poético do cineasta. A partir de *A estrada da vida* (1954), Fellini demonstra domínio criativo mais apurado, evidenciando qualidades narrativas ao propor a fábula de Gelsomina e Zampanò.

É, contudo, com *A trapaça* (1955) e, principalmente, com *Noites de Cabíria* (1957) que o cineasta alça sua capacidade estilística a um patamar poético que não depende tão somente do valor que a história assume como fábula. Em *A trapaça*, Fellini cria aquele que, entre os seus filmes, é um dos que mais se aproxima de uma temática tratada segundo preceitos neorrealistas (sobretudo pela temática de fundo social em torno dos paradoxos da vida de um grupo de ladrões, pelas cenas filmadas em ambientes naturais e pelo uso de não atores). O cineasta faz disso uma experiência de passagem para a afirmação da sua estilística.

Com *Noites de Cabíria* nasce a marca do artista mergulhado na própria criação, um ser profundamente ligado à concepção poética das suas criaturas. A personagem Cabíria revela, talvez, o contraponto

poético mais intenso à verve onírica do personagem Guido, de *Oito e meio*. Ambos estão em processo de subjetivação, como Fellini. A poesia se institui definitivamente na obra do cineasta no momento em que a prostituta romana dá as caras – isso ocorrera em *Abismo de um sonho* (1952) – e age num mundo socialmente identificável com o da Itália pré-*boom* econômico.

O personagem Marcello, em *A doce vida*, reverbera ainda mais intensamente essa visão do mundo social romano. Porém Guido, num ambiente marcado pela decadência e pelo posterior reencontro moral, talvez seja o ápice da experiência de confronto do cineasta com a criação cinematográfica tal como pensada pelo “cinema de poesia”. É por meio da expressão ambígua e desnorteante de Guido que se evidencia o sentido da formação individual, pois *Oito e meio* se resume nisso: é como Fellini torna-se cineasta.

II

Os anos de aprendizado e de experiência neorrealista de Fellini confluíram na ascensão de um artista, filho e herdeiro de uma tendência estético-narrativa destinada a cultivar a sagração da realidade como espelho do mundo deformado do tempo – eis a que se resume, essencialmente, o Neorrealismo. Mas o tempo é só uma margem, e não a realidade. O tempo é a morte e preserva o que a realidade tem de eterno. Ademais, como dissera o filósofo Henri Bergson, o tempo é múltiplo na sua unidade, ou único na sua multiplicidade.

Narrar o real é, portanto, narrar o tempo em sua transfiguração. De acordo com Deleuze (2007, p. 99), na imagem-cristal, cuja “irredutibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de ‘sua’ imagem virtual”, vê-se a fundação do tempo, o tempo não cronológico, em estado puro, como forma imutável do que muda, em que o cristal impede a sua subordinação ao movimento e revela uma imagem-tempo direta. A imagem-tempo como fruto do cristal em formação é possível por meio da vidência do artista ou do seu personagem, ser capaz

de entrever simultaneamente o presente (imagem atual) e o passado ou o sonho (imagem virtual). Segundo Roberto Machado, “o que o visionário, o vidente vê no cristal, com seus sentidos libertados, é o tempo, é o jorro do tempo como desdobramento, como cisão em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva: o tempo em sua diferenciação” (2009, p. 279-280).

Se, desde os seus primeiros filmes, Fellini representou a vida cotidiana como um espetáculo, foi no intento de revelar a narrabilidade do *eu* como *consciência histórica*, isto é, consciência da existência que transfigura o tempo. Realidade e espetáculo se fundem progressivamente na filmografia felliniana, gerando cristais de tempo que atingem o êxtase na sarabanda romana de *A doce vida*, mas também na supercaricatura do protagonista do média-metragem *As tentações do Doutor Antonio* (1962, um dos quatro episódios do filme coletivo *Boccaccio '70*) e no grande circo final de *Oito e meio*.

Já em Fellini, esta ou aquela imagem é subjetiva, mental, lembrança ou fantasma, mas não se organiza como espetáculo sem se tornar objetiva, sem entrar nos bastidores, na “realidade do espetáculo, daqueles que o fazem, vivem dele, se arranjam com ele”: o mundo mental de uma personagem povoa-se tão bem com outros personagens proliferantes que se torna intermental, e chega, por aplainamento das perspectivas, “a uma visão neutra, impessoal [...], o mundo de todos nós”. (DELEUZE, 2007, p. 17)

Na obra decorrente da experiência neorrealista felliniana, a narração cristalina propõe o desmoronamento de esquemas sensório-motores, cedendo lugar a situações óticas e sonoras puras, em que o personagem protagonista, por várias razões, torna-se vidente. Moraldo, Gelsomina, Augusto, Cabíria, Marcello, Guido: visionários da outra margem do rio da vida, personagens de uma verdade revelada pelo tempo, a de que o mistério final se resume a nós mesmos.

O liame do homem e do mundo é o impossível, o impensável que só pode ser objeto de crença. E, se apenas a crença no mundo pode religar o homem que perdeu a capacidade de reação ao que ele vê e ouve, o poder do cinema moderno é dar novamente ao homem a crença no mundo. Com o cinema moderno é possível acreditar nesse liame como no impensável que precisa ser pensado – crença que faz do impensado a potência própria do pensamento; é possível servir-se da impotência do pensamento para acreditar na vida e encontrar a identidade do pensamento e da vida (MACHADO, 2009, p. 288).

Ao furar o bloqueio culturalista italiano, Fellini alcançou a outra margem do tempo, em que a realidade, o espetáculo e o sonho se fundem numa catarse narcisista, pois são objetos da formação de um indivíduo, um *Wilhelm Meister* italiano, cuja missão cinematográfica o conduziu aos anos de aprendizado – período de enfrentamento de ambiguidades e, por isso, processo de contínuas transformações – e aos de experiência – que se revelam como tempo de peregrinação à aurática matriz neorrealista. O Neorrealismo foi um fenômeno que, pouco ou muito, influenciou a formação de Fellini e do cinema moderno italiano, dando-lhe a feição fenomenológica de um espelho fragmentado da realidade.

Para Glauber Rocha (1983), “Rossellini documenta as ruínas”, ao passo que Fellini, “documentarista do sonho”, “o recria magicamente através de cenografias e atores, o sonho é a projeção de sua Câmera Olho”. A observação de Glauber reafirma certo caráter do cinema felliniano como um mundo onírico invisível, apesar de sua visibilidade cinematográfica, um mundo quase louco, pois é completo mesmo sendo apenas parcial.

A doce vida é esse mundo no limiar de um abismo, mas quem cai nele é Fellini. Ele dá adeus à escola onde se formou intensamente, desde o filme-manifesto *Roma, cidade aberta* (1945), e mergulha na poesia do próprio cinema, retornando ao magma neorrealista

originário, mas, dessa vez, para moldá-lo como artifício da sua própria expressão artística e cinematográfica. Daí *Oito e meio* ser o confronto do artista com sua subjetividade mais real e, por isso, também um exame de maturidade.

Referências bibliográficas

BISPURI, Ennio. *Interpretare Fellini*. Rimini: Guaraldi, 2003.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FELLINI, Federico. *Il Libro dei Sogni*. Milão: Rizzoli, 2008.

_____. *Fazer um Filme*. Trad. Monica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

KEZICH, Tullio. *Fellini: uma biografia*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1992.

MACHADO, Roberto. Deleuze e o cinema. In: *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 245-296.

MENDES, Euclides Santos. *Gli Anni d'Apprendistato Cinematografico del Giovane Federico Fellini (1939-1953)*. Dissertação (European Master of Arts in Media, Communication and Cultural Studies) – Università degli Studi di Firenze, Firenze, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. O “cinema de poesia”. In: *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p. 137-152.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.

SCHWARZ, Roberto. 8 1/2 de Fellini – O menino perdido e a indústria.

In: *A sereia e o desconfiado*: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 189-204.

SOUZA, Gilda de Mello e. O salto mortal de Fellini. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2008, p. 177-208.

STOURDZÉ, Sam (org.). *Tutto Fellini*. Trad. Cecília Ciscato e Samuel Titan Jr. Rio de Janeiro/São Paulo: Instituto Moreira/Sesc, 2012.

por adotar características metodológicas e narrativas semelhantes em seus textos. Alguns destes seriam, para citar exemplos, autores como Henry David Thoreau, Walter Benjamin, Roland Barthes e G.K. Chesterton. Existe distinção entre o estilo e a narratividade particular de cada autor, porém pôde-se traçar alguns balizamentos que fizeram com que o gênero fosse reconhecido, historicamente, como tal.

Há a aceção de entendermos o estilo literário do ensaio como um “antigênero”, dado o fato de que a liberdade do processo ensaístico é, em si, uma das importantes características do texto. “Experimentar”, “pôr à prova” ou “tentar” são alguns dos significados do verbo francês *essayer*, que dá o título à obra de Montaigne. É justamente nesse sentido que pressupõe-se que o direcionamento, o objeto ou o “tema” de um texto ensaístico não tem o mesmo rigor de um tratado filosófico ou científico. Muitos dos ensaístas que tornaram-se célebres apresentam em seus textos uma relação expressa entre a consciência individual de sua subjetividade em relação a um tema, ou assunto, do mundo exterior. Desse modo, o “balanço” entre sujeito e objeto permite ao autor que disserte a respeito, por exemplo, de alguma questão (moral, política, social, religiosa, da vida afetiva) que observa no mundo em que vive a partir de um ponto de vista pessoalizado: uma escrita que contemple o olhar para dentro e o olhar para fora em uma relação indissociável. Michel de Montaigne é, de fato, um dos autores que explorou mais a fundo a dicotomia entre o ser e o objeto em seus textos, questionando o próprio ato de escrever e também que tipo de conhecimento estaria passando adiante com sua obra, reconhecida pelo autor como sendo altamente pessoal. Em um famoso texto seu, intitulado “Do Arrependimento” (já de sua última “leva” de ensaios, pois acredita-se que tenha sido escrito em 1586), o autor dá conta de expressar esse tipo de preocupação:

Exponho uma vida vulgar e sem brilho; isso não importa. Ligamos toda a filosofia moral tão bem a uma vida comum e privada quanto a uma vida de mais rico

estofo: cada homem porta em si a forma integral da condição humana.

[C] Os autores comunicam-se ao povo por alguma marca particular e externa; eu, o primeiro, por meu ser universal, como Michel de Montaigne, não como gramático ou poeta ou jurisconsulto. Se o mundo se queixar de que falo demais de mim, queixo-me de que ele nem sequer pense em si.

[B] Mas será razoável que eu, tão particular na prática, pretenda tornar-me público em conhecimento? Também será razoável que exponha ao mundo – onde o estilo e a arte têm tanto crédito e autoridade – fatos naturalmente crus e simples, e ainda de uma natureza bem fraquinha? Construir livros sem ciência e sem arte não será fazer uma muralha sem pedra, ou coisa parecida? As fantasias da música são governadas pela arte; as minhas, pelo acaso. Pelo menos tenho isto de acordo com a disciplina: que nunca homem nenhum tratou assunto que compreendesse ou conhecesse melhor do que trato este que empreendi, e nesse sou o homem mais sábio que vive. (MONTAIGNE, 2001, p. 28)²

A relação entre sujeito e objeto tão premente nessa citação de Montaigne é um dos aspectos que particulariza a argumentação ensaística. Theodor W. Adorno, em seu texto “O Ensaio como Forma”, defende a forma ensaística que, já no século XX, encontrava descrédito em meio ao universo acadêmico da filosofia. O autor sustenta o registro sistemático do ensaio, bem como seu caráter não metódico, como sendo características importantes da liberdade desempenhada pelo autor:

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de complacência lhe seja prescrito. [...] O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito a partir

2 As letras [B] e [C] referem-se aos adendos feitos por Montaigne e publicados em cada ensaio nas diferentes edições de sua obra. [B] refere-se à edição de 1588 e [C] à edição póstuma, de 1595.

do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. (ADORNO, 2003, p. 16-17)

G.K. Chesterton, ensaísta humanista-cristão britânico, registra o mesmo movimento lúdico da escrita ensaística:

O Ensaio é a única forma literária que confessa, no seu próprio nome, que o ato temerário conhecido como escrever é realmente um salto no escuro [...] tanto por seu nome quanto por sua natureza, [o ensaio] é verdadeiramente uma tentativa e verdadeiramente um experimento. Um homem não escreve verdadeiramente um ensaio. Ele verdadeiramente ensaia escrever um ensaio. (CHESTERTON, 2010, p. 11)

Georg Lukács é outro autor que, em sua juventude, escreveu acerca da essência e da forma ensaística. É de sua autoria uma citação que é frequentemente replicada em análises sobre o processo ensaístico: “O ensaio é um julgamento, mas o essencial nele não é (como no sistema) o veredicto e a distinção de valores, e sim o processo de julgar” (LUKÁCS, 2008). Ou seja, o ensaio admite, como sugere Lukács, que um autor expresse juízos de valor (vereditos) acerca de determinado tema. É tão ou mais importante (essencial, segundo o autor) que o texto expresse o caminho de pensamentos seguido pelo ensaísta a fim de que chegue a determinada conclusão. Phillip Lopate, teórico e ensaísta norte-americano, escreveu textos importantes acerca do cruzamento entre a forma ensaística e o cinema, como veremos adiante. Para ele, o ensaio rastreia os pensamentos de uma pessoa à medida em que esta tenta desatar um “nó mental”, ou, mais precisamente, um ensaio é “uma busca a fim de que se descubra o que uma pessoa pensa sobre algo” (LOPATE, 1996, p. 245). O autor discorre adiante acerca dessa ideia:

Um ensaio frequentemente segue um caminho helicoidal descendente, trabalhando através de suposições preliminares até chegar a um núcleo mais difícil de honestidade. O motor narrativo que impulsiona sua forma é: “O que eu *realmente* sei a respeito de X?”, e não “Quais são as visões convencionais que se esperam de mim?”. Por essa razão, o ensaísta frequentemente faz as vezes do não conformista, indo contra a corrente de devoções predominantes.

Os ensaístas muitas vezes representam-se no papel do homem/mulher supérfluo, o *belle lettrist* marginal. O anverso dessa humildade, o “O que *eu* sei?” de Montaigne, é uma liberdade mental e uma provocação frente à moda e à autoridade. O ensaísta veste orgulhosamente a confusão de uma alma independente, tentando, em isolamento, tatear o caminho à verdade. (LOPATE, 1996, p. 244. Tradução nossa)

De que maneira, portanto, as características frisadas como sendo relativas ao ensaio literário – como a relação entre sujeito e objeto, o fluxo de uma consciência expresso no texto, o aspecto não metódico – encontraram-se em determinados filmes e na obra de determinados diretores? Uma série de autores, como o já citado Phillip Lopate, Michael Renov (2004, 2014) e Timothy Corrigan (2011) escreveram textos em que analisam algumas instâncias em que a verve ensaística possivelmente aflora em sua transcrição ao cinema, dos quais resgataremos algumas ideias.

Uma precursão da ideia de ensaio fílmico é reconhecida ainda em alguns filmes das décadas de 1920 e 1930, principalmente em obras canônicas do cinema documentário que alinhavam-se com os movimentos europeus de vanguarda (CORRIGAN, 2011, p. 56). É possível, por exemplo, pensar filmes como *Rien que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, ou *A propos de Nice* (1930), de Jean Vigo, no âmbito do significado do *essayer* francês; ou na narração exagerada e surreal da miséria retratada em *Terra sem pão* (*Las Hurdes*, 1933), de Luis Buñuel,

como um “pôr a prova” à maneira por meio da qual o documentarismo clássico constrói o objeto (o tema) de seus filmes e assere sobre eles; ou mesmo tomar a maneira pela qual Dziga Vertov constrói processos de reflexividade e traz à tona uma relação expressa entre sujeito e objeto em *O homem da câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), como exemplos de filmes precursores de uma preocupação ensaística.

Vistos em retrospecto, esses filmes comportam-se como um desvio à normatividade que os filmes encabeçados por Grierson representariam pouco depois. Os filmes do GPO, a partir da década de 1930, cristalizaram uma ética relativa à representação documentária bastante calcada na exposição de fatos e dados que tinham como finalidade servir a ideologia do Império britânico. Muitos de seus filmes apresentavam qualidades estéticas impecáveis. *Night Mail* (1936, Basil Wright e Harry Watt) é um dos exemplos mais conhecidos, no que diz respeito a sua trabalhada fotografia, à orquestração de Benjamin Britten ou ao poema escrito por W.H. Auden que compõe a narração do filme. As asserções que circundam a maioria dos filmes griersonianos, entretanto, fazem-no de uma maneira que cada documentário tenha um tema (um “objeto”) bem demarcado em seu cerne: *Night Mail*, sobre o sistema de correio férreo da Inglaterra, ou *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1935), sobre a estrutura da indústria do carvão. Esse tipo de comprometimento em trazer luz, ou esclarecimento, a determinado assunto é, certamente, replicado até a produção atual: uma espécie de aptidão do documentário em “reivindicar a verdade” (RENOV, 2014, p. 32), que é levada muito a sério por diretores e espectadores.

