

## **Doc On-line** [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)

Revista Digital de Cinema Documentário

Revista Digital de Cine Documental

Digital Magazine on Documentary Cinema

Révue Électronique de Cinéma Documentaire

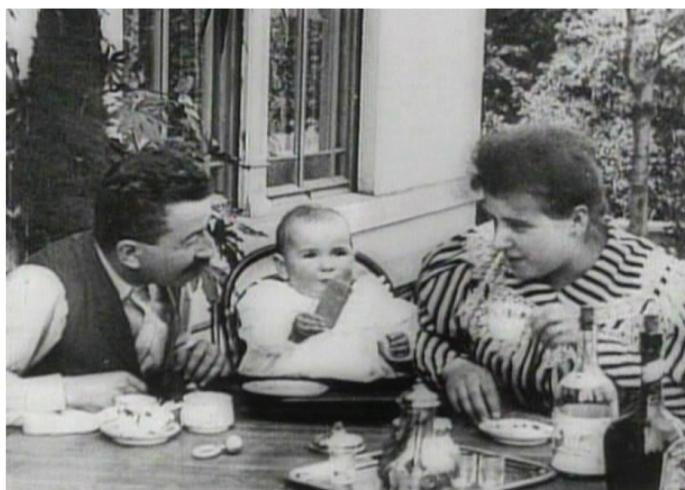
Filmes caseiros e filmes para a internet

Películas caseras y películas para la web

Home movies and movies for the internet

Films d'amateurs et films pour l'internet

n.05 (12. 2008)



*Le Repas de Bébé* (1895), de Louis et Auguste Lumière

### **Editores**

Marcus Freire (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)

**CONSELHO EDITORIAL:**

**Anabela Gradim** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Annie Comolli** (École Pratique des Hautes Études, França)  
**António Fidalgo** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Bienvenido León Anguiano** (Universidad de Navarra, Espanha)  
**Carlos Fontes** (Worcester State College, EUA)  
**Catherine Benamou** (University of Michigan, EUA)  
**Claudine de France** (Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS, França)  
**Frederico Lopes** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Gordon D. Henry** (Michigan State University, EUA)  
**Henri Arraes Gervaiseau** (Universidade de São Paulo, Brasil)  
**José da Silva Ribeiro** (Universidade Aberta, Portugal)  
**João Luiz Vieira** (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
**João Mário Grilo** (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)  
**Julio Montero** (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)  
**Luiz Antonio Coelho** (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)  
**Margarita Ledo Andión** (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)  
**Michel Marie** (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, França)  
**Miguel Serpa Pereira** (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)  
**Patrick Russell LeBeau** (Michigan State University, EUA)  
**Paula Mota Santos** (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)  
**Paulo Serra** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Philippe Lourdou** (Université Paris X - Nanterre, França)  
**Robert Stam** (New York University, EUA)  
**Rosana de Lima Soares** (Universidade de São Paulo, Brasil)  
**Tito Cardoso e Cunha** (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)  
Revista Digital de Cinema Documentário |  
Revista Digital de Cine Documental | Digital Magazine on Documentary Cinema |  
Révue Électronique de Cinéma Documentaire

Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas  
Dezembro 2008  
ISSN: 1646-477X  
Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity >  
Périodicité semestrielle

Contacto dos Editores:  
[marciusfreire@terra.com.br](mailto:marciusfreire@terra.com.br)  
[manuela.penafria@gmail.com](mailto:manuela.penafria@gmail.com)

# Índice

|   |           |
|---|-----------|
| <b>EDITORIAL</b><br><b>Editorial   Editor's note   Éditorial</b>  | <b>1</b>  |
| Filmes caseiros e filmes para a internet<br><i>por</i> Marcius Freire, Manuela Penafria   | 2         |
| <b>ARTIGOS</b><br><b>Artículos   Articles   Articles</b>  | <b>3</b>  |
| Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da internet<br><i>por</i> Luís Nogueira   | 4         |
| Narrativas imagéticas na Web: leituras e construções hipertextuais<br><i>por</i> Luisa Paraguai   | 24        |
| Arquivos íntimos na tela: os filmes de família no documentário <i>Person</i><br><i>por</i> Patrícia Furtado Mendes Machado  | 36        |
| O Cinema do Umbigo: Primeiras reflexões sobre uma certa tendência de cinema caseiro no cinema português<br><i>por</i> Paulo M. F. Cunha   | 50        |
| <b>ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES</b><br><b>Análisis y crítica de películas   Analysis and film review   Analyse et critique de films</b>  | <b>63</b> |
| A capacidade de representar-se no mundo contemporâneo e a idéia de construção da humanidade: utopias crepitantes no pensamento de Milton Santos<br><i>por</i> Iralene S. Araújo | 64        |
| <i>Circunstâncias Especiais</i><br><i>por</i> Marcelo Dídimo  | 70        |

---

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Acto de Verão</b><br><i>por</i> Paulo M. F. Cunha  | 73        |
| <b>LEITURAS</b><br><b>Lecturas   Readings   Comptes Rendus</b>  | <b>79</b> |
| <b>Mas afinal... Ainda uma ontologia do documentário?</b><br><i>por</i> Francisco Elinaldo Teixeira   | 80        |
| <b>DISSERTAÇÕES E TESES</b><br><b>Tesis   Theses   Thèses</b>   | <b>85</b> |
| <b>Caminha, Meirelles e Mauro: narrativas do (re) descobrimento do Brasil; decifrando as imagens do paraíso</b><br><i>por</i> Carolina Cavalcanti Bezerra                             | 86        |
| <b>Filme e memória: devires das imagens de arquivo</b><br><i>por</i> Michael Abrantes Kerr  | 87        |
| <b>Salles do real: relações entre sujeitos e contextos nos documentários de Walter Salles</b><br><i>por</i> Luciana Modenese  | 88        |
| <b>Nós que aqui estamos por vós esperamos: discurso, rememoração e esquecimento</b><br><i>por</i> Janaina da Costa Sabino   | 89        |
| <b>ENTREVISTA</b><br><b>Entrevista   Interviews   Entretien</b>   | <b>91</b> |
| <b>GPS Film <i>Nine Lives</i>: experimenting with new forms of narrative and moving pictures, An interview with Scott Hessels</b><br><i>por</i> Karla Schuch Brunet; Marilei Fiorelli | 92        |

## **EDITORIAL**

- [Editorial](#) | [Editor's note](#) | [Éditorial](#)

## Filmes caseiros e filmes para a internet

Marcus Freire, Manuela Penafria

**N**A presente edição da *DOC On-line* são disponibilizados quatro artigos: Luís Nogueira em “Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da internet” ensaia aproximações ao que designa de “cinema 2.0”, um cinema enraizado na entrada das tecnologias cinematográficas na esfera privada e na utilização da internet. “Narrativas imagéticas na Web: leituras e construções hipertextuais” é o título do artigo da autoria de Luisa Paraguai no qual - a partir de dois estudos de caso - estabelece uma relação directa entre a natureza técnica da Web e as suas possibilidades de construções sociais e práticas culturais. Patrícia Furtado Mendes Machado em “Arquivos íntimos na tela: os filmes de família no documentário *Person*” analisa a utilização dos filmes caseiros, que pertenciam aos arquivos íntimos da família do cineasta brasileiro Luis Sérgio Person, no documentário *Person*, realizado por Marina Person, sua filha. Paulo M. F. Cunha em “O Cinema do Umbigo: Primeiras reflexões sobre uma certa tendência de cinema caseiro no cinema português” tem como objecto de reflexão filmes dos cineastas portugueses João César Monteiro, António Reis/Margarida Martins Cardoso e Pedro Costa nos quais encontra uma tendência para um “cinema pessoal, confessional, contemplativo, ritualizado, esteticamente intransigente e rodado em espaços privados e caros aos seus cineastas”. A respeito das restantes secções da *DOC On-line* em *Análise e Crítica de Filmes* editamos três textos de Iralene S. Araújo, Marcelo Dídimo e Paulo M. F. Cunha; Francisco Elinaldo Teixeira escreve para a secção *Leituras* a respeito do livro *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, de Fernão Pessoa Ramos. Nas *Dissertações e Teses* apresentamos informação sobre trabalhos científicos recentes. Finalmente, Karla Schuch Brunet e Marilei Fiorelli trazem-nos uma entrevista a Scott Hessels, artista multifacetado, com quem discutem a produção, realização e distribuição do seu filme GPS intitulado *Nine Lives*.

## **ARTIGOS**

- [Artículos](#) | [Articles](#) | [Articles](#)

# Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da internet

Luís Nogueira

*Universidade da Beira Interior*

nog.luis@gmail.com

**Resumo:** O cinema tem-se ocupado de vários espaços ao longo da sua história: do espaço fílmico propriamente dito, mas também do espaço mental; do espaço real, mas também do espaço ausente. Todos estes espaços estão, de uma ou de outra forma, ligados ao imaginário e à técnica cinematográficas. Antes de mais, há-de interessar-nos, então, o espaço doméstico como lugar de um tipo de imaginário específico e compreender a sua génese enquanto tal. Mas a ideia de domesticação remete igualmente para a relação do sujeito com a técnica: a entrada das tecnologias cinematográficas na esfera privada é outro dos assuntos que nos interessa aqui tratar. Por fim, verificamos que as dimensões artísticas e conceptuais do que designamos como cinema doméstico se encontram numa permanente tensão e mutação: são zonas de limiar que não cessam de se contaminar e reconfigurar. É essa dinâmica, em muito propiciada e justificada pelo surgimento da Internet, que nos interessa, também, analisar.

Palavras-chave: cinema doméstico, tecnologia, internet.

**Resumen:** El cine se ha ocupado de varios espacios a lo largo de su historia: del espacio cinematográfico, propiamente dicho, pero también del espacio mental; del espacio real, pero también del espacio ausente. Todos estos espacios se encuentran, de una o otra forma, ligados al imaginario y a la técnica cinematográfica. Nos interesa, ante todo, el espacio doméstico como un lugar de un tipo de imaginario específico, para comprender sus orígenes como tal. Pero la idea de “domesticación” también se refiere a la relación del sujeto con la técnica. Por eso, la irrupción de la tecnología en el ámbito privado es otra de las cuestiones que tratamos. Por último, comprobamos que las dimensiones artísticas y conceptuales de lo que denominamos como “cine casero” están en una permanente tensión y cambio: son zonas de umbral en constante contaminación e reconfiguración. Esta dinámica, en gran parte propiciada y justificada por la aparición de Internet, es objeto también de nuestro análisis.

Palabras clave: cine casero, tecnología, internet.

**Abstract:** Cinema has contemplated several spaces throughout its history: filmic space, but also mental space, real space, and the absent space. All these spaces are in one way or another linked to the imagination and cinematographic technique. First, I am interested in the domestic space as a place of a specific type of imagery and then in understanding its origins as such. But the idea of “domestication” refers to the relation of the subject with the technique: the entry of film technology in the private sphere is another issue that interests us. Finally, I will note that the artistic and conceptual dimensions of what we know as “home cinema” are in permanent tension and changing as areas of threshold that continue to contaminate and reconfigure each other. That dynamics, much favored and justified by the emergence of the Internet, I am also interested in analysing.

Keywords: home cinema, technology, internet.

**Résumé:** Tout au long de son histoire, le cinéma a occupé plusieurs espaces: l'espace filmique proprement dit, de même que l'espace mental et l'espace réel, mais également l'espace absent. Tous ces espaces sont, d'une manière ou d'une autre, liés à l'imaginaire et à la technique cinématographiques. Mais, au-delà, on doit, tout d'abord s'intéresser à l'espace domestique en tant que lieu d'un type spécifique d'imaginaire, puis chercher à en comprendre les origines en tant que tel. Par ailleurs, l'idée de la “domestication” renvoie également à la relation qu'entretient le sujet à la technique : l'entrée de la technologie cinématographique dans la sphère privée est une autre des questions qu'il nous importe de traiter ici. Enfin, nous observons que les dimensions artistiques et conceptuelles connues sous le nom de home cinéma sont dans un état de tension et d'évolution permanentes : ce sont des zones de seuil, qui continuent de s'influencer et de se reconfigurer l'une l'autre. Nous examinerons également cette dynamique, en grande partie favorisée et légitimée par l'émergence de l'Internet.

Mots-clés: “home cinéma”, technologie, internet.

## Introdução

**A**ntes de iniciarmos a nossa reflexão, devemos enunciar duas inquietações que nos hão-de acompanhar em surdina ao longo da reflexão e que suscitam desde logo duas considerações prévias: em pri-

meiro lugar, verificamos que o tipo de produção associada aos *home movies*, ou filme doméstico, se quisermos, convive frequentemente com uma série de valores estéticos e éticos que lhe são ora oponíveis (a autoria, o profissionalismo) ora cúmplices (a confessionalidade, a biografia) – e tal haverá de assinalar com extrema evidência a volatilidade deste conceito e da sua caracterização; em segundo lugar, e de algum modo decorrente do anteriormente dito, verificamos que a ideia de um cinema doméstico poderá assumir uma abrangência conceptual imensa, correndo-se, por isso, o risco de alguma indistinção circunstancial – por exemplo: poderão os *home movies* e a Internet ser compatíveis? A estas duas inquietações procuramos (também) responder ao longo do presente estudo, apesar de não serem nem a taxinomia nem a categorização as nossas preocupações prioritárias. Assim, se não se revelar possível a sua total clarificação, pelo menos esperamos providenciar algumas pistas que ajudem a ilustrar tais problemáticas.