As décadas de 1950 e 1960 acarretaram diversos tipos de mudanças para a representação do cinema documentário, e é nesse período que o pensamento acerca da representação autobiográfica no cinema documentário e, por consequência do ensaio fílmico, tornou-se mais premente. Trata-se de um período que alavancou desenvolvimentos no que diz respeito à relação expressa entre cineasta e objeto na narrativa documentária, elemento ausente nos filmes citados das vanguardas de 1920 e 1930. Tomem-se como exemplo filmes das primeiras

décadas da carreira de Chris Marker, como *Carta da Sibéria* (*Lettre de Sibirie*, 1958), *Si J'Avais Quatre Dromedaires* (1966) e *Le Mystère Koumiko* (1967); a narração pessoalizada de Jean Rouch em *Os mestres loucos* (*Les maitres fous*, 1955), *Eu, um negro* (*Moi, un noir*, 1958) e a experiência do cinema-verdade desenvolvida pelo diretor em *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1961). Renov (2004, p. XXI) sugere em alguns desses filmes o desenvolvimento de uma narração em voz *over* autoral, cujo conhecimento fornecido aproximava-se de noções “parciais” ou “situadas”, diferentemente do conhecimento onisciente, objetificado e vertical implicado na ética do documentarismo clássico. Da mesma forma, esses filmes desenvolveram procedimentos de narração em *over* que indicavam a aproximação do texto à identificação do cineasta, personificado na narrativa.

Chris Marker é, certamente, o nome que mais próximo fica de uma unanimidade entre autores que lidam com a questão do ensaio fílmico. Seu filme já citado *Carta da Sibéria* exhibe diversos procedimentos narrativos que serão recorrentes em sua obra subsequente. Sua narração em *over* sugere um filme epistolar, em que um viajante presta-se a desenvolver uma espécie de *travelogue* sobre a vida na distante Sibéria, porém o texto difere bastante de uma simples exposição factual acerca do local visitado. A fala, principal motor do desenvolvimento argumentativo, disserta bastante livremente sobre as imagens que outrora foram captadas. Marker, entre outros momentos de sua narração, dá voz aos pensamentos das pessoas que filmou pelo caminho, desempenha uma incursão a respeito de mamutes pré-históricos e medita acerca da própria confiabilidade da representação documentária, em uma famosa sequência em que narra três textos totalmente distintos (com alterações na trilha musical) sobre a mesma sequência de imagens.

A dimensão pessoalizada do texto escrito por Marker dá-se logo no início do filme: “Estou te escrevendo esta carta de uma terra distante”. Entendemos o que se segue como o fluxo de pensamento do autor da carta em fluidas ponderações, meditações e questionamentos. Porém, seria o autor da carta, também, o autor do filme? Muitos dos filmes do

cineasta fazem com que remetamos seu comentário falado à sua própria subjetividade, um Marker que “ensaia” sobre questões do mundo ao seu redor (políticas, filosóficas, morais). Mas não há, entretanto, a certeza propriamente dita de que a *persona* alçada pelo seu comentário seja, *per se*, o próprio diretor. Tal movimento é semelhante em muitos outros filmes seus, mas mais precisamente em *Sem Sol* (*Sans Soleil*, 1982), outro filme epistolar em que se aponta Sandor Krasna, interlocutor da carta, como *alter ego* de Marker. Sendo assim, é mais difícil entender seus filmes aqui citados como propriamente autobiográficos, levando em consideração a conhecida postura do diretor de não fazer aparições públicas e de serem escassos seus registros fotográficos e cinematográficos (em frente à lente). Uma das definições propostas pelo autor Timothy Corrigan sublinha a possibilidade do desenvolvimento de uma *persona* ficcional como motor do filme ensaístico:

Assim como a presença da primeira pessoa no ensaio literário muitas vezes emerge de uma perspectiva e de uma voz pessoais, os ensaios fílmicos caracteristicamente sublinham uma *persona* real ou ficcional cujas buscas e questionamentos moldam e dirigem o filme no lugar de uma narrativa tradicional e, frequentemente, complicam o olhar documental do filme com a presença de uma subjetividade pronunciada ou de uma posição enunciativa. (CORRIGAN, 2011, p. 30. Tradução nossa)

É possível detectar movimentos e nuances ensaísticos em filmes bastante distintos estilisticamente entre si, em que existe uma relação mais direta entre a *persona* criada e o próprio diretor do filme (chega-se mais próximo de um discurso autobiográfico); em que há dominância ou economia do texto narrado (apesar da palavra ser um aspecto importante da argumentação ensaística); em que o corpo do diretor, em frente à câmera, é uma ferramenta utilizada para a subjetivação e autoria do discurso. Os teóricos, entretanto, chegam a discordar a respeito de alguns casos pontuais. O caso de *Lost, Lost, Lost* (1969),

uma das partes do diário-filmado de Jonas Mekas, é um destes. Renov (2004, p. 70) vê no filme um balanço montaigneano na relação entre sujeito e objeto, cristalizado na meditação, em forma de lembrança, do diretor a respeito do estabelecimento da comunidade lituana nos Estados Unidos (um tema social “externo”, portanto) ou mesmo sobre o registro das atividades do grupo *avant-garde* do cinema independente americano, do qual fazia parte. O texto narrado por Mekas, bastante fragmentado se comparado com os comentários de Chris Marker, entretanto, faz com que o autor Phillip Lopate não veja uma qualidade propriamente ensaística no fluxo de consciência expresso pelo cineasta: “Por exemplo, o texto assombroso de Jonas Mekas em *Lost, Lost, Lost* funciona como um poema encantatório, não um ensaio” (LOPATE, 1996, p. 246).

Para além dos filmes e autores citados, admite-se características ensaísticas em obras tão distintas entre si. Alguns exemplos seriam a reflexão feita por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin sobre a ontologia fotográfica em *Carta para Jane* (*Letter to Jane*, 1972); as investigações e denúncias feitas por Michael Moore em sua cidade natal, a respeito das demissões em massa causadas pelo fechamento de diversas fábricas da General Motors em *Roger e Eu* (*Roger and Me*, 1989); a meditação sobre tradição e modernização realizada por Wim Wenders em *Tokyo-Ga* (1985), tendo como ponto de partida a obra de Yasujiro Ozu; o questionamento de Raúl Ruiz em *De Grands Evenements et des Gens Ordinaires* (1979) sobre uma eleição vinda em Paris que acaba tornando-se uma reflexão acerca do próprio fazer cinematográfico; o envolvimento de Werner Herzog com a morte de Timothy Treadwell e a sua busca por tentar entender os meandros da personalidade de seu personagem em *O Homem Urso* (*Grizzly Man*, 2005); entre muitos outros.

Os filmes do cineasta estadunidense Ross McElwee também são frequentemente lembrados em análises acerca do cruzamento entre cinema e ensaio (LOPATE, 1996, 2003; GARCÍA, 2008; CORRIGAN, 2011). Olharemos mais atentamente alguns filmes do cineasta, buscando analisar a maneira por meio da qual a verve ensaística se faz

presente em sua obra. Para além de relacionar-se com a tradição ensaística, seus filmes estão intimamente ligados à escrita autobiográfica no cinema documentário, sendo talvez um dos cineastas mais reconhecidos por tal nos EUA. O diretor fez parte do grupo de alunos que tiveram aulas com Richard Leacock e Ed Pincus no departamento de Cinema do MIT (o MIT Film Section) na década de 1970, ambos notáveis figuras no desenvolvimento do Cinema Direto dos EUA na década de 1960. O filme pelo qual Pincus tornou-se mais reconhecido é *Diaries (1971-1976)*, finalizado em 1980, importante experiência de autobiografia fílmica em que o diretor registrou aspectos de sua vida matrimonial e cotidiana por cinco anos, em um período de experimentação pós-1960. Metodologicamente, Pincus tornou-se referência por trabalhar sozinho (*one-person-crew*), sendo responsável pela captação fotográfica, pelo som e pela montagem de seu diário-filmado, cujo formato final tem mais de três horas de duração. Esse tipo de abordagem autobiográfica profundamente calcada no Cinema Direto e realizada por apenas uma pessoa influenciou uma gama de cineastas, muitos deles também alunos de Pincus, entre os quais o mais reconhecido atualmente é Ross McElwee.

Uma particularidade da obra cinematográfica de McElwee diz respeito à maneira pela qual a construção autobiográfica dá-se de maneira contínua. Todos seus filmes a partir de *Backyard*, lançado em 1984 (apesar de filmado ainda no final da década de 1970), contam com uma elaboração temática do universo individual do diretor (a relação do diretor com sua família, sua carreira, sua cidade natal...) como força propulsora para o desenvolvimento narrativo. Há uma relação indissociável, portanto, entre este filme e seus sete longas-metragens subsequentes – *Sherman's March* (1986); *Something to do with the wall* (1991); *Time indefinite* (1994); *Six o'clock news* (1996); *Bright leaves* (2003); *In Paraguay* (2008) e *Photographic memory* (2011). O desenvolvimento de uma *persona* autorrepresentativa faz de McElwee o protagonista de seus documentários, sendo que a recorrência do fenômeno acaba por criar uma relação sequencial entre os filmes – característica

incomum no domínio do cinema de não ficção. Durante os mais de trinta anos cobertos pelos lançamentos do diretor, acompanhamos diversos acontecimentos e mudanças em sua vida privada, conforme construídos em cada um de seus filmes. Se em *Backyard* o diretor se apresenta para nós como um cineasta anônimo cujo futuro é incerto, após o sucesso de *Sherman's March* McElwee apresenta certa confiança por ter conseguido firmar-se como cineasta e como professor na Universidade de Harvard. A complicada relação familiar entre o diretor e seu pai em *Backyard*, no que diz respeito à intenção de McElwee em buscar uma carreira na área das artes, é meditada pelo diretor em seus filmes subsequentes como um exercício de autoconsciência. Seu casamento é tematizado em *Time indefinite*, assim como o falecimento de seu pai e o nascimento de seu filho, Adrian.

O crescimento de Adrian será um mote recorrente a partir daí. Em *Bright leaves*, ele já é um pré-adolescente e o diretor tematiza o início de um distanciamento entre pai e filho, que culminará em *Photographic memory*. Neste filme, já como jovem adulto, Adrian e seu pai travam uma relação bastante delicada e apresentam visões de mundo bastante distintas. O tempo-espaço específico da relação entre o próprio diretor e seu pai, tematizada em *Backyard* e em *Sherman's March*, é frequentemente lembrado pelo diretor para que este tente compreender – e melhorar – seu relacionamento com Adrian. O aspecto autobiográfico continuado da carreira do diretor adquire um interessante aspecto, por exemplo, quando trinta anos depois da feitura de *Backyard*, o próprio McElwee vê-se na condição paterna díspar tematizada anteriormente.

Onde reconhece-se, entretanto, para além de uma palpável construção autobiográfica, um aspecto de verve ensaística na obra de Ross McElwee? O balanço pendular entre sujeito e objeto, a união do privado ao público, uma argumentação reflexiva e autoquestionadora, a explicitação do processo de construção narrativa e do fluxo de pensamento; todas essas características estão presentes em seus filmes, sendo visíveis tanto em um nível temático quanto estilístico. É possível

reconhecer que quase todos os filmes do diretor buscam unir questões de conflito temático relativas à sua esfera pessoal como indivíduo (aspectos domésticos, familiares, profissionais) a aspectos e condições do mundo à sua volta (questões sociais, históricas, políticas, morais). Pode-se também admitir que o diretor faz a ligação entre aspectos privados e públicos de uma maneira explícita, sendo que a exploração acerca de questões de seu universo individual não apenas *reflete* determinada conjuntura espaço-temporal (textos autobiográficos estão inseridos e refletem, naturalmente, um tempo-espaço determinado), mas também são diretamente trabalhadas por meio de sua argumentação.

No caso de *Backyard*, o citado conflito familiar entre o diretor e seu pai é acompanhado por uma avaliação da questão da segregação racial no Sul dos Estados Unidos, mais precisamente na Carolina do Norte (estado natal do diretor e que será um tema recorrente em muitos de seus filmes). *Sherman's March*, filme pelo qual o diretor é mais conhecido, conta com uma quixotesca jornada de McElwee em busca de um novo relacionamento amoroso. Seus recorrentes fracassos em encontrar um par com o qual consiga firmar-se, e a conseqüente avaliação de sua própria solidão, é colocada em contraponto com a figura do general William Tecumseh Sherman, líder militar ianque da Guerra Civil americana, conhecido pelo episódio da “Marcha para o Mar”. A argumentação travada por McElwee por meio de sua voz *over* e dos diálogos com as pessoas que encontra durante o filme constrói uma exposição acerca dos pormenores da turbulenta história de Sherman e de aspectos da Guerra Civil americana, ao passo que acompanhamos o diretor em sua trajetória pelo Sul dos EUA. Em *Bright leaves*, McElwee trabalha a relação da Carolina do Norte com a indústria de tabaco, importante veio econômico e cultural da região, e em cuja história seu bisavô teria desempenhado um papel importante. Toma-se como ponto de partida o filme *Bright leaf* (Michael Curtiz, 1950), um épico hollywoodiano da década de 1950 em que o ator Gary Cooper viveria o papel de seu bisavô, segundo as suposições do diretor, que busca desvendar a veracidade desta história ao longo do filme.

É interessante que nos atenhamos à maneira pela qual o diretor constrói o contraponto entre aspectos temáticos de seu universo individual e a exposição de temas “externos” à sua individualidade. Seguindo a linha de construção fílmica autobiográfica dos diários cinematográficos de Ed Pincus, McElwee também tem uma forte ligação com a representação mais ligada ao *cinema-vérité*. Assim como na obra de Pincus, nos filmes de McElwee é frequente que, como espectadores, assistamos aos eventos registrados como se eles estivessem ocorrendo pela primeira vez e no tempo presente (LANE, 2002, p. 33). Deixando de lado configurações padronizadas de entrevistas, seus filmes deixam uma forte impressão de um “cotidiano visível”, sendo que o diretor filma sua interação com as pessoas que retrata, geralmente travando um diálogo com elas enquanto filma. Esse tipo de interação “por detrás da câmera” é uma das instâncias da autoinscrição do diretor em seus filmes, porém há outras duas (no que diz respeito a uma argumentação verbal mais direta) que faz do indivíduo McElwee uma forte presença enunciativa em seus documentários. Uma delas, menos frequente, são situações em que o diretor toma um autodepoimento, virando a câmera para si próprio e realizando um monólogo acerca de alguma questão tratada pela narrativa, em determinado momento de sua cronologia.

A narração em *over* construída pelo diretor, entretanto, é uma ferramenta recorrente em todos seus documentários a partir de *Backyard* e é o principal recurso utilizado por McElwee para uma argumentação individualizada. Trata-se, da mesma forma, do espaço onde a postura enunciativa do diretor adquire aspecto reflexivo e meditativo, cuja escrita acaba por remeter ao ensaio literário. Se o aspecto *vérité* da câmera de McElwee, como previamente citado, dá a seus filmes um aspecto de “autobiografia no tempo presente”, sua narração em *over* muitas vezes refere-se a um estado de espírito particular que o diretor deseja emular (pois escrito e gravado posteriormente) por meio desse procedimento.

Apesar desse tipo de estratégia narrativa ser bastante frequente em sua obra, podemos pontuar algumas passagens dentro do contexto

específico de cada filme. *Time indefinite*, lançado em 1993, é o filme mais verbal do diretor, no sentido de que sua narração em *over* permeia boa parte de sua duração. Se comparado com a explicação acerca da Guerra Civil em *Sherman's March* ou sobre a história da indústria do tabaco na Carolina do Norte vista em *Bright leaves*, há menos clareza na narrativa de *Time indefinite* em relação a um objeto temático “externo” que seja desenvolvido pelo diretor. O número de mudanças significativas acontecidas em sua vida pessoal durante o tempo de produção do filme (pelo menos três anos) é o motor para que o diretor medite acerca de questões humanas e universais: vida, morte, amor, matrimônio. O filme inicia em uma grande reunião da família do diretor na Carolina do Norte, em que nos relata, por meio de sua narração em *over*, que tomou a realização de documentários como profissão e também, logo depois, registra o momento em que anuncia para sua família que irá, finalmente, se casar.