## O doméstico como imaginário

Na primeira sessão cinematográfica apresentada pelos irmãos Lumière em 1895, um dos filmes mostrados não poderia ser mais emblemático da questão que aqui nos ocupa: o cinema doméstico. Trata-se da curta-metragem “Le repas du bébé” e nela vemos nada mais do que um casal a alimentar o seu infante. Este episódio, absolutamente prosaico, haveria de ser repetido vezes sem conta, com pequenas variações, nos filmes caseiros que o futuro se encarregaria de produzir. A presença deste filme na sessão pública inaugural do cinematógrafo não deixa de ter, portanto, um elevado valor simbólico, ainda que de algum modo acessório: a infância era um dos temas da infância do cinema. Este efeito de espelho é tão mais interessante quanto remete para a questão que nos há-de ocupar de seguida: como se constituiu o doméstico enquanto tema artístico e, para o que aqui nos interessa, cinematográfico, ou seja, como ocorreu o nascimento deste imaginário?

Se é certo que o cinematógrafo parecia trazer no seu código genético, desde o início, as premissas de um imaginário doméstico, familiar, convivial, a verdade é que no mundo das artes e na história das representações visuais, este lado quotidiano da existência esteve longe de

ser, desde sempre, um tema recorrente. Daí que nos pareça interessante efectuar aqui uma espécie de *flashback*. Não faremos uma arqueologia, mas apenas uma retrospectiva do processo de constituição do quotidiano em tema artístico. Fazendo um périplo pela história da pintura ocidental, interessa-nos, antes de mais, compreender quando é que o doméstico se instaurou como campo de investigação temática e estilística. Para tal, o mais longínquo que remontamos é à pintura medieval.

Sendo certo que a época medieval teve os seus livros de horas e breviários, as suas bíblias e demais manuscritos para uso doméstico, a verdade é que o seu uso era francamente limitado às classes clericais ou aristocráticas – para o povo, os ritos e a instrução estavam maioritariamente reservados às cerimónias (essencialmente religiosas) ou aos monumentos públicos (que, com as suas gravuras, vitrais, relevos e estátuas cumprem a função de meios educacionais). E os temas estavam igualmente longe de ser prosaicos: episódios da vida de Cristo, dos evangelhos ou do velho testamento eram os temas fulcrais. Os eventos ou as vivências domésticas estavam longe de se constituir como assunto urgente ou pertinente.

Com a Renascença estes temas não haveriam de desaparecer imediatamente das preocupações de artistas e comanditários. A anunciação e a crucificação, o génesis e o juízo final, são apenas alguns exemplos da constante revisitação temática que ocuparia os séculos XVI e XVII. A estes temas haveriam de juntar-se um novo conjunto de assuntos, decorrentes da reapreciação e revalorização dos ideais e do imaginário clássico da antiguidade: episódios e figuras mitológicas greco-romanas tornavam-se fulcrais num outro filão que se vinha juntar à tradição iconográfica cristã.

Seria com os movimentos reformistas do início do século XVI que uma outra realidade se imporia. A recusa das imagens de devoção outorgada por Lutero haveria de originar uma terceira via iconográfica, a qual, em grande medida, parece-nos, seria altamente responsável pela constituição do doméstico como imaginário, sobretudo nos países nórdicos. Cenas domésticas das mais prosaicas passam a fazer parte, sobretudo a partir do século XVII, com extrema regularidade das temáticas representadas, dando origem a novos ou renovados géneros, a

natureza-morta e o retrato, que convivem com os motivos clássicos: as pinturas religiosas, os nus, as mitologias pagãs.

Se é certo que a realização de pintura religiosa e evocativa não cessaria até bem dentro do século XIX, a verdade é que artistas como Vermeer ou mesmo Rembrandt, com as suas cenas de interiores, se revelam óptimos exemplos desse realismo doméstico que a nível temático e estilístico parece antecipar em dois séculos os movimentos realistas propriamente ditos. Levaria, portanto, um tempo significativo até o prosaico e o doméstico – e porque não dizê-lo, o secular – entrarem definitivamente no imaginário ocidental, e haveria de se passar pelo barroco, o classicismo, o romantismo ou o simbolismo. Mas quando o cinema surge já o quotidiano é um motivo pleno de interesse e curiosidade artística e técnica.

Neste percurso, o cinema talvez não deva enjeitar o contributo da sua tecnologia matriz, a fotografia. A fotografia haveria de ser, como bem o sabemos, a responsável pela redefinição do espectro de interesses do olhar ocidental: extremamente próxima do real, ao ponto de um decalque mimético e indicial se tornar a sua característica distintiva, desde cedo ela se interessou pelo material, pelo próximo, pelo instantâneo – requintes simbólicos e evocações místicas não lhe pareceram interessar em demasia. O olhar sofre então nova metamorfose, precisamente quando se ocupa tanto da visão (como passa a acontecer na pintura) como com o visto (acontece na fotografia, e depois no cinema).

Desde cedo a fotografia se interessa então pelo que está próximo, pelo que está presente: retratos e janelas, jardins e naturezas-mortas não-de estar entre as suas temáticas mais dilectas. Relembremos a primeira fotografia, de Niepce, uma fotografia feita em casa – ainda que apontando para a paisagem através da janela. Ou pensemos nas fotos de campanha de Roger Fenton – descobrir o mundo e registá-lo, sim, mas na sua materialidade é a preocupação. Ou na insistência *voyeurista* de Erich Salomon. O que se pretende? Antes de mais, registar a prosa do mundo, seja ele o mundo doméstico seja o mundo planetário.

Ironicamente, agora que a pintura e a fotografia tinham preparado o cinema para um natural convívio com a realidade doméstica, eis que este a despreza crescentemente e assume o seu sonho de espectáculo total para um novo século. A lógica industrial e comercial acabaria por se impor. Arte exigente, quer técnica quer, sobretudo, financeira-

mente, o cinema tornar-se-ia uma forma de expressão para as massas – mas, curiosamente, não de massas: o lado artesanal (salvo algumas exceções como aquelas que o cinema experimental ou o cinema de animação haveriam de assinalar) revelar-se-ia diminuto nas cinco décadas seguintes. Desde os anos 1920 até à década de 1950, o cinema doméstico tem uma existência meramente residual. O espanto cinematográfico que os primeiros filmes pareciam oferecer como atracção haveria de se desdobrar ao longo do tempo, com o inerente acréscimo de custos: o som, a cor, os ecrãs largos seriam alguns dos momentos fulcrais desta metamorfose imparável que, constantemente, relegava um cinema mais prosaico para as margens ocupadas pelo experimental, pela animação ou pelo documentário.

Retomemos então esta retrospectiva do imaginário doméstico na nova etapa que se revelaria decisiva: finais da década de 1950, início da década de 1960. O que acontece então? Tudo o que de modernidade o imaginário cinematográfico parece prometer. As décadas anteriores tinham sido predominantemente classicistas e canónicas. Tudo no cinema parecia profundamente calculado: as histórias, os actores, os valores de produção, os géneros, as audiências. Tudo parecia objecto de incansável cálculo e controlo. De todos os símbolos desta lógica produtiva e criativa, o estúdio é o exemplo máximo: local confinado onde se criam e recriam universos de total alteridade. Excluindo momentos como o neo-realismo ou certos ensaios documentais, o mundo cinematográfico privilegia, de um ponto de vista produtivo, a ficção em estúdio. Algumas mudanças técnicas se afigurariam fundamentais nos anos 1950 e 1960. Em primeiro lugar, o surgimento de novas câmaras, mais leves e portáteis, capazes de penetrar em qualquer espaço com a máxima discrição. Em segundo lugar, o surgimento da televisão, forma de comunicação que deliberadamente coloca o espaço de convivência doméstico como alvo da sua acção. Esta intrusão no espaço doméstico haveria de ter consequências enormes, como veremos mais adiante.

Estas câmaras mais leves dariam origem a uma realidade cinematográfica nova que assumiria diversas formas: o *cinema-verité*, a *nouvelle vague*, o *free cinema*, o *direct cinema*, o *underground cinema*. A unir todos estes movimentos ou tendências, uma característica comum: uma proximidade à realidade que se faz antes de mais com a aceitação de significativos dados novos: a aceitação do acaso, da urgência e da au-

tenticidade como valores criativos. As câmaras mais leves permitem tratar o mundo como uma extensão da casa – e tal haveria de se tornar uma estratégia discursiva que as décadas seguintes iriam vincar cada vez mais, como denotam quer a vaga crescente de documentários quer a constância da reportagem e do directo televisivos.

A diminuição dos custos de produção (devido a equipas mais pequenas e menos equipamentos) tornar-se-ia, assim, um dos aspectos fundamentais para a diversificação das obras e para a eclosão e disseminação de um cinema doméstico a nível, podemos dizê-lo, planetário. Ao ponto de, já em décadas recentes – entre os anos 1980 e 2000 – as produções *low-budget* entrarem no próprio terreno do *mainstream* cinematográfico. Alguns filmes que chegaram ao circuito comercial são exemplo daquilo que alguns designam por *cinema guerrilla*, filmes de baixo orçamento com ideias fortes ou inusitadas: das produções iniciais de Spike Lee ao fenómeno crítico *El Mariacchi* (1992), de Robert Rodriguez passando pelo estrondo mediático de *Blair Witch Project* (1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, (que, de algum modo, parecem ter precursores nos filmes de série B ou Z que constituem uma espécie de história alternativa do cinema).

Mas o momento de viragem fundamental no que respeita ao cinema doméstico seria a introdução de uma nova tecnologia audiovisual: nos anos de 1970 e 1980, o vídeo haveria de refazer toda a concepção de produto ou de obra audiovisual, seja de um ponto de vista industrial seja artístico. Agora tudo seria diferente: a captação de imagens e a sua reprodução, a edição e definição, a manipulação e os custos. Mais fácil, mais rápido, mais intuitivo, mais manuseável, mais barato, mesmo quando os termos de comparação são os formatos menos nobres da película, como o 16 ou o 8 mm. A utilização do vídeo haveria de assumir diversas formas, sendo que o cinema *mainstream* seria aquele que, sobretudo por razões de qualidade técnica da imagem, mais resistiria à sua adopção em termos de produção (que não em termos de difusão, como se comprova pelo *home vídeo*).

Se a indústria cinematográfica se colocou fora deste novo contexto técnico, a verdade é que a indústria televisiva haveria de abusar deste novo recurso. Mas não seria apenas aí que o vídeo teria uma vida longa e rica: ao nível do documentário surge uma nova vaga de documentários feitos na primeira pessoa; as câmaras de vídeovigilância tornam-

se uma imagem de marca do novo regime do olhar e das escopias; a vídeo-arte haveria de se tornar uma das pontes fundamentais entre o mundo das imagens e o mundo da arte enquanto instituição, muitas vezes com obras num registo que alia o conceptual (em termos criativos) ao doméstico (em termos produtivos); as *handycams* haveriam de permitir a proliferação infindável de filmes caseiros, capazes de preencher a programação de redes televisivas.

Com o vídeo a disseminação de produtos audiovisuais caseiros parecia já insuportável. Mas este não seria o último passo na constituição do imaginário doméstico como o conhecemos actualmente. No final do século XX, a Internet haveria de se tornar um local privilegiado de existência do filme doméstico. As tecnologias digitais constituíram o passo mais recente num processo de democratização da criação audiovisual: custos extremamente baixos deram origem a uma proliferação de utilizadores; a ubiquidade da tecnologia digital haveria de dar origem igualmente a uma proliferação de suportes, dos quais o mais significativo será o telemóvel.

Miniaturizadas e extremamente portáteis, as câmaras estão conosco em todo o lado. O filme doméstico não se restringe agora ao espaço doméstico. O lar é agora onde o homem estiver. O registo da realidade está à distância de um *click*. Qualquer episódio, mais curioso ou mais anódino, mais épico ou mais irrelevante, pode ser captado ou encenado, qualquer memória pode ser guardada, qualquer anedota pode ser registada. Dos telemóveis às *webcams*, do *youtube* às demais redes sociais, o mundo é cada vez mais apressado e apertado – cada vez mais pequeno, cada vez mais uma casa.

Esta resenha histórica da constituição do doméstico como imaginário não pretendendo ser exaustiva, talvez nos dê algumas pistas de leitura – muito genéricas, certamente – sobre uma realidade (a da proliferação contínua e avassaladora de filmes domésticos, dos mais variados géneros) que nos parece circundar e, por vezes, submergir.

## A domesticação da técnica

No capítulo anterior procurámos perceber de que modo o doméstico se constituiu em tema e passou a integrar a cultura cinematográfica.

Agora, interessa-nos ver de que modo esse mesmo espaço doméstico se parece constituir em oficina ou laboratório e, sobretudo, de que modo assistimos a uma espécie de domesticação da técnica. Esta ideia do lar como oficina não é exactamente nova. Ela remete para as formas de aprendizagem e de produção pré-industriais. O local de trabalho era, então, interior ou contíguo ao espaço habitacional. Viver, aprender e fazer decorriam em espaços adstritos ou coincidentes. A homogeneização dos processos produtivos e a seriação das quantidades, próprios da industrialização, haveriam de deslocar os operários para linhas de montagem cada vez mais precisas e afastadas do lar.

A mecanização assenta na ordem, no programa – e o cinema tem um fundo mecânico na sua ontologia. Desde muito cedo que o cinema se tornou uma arte de grandes exigências e constrangimentos: exigências que obrigaram a uma grande especialização (e as tarefas das equipas técnicas e artísticas isso mesmo comprovam); exigências financeiras (uma vez que as grandes produções implicam enormes encargos com equipamentos, com actores, com marketing, etc.); exigências discursivas (escala de planos, tipos de montagem, entre outros aspectos). Para o cidadão comum, as condições de produção parecem estar constantemente vedadas, porque estas exigências significam constrangimentos. Sem saber e sem poder é o seu estado mais comum.