O que se segue é uma profunda meditação do diretor sobre a nova fase de sua vida e sobre os acontecimentos que se seguirão ao anúncio de seu noivado. Entre outros momentos, o diretor filma os preparativos e a cerimônia de seu próprio casamento (deixando a câmera para um colega apenas no momento de subir ao altar), registra o momento em que contam aos pais de sua esposa, Marilyn, que ela está grávida e também a busca do casal por móveis e pelo enxoval do filho vindouro. O filme toma um caminho distinto, entretanto, quando, alguns meses depois desse momento (no tempo do filme), o diretor nos narra o aborto espontâneo sofrido por sua esposa e, cinco dias depois disso, a morte inesperada de seu pai. Uma das sequências após estes acontecimentos é significativa no que diz respeito à postura autoquestionadora desenvolvida em *over* pela qual o diretor é reconhecido. McElwee recebe na casa que era de seu pai uma Testemunha de Jeová que bate à sua porta e, enquanto ouvimos a pregação religiosa, a narração do diretor divaga:

NARRADOR (v.o.)

Então permaneço aqui escutando esse homem, pensando “Eu estou desperdiçando o tempo dele e ele está desperdiçando o meu”, mas aqui estou filmando incessantemente e tudo que consigo pensar é o quão doce sua pequena filha é e o quão angelical seu rosto me parece; e como é bonita a luz enquanto cruza seu rosto, e espero que tenha ajustado o diafragma corretamente para que possa ao menos chegar perto de capturar a luz da maneira que eu a vejo. E estou tendo todos esses pensamentos de cineasta quando, repentinamente, algo que ele disse há mais ou menos trinta segundos me atinge, algo como “Tempo indefinido” [*Time indefinite*]. É uma frase muito bela. Mas o que exatamente isso quer dizer? Tempo indefinido. Quer dizer, o que é notável é o fato de que enquanto estou tentando ser o “Monet da câmera de filmar”, este homem está tentando salvar minha alma. Digo, ele não está nem pedindo dinheiro ou outra coisa, apenas minha atenção. E finalmente me ocorre que a menor coisa que posso fazer é responder de alguma forma ao que ele está dizendo. (Tradução nossa)

Neste caso, como em tantos outros momentos do filme e da obra do diretor, percebe-se a abertura para o processo de escrita, a explicitação de uma trilha de pensamento e a cristalização de um olhar “para dentro” ao mesmo tempo que “para fora”, características relacionadas à verve ensaística. Essa espécie de “peregrinação interior”, como coloca na sua interpretação da obra de McElwee o autor Alberto Nahum Garcia (2008, p. 74), faz do texto escrito pelo diretor uma área de experimentação, de autoquestionamento e de tentativa. O autor segue adiante nesse sentido:

Todas as divagações de McElwee são entrelaçadas com suas dúvidas, suposições e repetições, de maneira que somos apresentados a uma argumentação que está sendo feita e corrigida diante da câmera ao mesmo tempo em que o autor a apresenta. Trata-se da característica

de transparência de qualquer ensaio, onde o enunciador coexiste junto a seu texto. (GARCÍA, 2008, p. 76. Tradução nossa)

O interessante aspecto da dúvida nas narrações de McElwee, ressaltada pelo autor, é algo pertinente de ser mencionado. Não é incomum nos filmes do diretor que o texto de sua voz *over* apresente expressões vacilantes como “eu não sei exatamente, mas...” ou “não tenho certeza”. Ainda no mesmo *Time indefinite*, uma das narrações do diretor diz: “Não tenho muita certeza do que propulsiona minha hesitação em ter filhos. Talvez tenha algo a ver com o fato de que meu irmão mais novo morreu em um acidente quando ele tinha onze anos”. Levando em consideração que o cinema documentário lida, predominantemente, com asserções (como contraponto à hesitação ou à dúvida), é interessante notar como a verve ensaística, neste caso e em outros, caracteriza-se como desvio. Lembrando a colocação do autor Phillip Lopate, já citada, acerca do ensaio literário como sendo “uma busca a fim de que se descubra o que uma pessoa pensa sobre determinado assunto”, a argumentação travada por McElwee em suas narrações segue bem de perto essa sugestão. Em seus filmes há um sentimento dominante de que estamos, como espectadores, assistindo ao desdobrar de um fluxo de pensamento do diretor. É importante lembrar que há, naturalmente, um grande espaço temporal que separa a captura das imagens feitas pelo diretor e a gravação de seus comentários narrados. O diretor apresenta, notadamente, uma grande autocrítica a respeito do teor literário de suas narrações: sua primeira graduação foi justamente em Escrita Criativa na Universidade de Brown. Na universidade, McElwee descobriu a importância de desenvolver uma voz própria em sua escrita (MACDONALD, 2013, p. 210) e, em uma entrevista logo após o lançamento de *Sherman's March*, diz que o texto narrado foi escrito “escrupulosamente, após muitas e muitas revisões” (MACDONALD, 1988, p. 26). O que isso quer dizer, em outras palavras, é que esse tipo de argumentação travada pelo diretor trata-se sobretudo de uma

estratégia narrativa meticulosamente construída para que uma situação de tensão e resolução do ensaísta-documentarista (o “desatar do nó mental”, segundo Lopate) seja compreendida como tal.

Tal ação argumentativa desenvolvida pelo diretor fez com que muitos autores que estudam sua obra comparassem-na com uma ou mais preocupações contidas na escrita de Montaigne em seus ensaios (como em GARCÍA, 2008, p. 92-94; CORRIGAN, 2011, p. 30; LOPATE, 2003). Há, ainda, outro ponto de contato entre seu projeto autobiográfico e a obra dogmática do século XVI. Enxerga-se nos *Ensaíos* uma obra a respeito de uma vida vivida, apresentando um caráter aberto até a morte do autor em 1592. A obra de Montaigne foi publicada em três edições diferentes (1580, 1588 e, postumamente, 1595), sendo que em cada uma delas o autor publicava adendos a muitos de seus ensaios anteriores, modificando-os de acordo com o que de fato a passagem do tempo provocou em sua percepção interior. Trata-se, portanto, de entender o passar dos anos como um elemento pertinente para o jogo ensaístico e autobiográfico. No caso de McElwee, embora não se possa dizer que o diretor lança o “mesmo” filme com adendos, é frequente que o diretor reutilize-se de cenas e sequências de seus filmes anteriores como uma maneira de revitalizar e meditar sobre o passado.

Como exemplo, há uma sequência revelada primeiramente em *Backyard*, primeiro filme do ciclo autobiográfico de McElwee, em que o pai do diretor fita a lente da câmera e diz que apenas ficará satisfeito quando o “olho grande” (a lente) for embora. Na ocasião, esse evento frisa um dos argumentos principais sustentados pelo diretor no filme: o de que existe uma grande barreira entre ele e seu pai, pelo fato de ter escolhido seguir uma carreira na área artística enquanto que muitos dos membros de sua família (avô, pai, irmão) são médicos. O diretor reutiliza essa mesma sequência em diversos de seus filmes subsequentes. Em *Time indefinite*, dez anos depois, a sequência aparece já como uma espécie de memória cinematográfica, sendo que McElwee dá sinais de que a relação entre ambos está apaziguada, com a consolidação do diretor como documentarista e sua “maturidade”, na forma

de um casamento e do desejo de constituir família. Posteriormente no filme, como já citado, o diretor retrata a morte súbita de seu pai. Finalmente, no caso de *Photographic memory*, agora em 2011, esta sequência é exibida novamente. Neste último caso, descrito anteriormente, o diretor se vê frente ao mesmo impasse que teve em relação a seu pai na década de 1970, porém, agora, em relação a seu filho, Adrian. Ao reexibir as imagens que filmou na juventude e que compunham alguns de seus primeiros filmes, McElwee tenta colocar-se na posição do filho, meditando sobre os motivos pelos quais sua própria relação com o pai tornou-se bastante delicada. Esse tipo de movimento retrospectivo em relação a sequências de filmes já previamente lançados evoca uma ideia do autor Avram Fleishman em relação à autobiografia literária, no caso, a de que o livro transforma o autobiógrafo em um novo ser: não a pessoa que viveu os eventos, mas aquela que os escreveu. Os eventos, por sua vez, também são inevitavelmente modificados: daquilo que eram passam a ser aquilo que foi expresso nas palavras (FLEISHMAN, 1983, p. 6).

Buscamos, neste texto, tecer algumas colocações a respeito do que hoje se considera como uma argumentação ensaística aplicada ao cinema, principalmente levando em consideração a tradição literária do ensaio, cristalizada ainda no século XVI. Após buscar conceituações acerca da forma e da narratividade do ensaio literário, ponderamos colocações de autores como Timothy Corrigan, Michael Renov e Phillip Lopate no que diz respeito ao que hoje comumente entende-se como “ensaio fílmico” ou “filme ensaio”, trazendo luz a alguns exemplos de filmes e diretores que trabalham neste sentido. Chegamos, finalmente, a um olhar mais dedicado à obra do documentarista estadunidense Ross McElwee, frequentemente analisada sob o prisma das possibilidades de cruzamento entre ensaio e cinema. Considerando que há uma atenção crescente no campo brasileiro dos estudos do documentário no que diz respeito a questões que envolvem autobiografia, ensaio e outros tipos de autorrepresentação, almejamos contribuir um pouco mais dissertando sobre o trabalho de um cineasta que

julgamos ser bastante representativo, porém ainda pouco explorado em publicações nacionais.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

CHESTERTON, G.K. *O tempero da vida e outros ensaios*. Trad. Luciana Veigas. Rio de Janeiro: Graphia, 2010.

CORRIGAN, Timothy. *The essay film: from Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

FLEISHMAN, Avram. *Figures of autobiography: the language of self-writing*. Los Angeles: University of California Press, 1983.

GARCIA, Alberto Nahum. The Inner Journey: essayist McElwee. In: CUEVAS, Efreín; GARCIA, Alberto Nahum (Org.). *Landscapes of the self: the cinema of Ross McElwee*. Madri: Ediciones Internacionales Universitarias, 2008.

LANE, Jim. *The autobiographical documentary in America*. Madison: The University of Winsconsin Press, 2002.

LOPATE, Phillip. In Search of the Centaur: the essay film. In: WARREN, Charles (Org.). *Beyond document: essays on nonfiction film*. Hannover/Londres: Wesleyan University Press, 1996, p. 243-271.

_____. *Point of view: on personal filmmaking* (2003). Disponível em: <www.pbs.org/pov/brightleaves/special_lopate.php#.UOYl6eR2zoI>. Acesso em: 23 maio 2014.

LUKÁCS, Georg. *Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper* (2008). Disponível em: <http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.pdf>. Acesso em: 23 maio 2014.

MACDONALD, Scott. Southern exposure: an interview with Ross McElwee. *Film Quartely*, verão, 1988.

_____. *American ethnographical film and personal documentary: the Cambridge turn*. Londres/Los Angeles: University of California Press, 2013.

MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaios* (III). Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

_____. Filmes em primeira pessoa: algumas proposições sobre a autoinscrição (2009). Trad. Gabriel Tonelo. In: BARRENHA, Natalia; PIEDRAS, Pablo [Orgs.]. *Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo*. Campinas: Medita, 2014.

ALÉM DO CINEMA DE AUTOR E DO AUTOR DO CINEMA

Percursos para a elaboração de um
conceito de autoria no documentário

MARIANA DUCCINI
JUNQUEIRA DA SILVA¹

As abordagens que se ocupam do estudo da autoria no documentário acabaram geralmente imiscuidas naquelas que, há mais ou menos seis décadas, trataram de legitimar um estatuto de autor ao cinema ficcional. Gênero periférico, as reflexões específicas ao documentário tornaram-se mais sistemáticas há apenas vinte ou trinta anos – e não raro polarizam-se entre o esforço por uma definição do gênero, com base nas potencialidades de representação desses filmes, e a reivindicação mesma de uma não definição, olhando com desconfiança para o próprio estatuto da representação. Nesse último caso, enfatizar o processo de construção daquilo que é posto em cena, em lugar de esfumçar suas marcas para sustentar uma opinião tida como válida, é considerada a atitude ética por excelência no universo do documentário (RAMOS, 2001, p. 193).

Os principais embates que conformam as teorias do documentário, contemporaneamente, são derivados de duas tendências que começam a se consolidar durante os anos 1990. O recorte pós-estruturalista, como se supõe, afirma-se em relação a sua matriz, o estruturalismo,

1 Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Professora do Insper Instituto de Ensino e Pesquisa. Contato: marianaduccini@gmail.com

tanto em termos de uma ultrapassagem cronológica quanto de um reordenamento conceitual. A destituição do sujeito como centro irradiador de sentidos, pleno em intencionalidades, tem ressonâncias na questão que identifica a reflexividade do discurso cinematográfico à negação da possibilidade de representação objetiva do mundo.

Nessa dimensão, o documentário é encarado como uma manifestação do próprio universo do cinema, visto que os teóricos não consideram as fronteiras formais entre as duas modalidades como critério analítico. Esse posicionamento se sustenta em dois vieses: seja porque, no que diz respeito aos códigos cinematográficos, as características estéticas que definem os ciclos ou estilos documentários mostram seu caráter ideologicamente contingente; seja por conta do equívoco em se pensar que, por apresentar uma ancoragem no mundo histórico, o documentário não apelaria, como o filme ficcional, ao imaginário do espectador, “domínio psíquico de formas idealizadas, fantasias, identificação, tempos reversíveis e lógicas alternativas” (RENOV, 1993, p. 3).

A corrente cognitivista analítica, em contraste, propõe uma definição das fronteiras distintivas da ficção e do documentário (ou comumente, de maneira ampliada, do filme de não ficção), respaldando-se por uma abordagem do documentário, como enunciado, dentro dos limites da lógica formal. É dessa maneira que o problema do sujeito, como instância ética que sustenta uma representação sempre circunstanciada, cede lugar aos critérios de verdade e objetividade, então vistos como tangíveis e operacionalizáveis para a análise dos filmes. Categorias como asserção (característica de enunciados que disseminam um saber, estruturando-se segundo intenções afirmativas) e indexação (procedimentos contextuais socialmente reconhecidos, que programam a recepção de um discurso em função de um repertório prévio, calcado nas práticas coletivas) tornam-se centrais às formulações dessa corrente teórica.

Asserção, reflexividade, sentidos em construção: três abordagens teóricas sobre o documentário

Os trabalhos cognitivistas devem-se, sobretudo, às reflexões de Carl Plantinga e de Noël Carroll, no âmbito de situar as bases para uma definição do documentário e do conseqüente teor de crítica quanto aos pós-estruturalistas, devido à rejeição destes em estabelecer categorias distintivas, vistas pelos primeiros como necessárias à fundamentação do pensamento e da ação. A preocupação em demarcar esse espaço, entretanto, exorbita o ímpeto classificatório, visto que os cognitivistas frequentemente intentam descrições precisas para situar essas categorias em um arcabouço conceitual.

Preferindo à terminologia “documentário” a de “cinema de asserção pressuposta”, a abordagem de Carroll (2005) reconhece as intenções autorais como ponto chave desse tipo de filme, cuja especificidade é a de que o conteúdo apresentado seja percebido pelo espectador como assertivo, afirmado. A intenção assertiva do realizador contaria com um posicionamento análogo por parte do público. Isso ocorreria mesmo quando houvesse “trapaças”: a asserção deveria ser tomada como um pressuposto – o de que ela envolve afirmações, mesmo que, no plano empírico, sejam mentirosas ou dissimuladas. Nesse caso, o realizador teria engendrado não um filme ficcional, mas um mau filme de asserção pressuposta, já que não teria correspondido aos protocolos de evidência e análise inerentes, como ideal, a essa modalidade fílmica.

A distinção entre o documentário (ou o filme de asserção pressuposta) e a ficção releva então de um compromisso em que os enunciados estariam engajados² – e não circunscritamente das escolhas

2 Cremos interessante o desenvolvimento de Searle (1979) quanto à satisfação de quatro “regras elementares” que elevam o status de uma sentença declaratória para o de um enunciado assertivo: 1. aquele que propõe a asserção compromete-se com a veracidade dela; 2. ele deve poder apresentar evidências que sustentem tal veracidade; 3. a proposição expressa não deve ser tautológica nem para quem a formula nem para quem a recebe; 4. o enunciador de uma proposição assertiva deve se comprometer com uma crença na veracidade da mesma proposição.

estético-narrativas que os conformam. É por isso que, para Carroll, o caráter indicial das imagens e dos sons não é relevante: a propriedade desse cinema de asserção pressuposta não está na característica de autenticidade das imagens e sons como rastros do mundo, mas na apresentação do filme como uma proposição afirmativa.

O recurso da indexação, nesse sentido, possibilita uma espécie de *bordejamento*, cujos procedimentos que dão forma a uma ambiência fílmica³ programariam a recepção dos filmes – em termos hipotéticos, evidentemente, já que o espectador pode rejeitar a indexação e não assumir o filme como asserção pressuposta.

As maneiras de constrangimento da atividade espectral são então dedutíveis da própria condição autoral, nessa visada: inicialmente, pela intenção assertiva, que programa uma forma correspondente de recepção; de modo complementar, *desativando* a imaginação supositiva. Para Carroll, essa categoria (na medida em que interpela o espectador nos termos de: “suponha que...”, “imagine que...” ou “admita que...”) é um operador pertinente à análise da ficção. Por derivação lógica, a proposta da não ficção é a de que o filme seja tomado como afirmação – e não como imaginação.