A longa e difícil aprendizagem exigida pelos ofícios do cinema haveriam de mudar de alguma forma ao longo do tempo – e de forma nitidamente mais vincada nas últimas décadas. E talvez as mudanças devam ser vistas tanto do lugar do mestre como do lugar do discípulo. Os mais recentes desenvolvimentos nas tecnologias digitais têm oferecido as soluções mais variadas aos diversos problemas com que um criador se confronta. O conceito de *user-friendly* é a esse título paradigmático. Uma nova literacia criativa parece ter-se vindo a disseminar ao longo dos últimos tempos. Se o vídeo oferecia já uma certa autonomia nas condições de recepção e visionamento de uma obra (avançar, retroceder, pausar – tudo opções que o visionamento clássico em sala não permitia), o certo é que o software digital, e a manipulação da informação que este permite, veio acrescentar uma amplitude muito mais vasta e extensa de operações possíveis: editar, apagar, sobrepor, colar, distorcer, fundir. Basta atentarmos nos programas de efeitos especiais para notarmos como as opções são imensas, comportando as mais so-

fisticadas ao lado das mais imediatas funções. Onde antes se exigiam conhecimentos adquiridos ao longo de anos e equipamentos com capacidades extraordinárias, hoje podemos aceder a esse saber através de um simples *tutorial* e com um computador portátil.

E onde antes a lógica de produção implicava grandes investimentos e a mobilização de enormes recursos, hoje nada há de muito incómodo na estratégia *low-budget* e na estética *low-fi*. Todos podem fazer o seu filme. Todos podem concretizar as suas ideias – desde que devidamente dimensionadas. Que falte mais a estética que a técnica, as mentes do que as máquinas, eis o que as academias podem e devem fazer valer. Num regime de produção e criação onde tudo parece tão próximo e tão acessível, onde o imaginário doméstico parece totalmente omnipresente, as academias podem e devem cumprir as suas tarefas de sempre, talvez com mais propriedade do que nunca: questionar, provocar, experimentar. Em todos os casos, deslocar os seus alunos para lá do quotidiano e do óbvio. A excelência, a existir um trajecto que a ela conduza, será certamente um percurso árduo e longínquo – mas facilitado pela viabilidade crescente do auto-didactismo.

Com isto queremos dizer que o doméstico poderá ou não ser o lugar último da aspiração artística. A criação ocorre em diversos registos e em diversas escalas. Há quem dentro de si ou à sua volta descubra um excedente de criatividade. E há quem precise de sonhar o impossível e o inalcançável para se medir com o mundo. Há quem possa oferecer filigrana no ecrã-miniatura de um computador. Há quem descubra a sua estética riscando a película. E há quem não dispense o falso *trompe l'oeil* do *widescreen* ou do cinema *3D*. Há novos media e novas literacias, convivendo com valores de produção ancestrais e tecnologia de ponta apenas acessível aos especialistas. A domesticação da técnica ocorre, portanto, em diversos níveis. A estratégia – quase diríamos *punk* – do *do-it-yourself* é apenas uma delas. Nos tempos em curso parece que cada um pode fazer tudo. Mas tal é, de um determinado ângulo, uma ilusão. Existe um limiar para além do qual apenas uns poucos conseguem a prevalência artística. Sempre foi, sempre será assim. Contudo, uma constatação parece-nos inegável: a igualdade de oportunidades é mais real do que nunca.

Oportunidade e ubiquidade parecem mesmo, em certas circunstâncias, coincidir. O telemóvel permite uma quase omnividência: que

os microincidentes se transformem em micronarrativas; que o instante se possa transformar em memória; que o indivíduo se transforme em ícone; que a casualidade se transforme em vivência. A *handycam* permite a portabilidade universal: onde o sujeito se encontra, encontra-se uma possibilidade de escrita da realidade, um olhar inaugural. A *webcam* parece prometer uma telepresença constante, como se a imagem doméstica se dispusesse antes de mais à universalidade – já não uma audiência de serão familiar, mas uma comunidade planetária. Mesmo que não esteja um cineasta em cada cidadão nem uma narrativa em cada acontecimento, o sujeito moderno parece fazer de todo o espaço e de todo o tempo uma possibilidade criativa.

Todo este processo de domesticação da técnica que o cinema parece viver ciclicamente acabará por conduzir a uma consequência: a informalidade crescente e sempre renovada das imagens. Uma imagem de simpatia, mais do que de competência. Uma imagem mais de afectos do que de técnica. Uma imagem que responda a duas necessidades essenciais da humanidade: a escopofilia e o exibicionismo. A necessidade de ver e ser visto. Uma necessidade tanto das favelas como das vedetas. Aquilo que se chama terceiro cinema ou cinema periférico é uma prova disso. Como o são os filmes semi-pornográficos de Pamela Anderson ou Paris Hilton. Que esta informalidade ande lado a lado com uma simplicidade narrativa ou conceptual e com uma ingenuidade artística e técnica notórias apenas nos poderá levar a uma especulação: que o ensino formal e o ensino *tutorial* hão-de entrar em novas relações e originar novas modalidades.

Esta proliferação da informalidade, e até da ingenuidade, leva-nos a colocar várias questões: estaremos perante uma crise dos intermediários, uma crise cultural de selectividade? Que falta nos fazem a crítica e a análise cinematográfica, ou seja, uma cultura de cinefilia? A espessura e a densidade conceptual e teórica que atravessou toda a história das artes e da cultura no ocidente e necessariamente também do cinema poderá ser dispensada? Está em vias de ser substituída por uma nova lógica de saberes e de valorações onde o imediato e o casual, o anedótico e o espontâneo substituam o erudito e o metafísico, o divino e o sublime? E tratar-se-á realmente de uma crise ou apenas de uma mutação? Estas são algumas das inquietações que se abrem no coração da paisagem cinematográfica e mediática contemporânea. In-

quietações que podemos sempre desdobrar: será possível domesticar estes saberes (técnicos, artísticos, culturais, acadêmicos)? Estará o limiar que distingue o amador do profissional em diluição crescente? Não existe um cinema doméstico que se tem vindo a impor como um cinema de elevada qualidade, produzido à revelia dos grandes estúdios, pleno de engenho e visionarismo? E, contudo, não estarão estes criadores condenados a integrar os meios de produção abastados e profissionais?

A verdade, porém, é que, em circunstâncias muito específicas, o urgente ou o insólito acabarão por ser determinantes na nossa relação com o mundo. Dois exemplos: o filme *Zapruder*, seguramente o mais reconhecido e mais referido filme doméstico (feito fora do espaço doméstico, mas imbuído do seu espírito e meios de produção) e o espancamento de Rodney King. São dois exemplos dessa tendência para a omnividência doméstica que referimos anteriormente, cada vez mais acentuada, cada vez mais imersiva. Não são filmes com qualidade técnica imaculada – bem longe disso. São filmes da urgência, do momento, do documento. Como o são os inúmeros filmes de jovens alunos alusivos aos mais diversos casos de violência escolar que têm ocorrido recentemente, exemplos, também eles, de uma indistinção entre o público e o privado que não tem cessado de se intensificar.

Pode ser grande a tentação para ver nesta domesticação da técnica uma dominante incontestável. Mas a tentação acabará por revelar-se equívoca se não atendermos a um movimento de sentido contrário, como se duas tendências se desenrolassem paralelamente, mas cuja convergência se afigura improvável: é que a esta domesticação da técnica que, em diversas etapas, a história do cinema conheceu, responde uma outra evidência, a da crescente sofisticação da técnica. Podemos por isso dizer que se um determinado meio tende a simplificar-se e a vulgarizar-se, ficando acessível a todos em algum momento (indo-se da estranheza e dificuldade iniciais ao automatismo quase inconsciente no uso de uma técnica), esse mesmo meio há-de, em sentido diverso, provocar uma busca incessante de novas possibilidades, aperfeiçoando ou mesmo substituindo o dispositivo. Se a história de todas as técnicas parece demonstrar uma propensão inegável para a domesticação, a verdade é que a quimera da sofisticação decorre simultaneamente. Assim é na história de uma tecnologia, assim é na história das técnicas. Por cada passo de aproximação à técnica dado pelo cidadão, a

técnica dá uma corrida de afastamento em relação àquele. Trata-se, portanto, de dois vectores de sentido divergente: o do amadorismo e o do profissionalismo. Por um lado, a partilha; por outro, a exclusividade. De um modo, a familiaridade da prótese; de outro, a intangibilidade do especialista.

Outro aspecto que merece ser notado em relação à referida domesticação da técnica é que esta parece ser acompanhada por uma profusão de géneros e formatos. Se a informalidade parece ser uma dominante estética destas produções, é possível, para além dela ou relacionada com ela, encontrar alguns géneros que aparentam alguma novidade ou, pelo menos, alguma reconfiguração, e mesmo alguma estabilidade. Um exemplo dessa reconfiguração são os filmes de escola que podemos encontrar na rede. Não se tratando de filmes domésticos propriamente ditos, acabam por quase reivindicar a pertença a esta categoria, uma vez que se colocam naquele limiar já antes referido entre o amadorismo e o profissionalismo, ou seja, entre uma aprendizagem doméstica e uma aprendizagem académica. E tomam por isso um estatuto paradigmático da tensão entre domesticação e sofisticação.

Em certo sentido próximos do filme de escola, pelo lado pedagógico que exibem, encontramos os filmes de fãs. Ainda que num outro nível, poderíamos aqui falar de um realizador que outra coisa não faz do que filmes de fãs – Quentin Tarantino –, mas é sobretudo no âmbito das paródias e das homenagens mais ou menos informais que este género mercê destaque, com o universo de *Star Wars* a ser um verdadeiro manancial de obras. Paradoxalmente, uma curta-metragem merece destaque neste âmbito pelo seu elevado profissionalismo, *George Lucas in Love* (1999), de Joe Nussbaum. São filmes de paixões, de dedicação ou de homenagem dos discípulos aos mestres que lhes ofereceram novas ideias e novos universos. Em muitos casos, como acontece com a curta-metragem referida, servem para comprovar que se consegue rivalizar com os inspiradores – sucumbindo, igualando ou ultrapassando estes.

Esta tendência para a recriação própria do filme de fãs encontra nos *mash-ups* e nos *crossovers*, cada vez mais frequentes e diversos, uma manifestação paradigmática. Podemos mesmo dizer que eles são uma manifestação contemporânea de uma estratégia criativa que, não sendo nova, parece ter-se transformado de um acto de alguma revelia estética

no pós-modernismo numa actividade criativa vulgar na actualidade: a intertextualidade. Qualquer análise dos filmes domésticos na contemporaneidade nos demonstra que o *mash-up* e o *crossover* se assumem como uma das formas principais de manifestação criativa. Exemplos disso são curtas-metragens onde se misturam personagens de diferentes universos narrativos (Terminator vs Predator, por exemplo). Ou a mistura de músicas e imagens heterogéneas como acontece em certos *videoclips* amadores, outro dos géneros que tem conhecido uma grande diversificação nos últimos tempos.

Um inventário dos subgéneros do filme doméstico permitir-nos-ia ainda referir outras modalidades: do *micro-movie* (filmes casuais de pequenos incidentes e para rápido visionamento) à *webserie* (séries criadas exclusivamente para a Internet), dos *best of* e dos *digests* que inundam o *youtube* (onde cabem as melhores sequências e excertos de filmes, de notícias, de videojogos) aos *how to make* (onde se ensina numa lógica tutorial e de *do-it-yourself* a fazer algo) passando pelos filmes-denúncia que procuram funcionar como manifestos a favor de uma determinada causa. Esta pluralidade e heterogeneidade de formatos, géneros e materiais apresenta ramificações que chegam ao mesmo aos videojogos – a lógica de produção doméstica materializa-se em dois géneros bastante peculiares: por um lado, nos *mods*, isto é, em videojogos que se servem do motor de um outro jogo para criar um novo universo modificando o anterior; por outro, e para o que aqui nos interessa mais relevante, nos designados *machinima*, isto é, pequenos filmes de animação criados recorrendo à tecnologia de um determinado videojogo, usando as suas personagens e cenários.

## Os limiares do doméstico

Como referimos anteriormente e como pudemos constatar pela descrição de géneros efectuada, a ideia de um cinema doméstico está longe de corresponder a uma realidade perfeitamente circunscrita e reconhecível. Por todo o lado encontramos um limiar onde o filme doméstico se confunde com outros tipos de filme ou se lhes opõe. Uma dessas zonas de intersecção pode ser identificada através das categorias de amador e de profissional (as quais podemos fazer corresponder gene-

ricamente a dois conceitos formais: o prosaico e o espectacular). Assim, parece-nos que onde, devido à domesticação da técnica, o amador tende a multiplicar-se em termos de quantidade, com um acesso crescente àquela por parte do sujeito, o profissional mais não faz do que visar a cada vez maior qualidade das suas propostas criativas e técnicas. Daqui têm resultado duas questões frequentemente reiteradas: por um lado, a suspeita de que uma presumida democratização constante e crescente das condições e meios de produção poderá não passar de uma ilusão; por outro, o perigo por muitos advogado de uma mediocridade decorrente do amadorismo, causa e consequência de um plebeísmo crescente e, para muitos, indesejável. Que esta ilusão e este perigo tenham um fundo de veracidade é inegável; que eles nos obriguem, contudo, a rever muitas das assumpções mais arraigadas sobre as práticas criativas é o que não pode deixar de ser visto, igualmente, como um triunfo.

Uma outra fronteira que se torna cada vez mais difícil de estabelecer no que respeita ao *home movie* tem a ver com a distinção entre público e privado. Se na sua origem o *home movie* parece resultar não apenas de uma produção caseira, mas destinar-se igualmente a uma difusão e exibição doméstica (os serões em família na sala de estar), a verdade é que dois momentos na história dos média – com nítidas influências na história do cinema – transformaram esta realidade de uma forma completa: por um lado, o surgimento da televisão e, por outro, o surgimento da Internet. Trata-se de meios que, podemos dizê-lo, retiraram o filme doméstico do seu espaço natural e o disseminaram a uma escala global. Esta diluição de fronteiras entre o público e o privado corresponde a uma tendência corrente nas últimas décadas e pode ser constatada nas mais diversas instâncias: na proliferação de *blogs* e outras formas de expressão pessoal; na *reality TV* que, em muitos casos, invadiu o lar dos cidadãos, nos diários difundidos pela Internet; nos filmes caseiros de celebridades, artistas e políticos, umas vezes autorizados, outras clandestinos. Esta tendência mais não faz do que concretizar aquilo que se designa por Internet 2.0, ou seja, conteúdos produzidos pelos próprios utilizadores da Internet – daí que possamos falar, de algum modo, de um cinema 2.0, em que a produção privada se destina a uma difusão pública.

Um caso paradigmático desta extensão tendencialmente universal da existência do filme doméstico é a série de episódios *Where the hell is Matt?*. Neste caso podemos falar de uma nova e paradoxal categoria de filme: o doméstico universal. Em que consiste esta série? Em nada mais do que o registo do périplo de Matt, um norte-americano de 32 anos, pelo mundo inteiro, dançando nos mais diversos locais uma simples e desprezível coreografia, sendo depois feitos *micro-filmes* colocados na Internet. O sucesso destes inócuos, mas divertidos, filmes é imenso. E pode conduzir-nos à seguinte questão: será na actualidade a rede universal o lugar último e fatal dos filmes domésticos? Será a Internet a nova casa do cinema?

Assim, se temos falado dos filmes domésticos sobretudo do ponto de vista da produção, não queremos deixar de referir igualmente o facto de que, também no que respeita ao visionamento, algo como a domesticação da técnica tem sido igualmente notado. Basta pensarmos que a auto-programação é uma tendência constante; que a lógica arquivística tem sido refeita por tecnologias como o *P2P* e os *torrents*; que a utopia de um acesso em total equidade e disponibilidade se tem alimentado cada vez mais vorazmente; que a ideia de partilha universal tem sido recorrente. Depois da grelha televisiva (mas convivendo com esta) surge o *on-demand*, em que a programação se torna flexível e personalizada, feita de solicitações específicas, a pedido, em que a ideia de rede (feita de complicitades) vem substituir a ideia de centro (feita de hierarquias). Estaremos perante uma nova comunidade de partilha, uma nova cinefilia que vem substituir os cineclubes como espaço privilegiado de acesso às margens cinematográficas, que vem substituir a crítica especializada como instâncias certificadas do juízo estético? Esta nova cinefilia não corresponde a um paradigma crítico que refaz também aqui as fronteiras entre privado e público, amador e profissional? Não estaremos a substituir os princípios nucleares e duradouros do cânone pela lógica de dispersão e efemeridade dos tops e das listas? Não estamos em muitos casos a sobrepor as escolhas do público, assente em índices de popularidade, aos juízos da crítica, assentes em argumentação e contextualização? Poderemos então falar da impossibilidade de um cânone ou devemos falar de um cânone liberal, exercício de cidadania?

Mas esta lógica de diluição de fronteiras tem-se verificado igualmente ao nível da estética e da morfologia das obras cinematográficas.

Parece-nos extremamente revelador a esse respeito a contaminação que os filmes de ficção *mainstream* têm sofrido. Podemos mesmo dizer que depois de todas as questões envolvendo a problemática da indistinção entre documentário e ficção, a lógica do *pastiche* que se tem verificado em inúmeras produções entre *mainstream* e *home movie* se torna uma questão de grande interesse. Assim, podemos verificar que inúmeros filmes de ficção têm sido feitos recentemente *à maneira de* ou *como se* se tratasse de um filme doméstico. E esta contaminação tem-se verificado – o que é ainda mais significativo – muitas vezes no interior dos próprios géneros cinematográficos clássicos. Exemplo disso são o célebre e fenomenal *Blair Witch Project* (1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, que aproveitou para refazer algumas premissas do filme de terror através de um acréscimo de veracidade, *Cloverfield* (2008), de Matt Reeves que usa a estética do *filme amador* para nos dar uma parábola sobre o terrorismo de massas em registo de alegoria fantástica; *Redacted* (2007), de Brian De Palma, um filme narrado em forma de diário que reconfigura a dimensão estilística do filme de guerra.

Esta lógica do *pastiche* não deve ser, porém, tomada como recente. Os seus antecessores podem ser localizados, pelo menos, em *mockumentaries* como *This is Spinal Tap2* (2005), de Johnny Depth ou *Canibal Holocaust* (1980), de Ruggero Deodato, ou, num registo mais *underground*, nos pais do cinema independente como John Cassavetes e Jonas Mekas, que não apenas trouxeram a temática do conflito ou da existência doméstica para o centro da sua obra, como o fizeram recorrendo a soluções formais inevitavelmente ligadas ao *home movie*, como a câmara à mão. As soluções formais que o cinema *mainstream* tem em muitos casos tomado do *home movie* (e o inverso também ocorre: muitos *home movies* pretendem demonstrar um esmero técnico e uma sofisticação estética capazes de rivalizar com os filmes profissionais) podem ser sintetizadas em dois factos estéticos que nos parecem de grande relevância: por um lado, toda uma retórica do *grão* que deu ao *home movie*, tanto na sua era do 8 mm como na era do vídeo, uma aparência e uma textura específicas, em muitos casos próximo da estética documental; por outro lado, na actualidade, não deixaria de ser interessante efectuar uma espécie de semiótica do *pixel*, já que este acaba por ser o elemento que assinala melhor o amadorismo (deliberado ou

involuntário) duma obra doméstica, de algum modo substituindo-se ao grão.

A esta aproximação entre *mainstream* e *home movie* podemos contrapor uma série de antinomias com que o filme doméstico ao longo dos tempos, e na actualidade, existiu no contexto da criação cinematográfica, ocasionalmente de coincidência, muitas vezes de nítida separação. Para começar, podemos verificar uma espécie de polarização entre a profissão de fé num cinema artisticamente enobrecido que nos anos 1950 e 1960 o designado cinema de autor propôs, feito de distinção e mesmo de transcendência, e um cinema que, nos anos 2000, vive a quimera de produzir todas as imagens: as imagens de síntese, as imagens pessoais, as imagens ubíquas, quase indistintas no seu estatuto e na sua relevância. Onde aquele cinema parecia tomar como referência a sacralidade ou pureza das imagens (do sonho, da memória, da metafísica, da vida interior ou da vida mental), a actualidade parece conviver, com inusitada despreocupação, com as imagens impuras da *pop* e da *trash culture* (da televisão, dos videojogos, da publicidade, mas também dos *home movies*). Tal não nos deve, porém, fazer ignorar que Tarkovsky, Fellini, Bergman ou Resnais, por exemplo, têm os seus seguidores na actualidade ou que o cinema experimental e o cinema documental se ocuparam ao longo da história do cinema do prosaísmo e do amadorismo. O que sucede de relevante é, parece-nos, que a imperfeição das imagens é cada vez mais aceite como um dado de facto e em muitas circunstâncias como um acrescento de virtude.

De igual modo, se é certo que o cinema de autor tem uma longa tradição de registo auto-biográfico, não deixa de ser por seu lado verdade que nunca como hoje a tendência para o auto-retrato se verificou em tão vasta escala – cada cidadão parece querer contar a sua história, ou pelo menos entende que tem uma história que merece ser contada, um perfil que merece ser conhecido ou que pode fazer alguma diferença. Podemos então falar do meio (ou dos meios) cinematográfico como consciência: a domesticação, a automatização, a massificação e o controlo da técnica e do seu uso parece ganhar, entre diversos contornos (da ironia, por exemplo), uma forte propensão biográfica de que o mais claro exemplo seria o diário. Temos assim que o auto-retrato e o meio como consciência se vêm substituir à auto-reflexividade e à consciência do meio que marcaram a obra de cineastas como Vertov

ou Godard ou de pensadores como Brecht. Esta consciência do meio pode ser igualmente identificada, porém, no âmbito dos *home movies*: nos *mash-ups*, nas paródias dos filmes de fãs, nas sequências escolhidas de obras clássicas do cinema – podemos então questionar se o espectador comum não ganhou ele igualmente uma consciência do meio que lhe inibe qualquer ingenuidade. A ser assim, esta perda da ingenuidade teria como uma das consequências que o auto-retrato deixaria de ser, muitas vezes, um gesto de autenticidade para se revelar uma voluntária auto-estetização.

Esta ingenuidade estaria em risco também na experiência cinematográfica a um outro nível. Como referimos anteriormente, também o local de percepção das imagens se modificou e ganhou um novo estatuto. Se alguma aura existia ligada à sala de cinema, lugar de culto e refúgio imaginário, onde o ecrã se impõe não apenas pela sua dimensão mas igualmente pela sua luminosidade exclusiva, ela parece desvanecer-se cada vez mais. Este ecrã-altar e esta sala-templo viram-se, de algum modo, substituídos e mesmo profanados pelos ecrãs reduzidos da televisão, do computador, da consola ou do telemóvel, lugares de uma informalidade espetacular em que o sujeito se abstém de um ritual que marcou gerações de espectadores e do qual os *movie-theatres* para centenas de espectadores seria a mais perfeita e gloriosa manifestação. Certamente não se assiste a uma indiferença de todos os ecrãs e de todos os lugares – mas, perante a depauperação da experiência espetacular, o ritual e a epifania, apenas poderão ser restaurados, parece-nos, pela *realidade virtual* prometida e constantemente adiada.

Estas alterações ao nível da exibição cinematográfica encontram paralelo ao nível da produção: ao lado do estúdio gigantesco, local de todas as quimeras e universos, lugar de todo o controlo técnico, contando inúmeros meios e albergando equipas extremamente alargadas, encontramos o quarto, local de um labor pessoal, de uma produção solitária, onde o lado confessional da ocorrência quotidiana registada em diário pode conviver com os truques e as ilusões do *green screen* e dos mais diversos efeitos especiais. Assim, onde até o mais humilde filme de série B exibia a ambição de uma competência técnica inquestionada e nos seus falhanços denotava o esforço de um profissionalismo irrecusável, o filme doméstico atreve-se, cada vez mais, a exhibir os sinais da sua origem plebeia ou burguesa, fazendo gáudio desta ontologia mesmo

quando procura rivalizar com as mais sofisticadas produções. Podemos então dizer que se num caso a competência e a exigência são os valores fulcrais de um profissionalismo sempre em busca de um espanto megalómano e quase miraculoso (o *blockbuster* e os seus dispendiosos efeitos especiais são disso o melhor exemplo), no outro encontramos a urgência e mesmo a negligência como princípios determinantes (nunca perder a peripécia imprevista, mesmo sacrificando a inteligibilidade da informação, cuja imperfeição e amadorismo se tornam aceites e justificados).

## Conclusão

Temos assim, em jeito de conclusão que duas escalas parecem desde há muito conviver na história do cinema: por um lado, a superprodução, cheia de vedetas, de cenários faustosos ou de extravagantes efeitos especiais, capaz de aspirar ao épico absoluto, de que os diversos formatos de *widescreen* e as tecnologias de som *surround* são um óptimo exemplo; por outro, o *home movie*, o filme-registo de uma experiência pessoal, pleno de subjectividade mesmo na sua insignificância, ora feito de peripécias e anedotas ora feito de episódios inconsequentes, de que os filmes de telemóvel e os ecrãs mínimos são a mais exemplar concretização. De um lado, a vida de personagens fictícias ou o desempenho de estrelas consagradas, um Olimpo de lustros e luxos, do outro a vida de familiares, amigos e vizinhos, celebrações da cumplicidade, perdulários da incompetência técnica. Que estas duas escala acabem por se reflectir e problematizar mutuamente na (in)distinção crescente quer dos espaços de produção quer de exibição, quer da competência técnica quer da inventividade estética, eis o que torna a criação cinematográfica contemporânea uma realidade de mutações constantes e provocações irrecusáveis.

# Narrativas imagéticas na Web: leituras e construções hipertextuais

Luisa Paraguai

Universidade de Sorocaba, UNISO

luisa.paraguai@prof.uniso.br

**Resumo:** O texto procura apontar uma relação direta entre a natureza técnica da Web e suas possibilidades de construções sociais e práticas culturais através da análise de dois produtos midiáticos. *Story of Stuff* e *HBO Voyeur* são apresentados na medida em que se constroem pela leitura dos usuários, seja ela formal ou simbólica, e constituem-se como experiências de narrativas múltiplas.

Palavras-chave: hipertexto, ambiente colaborativo, narrativas múltiplas.

**Resumen:** El texto busca avanzar la existencia de una relación directa entre la naturaleza técnica de la web y sus posibilidades de construcciones sociales y prácticas culturales, a través del análisis de dos productos mediáticos. *Story of Stuff* ("Historia de las cosas") y *HBO Voyeur*, en la medida en que se construyen mediante la lectura de los usuarios -ya sea formal o simbólicamente- se presentan como experiencias de narrativas múltiples.

Palabras clave: hipertexto, entorno colaborativo, narrativas múltiples.

**Abstract:** The text is concerned with the direct relation between the technical nature of the Web and its possibilities of social constructions and cultural practical through the analyses of two media products. *Story of Stuff* and *HBO Voyeur* are presented as experiences of multiple narratives that can only get actual by the users formal or symbolic readings.

Keywords: hypertext, collaborative environment, multiple narratives.