O aspecto da asserção é igualmente assumido por Plantinga (1997) como elementar ao filme de não ficção (cuja especificidade é a de sustentar que as circunstâncias mostradas tiveram lugar no mundo histórico), mas o autor também vincula esse processo ao caráter indicial das imagens e sons – e não apenas a procedimentos lógico-linguísticos

Entendemos assim por que as categorias de “verdade” e “representação objetiva” podem ser reestabelecidas no contexto do cognitivismo analítico. Nessa perspectiva, um autor de filmes do regime não ficcional segue estritamente essas regras (mesmo um autor “trapaceiro”, como referimos, não desabilita o estatuto da asserção pressuposta: ele se identifica àquele que sustenta um autêntico enunciado assertivo pelo fato de ambos terem a intenção de fazer crer).

3 Consideramos aqui elementos intrínsecos ao filme (títulos, créditos, uso ou não de atores profissionais, uso ou não de cenários etc.), bem como a ele extrínsecos (anúncios publicitários, formas de classificação pelos meios de comunicação especializados e por festivais de cinema etc.).

que determinam que o espectador entretenha o conteúdo segundo parâmetros afirmativos.

A organização dos materiais fílmicos, nesse sentido, dá consistência a uma representação orientada pelo posicionamento assertivo do realizador, com o objetivo de influenciar o espectador. A dimensão retórica da modalidade de não ficção seria então a gênese de um mundo projetado a partir de um ponto de vista que organiza o discurso. Se no filme ficcional o mundo projetado é fictício, na dimensão da não ficção as circunstâncias são apresentadas como “reais”, visto que se estruturam sob uma tomada de posição análoga, por parte do realizador.

É sempre pertinente sublinhar que essa qualificação não incide sobre a circunstância empírica (que, em si, não é nem mentirosa nem verdadeira), mas sobre o modo de apresentação dessa circunstância, afirmada como algo que existiu. A dimensão pragmática da não ficção, entretanto, teria em conta a abordagem dos usos e formas de significação dos filmes em práticas sociais concretas, uma vez que os propósitos desses filmes são demarcados pela amplitude da própria comunicação humana (PLANTINGA, 1997). É assim que as questões relativas ao contexto extrafílmico, ao status dos sujeitos envolvidos na comunicação e, mais uma vez, às intencionalidades autorais devem ser consideradas em uma análise que conjugue as dimensões retórica e pragmática do cinema de não ficção.

Em elaboração mais recente, Plantinga (2005) dispõe-se a analisar a especificidade do documentário aludindo às ambições estéticas, políticas, sociais e retóricas desse tipo de filme como mais prementes do que aquelas que aparecem em outras modalidades da não ficção, como os filmes instrucionais ou corporativos. Denomina, então, o documentário como um cinema de representação verídica assertiva (*asserted veridical representation*).

Reiterando a possibilidade de que o filme seja tomado no intuito de promover asserções sobre o sujeito enunciador, assim como sobre o mundo empírico, o autor defende que aquilo que se aceita como

representação verídica depende do modo do documentário⁴ considerado. Além disso, o conceito (que Plantinga prefere chamar de “caracterização”) deve levar em conta fatores históricos e contextuais. É assim que, se nos primeiros 60 anos do documentário, as encenações não comprometiam o caráter assertivo dos filmes, com o desenvolvimento do cinema direto, nos anos 1950-60, demandou-se um novo *ethos* da autenticidade, baseado na captação direta das imagens e dos sons e em um possível efeito de não intervenção do realizador na cena fílmica.

Para responder, então, “o que é um documentário, afinal de contas?”, Plantinga o conceitua como um filme em que o diretor abertamente assinala a intenção de que a audiência: assuma uma atitude de crença ante o conteúdo apresentado; tome a combinação entre as imagens e os sons como fonte confiável para conformar essa crença; e, em alguns casos, considere as tomadas – as cenas e os sons gravados – como aproximações sensoriais fenomenológicas em relação ao evento profílmico.

Inferimos que a definição de documentário proposta tem como substância o componente intencional de seu autor, na relação de veredicação que busca estabelecer com o espectador, assim como um apelo ao caráter expositivo dos filmes – o próprio Plantinga afirma que a qualificação de “representação verídica assertiva” não se aplica de forma igualmente satisfatória aos diferentes modos de documentário: o poético, em que as imagens são empregadas mais em seu valor formal do que propriamente informativo, seria um exemplo refratário à conceituação.

A visada pós-estruturalista, em contrapartida ao cognitivismo analítico, nega a possibilidade de uma representação objetiva ao documentário, trazendo a primeiro plano os limites do discurso cinematográfico ao sublinhar a reflexividade como condição correlata ao afastamento de um sujeito autocentrado, intencional (RAMOS, 2001).

4 Para esta reflexão, Plantinga considera os seis modos de representação propostos por Nichols (2005a), “que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performativo” (p. 135).

A busca da objetividade, em vista do caráter inevitável de mediação na aproximação com os fenômenos sociais, deve ceder lugar às diferentes possibilidades de representação do *eu*, expondo a característica sempre situada de qualquer processo enunciativo.

É o próprio caráter de mediação, intrínseco também aos discursos referenciais, que motiva Renov (1993) a conceituar uma abordagem do documentário nos termos de uma poética, investigando os “princípios de construção, função e efeitos específicos aos filmes de não ficção” (p. 21). No substrato dessa poética, como investigação dos modos de organização dos filmes, estaria a assunção de que esses discursos compõem-se a partir de uma dinâmica de mediações entre diferentes estatutos (o do próprio real histórico como construto discursivo, o dos eventos profílmicos, o da montagem, o das atribuições do espectador como instância fundamental na construção de sentido dos filmes, o dos contextos de exibição etc.).

Como parâmetro de análise, essa poética tenderia a evitar um reducionismo comum à cultura do documentário, que ainda o vincula à moldura da “não ficção”, privilegiando seu potencial expositivo em detrimento da criação – conjuntura que se agrava, sublinha Renov, com a pujança econômica da televisão comercial e sua preferência pelos programas que se autenticam por uma abordagem *objetiva* da realidade. Assim, o teórico propõe quatro tendências fundamentais ao documentário, como forma de demonstração conceitual da poética, cujo objetivo é submeter as formas estéticas dos filmes a uma rigorosa observação quanto a sua composição e aos sentidos que promovem. Essas tendências dinamizam-se como modalidades de desejo, isto é, impulsos que dão vida ao filme documentário, cada uma delas mais ou menos enfatizada conforme as determinações históricas e políticas das diferentes épocas.

A primeira das tendências – *gravar, revelar ou preservar* – explica-se por um desejo de mimetização da realidade que, a rigor, faz parte da própria história do cinema, mas que se adensa pelo status ontológico do significante documentário. Essa condição tem relação estreita com

o poder do cinema em “capturar o movimento imponderável do real” (p. 22), operando de forma a esfumçar a reflexividade (o processo do documentário como construção discursiva), pela articulação de um efeito de sentido que induz o público à indiscernibilidade entre as representações e seu correspondente histórico real.

A segunda modalidade – *persuadir ou promover* – mobiliza-se em termos de um “ímpeto promocional” ou da amplificação de uma alegação de verdade trabalhada pelos filmes. Fundamento intrínseco a todas as formas de documentário, a persuasão-promoção deve ser analisada na relação com as outras três tendências estético-retóricas e, sobretudo, em vista da singular complexidade ideológica de cada filme.

Analisar ou interrogar, a terceira tendência fundamental do documentário para Renov, corresponde ao desejo de ativar a reflexão do espectador, de maneira a sublinhar a não transparência do discurso fílmico. A condição das mediações é então exacerbada, para delinear “os processos materiais envolvidos no espetáculo do real” (p. 31). Aqui, a *interrogação* dirige-se sobretudo ao desejo mimético que insufla a tendência de *gravar, revelar ou preservar*.

Expressar, última das modalidades documentárias conceituadas pelo autor, foi tradicionalmente o aspecto mais negligenciado pelos estudos do documentário. Essa tendência manipula os poderes da expressividade em favor das representações históricas, ou ainda a possibilidade de evocar respostas emocionais (por meio de associações metafóricas), preconizando a dimensão afetiva do espectador. A recorrência à *expressão* pode ser fértil para evitar a dicotomização entre o discurso artístico e o discurso científico, comum em universos que têm de se haver com o peso da referencialidade, a exemplo do documentário.

A composição dessas quatro tendências, relembramos, não propõe critérios de classificação, mas intenta reconhecer os terrenos epistemológico, retórico e estético em que o documentário pôde se legitimar, conforme as determinações históricas e políticas, e a modulação de um desejo de saber, a epistefilia:

[O vídeo e o filme documentário] transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência. O documentário propõe a seu público que a satisfação desse desejo de saber seja uma ocupação comum [...]. Poder e responsabilidade residem no conhecimento; o uso que fazemos do que aprendemos vai além de nosso envolvimento com o documentário como tal, estendendo-se até o engajamento no mundo histórico representado nesses filmes. Nosso engajamento neste mundo é a base vital para a experiência e o desafio do documentário. (NICHOLS, 2005a, p. 70-71)

Nessa ponderação, depreendemos em que medida as questões da reflexividade e da ética tornam-se centrais nas elaborações teóricas propostas por Nichols. À reflexividade caberia *desvelar* os artifícios que, na escritura do documentário, ocupam-se de um efeito de transparência. O autor mostra especial preocupação quanto à potencialidade indicial das imagens e sons ordenados em um discurso documentário. Para ele, nesse tipo de filme ocorre um favorecimento do caráter de evidência, em comparação com o filme ficcional, motivo por que a reflexividade seria uma espécie de mecanismo de compensação. É nesse ponto que a dimensão reflexiva encontra a própria implicação ética, que se torna “uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores” (p. 36).

Também refratário a uma definição quanto ao documentário, por reconhecer a discrepância entre as categorias classificatórias e a multiplicidade de exemplos empíricos dos filmes, Nichols propõe uma abordagem que considere, concomitantemente, os aspectos das instituições que produzem os documentários, a comunidade dos realizadores, a posição dos espectadores e o corpo de textos compartilhado pelo documentário. Este último componente torna-se para nós especialmente interessante, pois propõe que o filme documentário seja

abordado na condição de um gênero discursivo, o que suscita articulações cardeais à conformação da autoria, como desenvolveremos.

Nichols não se refere às condições materiais de produção, mas, ao aludir às características estético-narrativas comuns que situam um enunciado em um domínio genérico, aparentemente considera que o conjunto desses filmes constitua uma realidade específica ao próprio gênero: uma forma de reconhecimento e valoração do documentário no/pelo corpo social. Retomamos neste ponto a ideia de que a fruição *episteflica* diante de um documentário exorbita o âmbito imanente do filme, modulando o engajamento no mundo que esses filmes provocam, desafio por excelência do documentário.

Como processo social, a disputa pelas formas que melhor se estabelecem em cada momento histórico como os modos dominantes de discurso expositivo faz com que as estratégias e estilos predominantes no documentário variem com o tempo (NICHOLS, 2005b). Isso porque os conceitos de autenticidade, realismo e seus correlatos também sofrem transformações de uma época a outra. Esse embate entre formas centra-se no problema da voz,

aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta [...]. Algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, [qu]e se aplica a todos os tipos de documentário. (p. 50)

Quando supomos, portanto, ouvir “a voz da realidade” em um documentário, isso se deve a um apagamento sistemático da própria voz do texto – que não raro é a própria a voz daqueles que são autorizados a produzir representações (determinados indivíduos, classes sociais, instituições etc.), trabalhando pelo efeito de sentido de evidência. Os diferentes códigos que compõem a linguagem cinematográfica, assim como as diferentes atribuições e desempenhos das instâncias

de produção em um filme, fazem supor que esse discurso seja tecido com as modulações de vozes diversas. Mas é como efeito de unidade que a voz do documentário autoriza um ponto de vista.

Nichols atenta ainda para o fato de que alguns documentaristas contemporâneos parecem ter “perdido a voz”. Com isso, cedem à ilusão de uma observação fiel ou de uma apreensão quase imediata da realidade em um empirismo simplista: “as verdades do mundo existem; só é preciso tirar-lhes a poeira e relatá-las” (2005b, p. 50). Esse fetiche do registro reduz, evidentemente, a espessura política do documentário, fazendo-o renunciar à possibilidade de questionar representações estabelecidas, estatutos de verdade e as próprias formas de se estar no mundo. Ao mesmo tempo, o recrutamento da voz da alteridade pode estar modulado por uma vocação *autoritária* do realizador, quando então se converte em meio de ilustração, mecanismo comprobatório da visão de mundo de uma instância enunciativa.

Uma tentativa de conciliação entre os aspectos semiológicos da abordagem pós-estruturalista e os vieses pragmáticos do cognitivismo analítico tem ressonâncias no trabalho de Roger Odin (1984; 2005), que propõe um olhar semiopragmático orientado à questão do público no documentário. Para o autor, esse problema foi tradicionalmente compreendido segundo duas vertentes teóricas principais.

A primeira, que leva em conta o público construído pelo filme, descreve como o lugar do espectador é determinado e posto em funcionamento pelo texto fílmico. Mesmo tendo reivindicado sua filiação ao paradigma pragmático, esse tipo de abordagem nunca se livrou de uma inclinação imanentista, uma vez que “é o texto que fica no comando” (ODIN, 2005, p. 28), razão pela qual a análise textual é seu procedimento investigativo por excelência.

A segunda, que se ocupa das formas de produção de sentido pelo próprio público, defende que isso só se efetiva na relação do filme com um sujeito que o percebe. Respalhando-se em pesquisas do antropólogo Sol Worth, Odin ressalva que essas reflexões não assumem que a comunicação se dê em um sentido funcionalista: o que existe é

um duplo processo de produção de sentidos: aquele(s) tecido(s) pelo filme e aquele(s) efetivado(s) pelo público. Se os actantes produzem sentidos análogos em cada um dos espaços, é porque existem determinações – ou modelos coletivos de realidade, como nomeia Odin – que os conduzem a isso. Essas determinações, diríamos, são plataformas imaginárias cuja dinâmica engendra sentidos mais ou menos autorizados para ordenarmos nossas experiências subjetivas e nossa noção de mundo (daí o aspecto de construção coletiva da própria realidade).

A visada semiopragmática ambiciona articular a análise imanentista e as abordagens pragmáticas, buscando *macromodalidades* de construção de sentidos e afetos para entender como os textos são engendrados, tanto nos processos de leitura quanto nos de realização. Essa corrente prevê um abandono da análise empírica para o posterior “retorno” a ela. A retomada, entretanto, deverá ser mediada pela aplicação de um modelo heurístico para a apreensão de processos que, partindo da superfície textual, possam ser remetidos ao âmbito do público.

Esse modelo põe questões como: os tipos de espaço que o texto fílmico permite construir, os diferentes processos de estruturação discursiva que demanda (narração, descrição, estruturação poética etc.), as relações afetivas que podem ser instauradas, as estruturas enunciativas que o filme autoriza etc. (ODIN, 2005, p. 33). A análise das possíveis “respostas” propiciará, então, a caracterização de *modos* que ajudarão a compreender como se movimenta a produção de sentidos em um filme.

O *modo documentarizante*, assim, solicita a instalação de um enunciador real,⁵ mas não é especialmente rígido quanto aos outros

5 Acompanhemos a conceituação de Odin (2005, p. 33) quanto a esse estatuto: “Por enunciador real entendo um enunciador que construo como uma instância que pertence ao mesmo mundo que eu e ao qual posso fazer perguntas (em termos de identidade, verdade, lugar etc.). O enunciador real se opõe ao enunciador fictício construído como se pertencesse a “outro lugar”, e, como tal, não questionável”. É interessante, aqui, ampliar essa reflexão por meio de uma abordagem anterior, do próprio Odin (1984), quanto à definição de uma *leitura documentarizante* (em contraste com uma *leitura fictivizante*). Na modalidade documentarizante, o leitor construiria um “eu-origem real”. A base dessa construção (que possibilitaria a própria leitura documentarizante) é a realidade do enunciador pressuposta

processos (a construção de mundos ou espaços, as formas de estruturação discursiva etc.), que habitualmente refletem uma escolha “individual”. No caso do *modo fictivizante*, essas demarcações são muito mais fixas: além da instalação de um enunciador fictício (ou seja, da *fictivização* como processo enunciativo), que habitualmente se converte em narrador, a própria estrutura da *narração* demanda uma construção específica de mundo, por meio do processo diegético – e as modulações afetivas são igualmente orientadas pela narrativa, que distribui os acontecimentos em fases sucessivas e inculca julgamentos valorativos por meio de uma (explícita ou tácita) moral da história.