**Résumé:** Le texte s'efforce de dégager, à partir de l'analyse de deux productions, *Story of Stuff* et *HBO Voyeur*, une relation directe entre la nature technique de l'Internet et ses possibilités dans la construction des pratiques sociales et culturelles. Ici, ces productions sont présentées comme le résultat d'une construction des utilisateurs, qu'ils soient formels ou symboliques, et sont le lieu où l'on expérimente l'entremêlement de plusieurs récits.

Mots-clés: hypertext, environnement collaboratif, multiples récits.

## Introdução

○ Homem contemporâneo envolve-se diariamente, e cada vez mais, com os sistemas de telecomunicação em diversas esferas, pessoal, de trabalho, entretenimento, reconfigurando os limites de atuação e multiplicando as suas possibilidades de participação. As pessoas passam a valer-se de tecnologias que podem formalizar e, não apenas representar, uma pluralidade de projetos, ações, comportamentos, em contextos de cooperação, associação e negociação majoritariamente. Estes são, em última instância, os elementos estruturantes e diferenciadores da Web em relação as mídias da cultura de massa.

Pensar a produção de imagens em movimento neste contexto não nos parece diferente, uma vez que, as câmeras digitais e até os celulares colocam o cotidiano em foco e potencializam as produções e suas respectivas publicações. Multiplicam-se os ambientes em rede que se constroem pela colaboração, seja ela explícita ou não, oriunda da inserção ativa de conteúdos por parte dos usuários como o *youtube*, *flickr*. Estes são convidados, insistentemente, a postar, blogar, contribuir, enviar, e alimentar os bancos de dados; assim, percebe-se uma proliferação de ambientes que só se constituem em função destes movimentos de compartilhamento. Compreender as ações colaborativas envolvidas não significa em momento algum ignorar os problemas, mas antes ponderar sobre as possibilidades de criação e manifestação coletiva que o contexto em rede potencializa.

O texto, inicialmente, pontua a topologia da Web e suas características conceituais em torno da condição hipertextual e distribuída como determinantes do processo de produção, veiculação e acesso às informações pelos usuários. Em seguida, em consonância com esta abordagem, apresenta-se uma específica forma de produção imagética na Web através de dois trabalhos, *Story of Stuff* e *HBO Voyeur*, que ao se valerem formal e metaforicamente da natureza rizomática do meio trazem questionamentos e apontam para a possibilidade de outras narrati-

vas e processos cognitivos. O texto procura apontar uma relação direta entre a natureza técnica da Web e suas possibilidades de construções sociais e práticas culturais através da análise de produtos mediáticos.

## Contexto hipertextual e colaborativo da Web

A topologia da Web organiza-se espacialmente de forma distribuída, o que significa compreender que cada nó/ponto conecta-se a outro sem qualquer hierarquia e emissores centrais; uma condição que dificulta o controle e termina por gerar transformações nas possibilidades de atuação/ação dos usuários. Como afirma Benklet (apud Pretto e Silveira, 2008, p.32) “a arquitetura unidirecional dos fluxos de informação dos *mass media* é alterada para uma arquitetura distribuída, com conexões multidirecionais entre todos os nós, formando um ambiente de elevada interatividade e de múltiplos informantes interconectados”. As pessoas passam então a gravitar em outro espaço de significação, de trocas concomitantes, complexificando relações diante da possibilidade de organização, cooperação e construção em rede. A estrutura técnica protocola ações e escolhas, requisita atenção e demanda uma participação mais ativa; o participante passa a elaborar experiências - várias trajetórias, significados e portanto, realidades. Como afirma Ugarte (2007, p.28) que “a chave para poder explicar a grande maioria dos novos fenômenos sociais e políticos que enfrentamos consiste em entender a diferença entre um mundo no qual a informação distribui-se em uma rede descentralizada e outro no qual acontece em uma rede distribuída”.

Para exemplificar cita-se o ambiente *wiki*, onde todo e qualquer usuário tem a possibilidade de pronunciar-se sobre algo, modificar, acrescentar, retirar, conectar com outros documentos, reformatar, corrigir e traduzir; escrever deixa de ser assim um ato solitário para tornar-se público e coletivo. Balbino (2007) afirma que para “compreender a wikipedia é necessário entender o conhecimento como fenômeno social coletivo e não como posse e propriedade de uma elite”. Outra característica inusitada é a fiscalização do conteúdo postado ser realizada pelos próprios usuários, que passam a atualizar, apagar, incluir caso se constate o equívoco ou desinformação. Um processo quase democrático que permite compreender a Web como um ambiente que comporta “vários

(sub)sistemas sociais e que dotado de sua própria dinâmica de funcionamento não pode ser entendido apenas como suporte tecnológico e elemento de mediação”. (Palácios, 2006, p. 240) Para Wood (2006) na *wikipedia*, “um texto é um conteúdo vivo, em processo de contínuo aperfeiçoamento e depuração por voluntários. Tal princípio reflete a natureza dinâmica, ou volátil, do conhecimento.”

A impossibilidade de conhecer e dominar o resultado final, na medida em que os “imprevistos” e “ruídos” são incorporados, vem priorizar o processo de veiculação das informações como um processo aberto, incompleto, como diz Machado (1988, p.91) “...eventos em estado de constituição.” Sem uma forma acabada ou devidamente editada, o vídeo potencializa a leitura, media o olhar, o comportamento e as expectativas das pessoas, enfatizando a efemeridade dos eventos e a sua possibilidade de transmiti-los.

Entendendo-se como elemento estruturante da Web a base digital, percebe-se a emergência de constantes processos de recombinação, que transgridem as tecnologias e os conteúdos em qualquer tendência de permanecer estáveis. Como afirma Jenkins (2008, p.31) “diversas forças, contudo, começaram a derrubar os muros que separam esses diferentes meios de comunicação. Novas tecnologias midiáticas permitiram que o mesmo conteúdo fluísse por vários canais diferentes e assumisse formas distintas no ponto de recepção.”

## **Narrativas imagéticas e Hipertextualidade**

No contexto digital, a construção da narrativa apresenta-se mais complexa, na medida em que as leituras resvalam do campo simbólico para a materialidade da navegação; os participantes contribuem, incluem ações às histórias na medida em que percorrem. A experimentação em rede transfigura, e pode, de certa maneira, estender a especificidade do vídeo, que passa a compor simultaneamente narrativas linear e hipertextual, dependentes das escolhas dos usuários. Para Plaza e Tavares (1998, p.229) “A partir desta tendência de interação possibilitada pelo meio, abrem-se novos horizontes nos quais a troca, o contato e a comunicação em tempo real com outros sistemas culturais norteiam o ato de criar de forma compartilhada”.

A informação imagética organiza-se em um conjunto pré-estabelecido de escolhas, possíveis caminhos, mas que a partir da conexão em rede amplia-se de forma indefinida. O *hipervídeo* ou *video-hyperlinking* é interessante e instigante como experiência da narrativa, na medida em que ao desmontar a linearidade investe no leitor e em suas escolhas, não apenas metaforicamente. Cordova (apud Bertocchi, 2007) afirma que o “hipervídeo” apresenta-se como “uma exploração da mistura da TV com a Internet”, algo que, segundo ela, “antecipa a TV Digital”. Há muito para pesquisar na medida em que a convergência refaz limites e expande campos de saberes.

Saawhney *et alli* (1996), a partir do desenvolvimento do trabalho *hypercafe*, descrevem como propriedades estéticas e narrativas do hipervídeo os *links* temporais (cenas diferentes são resgatadas em momentos específicos), *links* espaço-temporais (um específico objeto ou personagem traz outro vídeo em um dado momento), oportunidades de *links* temporais (cenas de vídeo rodam durante determinado intervalo de tempo em pontos específicos do vídeo), oportunidades de *links* espaciais (locação espacial dinâmica que pode trazer outros vídeos). Os autores deixam claro como a possibilidade de inter-relação entre pontos vem modificar o processo tanto de produção, necessidade de estruturação, quanto na leitura do resultado imagético.

O hipertexto ou hipervídeo apresenta uma estrutura que organiza potencialmente todas as configurações possíveis, a distribuição dos nós – *links*, a serem visitados. O usuário deste contexto realiza seus percursos, escolhe seu ritmo, suas direções de ir e vir e estabelece suas referências e significados próprios. Na medida em que o conteúdo é lido pelos participantes, as imagens dividem-se sucessivamente entre estados não formalizados e atualizados, fazendo de cada leitura um acontecimento singular e único. Esta forma de estrutura caracteriza-se pela polissemia, estendendo-se em várias direções de significado simultaneamente, formaliza o que pode ser chamado de hiperfídia. Como afirma Machado (1997, p.148) “Um documento hipermediático não exprime jamais um conceito, no sentido de uma verdade dada através de uma linha de raciocínio; ele se abre para a experiência plena do pensamento e da imaginação, como um processo vivo que se modifica sem cessar, que se adapta em função do contexto, que enfim joga com os dados disponíveis”.

Os trabalhos apresentados a seguir foram escolhidos para reflexão sobre as possibilidades técnicas, que ao organizarem outras formas operativas e cognitivas são importantes para repensarmos o modo do fazer; pretende-se assim, propô-los não como modelos mas exercícios operativos da linguagem, na medida em que trabalham a hipertextualidade como fundamento estruturante da narrativa imagética e conseqüente leitura.

### ***HBO Voyeur***

O projeto HBO Voyeur [[www.bigspaceship.com/archive/hbovoyeur/](http://www.bigspaceship.com/archive/hbovoyeur/)] foi desenvolvido pelo BBDO, New York, para uma campanha em 2007, e apresenta-se como uma experiência videográfica que resgata, através das várias janelas, o voyeurismo já explicitado em outras produções cinematográficas; oito ficcionais apartamentos, situados na esquina da Rua Broome com Rua Ludlow em Nova Iorque, apresentam personagens e histórias encontradas em plataformas de colaboração na Web (figura1 e figura2).

Vale a pena salientar que, nesta reflexão o importante é a simultaneidade dos fatos e ocorrências, e a pluralidade de leituras que transbordam da proposta apresentada. As escolhas são feitas pelo leitor/vedor, que vagueia o olhar pelos andares e apartamentos, realizando suas opções para acompanhar o desenrolar dos fatos no tempo, ora detendo-se em um, ora focando em outro. Não é possível acompanhá-lo como um todo, e nessa tentativa frustrada de abarcá-lo na sua quase infinitude, resvala-se na própria condição das relações humanas. A dificuldade em lê-lo enquanto unidade evoca também a dimensão da Web, que torna-se acessível somente nas atualizações de cada percurso realizado, em cada *link* escolhido. O todo na Web acontece somente em potência – apenas virtualmente estabelece-se como tal.

Resgata-se a metáfora das janelas que, na mídia televisiva, implica em uma atitude de cômoda do “olhar através”, sem a possibilidade de interferência no que se apresenta. Na relação usuário/computador, ganha uma dimensão específica, uma vez que os sistemas operacionais e aplicativos operam mais eficientemente e de forma simultânea ao valerem-se das mesmas. A própria navegação na Web vale-se de um constante



Figura 1: Plano frontal apresentando as oito histórias simultâneas.

Fonte: [www.rmgdigitalnews.com/uploaded\\_images/hbo1-739400.png](http://www.rmgdigitalnews.com/uploaded_images/hbo1-739400.png)

abrir e fechar de janelas a partir dos *links* que atualizam os conteúdos. Conforme Turkle (1995, p.13) muitos navegadores da Web consideram “o mundo ‘real’ como apenas mais uma janela, e nem sempre a melhor, ...” e passam a construir suas relações pessoais, profissionais e de entretenimento sem muito esforço, entre “lugares” virtuais e reais, deparando-se com telepresenças e corpos físicos, simultaneamente. Estas situações são incorporadas pelo usuário na medida em que navega, acessa e estabelece contatos, tanto de maneira sincrônica como em tempo não linear, de forma contínua como assincrônica, nos mais diversos contextos sociais da Web, como *blog*, *orkut*, *facebook*, *tweeter*, entre outros.



Figura 2: Detalhe de dois apartamentos.

Fonte: [www.rmgdigitalnews.com/uploaded\\_images/hbo1-739400.png](http://www.rmgdigitalnews.com/uploaded_images/hbo1-739400.png)

## *Story of Stuff*

O vídeo *Story of Stuff*<sup>1</sup> [[www.storyofstuff.com/](http://www.storyofstuff.com/)] apresenta uma visão crítica sobre a sociedade contemporânea ao levantar questões ambientais e sociais no ciclo de vida de qualquer bem de consumo. O documentário está dividido em cinco capítulos, nomeados como extração, produção, distribuição, consumo e descarte, e compõe elementos gráficos e imagens capturadas; uma narrativa formal múltipla é construída, pois incorporado à seqüência linear das imagens existem elementos clicáveis que permitem o acesso a conteúdos diversos, como outros vídeos e textos. É possível acessá-lo em um *website* que permite também outras formas de leituras complementares, dentro e fora da própria estrutura videográfica, apontando assim uma hibridação entre meios e linguagens.

Na prática, como mostram as figuras 3 e 4, os *links* interrompem a fala do narrador e a animação dos elementos gráficos para apresentar outros conteúdos e acessos externos; o retorno ao conteúdo principal demanda uma outra atitude e a confusão parece por vezes instaurada

<sup>1</sup> O projeto é financiado pela Tides Foundation que defende a produção e o consumo sustentável. Foi executado por uma equipe de 20 pessoas, da empresa Free Range Studios, e já ganhou um prêmio nos EUA, da South By Southwest (SXSW) Interactive Conference, como melhor website educacional.