É importante ressaltar que, se Odin situa esses últimos procedimentos como “facultativos” ao modo documentarizante, isso não significa que eles estejam ausentes dos filmes documentários (mesmo porque um filme desse tipo pode mobilizar, circunstancial ou estruturalmente, elementos do modo fictivizante e vice-versa). A ativação – ou a hierarquização – desses modos depende então das instruções que o próprio filme solicita para sua leitura, consolidadas pela dinâmica dos gêneros em vigor. Da mesma maneira, essas instruções têm peso muito relativo em face das determinações contextuais.

A semi pragmática, atribuindo ao público papel central, não se caracteriza entretanto por destinar a ele um poder absoluto. Essa visada não abrange todo o público, como ressalta Odin, nem pretende dizer tudo sobre esse público. Isso porque o mesmo espectador empírico pertence a extrações diferentes de audiência, seja por estar vinculado, em uma condição espectral, a espaços distintos (a sala de cinema, o ambiente familiar, o visionamento diante de uma tela de computador); seja por conta de suas determinações de ordem institucional, social ou sexual; seja ainda por um “desejo de ficção” expresso por uma tendência da cultura contemporânea, para relembrarmos Comolli (2008), de roteirização da vida, das relações pessoais, das

pelo leitor, mas, em diferentes níveis do mesmo filme, o enunciador real pode ser representado por instâncias também diferentes: a câmera, o cinegrafista, a sociedade, a história, o sujeito “suposto saber”, o próprio cinema como instituição.

circunstâncias em que interagimos cotidianamente. É nessa medida que Odin reconhece a impossibilidade de estudar um “público real”, preferindo então centrar o interesse nas referidas grandes modalidades (ou modos) de produção de sentidos e afetos.

Nosso intuito ao percorrer as possibilidades analíticas quanto a um lugar de autor nessas abordagens orientou-se pela tentativa de depreender, em termos abrangentes, as filiações que permitem pensar a especificidade da autoria no documentário. Neste universo, as discussões específicas são ainda rarefeitas e, de algum modo, depreensíveis apenas por meio de inferências associativas. Isso é compreensível se considerarmos a recente autonomização dos estudos do documentário, em termos da construção de um espaço teórico, em relação às abordagens sobre o cinema ficcional. Além disso, mesmo quando essas reflexões se ocupam em exorbitar o âmbito da escritura fílmica, tangenciando o aspecto do público ou da composição do gênero como plataforma comum a um corpo de textos, o problema das condições de produção frequentemente é secundarizado.

A complexidade desse parâmetro pressupõe, de início, a proposição de um recorte espaço-temporal para uma aproximação em relação aos objetos. Componentes das dinâmicas sociais, as condições de produção alteram a própria configuração do gênero no correr das épocas.

O documentário como gênero: autoria além e aquém da obra

Uma proposta de análise para a autoria no cinema documentário, conforme propomos, considera os condicionantes histórico-culturais que o configuram como gênero discursivo em cada momento histórico. Em assunção às formulações de Bakhtin (2003) de que cada atividade social – ou cada campo de utilização da língua – “elabora seus tipos *relativamente estáveis de enunciados*” (os próprios gêneros de discurso), situamos a investigação dos efeitos de singularidade apreensíveis na tessitura dos filmes, que remetem a um nome de autor: a

questão da assinatura como ancoragem, no tempo e no espaço, de um discurso *individualizado*.

Insistimos na terminologia “efeitos de singularidade”. Os diversos agentes que se articulam na concepção, produção e circulação de um produto cinematográfico (roteiristas, fotógrafos, realizadores, montadores, produtores, atores/personagens, entre outros) tornam impossível, sob o ponto de vista empírico, pensar na condição de autor como um exercício individual. É em vista disso que o efeito de singularidade, ainda que engendrado por uma atuação coletiva, nos faz deduzir um lugar de autoridade enunciativa, subsumido nos indícios de uma voz documentária, a que identificamos o lugar de autor.

Aqui, torna-se especialmente interessante acompanhar as palavras de Serafim quanto às considerações sobre uma possível composição autoral nos documentários:

Podemos, talvez agora, [...] avançar algumas considerações a respeito do autor no filme documentário, a de que no cinema documentário (a exemplo do cinema ficcional) funcionariam como critérios de reconhecimento autoral, primeiramente ser o diretor de uma obra composta de vários filmes (teríamos desta forma condições comparativas), em segundo lugar, ter efetuado escolhas e estratégias de *mise en scène* pessoais e criativas (critério obviamente bastante subjetivo) que não estejam vinculadas a uma matriz única, por exemplo a formatação televisiva, e em terceiro lugar ter obtido prestígio e consagração junto ao campo ao qual está vinculado, formado por documentaristas, críticos, pesquisadores, festivais de cinema. Talvez devêssemos começar a pensar nesta conjunção de fatores como elementos fundamentais para se compreender e buscar as marcas autorais e de autoria no filme documental. (2009, p. 44-45)

Chama-nos atenção nesse raciocínio, de maneira mais imediata, o fator de prestígio pessoal que cancelaria uma condição de autor para

o documentário. Embora reconheçamos a pertinência dessa perspectiva, diversas vezes verificável empiricamente, não podemos deixar de assinalar sua vinculação a uma certa ideia de autor que emana das diferentes modalidades do autorismo,⁶ em que o culto à personalidade dos realizadores tornava-se uma das questões preponderantes. Adicionalmente, as inferências de que um autor de fato deveria “ser o diretor de uma obra composta de vários filmes” e “ter efetuado escolhas de *mise en scène* pessoais e criativas” parece realçar a dita vinculação.

Se considerarmos o autor como um efeito derivado dos gêneros de discurso, os enunciados que não pudessem ser remetidos ao corpo de uma obra nem se caracterizassem como fundadores de discursividade,⁷ mesmo no interior de um gênero reconhecidamente autoral, não gozariam desse *privilégio*? No caso específico do documentário, o realizador de um único filme não poderia ser um *autor*?

Para Possenti (2002, p. 105), a autoria compõe-se como “um efeito simultâneo de um jogo estilístico e de uma posição enunciativa”. Como o próprio conceito de autoria é cambiante, reordenável em cada momento histórico, o que se propõe é que a densidade desse estatuto seja conferida à noção de subjetividade (o que faz emergir a questão do estilo) e de “sua inserção num quadro histórico – ou seja, num discurso – que lhe dê sentido. O que se poderia interpretar assim: trata-se tanto de singularidade quanto de tomada de posição” (p. 109).

Essa noção de singularidade não remete à condição de um sujeito *tocado* pelo gênio da criação, como no paradigma da arte romântica. Antes, trata-se de um *modo específico de dizer* em uma conjuntura dada, contingente ao próprio sujeito do discurso: “ter o que dizer significa também saber como dizê-lo ou, pelo menos, saber que é preciso

6 Uma abordagem mais específica sobre três importantes momentos do autorismo no Ocidente – a Política dos Autores, na França; a Teoria de Autor, sobretudo com os trabalhos de Andrew Sarris, nos EUA; e a configuração do movimento na Grã-Bretanha, principalmente pela atuação da revista *Movie* – pode ser encontrada em Silva (2013).

7 Expressão de Foucault (1994) ao se referir a autores cujo conjunto de textos serve como parâmetro à gênese de outros textos, a exemplo do marxismo e da psicanálise.

habilitar-se nesse *como dizer*” (SALGADO, 2007, p. 184). Os efeitos de autoria, nesse contexto, materializam-se nos enunciados por marcas de subjetividade que catalisam sentidos de unidade, autenticidade, coerência e responsabilidade.

Não queremos com isso propor uma desconsideração acerca da noção de obra como um dos elementos historicamente validados a dar sentido a um nome de autor. Trata-se de uma mudança de enfoque: se os gêneros são espaços que imprimem certa estabilidade aos discursos, em vista de práticas sociais que se reiteram, as variações quanto à constituição do autor são modulações do próprio gênero. O efeito de autoria, que se robustece quando elementos de linguagem são ordenados conforme uma inflexão pessoal, só pode ser de fato efetivado tendo os condicionamentos históricos como anteparo.

É assim que o estilo, como meio de composição de uma singularidade na superfície enunciativa, também deriva das dinâmicas dos gêneros. Dando a ver determinado *modo de ser no mundo*, o estilo articula os planos da expressão e do conteúdo, para a proposição de sentido em um texto. Como essa categoria emerge de uma norma, ou seja, de uma abstração a partir dos usos (daquilo que é recorrente), o *modo de ser no mundo* resulta de uma gestão da heterogeneidade, das marcas de uma relação entre identidade e alteridade, do *eu* com o *não-eu* (DISCINI, 2004), de forma que uma gama de coerções de gênero atravessem esse efeito de individuação:

O gênero constitui-se em instrumento para a construção do estilo, uma vez que projeta expectativas a respeito de tipos de texto, adequados a situações de comunicação. O ator da enunciação de uma totalidade, aquele que a “assina”, metaforicamente falando, seleciona e usa gêneros como instrumentos para a construção de lugares enunciativos, ou seja, o lugar de onde eu falo, o lugar de onde tu escutas, entre os quais não há uma linearidade, bem sabemos, pois o teu lugar determina o meu. (2004, p. 53)

É nesse tensionamento entre a assunção às regras e a instalação de um efeito de subjetividade que encontramos o autor no documentário. Tal posicionamento, claro está, tem como espaço privilegiado de investigação o texto fílmico, posto que um lugar de autor se conforma em função dele: por ele, para ele e no interior dele. Contemplar o documentário na perspectiva dos gêneros de discurso, no entanto, remete-nos a um *para além* do filme: o próprio universo onde tecemos nossas práticas cotidianas, damos sentido a nossas relações intersubjetivas, modulamos uma forma de engajamento no mundo – o que, como já disse Nichols, é o verdadeiro desafio do documentário.

As modulações da autoria no documentário deduzem-se, assim, de estratégias enunciativas engendradas, por seu turno, em assunção às tendências estilísticas que atribuem ao próprio documentário um *modo de ser* específico. Sob essas injunções de ordem estético-estilística, conformam-se lugares de autor que, autorizando determinados pontos de vista sobre o mundo histórico, não podem se alhear de uma determinação eminentemente ética: aquela que se estabelece quando, postos em relação, *sujeito da câmera* e *sujeito para a câmera* tornam-se interdependentes, dimensão em que, no encontro com o outro, faz-se do próprio sujeito *um outro*.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-306.
- CARROLL, Noël. From real to reel: entangled in nonfiction film. In: *Theorizing the moving image*. Nova York: Cambridge University Press, 1996, p. 224-252.
- _____. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. V. II – *Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 69-104.

- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2004.
- FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? In: DEFERT, Daniel; EWALD, François (Org.). *Dits et écrits*. T. 1. Paris: Gallimard, 1994, p. 789-821.
- NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- _____. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005a.
- _____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. V. II – *Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005b, p. 47-67.
- ODIN, Roger. Film documentaire, lecture documentarizante. In: ODIN, Roger; LYANT, Jean-Charles. *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-278.
- _____. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. V. II – *Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 27-45.
- PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- _____. What a documentary is, after all?. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, Temple University, v. 2, n. 63, p. 105-117, 2005.
- POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso*. 2. ed. São Paulo: Criar Edições, 2004.
- _____. Índícios de autoria. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 105-124, jan.-jun. 2002.

- RAMOS, Fernão Pessoa. "O que é documentário". In: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (Orgs.). *Estudos de cinema Socine 2000*. Porto Alegre: Sulina, 2001, p. 192-207.
- RENOV, Michael (Org.). *Theorizing documentary*. Nova York: Routledge, 1993.
- SALGADO, Luciana Salazar. *Ritos genéticos no mercado editorial: autoria e práticas de textualização*. Tese (doutorado) – IEL-Unicamp, Campinas, 2007.
- SEARLE, John. The ideological status of fictional discourse. In: *Expression and meaning*. Nova York: Cambridge University Press, 1979, p. 58-75.
- SERAFIM, José Francisco (Org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: Edufba, 2009.
- SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. *Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (doutorado) – ECA-USP, São Paulo, 2013.

polonês cria diálogos enxutos, trilha sonora diegética, com raro uso da música, e enfatiza uma dramaticidade das imagens.

As obras aqui comentadas são: *Não matará*s (*A short film about killing*, 1988), que integra um decálogo inspirado nos Dez Mandamentos bíblicos; *A liberdade é azul* (*Bleu*, 1993), primeira parte da “Trilogia das cores”, feita em “homenagem” ao aniversário de dois séculos da Revolução Francesa; e *Inferno* (*L'enfer*, 2005), dirigido por Danis Tanovic e roteirizado por Kieslowski, segundo filme de uma trilogia inspirada na Divina Comédia de Dante Alighieri. Todas as obras foram extensamente premiadas.

Em *A liberdade é azul*, ele explora composições musicais como narrativas do corpo, na história de uma personagem que perde a família num acidente de carro e tenta se recompor. Amor e perda estão refletidos nos azuis que permeiam todo o filme, e junto com trechos da partitura musical inacabada do falecido marido, protagoniza muitas cenas. A música como metáfora de uma memória que não se apaga, o azul como a impossibilidade de se livrar da própria história. Em *A igualdade é branca* (*Blanc*, 1994), um pobre amante vê sua esposa partir sem conseguir fazer-se entender por palavras ou gestos. *A fraternidade é vermelha* (*Rouge*, 1994) é recheado de vermelhos para tratar de uma amizade improvável entre duas pessoas solitárias.

O azul no filme é signo predominante, metáfora da perda de um ente querido. Simboliza a dor sublime, a dor que não tem tamanho, a dor que não cabe no corpo, a dor que não vai acabar nunca e que pelo mesmo motivo, por uma questão de vida ou morte, representa a sublimação da perda e a opção pela vida. A vida deste corpo sobrevivente carregará consigo as imagens, os sentimentos e as sensações de um passado a cada gesto presente.

A cena inicial é um breve passeio de luzes, faróis de carros em movimento, seguida pela sequência azul da batida ao amanhecer. Julie (Juliette Binoche) perde o filho e o marido num acidente de carro. A primeira cena já é recheada de azuis em planos de detalhe

representando em parte a memória traumática da personagem e em parte narrando alguns detalhes da tragédia.

No quarto azul de sua mansão, esvaziado pelos criados à sua ordem, a protagonista puxa com força um pedaço do lustre de pedras azuis. Suas pernas e tronco não se sustentam e ela se deixa sentar pesadamente à porta de uma sala; em seguida, os brilhos das pedras são refletidos em seu rosto. Ela não chora, e mantém apertados na mão os cacos azuis do lustre. No corpo que parece morto a força se revela tão grande quanto a intensidade da dor.

Ainda na casa, ela toca no piano, lendo as notas (a câmera concentra seu ponto de vista no foco de um único ponto no centro da tela, revelando a visão prejudicada pelo acidente), e logo em seguida interrompe, fechando-o brutalmente, e olha para a piscina à sua frente, para virem reflexos azuis novamente bater em seu rosto. Em frente à lareira ela esvazia a bolsa e encontra um pirulito azul da criança. Com muito cuidado, em gestos delicados, pega-o, abre cuidadosamente o papel brilhante para em seguida mastigar o pirulito brutalmente, em outra contraposição de intensidades gestuais, como que corporificando uma memória do menino.

Saindo da mansão, descendo a rua a pé, ela arrasta os dedos fechados no muro de pedra, numa dor silenciada. Para manter os gestos firmes e os passos seguros, parece amenizar sua emoção compensando com uma dor física – assim como em momentos anteriores os gestos bruscos formam oposições, como com o pirulito e o lustre.

No café, ela escuta um flautista na rua. Um plano de detalhe de uma gota num pedaço da xícara ilustra sua memória – o corpo vazio, o tempo suspenso. Por meio de silêncios e movimentos ela se recompõe. Perguntas no ar em momentos de *fade out*, a tela negra, a trilha forte, em representações explícitas do tempo de Julie.

No processo de recuperação ela mergulha na piscina de um azul intenso, onde nada, relaxa e chora. A trilha tema e o azul estão sempre em seu pensamento, revelando-se como analogias a diferentes níveis de sua consciência. Por exemplo, quando ela dorme na escada do

prédio; quando toma sol num banco de praça; quando tenta sair da piscina e obriga-se a recuar e mergulhar no silêncio.

Sua dor nunca é exteriorizada em palavras. Ela não procura amigos com os quais poderia discorrer sobre o assunto. Quando chora na piscina, nem nós percebemos: apenas uma vizinha, com quem ela minimamente se socializa, percebe e adverte: “você está chorando!”, enquanto ela limita-se a exibir seu triste sorriso. Um exercício interno do corpo que permeia toda a narrativa que mais representa sua luta pela vida, um caminho pelo azul. Na última cena, nua, ela chora em silêncio, e vive.

As conexões criadas vão além da história e memória: a informação no corpo se dá em rede. Em *A liberdade é azul*, acompanhamos explicitamente o processo de recuperação de Julie, enquanto ela se envolve em pequenas ações sucessivas que lhe garantem que seu corpo se mantenha vivo e no mundo, necessariamente em movimento. Cada um à sua maneira, estes filmes asseguram o corpo como processo, não como produto.

O corpo na paisagem se faz muito presente neste cinema do corpo: as paisagens de Julie se espalham pelo filme, trazendo um azul intenso que, com a composição musical inacabada, atualiza a memória do marido, representando um passado-presente que ela atravessa tentando superar a morte da família.³

A ação do realizador permeia o filme de noções particulares. Imagens e performances que compõem a obra são ações de um corpo particular. Proponho o entendimento da obra de Kieslowski como uma organização de conteúdos do corpo em forma de pensamento

3 Slavoj Žižek (2009) comenta que os filmes que compõem a trilogia das cores (*A liberdade é azul*, *A igualdade é branca* e *A fraternidade é vermelha*) partem de três virtudes do Novo Testamento – fé, esperança e caridade (amor) –, que tornam possíveis os lemas da bandeira francesa que inspiraram as três obras. O filósofo esloveno lembra ainda que Kieslowski apresenta seus três heróis respectivos chorando na última cena do filme, num “ato doloroso de recuperar a distância adequada com relação à realidade social depois do choque que o expôs sem defesa ao impacto da realidade” (2009, p. 76).

por imagens e sons. Essa ativação (de memórias, gerando um discurso que se perde e se repete ao longo de tempos e espaços) dialoga com a abordagem de filmes que tratam o corpo como fenômeno.

Os três exemplos apresentados aqui demonstram que o cinema é um recurso plural de representação de conteúdos trágicos, em tão variadas formas quantos são vastos os temas deste gênero humano. Narrativas do corpo registradas em dramaticidades audiovisuais, ações mentais em processos de (re)significação no contexto cultural e pessoal de cada história.

Não é a proposta deste texto discutir a terminologia da tragédia, seus usos e apropriações. Ao abordar algumas obras cinematográficas “trágicas” como exemplos de acontecimentos do corpo, exemplifico tanto a amplitude do termo como sua construção sógnica na criação de densidades narrativas. Para Raymond Williams,

tragédia passa a ser não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências. Não se trata de interpretá-las com referência a uma natureza humana imutável. Pelo contrário, as variações das experiências trágicas é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e instituições em processo de transformação. [...] É necessário ver a arte de um período diretamente comparável, em importância, aos grandes períodos de produção trágica do passado; discernir a sua estrutura de sentimento dominante, as variações no seu interior e as conexões dessas variações com as estruturas dramáticas atuais. (2002, p. 70)⁴

4 George Steiner sugere que nada é comparável em significado, economia de meios e autoridade pessoal de invenção com a tragédia clássica grega, e poucas peças manifestam o trágico de forma absoluta e dão ao termo seu rigor e peso. Steiner identifica a tragédia “em sentido radical [, como] a representação dramática, a prova de uma visão da realidade na qual o homem é levado a ser um visitante indesejável do mundo”. Steiner exemplifica *Os sete contra Tebas*, *Édipo Rei*, *Antígona*, *Hipólito* e *As bacantes* para falar do estranhamento ou intrusão em um mundo hostil ao homem, em casos resultantes da “animosidade dos deuses”. Passado o século V, os mestres do drama trágico do século XX – Claudel, Montherlant, Brecht, Racine,

Williams, em seu livro *Tragédia moderna*, propõe que a tragédia seja um ponto de interseção entre a tradição e a experiência (2002, p. 33). O autor acrescenta que, dentre as várias denominações que o termo traz em culturas e momentos distintos da história, há em comum “a natureza humana permanente, universal e essencialmente imutável” (p. 69). Sugere que o sentido trágico seja sempre cultural e historicamente condicionado (seja pelo conceito grego, elisabetano, contemporâneo), mas “o processo artístico em que uma específica desordem é vivenciada e resolvida é mais difundido e importante. A ação real incorpora o sentido particular, e o que é geral nas obras a que chamamos tragédias é a dramatização de uma desordem específica e atroz” (p. 78).

Em sua obra *Decálogo*, Kieslowski realiza dez filmes sobre os dez mandamentos da Lei mosaica, num intuito de sugerir porque os desobedecemos. *Não matarás*, correspondente ao decálogo 5, é posteriormente transformado em longa. O decálogo 6, “Não cometerás adultério”, também é adaptado no longa *Não amarás*.⁵

Em *Não matarás*,⁶ Kieslowski nos coloca na mente do protagonista, um jovem assassino. Há uma tristeza passiva no personagem, em seu vagar silencioso e solitário pelas ruas de Varsóvia. A solução estética é

Buchner, ocasionalmente Lorca, Strindberg e Shakespeare –, de acordo com ele, dão vida a um modelo trágico menos absoluto no qual às vezes “não são necessárias tormentas cósmicas ou florestas estranhas para alcançar o cerne da desolação; a ausência de uma cadeira o fará” (STEINER, 1961, prefácio).

- 5 O diretor polonês trabalhou com nove cinegrafistas distintos nestes dez filmes. Kieslowski confirma, em entrevista à imprensa que acompanha o DVD: “O meu sucesso estava na autonomia do trabalho deles”. Quer dizer, o roteiro, a direção e a montagem, executadas por Kieslowski, garantem ao conjunto do “Decálogo” uma singularidade que vem de seu modo de pensar e agir e que não se altera ao trabalhar com equipes sempre diferentes. Sua marca pessoal está lá impressa no som e na imagem.
- 6 Originalmente uma série televisiva polaca que Kieslowski dirige e corroteiriza com Krzysztof Piesiewicz. Os episódios têm duração aproximada de uma hora, com trilha sonora de Zbigniew Preisner, e exploram possíveis significados dos mandamentos bíblicos na Polônia do fim dos anos 1980, com frequência tratados com contradição e ambiguidade.

dilacerante para tratar a violência e a pena de morte, nos gestos contidos do protagonista, em contraposição à figura do exuberante e jovem advogado que irá defendê-lo.

Kieslowski faz largo uso dos planos-sequência com a câmera fixa, que parece potencializar o tédio do jovem personagem e sua falta de perspectivas ou de um lugar aonde ir. A câmera fixa nos planos abertos é como seu olhar que contempla lá e cá e segue quase sem ação. O recurso do Super-8 também confere à obra um caráter singular. Jacek atua conscientemente, cometendo o crime no meio do filme. Vai a julgamento (ainda que sejamos poupados de todo esse processo, numa elipse que já nos leva à penitenciária), é preso e condenado.⁷

Curiosamente, o único diálogo que o protagonista trava com alguém em todo o filme (à parte do Sr. Balicki, antecedendo o cumprimento de sua pena)⁸ é quando ele tenta dar informação a um motorista e passageiro que o abordam na rua para perguntar a localização de um determinado lugar. Eles são estrangeiros e ele não fala qualquer outra língua, tornando o diálogo impossível e reduzido a tentativas de pergunta em duas ou três línguas diferentes e respostas gestuais de sua parte, sutilmente franzindo a testa ou o queixo ou subindo os ombros em descaso logo a seguir.

Jacek Lazar (interpretado por Mirosław Baka) vivencia sua performance da perda⁹ depois da experiência com a morte (no entanto, talvez já lidasse com ela antes, em seu modo de vida *blasé*, tão comum entre jovens de sua realidade social, se consideramos morte também a

7 Nos últimos instantes de vida, o condenado pergunta: “Tenho quase 21 anos [...] posso ser enterrado em um cemitério? [...] Há um túmulo vazio ao lado do meu pai”.

8 Há também o momento em que vai buscar a amiga para passear no carro roubado do assassinado, mas não há diálogo propriamente dito, apenas frases soltas. Quando Jacek vai à loja de fotografia tentar restaurar a foto da irmã falecida, simbolicamente vestida de anjo, é monossilábico: “Dá pra consertar essa foto?”.

9 Para Christine Greiner (2007, p. 12), “muda o público e o tempo da morte, mas o aspecto performativo e comunicativo permanece”. A pesquisadora opina que viver não é apenas um conjunto de fatos, mas sim possibilidades de vida, e entende nossa exposição à morte hoje como o princípio mais radical de (in)comunicação com o outro.

falta de uma comunicação “ativa” com o outro, que envolva uma vida comunitária, com divisão de problemas e afeto por exemplo).

No entanto, Jacek experienciava uma condição de invisibilidade: não divide seu drama com ninguém, relatando o episódio; não têm participação familiar, ou parentes que sejam presentes e atuantes em sua vida; opta pelo silêncio, pelo vagar pela cidade e observar o mundo, num estado de deriva.

Nesse filme de Kieslowski não há julgamento moral acerca do autor do crime, comentário sobre o prejuízo social ou moral que causara, se o meio em que vivia é fator determinante de seus atos, opinião sobre a Constituição da Polônia, apologia à sua liberdade em função da curta idade ou conexão de seus atos à solidão, ou à vida urbana contemporânea em suas qualidades potenciais, como o anonimato e o tédio. Procurei fazer uma leitura aberta, comentando elementos, cenas, planos e propostas de construção de sentido e de representação de sentimentos a partir do ponto de vista do diretor e dos usos dos signos audiovisuais dos quais se dispuseram.

O jovem é condenado, não verbaliza o que sente, abandonou a família e talvez o mais importante: comete o crime com calma e lucidez (ou assim o percebemos). “Não matará” se apresenta numa montagem simultânea de uma passagem da vida de nosso anti-herói com a de seu advogado, Piotr Balicki. O advogado se abre em forma de depoimento, narrado em primeira pessoa, sua imagem em *off*, enquanto acompanhamos suas ações – não há simultaneidade com o som (com exceção da cena em que ele, feliz, dirige sua moto em círculos em volta da noiva comemorando o novo emprego numa pequena praça repleta de pombos).

Nas sequências urbanas o tempo passa, o olhar se acomoda com o fluxo da cidade, transitório. A opção do diretor por filmar em Super-8 acentua na obra um caráter pessoal e atemporal, transferindo o relato para um tempo e um espaço quaisquer – ficamos um tanto suspensos, vagando pelas ruas de Varsóvia, como nosso personagem, sem rumo aparente. Os espaços abertos e vazios da cidade, periféricos, compõem

os silêncios quase onipresentes do personagem, em planos fixos e subjetivos de uma profunda melancolia, que só deixa de ser passiva na cena do crime.

Um plano de detalhe do espelho retrovisor do carro do taxista, enquadrando Jacek, é um prelúdio do que se passará – após a cena do crime o diretor optará pelo mesmo plano. Há pistas sugestivas de algum drama pessoal, como quando o jovem pergunta na loja de fotografia se “é possível ver se a pessoa está morta num retrato”. No último diálogo dele com seu advogado, compreendemos que a menina da foto é sua irmã, e enfim sabemos como sua morte lhe dizia respeito. Compreendemos também, finalmente, o que o levava a abandonar a família para viver só, sua culpa, seu ódio, seu vazio.

Em genial contraposição de Kieslowski às várias cenas curtas que está a cena do crime: planos-sequência de vários minutos, no carro e em direção ao lago, intercalados com outros planos curtos, porém da mesma cena, em pequenas elipses. Este recurso e esta duração contribuem para que o espectador perceba a crueldade do assassino, a frieza do crime, e por outro lado, a agonia do taxista e sua luta pela vida. Quase perdemos o fôlego junto com ele, e mal podemos acreditar que o rapaz entediado não desista do crime, perante as dificuldades (enforcá-lo, espancá-lo, arrastá-lo, sufocá-lo...) e a longa resistência da vítima.

Durante a sequência do crime, enquanto os dois se debatem dentro do carro, uma bicicleta passa calmamente, depois buzina no vazio. O áudio: a buzina, as pauladas. O rapaz sai do carro pensando que o trabalho está terminado. Vê pelo retrovisor (repetição do mesmo plano descrito anteriormente) que o homem sobreviveu às pauladas na cabeça. Câmera baixa, plano fechado, ele batendo. “Jesus.” O homem continua vivo. Plano fechado do rosto ensanguentado, olhos abertos. Acompanhamos então esta sequência: plano detalhe do pé do assassino; a rua em preto e branco; barro; ele arrasta o corpo vivo até a beira do lago; a camisa cobre o rosto, sufocado com sangue e falta de ar: “Imploro”.

Câmera alta, plano fechado no rosto da vítima, sendo esmagado com uma pedra grande – cinco pedradas. Sol baixo. Ele liga o rádio do carro, que toca uma música infantil. Este plano-sequência lembra uma direção documental, pois segue alguns preceitos clássicos desta linguagem filmográfica (luz natural, locação externa, áudio diegético, sem cortes, tempo real). O diretor restringe este recurso a esta cena crucial.

A montagem simultânea que domina o filme como recurso narrativo do diretor se ausenta em duas partes: na última, do julgamento em diante, quando réu e advogado se encontram no mesmo espaço (fórum e penitenciária), e em meados do filme, quando ambos se encontram no mesmo café, no entanto ainda sem se conhecerem. Muito interessante esta montagem paralela: o primeiro remói o tempo (dando nós numa corda por debaixo da mesa), o segundo celebra com sua companheira o emprego recém-obtido. E lhe diz: “Há um momento em que tudo é possível”.

Após o passeio de carro, uma elipse nos leva ao seu julgamento. A cena tem início com a frase: “A sessão está encerrada”. O advogado se despede dele acenando-lhe da janela. Ali no fórum, suas vidas se encontram e põem fim à montagem simultânea que percorreu o filme. Segue-se em tempo real a preparação da forca pelo funcionário da penitenciária. De novo, o recurso do tempo real e a inspiração documental sugerem uma crueza, um não pensar na morte, que passa por corriqueira. No fim, seu superior ainda entra e lhe diz: “Limpe o chão”. Pouco a seguir algumas frases na rápida sequência que antecede sua forca. Um promotor: “A sequência deve ser executada.” [...] “Quer um cigarro?”. E o réu responde: “Sem filtro”.

A narrativa exclui possíveis suposições internas do autor – o que ele sentia ou vivia ao fazer o filme. Importa como ele traz conteúdos pessoais que irão definir a forma do filme. O autor, nascido num país de forte tradição católica, cria a obra, com seu repertório de imagens, memórias e imaginações; ele performa no audiovisual. Enquadramentos, fotografia, direção cênica, direção de arte e de atores são performances de seu corpo.

Não há luto, não há funeral, não há cadáver, não há corpo: o acontecimento da morte é tratado com silêncio. A morte só se dá na mente do protagonista, autor do crime. Não há diálogo ou defesa do assassino. É uma morte contemporânea cuja abordagem trata da falta de crenças e de afetos. Angústia, abandono, abjetos: performances do corpo, morte na imagem. A morte também é anônima: não sabemos nada da vida da vítima; ele não nos é apresentado com uma história ou pertencimento a um grupo social ou familiar. Portanto, não é reconhecido, o que provoca uma consciência do vazio, uma presença de algo “inexistente”, visível no tratamento estético do diretor: imagens vagas em movimento do personagem a pé, câmera fixa em planos abertos.

A sensação de angústia pelo não tratamento do tema da morte gera um estado de (im)potência, pois o assunto não morre com o filme, nem mesmo quando Jacek é morto, num último grito surdo no fim da vida. Permanece um eco, um vazio que ecoa e perdura ao fim da obra. A dilatação do discurso a partir dos dois filmes se dá ao trazer termos, conceitos, teorias que desembocam como fenômenos do corpo – de um corpo impregnado em seu tempo e espaço. A consciência como processo.

A estética do tempo dilatado apresenta o espaço íntimo de um protagonista em crise, situação subjetiva e contemplativa do universo em crise do personagem. *Não matarás* apresenta um movimento de dentro pra fora; o corpo se desloca, e Jacek é condenado à morte. O vazio preenche a obra. Não há sentimento de perda, o taxista não é insubstituível, não é indivíduo. Num certo sentido, o próprio autor do crime não é insubstituível – Jacek é só. Estados de potência instalados em vacâncias que não comunicam: silêncios na escassa fala, na ausência de música e de diálogos. Um ensaio sobre a morte juvenil sob a forma de tragédia informe.

O filme de Kieslowski trata do afeto como uma condição ausente, a conduzir as ações de Jacek, guiado por uma consciência cada vez mais silenciosa, visível nos longos planos-sequência. A subjetividade do protagonista ganha visibilidade na paisagem – de ambientes

e pessoas hostis –, que parece abraçar estados emotivos conflituosos (tédio, solidão, raiva, culpa), e que, à deriva, torna-se contemplativo. Uma narrativa do corpo no cinema é precisamente uma obra aberta: um corpo como um filme. *Não matarás* apresenta uma dilatação do tempo que é pensamento internalizado.