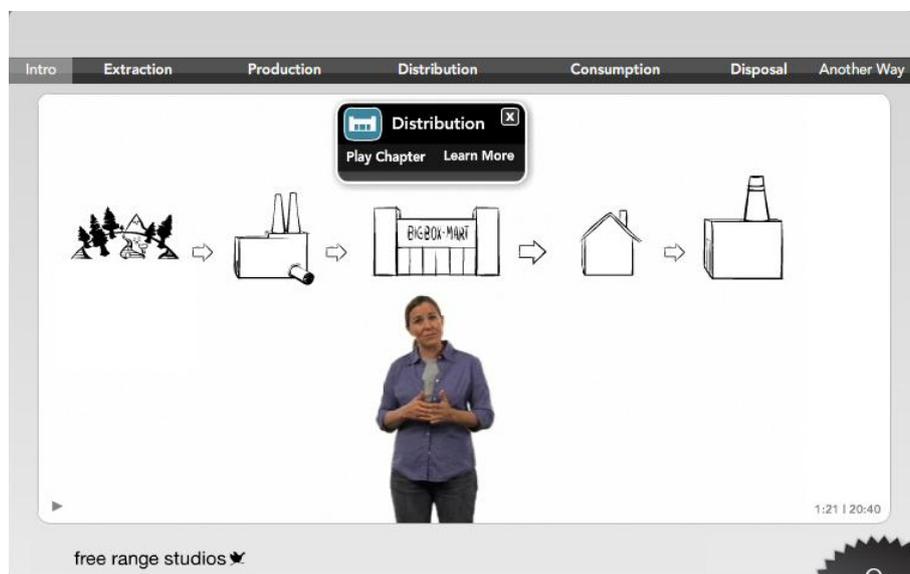


Figura 3: No vídeo, cada elemento gráfico apresenta-se como *link*.  
Fonte: [www.storyofstuff.com/](http://www.storyofstuff.com/)

na tentativa de compreensão do todo. A construção por capítulos facilita esta navegação, mas permite também uma leitura linear. Nos “textos escritos”, o retorno de um *link* recupera em grande parte o conteúdo principal, o que vem facilitar a recontextualização da temática abordada.

A sobreposição de janelas reconstrói a interface gráfica que passa a operar diferentemente a cada atualização dos *links* escolhidos. A leitura deixa definitivamente de operar na linearidade do espaço/tempo para valer-se de nossa capacidade de operar entre diferentes níveis de atenção; todas as informações potencialmente disponíveis onde as escolhas atualizam partes deste todo.

## Considerações finais

Ao refletir sobre o contexto da Web e suas especificidades para apontar as formas de produção com a imagem no meio digital, cita-se Gitelman (apud Jenkins, 2008, p.40) quando afirma que “um modelo de mídia trabalha em dois níveis: no primeiro, um meio é uma tecnologia que

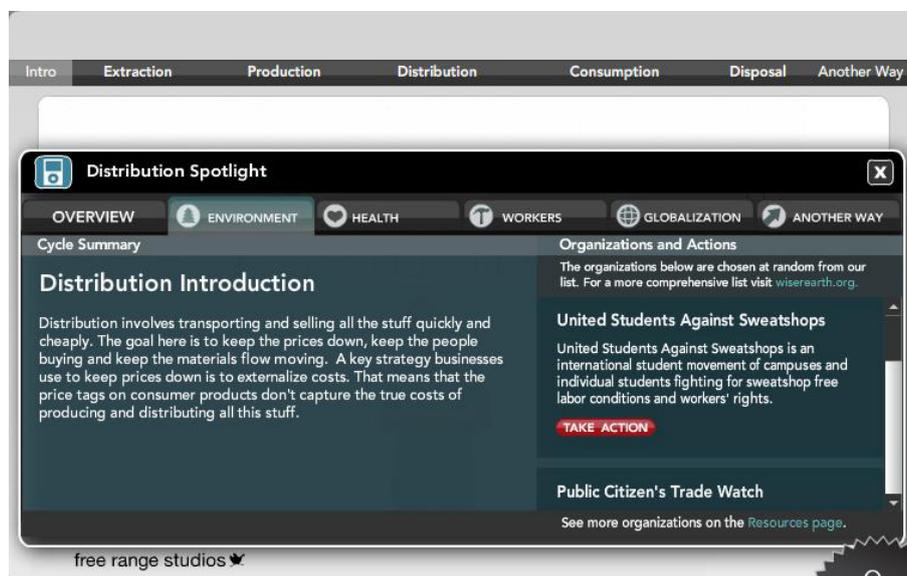


Figura 4: Cada *link* alimenta outro percurso externo a própria estrutura videográfica.

Fonte: [www.storyofstuff.com/](http://www.storyofstuff.com/)

permite a comunicação; no segundo, um meio é um conjunto de protocolos associados ou práticas sociais e culturais que cresceram em torno dessa tecnologia”. Os protocolos de criação da rede ao garantirem um ambiente colaborativo, recorrentes processos de trocas, promovem formas culturais que passam a conviver e contaminar outras estruturas centralizadas e descentralizadas de produção e veiculação de conteúdo.

As possibilidades de narrativas videográficas apontam assim, modos diferenciados de expressão e de experiência de leitura dos usuários. A imagem em movimento ganha outra dimensão, além do caráter de representação, apresenta-se como superfície, capaz de incorporar funções e permitir ações. A presença do tempo também organiza as estruturas da narrativa, deixa de ter apenas o caráter da própria ocorrência, do acontecimento, para vincular operações e conectar instâncias fílmicas, mesmo que não clicáveis.

Os trabalhos apresentados, diferenciam-se na incorporação dos protocolos da rede, mas ambos resgatam e apontam para a mesma forma operativa e cognitiva, onde os usuários escolhem e recombinaem, refazem-se durante o processo da leitura.

### Referências Bibliográficas

BALBINO, J. *Num mundo wiki, uma escola idem* - Parte I. 2007a. Disponível em [www.dicas-l.com.br/educacao\\_tecnologia/educacao\\_tecnologia\\_20070115.php](http://www.dicas-l.com.br/educacao_tecnologia/educacao_tecnologia_20070115.php) Acesso em 15/março/2007.

\_\_\_\_\_, *Num mundo wiki, uma escola idem* - Parte II. 2007b. Disponível em [www.dicas-l.com.br/educacao\\_tecnologia/educacao\\_tecnologia\\_20070123.php](http://www.dicas-l.com.br/educacao_tecnologia/educacao_tecnologia_20070123.php) Acesso em 15/março/2007.

BERTOCCHI, Daniela. *Considerações sobre o hipervídeo*, 2007. Disponível em <http://imezzo.wordpress.com/2007/05/09/consideracoes-sobre-o-hipervideo-a-proposito-do-hipervideo-da-agencia-brasil/> Acesso em 20/novembro/2008.

COUCHOT, Edmond, “A Arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real” in Diana Domingues (org.), *A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias*, São Paulo: UNESP, pp.135-143, 1997.

DAVENPORT, Glorianna, “Desire versus Destiny: the question of payoff in narrative” in Caixa Forum MetaNarrative[s]? Conference, Spain, January, 2005.

JENKINS, Henry, *Cultura da Convergência*, São Paulo: Editora Aleph, 2008.

MACHADO, Arlindo, *Repensando Flusser e As Imagens Técnicas*, VII Compós, São Paulo: Junho 1988.

\_\_\_\_\_, “Hiperímia: o labirinto como metáfora” in Diana Domingues (org.), *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*, São Paulo: UNESP, pp.144-154, 1997.

PALÁCIOS, Marcos. “A internet como mídia e ambiente: reflexões a partir de um experimento local de participação” in Rousiley Maia; Maria Ceres Pimenta Spínola Castro (Org.), *Mídia, esfera pública e identidades coletivas*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica, *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*, São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

PRETTO, Nelson De Luca; SILVEIRA, Sérgio Amadeu da (org.), *Além das redes de colaboração: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder*, Salvador: EDUFBA, 2008.

REVILLA, Luis Francisco, *A Picture of Hypervideo Today*, 1988. Disponível em [www.csdl.tamu.edu/~l0f0954/academic/cpsc610/p-1.htm](http://www.csdl.tamu.edu/~l0f0954/academic/cpsc610/p-1.htm) Acesso em 20/novembro/2008.

SAWHNEY, Nitin; BALCOM, David; SMITH, Ian, *HyperCafe: Narrative and Aesthetic Properties of Hypervideo*, in The Seventh ACM Conference on Hypertext, 1996. Disponível em: [www.dilip.info/HT96/P24/HyperCafe.html](http://www.dilip.info/HT96/P24/HyperCafe.html) Acesso em 10/novembro/2008.

TURKLE, Sherry, *Life on the screen: Identity in the age of the Internet*, New York: Simon & Schuster, 1995.

UGARTE, David de, *El poder de las redes*, 2007. Disponível em: [www.deugarte.com/gomi/el\\_poder\\_de\\_las\\_redes.pdf](http://www.deugarte.com/gomi/el_poder_de_las_redes.pdf) Acesso em 27/novembro/2008.

WOOD, T. Jr. "Catedrais e Bazares", in *Carta Capital*, edição 413, outubro, 2006. Disponível em [www.cartacapital.com.br/edicoes/2006/10/413/5415/](http://www.cartacapital.com.br/edicoes/2006/10/413/5415/) Acesso em 10/março/2007.

# Arquivos íntimos na tela: os filmes de família no documentário *Person*

Patrícia Furtado Mendes Machado

*Mestranda em Comunicação Social, PUC-RJ*

patriciamachado@gigalink.com.br

**Resumo:** A nossa proposta é analisar as maneiras como são usados os filmes caseiros, que pertenciam aos arquivos íntimos da família do cineasta brasileiro Luis Sérgio Person, no documentário realizado por sua filha, Marina Person. Nesse caso, a busca pela memória e a exposição da intimidade iriam além da produção de uma biografia: seriam a possibilidade de reconfiguração da subjetividade da diretora na e pela imagem.

Palavras-chave: filmes de família, documentário, intimidade, memória, subjetividade.

**Resumen:** Nuestra propuesta es analizar las distintas maneras en que son utilizadas las películas domésticas de los ficheros privados de la familia del cineasta brasileño Luis Sérgio Person, en el documental realizado por su hija, Marina Person. En este caso, la búsqueda por la memoria y una exposición de la intimidad irían más allá de la producción de una biografía: serían una posibilidad de reconfiguración de la subjetividad de la directora en y por la imagen.

Palabras clave: películas domésticas, documental, intimidad, memoria, subjetividad.

**Abstract:** The purpose of this paper is to analyze how domestic movies, which belong to the private archive of the film maker Luis Sergio Person family's, are used in the documentary directed by his daughter, Marina Person. In this case, the search for the memory and the exhibition of the intimacy would go over the production of a biography: would be the possibility of changing the subjectivity that appears and is produced for images.

Keywords: domestic movies, documentary, intimacy, memory, subjectivity.

**Résumé:** Notre proposition est d'analyser comment sont utilisés les films de famille, qui appartenaient aux archives personnelles de la famille du réalisateur brésilien Luis Sérgio Person, dans le documentaire réalisé par sa fille, Marina Person. Dans ce cas, la recherche de la mémoire et l'exposition de

l'intimité iraient au-delà de la production d'une biographie: elle serait la possibilité de la reconfiguration de la subjectivité de la réalisatrice dans et par l'image.

Mots-clés: Filmes de famille, documentaire, intimité, mémoire, subjectivité.

## Introdução

**R**egistrar o presente através de imagens em movimento, que são guardadas como lembranças de acontecimentos felizes do cotidiano; essa seria a intenção primeira dos filmes de família, material que fica à disposição para que cada integrante de um pequeno grupo, que viveu aqueles momentos ou conhece quem aparece na tela, se reúna, relembre e compartilhe o passado.

Como bem nos lembra Odin, “não há nada que se pareça mais com um filme de família do que outro filme de família” (Odin, 1995, p.160) na medida em que reiteram uma imagem positiva ao privilegiar passeios, festas e, principalmente, as primeiras artimanhas de bebês e crianças. Dessa forma, estariam, antes de tudo, selecionando momentos, recorrendo a cenas no ato de filmar e, assim, afirmando a família como espaço de felicidade.

O que nos chama a atenção é que, se até pouco tempo, esses filmes caseiros eram feitos para serem exibidos em espaços fechados, para um público restrito, agora são expostos nas telas de TV, do computador (internet) e do cinema. Cabe, então, a pergunta: porque registros que se referiam a momentos tão particulares ganham força e sentido quando se tornam públicos?

É também Odin que reconhece um movimento atual em que esses filmes, na medida em que chamam a atenção por produzirem um *efeito de autenticidade*, já são feitos com o intuito de serem exibidos, e adverte que, quando aparecem na TV, essas produções deixam de ser familiares porque sofrem uma série de manipulações, como cortes, ruídos e músicas.

Este processo estaria inscrevendo um duplo movimento na sociedade contemporânea: o de privatização do espaço público e publicização do espaço privado. Trata-se de um fenômeno de exposição da intimidade que contribui para a reconfiguração dessas duas esferas a

partir da busca da visibilidade, do olhar do outro e, em um determinado limite, pelo reconhecimento de si. Acreditamos que esse movimento, que começa com a televisão e se expande com os vídeos e diários íntimos publicados na internet,<sup>1</sup> de certa forma se reflete nas narrativas do cinema documental.

Contudo, apostamos em outras maneiras de usar a vida privada, que vão além da *espetacularização do eu* (Sibilia, 2006) promovida pela lógica midiática. É como se o documentário se apropriasse da visibilidade para produzir um deslocamento: fazer das imagens não só lugar de uma exposição narcisista mas, através delas, fundar o presente na tela a partir da busca do passado, das memórias e a partir daí produzir experiências pessoais, elaborar perdas e, nesse trajeto, produzir subjetividades.