Muitas sutilezas se repetem neste e em outros filmes de Kieslowski, como na “Trilogia das cores”. O diretor tem o “hábito” de espalhar sinais que se repetem não só dentro de uma obra, mas entre os filmes. O livro de Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum* (2006), comenta vários deles, extensamente. Uma dessas repetições em *Não matarás* é a imagem final do advogado chorando sentado dentro do carro com a porta aberta, num plano idêntico a um dos momentos do crime, quando Jacek pensa já ter se livrado do motorista e para a fim de retomar o fôlego. Campo verde, luz baixa. Piotr chora copiosamente, sentado no carro, com a porta aberta, como na cena do crime.

Uma narrativa do corpo no cinema é precisamente uma obra aberta: um corpo como um filme. *Não matarás* apresenta uma dilatação do tempo que é pensamento internalizado do personagem. O ambiente é quem fala: o corpo estendido na paisagem, o vazio como grito. São filmes modernos: protagonistas passeiam pelas cidades quase todo o tempo, *flanêurs* do nosso tempo; dois corpos à deriva. Não se trata de documentário e tampouco de uma ficção tradicional, trata-se mais ao certo de uma realidade fragmentada. A obra é imparcial e não expõe em nenhum momento compaixão pelo criminoso nem pelas vítima, menos ainda impõe um julgamento implícito de dever ou culpa ou justiça. Sentimentos situam-se à margem: dos enquadramentos, das texturas acinzentadas, do jovem protagonista.

Os exemplos apresentados aqui demonstram que o cinema é um recurso plural de representação de conteúdos trágicos, em tão variadas formas quanto são vastos os temas deste gênero. Narrativas do corpo registradas em dramaticidades, pensamentos em processo no contexto cultural e pessoal de cada história particular. Performances que compõem uma obra audiovisual são ações de um corpo integrador que se

articula entre afeto, memória, drama e tragédia. Proponho o entendimento da obra como o discurso de um corpo gerador de sentidos em trânsito. Um pensamento por imagens de seu autor, que compõe as situações de seus personagens em encadeamentos móveis, como uma reprodução da própria vida, terreno aleatório.

Nosso corpo comporta imagens percebidas, e imagens criadas em seu aparato biomecânico e sensorio-motor, que abriga no movimento sua experiência de acontecimentos que se dão no inconsciente e na memória, sempre atualizada no instante atual. Esta qualidade do corpo vivo, que cria suas representações a partir de conexões com o ambiente, organiza um sentido que é também móvel.

O modo de presença no mundo seria uma forma única de atenção sensível, uma disponibilidade, acordo com pequenos acontecimentos, “assim construindo a própria trama de uma narrativa só preocupada com cada instante” (Eric Landowski *apud* GREINER, 2010, p. 93). A noção de presença a partir dos movimentos que se organizam no corpo, quando os gestos ganham visibilidade mas ainda não são reconhecíveis com clareza, se traduz como deslocamento, em que algo se presentifica (uma ação, ideia, imagem) e ganha visibilidade, estabelecendo um novo processo de comunicação com seu entorno. Para Greiner, a presença do corpo é a externalização de um pensamento entre o dentro e o fora do corpo, e o gesto,¹⁰ um modo de tornar o significado visível. “É o gesto que dá poder à imagem” (GREINER, 2010, p. 106).

Tudo com que o corpo entra em contato vira imagem. Pensamento é imagem.¹¹ Portanto, associo os momentos da direção e da

10 Para Deleuze, o primeiro gesto da arte é um recorte no caos, uma organização de um tempo-espaço ou de um plano de composição. O que comunica é a comunicabilidade, não um significado pronto (*apud* GREINER, 2010, p. 105).

11 A imagem é empregada por Damasio para muitas manifestações cerebrais, neuronais e mentais; elas são construídas o tempo todo, ao se engajar com objetos e ao reconstituí-los na memória. Imagens dispõem as propriedades físicas, intrincadas relações espaço-temporais e ações (QUEIROZ, 2009, p. 93). A imagem para Damasio é um padrão mental com estrutura construída por todos os sentidos:

montagem de uma obra audiovisual com modos de organizar o filme. Imagens performam ações, e vice-versa. Atos de performatividade do autor se manifestam nos processos de comunicação possíveis com todo o material fílmico disponível. O conteúdo de um cinema do corpo sugere um pensamento-ação como modo de organização. Compreendendo a feitura da obra como uma expressão do pensamento por meio da imagem móvel, percebemos filmes como performances do corpo, atos de seu realizador.

Anos mais tarde, Kieslowski roteiriza três filmes a partir da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri: *Paraíso*, *Inferno* e *Purgatório*, mas não chega a dirigi-los em razão de sua morte. Nestas histórias, novamente é perceptível o traço do cineasta, em sua maneira particular de interpretar “sentimentos e coisas simples”, de acordo com ele próprio: medo, ódio, amor, morte, Deus, solidão, ciúme.

Em *Inferno*, com direção de Danis Tanovic, a personagem de Emmanuelle Béart é traída pelo marido. Ela descobre e o expulsa de casa, numa das sequências dramáticas deste casal. Sua irmã caçula, vivida por Marie Gillain, é arguida numa prova cujo tema sorteado é a clássica tragédia de Medeia. Numa sequência sublime de montagem paralela, a jovem responde à questão na universidade enquanto, ao ouvirmos sua fala (reproduzida abaixo), vemos a irmã mais velha (vivida por Béart) empurrando os filhos num balanço no jardim de uma igreja, após sua separação. Compreendemos facilmente a analogia de Kieslowski: esta mulher é comparada a Medeia, e, no entanto, diferentemente dela, resta o amor, os filhos permanecem vivos com ela. Começa a chover e eles tentam refugiar-se na igreja, em vão, pois as portas estão fechadas. Fim da cena, câmera alta, Béart olhando para o céu abraçada aos filhos na chuva, simultaneamente ao fim da fala da arguição da irmã na universidade.

somato-sensório, toque, muscular, temperatura, dor, vísceras e sistema vestibular. A imagem agrupa um amálgama que parece nos reproduzir o que de fato a coisa é.

Quis a cultura que as mulheres fossem submissas a seus maridos e fossem virtuosas. Medeia é retratada como a esposa perfeita que tece, dá à luz crianças, mantém o lar, até Jason traí-la. O ciúme de Medeia é enorme. Para atingir o coração do marido ela realiza o sacrifício supremo: mata seus próprios filhos. Jason os ama. É o único modo de puni-lo. Eurípides mostra que sob pressão contínua as mulheres explodem e os filhos acabam destruídos. A tragédia questiona a natureza do homem, sua posição no universo, sua relação com as forças que sobrevoam sua existência. O personagem chamado protagonista ou herói trágico sofre um infortúnio que não é acidental e que portanto tem sentido. Encontrando significado no elo lógico que liga esse infortúnio às ações do herói, a tragédia ressalta a vulnerabilidade humana, cujo sofrimento é provocado pela combinação de ações humanas e divinas. Por isso a tragédia não é possível nos dias de hoje. Nossa sociedade perdeu a fé. Vivemos num mundo que esqueceu Deus. Podemos no máximo viver um grande drama.

Mais que esta analogia, esta sequência paralela expõe a questão maior, o mote do filme: um pai de família se mata por vergonha depois que a esposa o denuncia por pedofilia ao flagrá-lo numa aparente cena sexual com um menino. Esta esposa é a mãe das três mulheres (então meninas) que protagonizam o filme. No tempo presente (do filme) surge o então menino violado que, agora homem, procura a primogênita para dizer-lhe que seu pai era inocente e não tivera culpa de nada. As filhas então decidem contar à mãe – neste tempo presente, moradora de um asilo e cadeirante (em consequência de acidente doméstico enquanto lutava com o marido, que tentava explicar-se e ver suas filhas, antes de se matar pulando pela janela do apartamento). Ao que ela recebe a notícia, impávida, muda – se comunica apenas escrevendo curtos bilhetes –, diante das filhas, ela escreve: “Não me arrependo de nada”. Tão intensa quanto esta cena, que fecha o filme,

também numa panorâmica e câmera alta, é a chegada das filhas, sentando-se junto à mãe numa pequena mesa redonda e em silêncio, ao que a mãe escreve: “Apesar de tudo elas vieram”. O tudo fora a família arruinada, a morte do pai e sua permanência num cemitério onde não tivera sequer direito a uma lápide com seu nome, o acidente da mãe que a incapacitara, o isolamento das filhas, cada uma vivendo sua vida separadamente.

Também característico de Kieslowski, em meio à tragédia maior de suas obras há relances de esperança, ou seja, resta o amor. Na comparação de Medeia à personagem de Béart e novamente comparada à sua mãe no filme, como presenciamos quando as filhas se encontram, e, felizes juntas na viagem de trem para visitar a mãe, a caçula (Gillain) diz: “Queria ver a cara de Medeia ao perceber que matou seus filhos à toa”.

O corpo funciona como gerador de imagens, ativando emoções e sentimentos que ultrapassam a existência corpórea para agir no mundo e gerar novos sentidos em relação a outros acontecimentos. O próprio sentido se transforma em outra coisa na relação com outros corpos, ambientes e mídias, que vão presentificar algumas das formas de representação das emoções, sonhos, percepções, desejos, pensamentos.

Assim como a ficção e a realidade, outras terminologias como o drama e a tragédia trazem ambiguidades (muitas vezes ao longo de séculos) que tornam a busca por discursos criativos no ambiente de representação audiovisual ainda mais fértil e instigante. Somados a estes vastos temas há o dilema: como representar o vivo e o descontínuo? As propostas instáveis dialogam com o sentido sempre no fluxo das ações, do personagem, do diretor, da câmera, da cenografia, visualidades, sonoridades, da montagem.

A dúvida para Kieslowski: uma sequência em plano detalhe e fundo vermelho de uma mesa, na qual repousa um copo com bebida até a metade; uma mosca está quase se afogando no copo; começa a se amparar no canudo e luta (com a imagem em tempo real) pela vida; por fim, se agarra ao canudo e, pesada e encharcada, começa a subir por ele e se livra da morte. Esta sequência ilustra tanto o paciente que

está no quarto do hospital – lutando pela vida – quanto sua mulher, que engravida do amante enquanto o marido estava internado, e sofre simultaneamente com a dúvida de optar ou não por um aborto, em seu curta *Não invocarás o santo nome de Deus em vão*, correspondente ao Decálogo 2. Ela deve tirar a vida de seu ventre por amor ao marido? Por sua vez, o curta *Não roubarás* (Decálogo 7) traz a mulher que perdeu sua filha para a própria mãe, que a criou e agora recusa-se a entregá-la; como a jovem deve agir?

A morte para Kieslowski: um belo menino, inteligente e gracioso, se afoga numa poça de gelo que derreteu, contra todos os cálculos matemáticos probabilísticos de seu pai, que se recusa a aceitá-la, no Decálogo 1: *Amarás a Deus sobre todas as coisas*. Perante a criança que morre afogada no gelo voltando da escola de forma inaceitável, como seus pais devem seguir vivendo?

O paraíso para Kieslowski: um casal que decide morrer junto fugindo da polícia dentro de um helicóptero. A filmagem: plano fechado dentro do helicóptero mostra os dois se entreolhando, expressão de amor e serenidade; plano americano do helicóptero, câmera à distância, mostra ele levantando voo; terceiro plano, aberto em *contraplongée*, é um plano sequência do helicóptero subindo ao céu até se tornar um ponto invisível.

O inferno: a câmera colocada dentro de uma gaiola presencia um pássaro, que assim vemos como desesperado, mexendo-se ininterruptamente e inutilmente, na tristeza infinita da impossibilidade de voar. O plano fechado e a perspectiva de dentro desta eterna prisão com o movimento terrível e incessante do miserável animal, somados a uma belíssima edição que multiplica e desfoca as grades, reproduz um sentimento claustrofóbico e de extrema agonia.

A montagem neste cinema do corpo é a performance de um pensamento. O filme é um pensamento em processo, um pensamento como acontecimento, uma ação audiovisual de um corpo sempre em estado de possibilidade e potência. As práticas audiovisuais ao longo da história do cinema apresentam uma diversidade narrativa e técnica

que ultrapassa teorias formais do cinema, que felizmente nas últimas décadas vêm abraçando estudos de novas (às vezes nem tanto) mídias e agregando pesquisas e práticas de outras artes como as visuais e cênicas, num diálogo fértil irrevogável.¹²

Referências

- GREINER, Christine. *O corpo em crise*. São Paulo: Annablume, 2010.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 1961.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum*. São Paulo: Boitempo, 2006.

12 Naturalmente, a leitura destes três filmes é subjetiva, pessoal e está relacionada à minha percepção, ao que considero significativo e que dialoga com uma certa consciência, que por sua vez se relaciona a um certo silêncio, intrínseco numa certa paisagem que ilustra uma certa emoção. Assim é o pensamento-ação no cinema do corpo: enredado. Do mesmo modo, a opção pelos filmes comentados é pessoal: eles interagem com os meus afetos e imagens.

tanto banais quanto cotidianas, como também ritualísticas (festas, comemorações etc.) e de lazer (viagens). Esses filmes são realizados com o intuito de serem usufruídos e apreciados no foro doméstico onde foram realizados, raramente ultrapassam os muros das casas que os produziram, e quando isto ocorre são objetos de um trabalho de montagem. Neste caso, temos filmes que se utilizam desse material, que podemos considerar amador, a fim de mostrar as transformações sociais ocorridas em uma dada localidade (por exemplo, o trabalho fílmico de Péter Forgács). Certamente essa forma de autorrepresentação está mais presente do que nunca por meio das novas formas de difusão de produtos audiovisuais, como é o caso da internet (sobretudo em plataformas como Youtube).

Desse cinema do eu, que tem sido realizado sob uma forma amadora e com poucos conhecimentos técnicos, temos outros tipos de filmes que buscam mostrar situações pontuais vivenciadas pelo cineasta. O interesse aqui não é a continuidade do evento fílmico, mas sim tentar mostrar, buscar compreender algo de si mesmo e de sua história – exemplos desse tipo de filme são *33*, de Kiko Goiffman, *Passaporte húngaro*, de Sandra Kogut, ou *Family*, de Sami Saíf e Phie Ambo, todos realizados nos anos 2000.

Há também outra categoria desse tipo de filme do íntimo e do eu, que é realizado pensando-se uma longa duração. Filma-se o cotidiano, suas inquietações etc., e posteriormente pensa-se na montagem do material bruto. Aqui temos frequentemente cineastas que, por algum motivo pessoal, decidem contar e mostrar a si mesmos. Diversos realizadores farão, desse modo, uma obra extremamente pessoal e única, como é o caso dos cineastas Jonas Mekas e Ross McElwee. Quase todos os seus filmes giram em torno de si mesmos e de suas vidas.

A proximidade deste subgênero se dará com uma forma de literatura (certamente amadora) que surgiu entre o final do século XVIII e XIX: o diário íntimo. O teórico Philippe Lejeune tem já uma longa lista de publicações sobre o tema da autobiografia e do diário íntimo. Muitas dessas obras são escritas no aconchego dos lares e no mais das

vezes no próprio quarto (guarda-se o diário em um local desse cômodo da casa), ou seja, na parte mais íntima da casa. Escrito ao longo dos dias (podendo ter interrupções temporais), mas sempre se anota a data e consignam-se algumas frases curtas, ou mesmo páginas inteiras de seus *états d'âmes*, ou de situações mais prosaicas como compras, alimentação etc. Pode ser escrito com ardor literário ou simplesmente em forma de notas que servem para (re)lembrar o “escritor” de pequenos detalhes que não deseja esquecer-se. Grande parte dessas “obras” continuará amadora, ou seja, jamais ultrapassará o destinatário principal a quem são dedicadas: o próprio autor. Alguns diários elaborados por escritores já reconhecidos poderão ser publicados, mas, de acordo com a vontade expressa do autor, somente após sua morte, como é o caso do diário de Michel Leiris. Já outros, mesmo após a morte do autor, são objetos de censura e não conseguem vir a público, caso do diário de Glauber Rocha, ainda inédito. Essa forma de escrita do íntimo e das inquietações pessoais tem início certamente com as *Confissões* de Santo Agostinho, obra de diálogo com si mesmo e com os outros homens, visando a entidade superior: Deus. Essa obra foi divulgada por volta do ano 400, e foi um marco para estudos teológicos, filosóficos e dessa vertente de se contar a si mesmo. Mais tarde, com Michel de Montaigne e seus *Ensaïos* (1592), teremos uma continuação da obra iniciada por Santo Agostinho, mas será a partir do século XVIII, sobretudo, com Jean-Jacques Rousseau (1782) e Benjamin Constant (1852), que o gênero “diário” se tornará popular.