Nesse ponto, filmes que expõem a intimidade dos diretores e imagens de família, como os brasileiros *Person* (2007), de Marina Person, *Histórias Cruzadas* (2008), de Alice de Andrade, *33* (2003), de Kiko Goiffman, *Um Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut e *Santiago* (2007), de João Salles vão além de, por exemplo, programas de *reality shows* que se limitam em criar modelos de sujeitos que são copiados, que se tornam estereótipos e são resultado de jogos de rivalidade e de disputa do prêmio em questão, como bem ressalta Ivana Bentes (2006).

Esses programas costumam colocar o espectador no lugar do juiz, que julga as confissões e a intimidade exposta na tela. Apesar das similaridades, como falar de si e exibir a vida íntima, acreditamos que alguns documentários, ou algumas cenas desses filmes, conseguem escapar desse modelo e deslocar, nesse sentido, o espectador do seu lugar. É a partir desses deslocamentos que propomos repensar nessa reconfiguração do âmbito privado e na ressignificação<sup>2</sup> de imagens de arquivo, em especial dos filmes de família, quando são usadas no cinema. Para tanto, analisaremos determinados fluxos de imagens e sons, principal-

<sup>1</sup>Ver Paula Sibila, *A intimidade escancarada na Rede: blogs e webcams subvertem a oposição público/e privado* in INTERCOM- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. CD XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/ MG – Set 2006

<sup>2</sup>Para Bernardet (2000) ressignificar as imagens é usar outra vez seus fragmentos ao inseri-los em determinado texto visual e sonoro. Ver Jean-Claude Bernardet, “A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação” in G. Bartucci(Org), *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*, S.Paulo: Imago, 2000.

mente a inclusão dos filmes de família como matéria-prima para a realização do filme *Person* (2007), de Marina Person.

## Arquivos íntimos na tela

Ao contrário de certa tradição do documentário brasileiro, que privilegia o interesse sobre o outro de classe,<sup>3</sup> *Person* (2007) se volta para o próprio realizador: para a sua família, suas memórias, sua experiência pessoal, sua intimidade. A busca de Marina pelo pai, o cineasta Luis Sérgio Person,<sup>4</sup> que morreu quando ela tinha seis anos de idade, é feita através de fotos, filmes em super-8, aparições na TV, relatos de amigos e familiares, além de trechos de seus filmes.<sup>5</sup>

Já na primeira cena, a diretora privilegia imagens caseiras para apresentar uma espécie de biografia de Person. No aniversário da irmã, em que crianças cantam parabéns ao redor do bolo, adultos vestem chapéus de papel e o pai abraça carinhosamente as duas filhas pequenas, com um sorriso largo nos lábios. O homem público é mostrado em sua intimidade, em um espaço que, a princípio, não ajudaria a reconstituir a sua imagem de cineasta.

Mesmo que muito particulares, esses arquivos de imagens e lembranças de uma família são material fundamental para a constituição do filme. O curioso é que a parte mostrada daquela vida privada não se apresenta como algo inusitado ou que pudesse despertar a atenção na medida em que são momentos banais. Apesar da trivialidade, da simplicidade de um cotidiano familiar, essas imagens são selecionadas para serem reveladas ao público. Podemos pensar, em um primeiro momento, que é justamente pelo aspecto de normalidade que elas ofe-

---

<sup>3</sup>Produzir imagens e falar do outro foi um traço marcante no documentário moderno brasileiro, principalmente a partir dos anos 60, quando eram abordados de forma predominante os problemas e experiências de classes populares rurais e urbanas. Ver Consuelo Lins; Cláudia Mesquita, *Filmar o real - sobre o documentário brasileiro contemporâneo* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008

<sup>4</sup>Cineasta da década de 60 que, na contramão dos movimentos cinematográficos brasileiros da época, que voltavam o olhar para o outro de classe, retrata em seus filmes o período da ditadura militar a partir das contradições da classe média urbana.

<sup>5</sup>Refiro-me a *São Paulo S.A.* (1965), *O Caso dos Irmãos Naves* (1967) e *Cassy Jones - O Magnífico Sedutor* (1972)

recem a possibilidade de se inscreverem na memória dos espectadores, que encontram ressonâncias entre aqueles momentos e os vividos nas próprias vidas.

Seria então a intimidade um conceito importante para considerarmos essa aproximação entre imagens e público e, nesse sentido, o interesse pelo que é do âmbito do privado? Antes de tudo, devemos entender em que contexto surge a noção de vida privada, delimitada em seu próprio espaço, com suas características peculiares. Nesse caso, é preciso recuar ao estilo de vida burguês do início da modernidade. É quando o indivíduo se volta para a casa e ganha um espaço próprio, distante dos olhares alheios (Perrot, 1991).

Nesse contexto, a casa se configura como uma espécie de refúgio para a família burguesa.<sup>6</sup> O território livre das exigências e ameaças externas é como uma fortaleza que esconde segredos e se transforma no lugar da autenticidade e dos conflitos. As subjetividades, agora voltadas para o interior, para a busca de uma verdade que se mantinha escondida, dão conta do início de um individualismo.

Segundo Perrot (1991), os embates entre as necessidades de um sujeito que cada vez mais se volta para si com a força dos interesses públicos teriam provocado dentro dos muros da vida privada “gritos e sussurros, portas que rangem, gavetas trancadas, cartas roubadas, gestos flagrados, confidências e segredinhos, olhares desviados ou interceptados, o dito e o não dito.” (Perrot, 1991, p.263)

São ações e objetos que, ao mesmo tempo em que ressaltam a importância do sigilo, de manter escondido o que é íntimo, revelam o interesse pelo proibido, a curiosidade alheia. Nessa tensão entre o interior e o exterior, o visível e o obscuro, o transparente e o opaco, é possível entender porque tornar segredo pode ser justamente uma maneira de falar dele. É sobre o que alerta Foucault (1988) ao demonstrar a multiplicidade de discursos que surgem a partir da repressão ao sexo na Modernidade.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup>A importância da casa como configuração desse novo espaço de intimidade é ressaltada com mais detalhes em Michelle Perrot (Org), *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

<sup>7</sup>Ver Michel Foucault “História da sexualidade I: a vontade de saber”, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

Apesar do vocabulário autorizado e do controle das enunciações, Foucault revela como os discursos sobre o sexo passam a ser incitados, principalmente em instituições como a Igreja, que estimulou às confissões. Explicação da qual parte Deleuze para concluir que “o segredo só existe para ser traído, para trair-se a si mesmo” (Deleuze, 2006, p. 63).

A partir desse entendimento, fica mais claro que a intensa produção de diversos tipos de arquivos privados revela processos contraditórios. Ao mesmo tempo em que despertam a atenção, as correspondências de família, os retratos e os diários íntimos procuram afastar olhares e ressaltam a necessidade de se proteger contra a intromissão em universos cada vez mais particulares: “o temor da violação do eu e seu segredo engendra o fantástico desejo de decifrar a personalidade que se oculta e de intrometer-se na intimidade dos outros” (Perrot, 2001, p. 435).

Se para o *eu* moderno, voltado para uma interioridade estável, para a busca de uma verdade que se mantinha escondida, a questão era preservar o íntimo, é possível sinalizar uma mudança desse cenário no momento atual, quando essa intimidade é exposta por iniciativa dos próprios indivíduos. Quando faz uso de filmes de família, *Person* amplia o espaço de visibilidade do que antes se mantinha restrito à privacidade. Ao longo do documentário, 4 gravações realizadas em espaços muito particulares para quem aparece nas imagens, como a casa de campo e a casa de praia da família, nos instigam a refletir sobre essa reconfiguração do âmbito privado.

Apesar do uso da câmera super-8, não podemos dizer que as imagens produzidas sejam profissionais. Pelo contrário, elas se assemelham às características próprias de qualquer filme caseiro. Sem o auxílio do tripé, são muitas vezes tremidas ou mal enquadradas, a câmera se movimenta com velocidade, buscando ângulos dos rostos e corpos infantis que correm, se agitam e até estranham o equipamento. No entanto, exatamente por essa falta de qualidade técnica, solicitam o espectador, que encontra nas brechas deixadas pelos filmes caminho para a produção de afetos (Odin, 1995).

O que interessa não é a qualidade do material, mas o que e como é mostrado. Parece que o aspecto técnico não importa na medida em que o cineasta faz uso do seu ofício durante o lazer para produzir registros que não serão exibidos de forma profissional, a priori. Embora *Person*

filme, ele também aparece. De forma generosa, oferece a câmera para um amador, talvez a própria esposa. Parece que, ao reconhecer o valor e unicidade daqueles momentos, faz questão tanto de registrá-los quanto de fazer parte dos registros, para que nem ele e nem os momentos sejam esquecidos. São maneiras de usar o objeto do trabalho em um universo particular, e dar para o equipamento um novo propósito: o de produzir um arquivo de família.

Quando trechos desse arquivo são usados no documentário, essa intimidade é exposta para um grande público que consolida a imagem do cineasta não só por seus feitos públicos, mas a partir do relacionamento dele com a família. É claro que sua subjetividade não se resume ao que se passa na frente das câmeras, pelo que é selecionado pela filha como matéria-prima do filme. Contudo, não podemos desqualificar esses fragmentos que registram acontecimentos do passado. Pelo contrário, melhor ainda seria pensar no uso que Marina faz desses filmes caseiros.

## Além da busca

Apesar de não fugir de uma narrativa linear, e de realizar um discurso coerente, mesmo tendo como matéria-prima tantos fragmentos (filmes, fotos, depoimentos, encontros, memórias), *Person* produz fluxos indeterminados e abertos que se dão em momentos específicos, porém intensos. Como na cena em que Marina fala de si, em tom confessional: “não me sinto mal porque ele morreu, me sinto bem em ser filha dele, mesmo que eu não possa conviver com ele”.

Quando a diretora revela sentimentos tão íntimos para os espectadores, produz um discurso sobre si, sobre questões muito pessoais. Nesse momento, torna público algo da ordem do privado para se constituir a partir da revelação, na e pela imagem, e vai além: aproveita o instante da filmagem para trazer à tona o que talvez não fosse dado se não em consequência da câmera. É também o equipamento que torna possível reunir, de uma só vez, fragmentos de memórias, de documentos e de imagens que estavam guardados. No entanto, esses objetos, imagens e falas só ganham sentido, um novo e único sentido, quando revelados no ato de filmar.

A presença da câmera, nesse caso, faz parte e ajuda a construir a realidade. No entanto, não podemos atribuir valor negativo a esse processo. Pelo contrário, se levarmos em conta que, como afirma Jaguaribe (2007), a realidade já é em si uma construção social, a câmera pode ajudar a produzir acontecimentos que se dão por sua causa e que podem ser únicos e interessantes justamente por isso.

A partir daí, podemos dizer que o mais interessante no documentário não é o caráter biográfico, mas o que se esconde nas suas brechas, no processo de realização do filme e no privilégio dado a esses arquivos íntimos para buscar alguém que já se foi, e que de alguma forma continua presente. Considerando a tentativa de encontrar algo ou alguém do passado, poderíamos, num primeiro momento, incluir *Person* na categoria de *documentários de busca*, pensada por Bernardet (2004) para dar conta de uma nova safra de filmes onde os diretores investigam o passado para encontrar as referências que sirvam à identidade no presente. São documentários narrados em primeira pessoa que, apesar de tratar de questões pessoais, seriam emocionalmente contidos por ainda preservar um caráter ficcional.

No entanto, como não considerar que *Person* rompe com essa ordem quando, em determinados momentos, se abre para o inesperado? Ao expor de forma tão contundente a vida privada e a intimidade da própria família, Marina coloca em risco o domínio total que teria sobre o próprio discurso. É como se o íntimo lhe escapasse por olhares, gestos e determinados silêncios que são revelados nas imagens.

Um dos mecanismos que tornam essas lacunas visíveis, possíveis de serem percebidas, é o dispositivo<sup>8</sup> de filmagem adotado pela diretora: a reunião com a mãe e a irmã para relembrar o que se passou na tentativa de preencher o vazio deixado pela própria memória. É na casa de praia ou no sítio onde conviveram com *Person* que Marina, Domingas (irmã) e Regina (mãe) se reúnem para reativar suas lembranças. O escritório, cômodo da casa e espaço do privado, é agora cenário da

---

<sup>8</sup>Tomamos como referência o termo dispositivo assim como pensado por Foucault, ou seja, um modo de visualizar a história, algo que permite que se possa fazer uma reflexão sobre ela. Um exemplo seria o próprio modelo do panoptico, arquitetura que torna visível como as formas de controle atuam. Ver Michel Foucault, *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*, 11, Petrópolis, Vozes, 1994.

exibição de fotos, cartas, livros e documentos. Um precioso arquivo que é exibido, que se transforma em imagem pública.

Desenhos, mensagens e imagens de Person que não são apenas mostrados e lidos, como também interpretados, esmiuçados em uma busca muito particular de quem fazia parte daquela história. Quando se entrega a essa viagem ao passado, Marina se abre para novos acontecimentos, talvez reações inesperadas. É como se ela se colocasse e se reconstituisse na tela a partir de descobertas feitas naquele momento, em frente à câmera. Na cena que melhor ilustra essa desconstrução e reconstrução subjetiva, mãe e filha conversam:

*Mãe*- “Ele queria muito ter filhos, eu não queria”

*Marina*- “Você tinha 22 anos...”

*Mãe*- “Eu era jovem, queria viajar, estudar, fazer carreira. Não tava nos meus planos de jeito nenhum casar naquele momento. E ele fez de tudo para que vocês nascessem, para ter uma família.”

Nesse momento, o rosto em close de Marina demonstra um certo desconforto. Com o olhar voltado para baixo, numa recusa a encontrar os olhos da mãe, ela mexe a boca, engole seco. É quando a câmera capta um momento único, que escapa do previsto, que revela uma dor, que sugere ao espectador o que a diretora do filme sente naquele momento, mas que não é confirmado. Podemos supor que Marina pensou no pai, na sua ausência e presença, em si mesma. No entanto, são só suposições. E o interessante é justamente essa brecha, esse espaço, esse vazio. O diálogo continua de forma ainda mais intensa:

*Mãe*- “E você, o que lembra dele?”