O diário filmado tem muito a ver com essa vertente literária (amadora) do contar-se a si mesmo. O cineasta que marca esse subgênero é o lituano Jonas Mekas, que ao migrar para Nova York no final dos anos 1940 inicia aquela que será certamente a obra de sua vida, contar-se e mostrar-se por meio da imagem em movimento. O filme marco do gênero será *Walden (Diaries, notes and sketches)*, realizado entre os anos 1964-1969, no qual o diretor, com grande liberdade estética, mostra a sua visão da cidade que escolheu para viver. Acompanhamos o cineasta ao longo de três horas de filme, em que vemos

cenar externas, parques, ruas etc., e cenas internas, como um jantar com amigos. Mekas utiliza-se de cartelas para uma melhor compreensão daquilo que é mostrado, assim como de recursos e efeitos como a aceleração da velocidade em vários momentos. Vamos ter aqui um produto realizado e montado com grande liberdade, tangenciando o gênero experimental, que o aproximará do cinema de vanguarda e do movimento underground. Mekas continua sendo figura importante no campo do audiovisual ainda nos dias atuais.

O equipamento utilizado pelo cineasta lituano em seu início enquanto cineasta é uma câmera 16 mm, com todas as limitações impostas por tal tipo de equipamento (alto preço, película pouco sensível, duração do chassi de 10 minutos). Observamos então, no que tange à utilização do equipamento de filmagem, que o interesse em se mostrar e se dar a ver através do filme passa de um primeiro momento ainda bastante *naïf* (com os irmãos Lumière) a outro mais experimental com Mekas, que, além de mais elaborado, é igualmente mais discursivo. Mas sobretudo a partir dos anos 1980, com o advento e incremento de equipamentos videográficos que possibilitam maior autonomia e barateamento de custo da realização de um produto audiovisual, que os filmes do “eu” e os diários filmados encontrarão sua formatação basilar, ou como observa Raymond Bellour: “é o vídeo, a arte do vídeo, que me parece corresponder ao que estaria mais próximo desta transformação retórica no espaço moderno da subjetividade” (1988, p. 344. Tradução nossa).

Diferentemente do diário escrito, que no mais das vezes não é empreendido para ser publicizado, o diário filmado quase sempre é pensado para ser exibido junto a um público, por mais pessoal que seja a abordagem de muitos dos temas desses filmes.

David E. James (1997, p. 30) estabelece a distinção entre o diário filmado ou filme-diário:

Enquanto o diário filmado vivia no presente da percepção imediata, o filme-diário se afronta no presente aos

vestígios de um tempo irremediavelmente perdido. Esta perda lança uma luz crucial sobre o ato autobiográfico, pois se a autobiografia é a “revelação da situação presente do autobiografado (mais) do que os esclarecimentos sobre o seu passado”, a percepção desses traços de um passado não pode mais ser “presente” nem ontologicamente nem cinematograficamente, deve enunciar a perda. À medida que cada trecho de filme do diário filmado é para sempre inacessível no tempo que é o seu e incompatível com toda homogeneização discursiva, a montagem só pode incluir material suscetível de esclarecer a percepção presente. (Tradução nossa)

Observa-se que os produtos filmados ao longo de uma determinada duração e onde o autor se confessa, se mostra, justifica-se etc. pode continuar em sua condição de uso privado, sem que se leve em consideração um possível público outro que não seja o próprio cineasta e seu círculo familiar e/ou de amigos. Quando o cineasta decide empreender o trabalho de edição do material, ele transforma o produto bruto, dá-lhe uma coerência interna, cria muitas vezes mesmo um suspense, e busca meios de difusão, na televisão e/ou cinema.

Da mesma forma que o diário escrito, o jornal cinematográfico privilegia o autor, o procedimento e o instante de composição, da mesma forma que o conjunto artificial de fragmentos sem nexos, heterogêneos, mais que um conjunto estético. É um fenômeno que revela o íntimo (jornal codificado ou fechado) no qual a consumo por outros é ilícito: é um simples valor de uso. (JAMES, 1997, p. 14. Tradução nossa)

Esses produtos, como já enfatizado acima, são realizados frequentemente com equipamentos mais leves e baratos (câmeras de vídeo, celular etc.) e, a fim de serem veiculados em outros meios mais profissionais,

esses também se tornam menos amadores, faz-se um *transfer* para película 35 mm, para sua difusão nas salas de cinema e festivais etc.

A fim de substanciar a discussão iniciada acima sobre o diário filmado e o filme-diário, abordaremos dois exemplos bastante distintos em termos de proposta e de dispositivos utilizados, mas que se enquadram de forma pertinente no subgênero em questão: *Diários*, de David Perlov, e *No sex last night*, de Sophie Calle e Greg Sheppard.

Diários, de D. Perlov

O caso de David Perlov é, sem dúvida, exemplar no sentido de ter realizado uma obra coesa e homogênea no que tange aos objetivos e à forma como mostra seu cotidiano. Perlov nasceu no Rio de Janeiro em 1930; seu pai, judeu, havia nascido em terras palestinas e migrado para o Brasil no início do século passado. Perlov acompanha seu avô vivendo em Belo Horizonte e São Paulo até os 20 anos, quando se instala em Paris, onde viverá por sete anos antes de partir para morar em um *kibutz*, no recém-criado Estado de Israel. Casa-se com Mira, com quem tem duas filhas gêmeas (Yael e Naomi). Em Paris, sua proximidade com algumas das personalidades vinculadas ao cinema, como Henri Langlois, Jean Vigo e Joris Ivens, de quem se tornara assistente, será decisiva para seu interesse pelo cinema. Em Israel, torna-se cineasta, realizando alguns documentários e poucas ficções que serão exibidos em festivais de cinema, obtendo certo reconhecimento. Isso abre-lhe as portas da escola de cinema de Tel Aviv, onde ensina cinema por vários anos. Em 1973, inicia o que será certamente a sua grande obra: um filme dividido em seis partes, realizado durante doze anos, no qual acompanhamos Perlov em suas inquietações sobre sua família, sua profissão e seu país de adoção. As seis partes do filme são também díspares em partes do tempo mostrado, ou seja, o “Diário 1” começa em 1973 e vai até 1977; o segundo, de 1978 a 1980; o terceiro, de 1981 a 1982; o quarto, de 1982 a 1983; o quinto, de 1983 a 1984; e o sexto, de 1984 a 1985. Os filmes têm temporalidades diferenciadas:

os primeiros mostram de forma sintética vários anos e os últimos apenas alguns meses.

O “Diário 1” inicia-se com uma voz over que logo identificaremos como sendo a do próprio cineasta, que nos informa sua proposta: “Maio de 1973, comprei uma câmera, começo a filmar eu mesmo e para mim mesmo. O cinema profissional não me atrai mais. Filmo todos os dias à procura de outra coisa. Procuo antes de mais nada o anonimato. Preciso de tempo para aprender a fazê-lo”. Este será o início de um filme que durará mais de dez anos. A motivação do cineasta em se voltar para si mesmo e para os seus familiares e amigos como tema de um filme é devido ao descontentamento com a indústria cinematográfica israelense. Encontramos aqui similitudes com a proposta do cineasta francês Alain Cavalier quando, nos anos 1990, decide igualmente partir para uma proposta mais pessoal, intimista e diarista, sobretudo a partir da obra *Le filmeur* (1999).

Todos os seis *Diários* de Perlov têm a duração de aproximadamente 50 minutos, e nos mostram aspectos do cotidiano do cineasta, sua família, amigos, colegas, estudantes etc. Em pouco tempo o exterior começa a penetrar o filme, a invadi-lo, da janela de seu apartamento em Tel Aviv; numa rua comum, vemos uma manifestação política. Uma das particularidades dos diários filmados, e sobretudo dos filmes diários, é a utilização da voz *off*; no filme de Perlov ela estará presente em todos os episódios e dialoga com outras sonoridades: diálogos, sons urbanos, músicas extradiegéticas etc. Já no primeiro episódio o cineasta nos apresenta seu antigo apartamento, lugar privilegiado para diversas filmagens, e nos mostra um alto edifício em construção que será a nova moradia da família. Perlov nos apresenta sua esposa e as duas filhas gêmeas, e logo nos leva para outro espaço urbano, a cidade de São Paulo, local onde viveu por vários anos e de onde se ausentou por mais de 20 anos. Vemos ruas, tráfego, toda uma sequência acompanhada não somente pelas palavras de Perlov, mas por uma música de Bach, o que lhe dá um certo tom nostálgico. A cada mudança espacial ou temporal, temos uma cartela que informa

o local e a data, que são elementos construtivos da prática diarista. Temos aqui não somente uma visão de mundo íntimo e doméstico, mas também preocupações que tangenciam questões políticas mais abrangentes e até mesmo tomadas de posição relativas ao Estado de Israel e sua relação com as nações vizinhas. Estamos aqui na forma de diário que parte do íntimo, mas extrapola para questões mais amplas e conjunturais. Perlov seguirá à risca sua proposta de trabalhar o presente filmado, que será revisto e reelaborado por meio do comentário que remete a esse passado, imbuído de uma reflexão. Temos aqui essa dupla temporalidade que, através dos comentários de Perlov em som pós-sincronizado, nos faz um balanço de suas experiências vivenciadas no momento da filmagem.

No sex last night

O filme *No sex last night* (1992), de Sophie Calle e Greg Sheppard, parte de outras premissas. Estamos muito mais próximos do dispositivo do jogo, já que a realização do filme que acompanha o casal ao longo de uma viagem da costa oeste (Nova York) até a Califórnia, em um Cadillac cinza, é o motivo da realização do próprio filme. Calle e Sheppard vivem juntos há pouco tempo; ele escreve roteiros para cinema e Sophie é uma artista plástica já reconhecida pela crítica, convidada a ministrar aulas em uma universidade da Califórnia – o motivo mais concreto da viagem. O filme foi realizado com duas câmeras de vídeo Hi8, que ficam na mão de Gregg e Sophie. Logo no início do filme, após uma cartela que presta homenagem ao amigo recentemente falecido em razão de AIDS, Hervé Guibert, um longo prólogo, uma voz feminina inicialmente *over*, nos informa como ela e Gregg se conheceram e o porquê desta decisão em realizar tal filme. O que vemos na imagem é o rosto de Sophie ou de Gregg, filmado por um ou outro, e uma voz *off* de Calle ou Sheppard refletindo sobre a experiência vivida e sobre a vida a dois. Observamos logo no início o verdadeiro intuito do filme, segundo Sophie, casar-se com Gregg em

Las Vegas e, claro, a reticência dele em face dessa companheira por vezes bastante exigente. O filme é permeado de comentários em *off*, sobretudo de Sophie, que mostram a degradação da relação dos dois; por exemplo, numa sequência em que vemos o Cadillac e Sophie no seu interior, o comentário de Calle diz que “ele nem está querendo realmente me filmar, mas sim filmar o carro”. Logo depois, quando Gregg tece um comentário carinhoso, ouvimos a voz em *over* de Sophie: “a única frase carinhosa que ele conseguiu expressar até agora, ‘honey’, não se refere a mim, mas sim ao Cadillac”. Essas frases são lançadas por Calle em um tom que remete à “voz do pensamento”. Poucos momentos são pontuados pelo som direto (talvez em decorrência da baixa qualidade do som sincronizado com os microfones internos das câmeras). E como *leitmotiv* dessa relação já desgastada, quando dormem nos motéis da estrada, ouvimos no dia seguinte a frase, título do filme, *No sex last night*. A partir da metade do filme ela se resumirá a um *No*. Na imagem congelada, vemos uma cama desfeita, os travesseiros. Esse recurso faz parte do dispositivo da dupla de cineastas, pois somente temos imagem em movimento nas cenas no interior do carro; em todas as cenas externas é utilizado o recurso do *frame* (imagem congelada). Conheceremos somente no final do filme o motivo de tal recurso, quando uma cartela homenageia o cineasta Chris Marker, e, nesse momento, pensamos no recurso utilizado por ele em *La jetée* (1962).

O filme termina com a voz de Calle explicando, como em um epílogo, o que ocorreu após as filmagens. O casal, que conseguiu finalmente se casar em uma capela *drive in* em Las Vegas, se separa três meses depois, sinais evidentes do desgaste da relação já evidenciados ao longo do *road movie* diarista. Temos aqui outro tipo de filme diário. Em primeiro lugar, é uma obra “a quatro mãos”: são duas subjetividades que são mostradas ao longo do filme de 75 minutos. Isso já está claro em uma cartela inicial em que lemos “double bind” (duplo vínculo), noção forjada por Gregory Bateson na Escola de Palo Alto em 1956, e que já nos remete aos dois personagens do filme e a sua

vivência pessoal e comum e aos conflitos de interesses diversos. Para Gregg, tratava-se de realizar somente um filme, algo mais pragmático; para Sophie, fazer durar um pouco mais a relação com esse homem e, se possível, casar-se com ele, conforme diz em um dos comentários em *off*, enquanto vemos o rosto de Gregg: “se ele não fosse tão bonito seria mais fácil deixá-lo”. Estamos aqui no íntimo e no pessoal; a forma diarista e a duração do tempo fílmico nos são dadas por meio da filmagem ao longo dos dias de viagem.

No caso de Calle e Sheppard, diferentemente de Perlov, situações e pessoas estranhas à relação não são bem-vindas, são consideradas intrusas, sobretudo por Sophie. Esta questão é evidenciada quando Gregg decide dar carona a um homem na estrada. A imagem não mostra o caronista e ouvimos o comentário de Sophie: “mas por que Gregg deixou esse homem entrar no carro, que, mais que um veículo, é como se fosse a minha casa?”.

* * *

À guisa de conclusão, observa-se então que os filmes na primeira pessoa, e mais especificamente os realizados no formato de diário, podem assumir formas as mais diversas, sendo que o que conta é que seja respeitada certa temporalidade cronológica, filmar ao longo dos dias, meses e anos e que isso fique evidente na imagem. Na atualidade vivemos uma grande efervescência de uma supermostração de “eu” em diversos meios de comunicação, sobretudo a internet. Paula Sibilia, em seu livro *O show do eu*, aborda essa questão com muita pertinência. O que observamos nesses meios é que as pessoas, frequentemente anônimas, que se apropriam do formato blog ou similar para falar de si o fazem ainda conforme a prática diarista literária. Raramente vemos trabalhos mais reflexivos ou arrojados em termos estéticos que utilizam recursos da imagem em movimento para se revelar, refletir sobre si e o mundo.

Com a popularização dos instrumentos de produção audiovisual, da mesma forma que com a facilidade de difusão que permite a internet hoje, devemos sonhar com uma revolução formal que passaria por uma generalização dos jornais filmados e uma profusão de novas formas cinematográficas. Além do mais, assistimos a uma hibridização dos gêneros, seja por meio da matéria mesmo (vídeo/película), seja por meio das artes (artes plásticas/filmes/instalação). O que importa é encontrar seu caminho, sua forma de se expressar. Estar constantemente à procura de um cinema pessoal. (GARNIER, 2010, p. 40. Tradução nossa)

Paradoxalmente, na prática cinematográfica esse subgênero filmico continua produzindo obras interessantes, que ajudam a olhar não somente para si e o íntimo e trazem um olhar pessoal, questionador, reflexivo sobre o mundo que os rodeia. David Perlov, ao abordar o gênero diarista, esclarece:

Meu diário é minha carteira de identidade. Tento tocar a frágil fronteira entre a vida e a arte. Expor-se dessa forma através de sua arte é muito ameaçador: sua vida privada, seus nervos estão visíveis para todos. Gostaria de fazer um filme sob a forma de fábulas: filmar um plano – levantar através dele uma questão, depois filmar um outro que seria uma resposta visual. Gostaria de procurar, inovar. (apud BILESKI; BLICH, 2005. Tradução nossa)

Referências

- ALLARD, Laurence. Une figure da la modernité esthétique. *Communications*, Paris, n. 68, p. 9-31, 1999.
- BEAUVAIS, Yann & BOUHOURS, Jean-Michel. Le je à la caméra. In: BEAUVAIS, Yann; BOUHOURS, Jean-Michel (Orgs.). *Le je filmé*. Paris: Ed. du Centre Georges Pompidou, 1995.

- BELLOUR, Raymond. Autoportraits. *Communications*, Paris, n. 48, p. 327-387, 1988.
- BERNARDET, Jean-Claude. Os catadores e eu. In: *Retrospectiva Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 25-27.
- GARNIER, Garance. Le jornal filme. Pour une pratique du cinema personnel. *ENS Louis Lumière, Mémoire*, Noisy le Grand, 2010.
- GREEF, Willen de. Digressions sur le journal filmé. In: BEAUVAIS, Yann; BOUHOURS, Jean-Michel (Orgs.). *Le je filmé*. Paris: Ed. du Centre Georges Pompidou, 1995.
- JAMES, David E. Journal filmé/ film-journal: pratique et produit dans *Walden* de Jonas Mekas. In: CHORODOV, Pip; LEBRAT, Christian (Orgs.). *Le Livre de Walden*. Paris: Paris Expérimental, Light Cone Vidéo, 1997.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. Le journal comme "antifiction". *Poétique*, Paris, n. 149, p. 3-14, 2007.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.



O LIVRO FOI COMPOSTO EM
ITC STONE SERIF, EM TAMANHO
10,5 E ENTRELINHA DE 16 PONTOS.