*Marina*- “Engraçado que dessa época que ele era vivo eu lembro dele mas não me lembro de você.”

A frase sucinta, dita em tom grave, certo, parece ser uma resposta às palavras de certa forma duras da mãe, que sugerem uma leve rejeição à filha na falta de um desejo de ter engravidado. Podemos pensar, a partir dessa cena, em um diálogo que só poderia ter sido travado, de tal forma, naquele contexto, naquele momento, como se escapassem de algum tipo de ponderação, como se tivessem vindo à tona de forma quase irracional.

Mais uma vez, as interações parecem ser o espaço dos imprevistos, da produção de singularidades. Nessa trajetória, mais do que recuperar a imagem do pai, Marina parece elaborar a sua perda. Mais uma

vez podemos dizer que o filme é, em vez de uma biografia de Person, um dispositivo de produção de visibilidade. É no que se dá a ver na e em consequência da filmagem que Marina traz o passado para o presente, onde se reconstitui. Aqui encontramos similaridades com um movimento contemporâneo de exposição de si onde, segundo Bruno (2004) “a intimidade se volta para fora como que em busca de um olhar que a reconheça e lhe atribua sentido, existência.”

É como se a subjetividade, antes interiorizada, passasse a se produzir no exterior, no ato de se projetar e se fazer visível. Trata-se não só de estar sujeito a, mas, também, de se reconhecer no olhar do outro, de interiorizar esse olhar e, a partir daí, constituir um olhar sobre si mesmo. Nesse sentido, expor-se seria também se construir na tela (Bruno, 2006).

## Os filmes de família

A disposição dos filmes de família e o tratamento dado a eles ao longo do documentário parecem descrever uma trajetória onde a intimidade é expandida no ato de reflexão e revelação da própria diretora. Junto ao primeiro filme, da festa de aniversário, a narração em *off* é na verdade uma conversa entre Marina, a mãe e a irmã sobre o dia da morte de Person. Não interessa aqui as informações sobre o acidente de carro, a idade que ele tinha, de onde vinha e para onde ia. A experiência produzida pela narração, elaborada a partir da memória, inaugura o discurso.

“Você me contou no mesmo dia?”, Marina pergunta para a mãe. “Você lembra que me contou que ele tinha morrido?”, pergunta agora para a irmã, que responde negativamente. Quando tenta unir as lembranças da família sobre o pai, a diretora busca desesperadamente preencher os espaços vazios deixados pelo passado. O material colhido dessas conversas é selecionado e constitui a própria narração do filme. Mesmo que editado, foi o que se revelou no momento da filmagem que organiza o discurso.

No entanto, se são as descobertas da diretora ao longo do filme que motivam e impulsionam a sua reflexão, a edição das imagens do primeiro filme de família não colabora para que o espectador compartilhe a intensidade desse processo. Em um ritmo veloz, cada plano não dura

mais do que três segundos. Entendemos que o que se passa na tela é uma festa de aniversário, mas não reconhecemos aquelas pessoas, nem mesmo podemos identificar a princípio qual daquelas crianças é a Marina.

No segundo filme, onde pai e filhas brincam na praia, os planos duram um pouco mais. O tom azulado revela um aspecto nostálgico. Se antes, a edição da música tornava as imagens mais dramáticas, agora elas ganham um significado ainda mais representativo: sons de risadas de crianças são adicionadas aos filmes mudos, onde, no entanto, a troca de carinho vista na tela reforça a imagem que Marina pretende passar do pai. Em *off*, a diretora diz que passou a conhecer melhor Person pelos filmes que ele fez. No entanto, no documentário, é através dos filmes de família que ela transmite com veemência a imagem que construiu e que parece permanecer.

No próximo fragmento, o silêncio é respeitado. Mãe e avós passeiam com um bebê, que supomos ser Marina. Não há música, quase não há cortes. As imagens feitas pelo pai são preservadas de forma praticamente bruta, quase sem edição. Contudo, é no último filme caseiro inserido no documentário que podemos entender a força desses arquivos íntimos. Em um longo plano, sem cortes, Marina ainda pequena corre para os braços do pai. Uma relação de cumplicidade, de afeto, é mostrada em sua duração. As imagens lentas são intensas na medida em que revelam a espontaneidade do momento. A intimidade rompe com força de gestos à primeira vista banais, mas que dizem mais sobre aquela família do que qualquer depoimento, do que qualquer palavra.

É nesse sentido que entendemos que, apesar de *Person* exibir imagens íntimas, elas parecem conservar a sua dimensão poética na medida em que não se apresentam como um mero registro de verdade, mas como uma proposta de imersão em um outro tempo, mais lento, mais duradouro. Para Odin, quando as imagens de um filme de família são editadas, deixam um discurso coletivo para fazer parte do discurso de quem edita. No entanto, notamos que, com a exposição da intimidade, mesmo quem edita não consegue manter o controle total sobre o próprio discurso.

É como se algo sempre lhe escapasse, assim como acontece com a memória, irrepresentável em sua totalidade. Por mais que se tente, os fragmentos do passado não se inscrevem em uma clausura. Pelo con-

trário, de abrem e escapam para o mundo. É justamente o mundo que essas imagens, que pertenciam a um espaço privado, são colocadas para produzir outros sentidos. Afinal, não podemos nos esquecer que momentos de felicidade à primeira vista banais, como risos, abraços, passeios, olhares podem operar de formas diferentes nos espectadores.

Nesse sentido, apostamos em outras maneiras de usar a vida privada, que não a da lógica midiática, que reforça estereótipos e busca o que pode ser representado. Quando *Person* respeita seu tempo, mais lento do que a narrativa, e promove situações que só se dão em frente à câmera, por causa da câmera, no momento em que ela filma, produz outras possibilidades. Trata-se de trabalhar contra a idéia de um real dado, mas que se constitui no ato de fazer, no ato de filmar. Uma chance que o documentário oferece de realocar o espectador, tirá-lo do lugar de julgamento, mesmo que em determinados fluxos de imagens, oferecendo-lhe a possibilidade de produzir experiências, de nos conduzir “a mergulhar em profundidade nos acontecimentos da nossa vida”, como, segundo Odin (1995), fazem os filmes de família.

### Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude, *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003

\_\_\_\_\_. “A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação” in G. Bartucci (org) *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*, S.Paulo: Imago, 2000.

\_\_\_\_\_. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BENTES, Ivana, “Mídia-arte ou as estéticas de comunicação e seus modelos teóricos” in Fernanda Bruno, Antonio Fatorelli, *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*, Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

BRUNO, Fernanda, “Quem está olhando? Variações do público e do privado em weblogs, fotologs e reality shows” in Fernanda Bruno, Antonio Fatorelli, *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea* Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

\_\_\_\_ “Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de comunicação e de informação” in *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Nž 24, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

CERTEAU, Michel, *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*, v.1, Petrópolis: Vozes, 2007.

COSTA, Cândida Maria Monteiro Rodrigues da; Angeluccia Bernardes Habert. Em busca de Luis Sérgio Person: um cineasta na contra-mão. Rio de Janeiro, 2006. 143 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

DELEUZE, Gilles, *Foucault*, São Paulo: Brasiliense, 2006.

FOUCAULT, Michel, *Historia da sexualidade I: a vontade de saber*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_, *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*, 11, Petrópolis, Vozes, 1994.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia, *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

ODIN, Roger. *Le film de famille - Usage privé, usage public*, Paris: Meridiens Klincksieck, 1995.

\_\_\_\_, “As produções familiares de cinema e video na era do video e da televisão” in *Cadernos de antropologia e imagem/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de antropologia e imagem II, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Nž1*, Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995. pp. 155- 199, 1995.

PERROT, Michelle (org), *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SIBILIA, Paula, “A intimidade escancarada na Rede: blogs e webcams subvertem a oposição público/e privado” in INTERCOM- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, CD XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - BH/ MG - Set 2006.

SENNETT, Richard, *O declínio do homem público: Tirantias da intimidade*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

## **Filmografia**

*Person* (2007), de Marina Person

*Histórias Cruzadas* (2008), de Alice de Andrade

*33* (2003), Kiko Goiffman

*Um Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut

*Santiago* (2007), de João Salles

# O Cinema do Umbigo: Primeiras reflexões sobre uma certa tendência de cinema caseiro no cinema português

Paulo M. F. Cunha

*Doutorando na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,*

*Investigador do CEIS20/UC*

paulomfcunha@gmail.com

**Resumo:** Existe na história do cinema português dos últimos 40 anos um “género cinematográfico”, com uma tendência muito própria, que eu decidi classificar aqui como “cinema do umbigo”. Classifico-o assim por ser um cinema pessoal, confessional, contemplativo, ritualizado, esteticamente intransigente e rodado em espaços privados e caros aos seus cineastas. O que pretendo neste breve ensaio é fazer uma primeira abordagem de alguns desses filmes mais notórios, nomeadamente obras de João César Monteiro, António Reis/Margarida Martins Cordeiro e Pedro Costa.

Palavras-chave: João César Monteiro, António Reis/Margarida Martins Cardoso, Pedro Costa.

**Resumen:** En la historia del cine portugués existe, desde los últimos cuarenta años, un “género cinematográfico” con una tendencia muy específica, que tomé la decisión de clasificar como “cine del ombligo”. Lo clasifico así por tratarse de un cine personal, confesional, contemplativo, ritualizado, estéticamente intransigente y rodado en espacios privados y muy queridos por sus realizadores. Lo que pretendo con este breve ensayo es ofrecer una primera aproximación de algunos de las películas más notables de este tipo, realizadas por João César Monteiro, António Reis / Margarida Martins Cordeiro y Pedro Costa.

Palabras clave: João César Monteiro, António Reis/Margarida Martins Cardoso, Pedro Costa.

**Abstract:** In the history of Portuguese cinema over the last 40 years there is a “cinematographic genre” with a trend of its own, that I have decided to classify here as “cinema of the navel”. My classification is because it is a personal, confessional contemplative, ritualized cinema with an aesthetics of compromise and filmed in private spaces and dear to their filmmakers. What I want to

do in this essay is a first approach to some of the most notable films, namely works by João César Monteiro, António Reis / Margarida Martins Cordeiro and Pedro Costa.

Keywords: João César Monteiro, António Reis/Margarida Martins Cardoso, Pedro Costa.

**Résumé:** Dans l'histoire du cinéma portugais des 40 dernières années, existe un genre cinématographique qui présente une tendance propre, que j'ai décidé de nommer "le cinéma de nombril". Il s'agit d'un cinéma personnel, fondé sur des confessions, contemplatif, ritualisé, esthétiquement sans compromis et filmé dans des espaces privés chers aux cinéastes. Ce texte est une première approche de certains des films les plus notables de ce genre réalisés par João César Monteiro, António Reis/Margarida Martins Cordeiro et Pedro Costa.

Mots-clés: João César Monteiro, António Reis/Margarida Martins Cardoso, Pedro Costa.

## João César Monteiro

*"Só me interessa fazer filmes onde o grande centro seja o meu umbigo – que não é notável –, sem público, fora do público, contra o público, de preferência em casa e em sítios da casa, como a banheira, a cama e a retrete..."*

*O público, para mim, não existe. (...) Quando tiver de fazer um filme para o público, acho que faço um filme pornográfico e espectacular."*

João César Monteiro, 1981, pp. 19-21.

**L**onge de pretender ser uma linha programática para o seu cinema, o facto é que esta declaração de João César Monteiro caracteriza de forma explícita, transparente e inequívoca a primeira fase do percurso cinematográfico do cineasta.

Em 1971, com o auxílio financeiro da Fundação Calouste de Gulbenkian, Monteiro conclui a sua segunda curta-metragem, um projecto pessoal que se arrastava há longos anos:

“ (...) tentei pôr de pé um projecto de filme em 16 mm, intitulado *Quem espera por sapatos de defunto morre descalços*. Dois dias de filmagens e rabinho entre as pernas. Falta de xis. (...) No ano seguinte [1969], estimulado por algumas boas vontades (saudades), resolvi re-pegar no projecto *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, cujas filmagens se arrastaram ao longo de dois anos. (Monteiro, 1974b, p. 49).

O processo de produção desta obra foi quase exclusivamente amador: “Por tuta e meia, vendeu-me o Paulo Rocha algumas latas de negativo 16mm e, no minuto seguinte, aparelhado com uma Paillard e a boa-vontade de amigos e conhecidos, lancei mãos à obra” (Ibidem, p. 129). Não fosse o subsídio da Gulbenkian, o filme seria completamente concretizado com dinheiros próprios – do cineasta e de alguns amigos – constituindo-se assim como um projecto pessoal e singular no contexto do cinema português de então.

No entanto, devido à sua intransigência em aceitar os cortes impostos pela mutilação da censura, a exibição do filme foi proibida e não chegou a estrear comercialmente. Com esta provocante obra, Monteiro iniciou a construção de um universo cinematográfico particular e original, atrás de uma “aparente desenvoltura e uma aparente provocação”, desenvolvendo um olhar lírico e um “impuro prazer do esteticismo” (Costa, 1991, pp. 138-139). No entanto, as exhibições do filme em algumas mostras internacionais e nas sessões para o mecenas-produtor (Fundação Calouste de Gulbenkian) foram negativas, garantindo-lhe um percurso marginal e irredutível enquanto cineasta original e experimental.

No ano seguinte, Monteiro dirigiu *Fragmentos de um Filme-Esmola – A Sagrada Família*, mais uma obra experimental com um processo de produção atribuladíssimo:

“(…) tem sido penosamente produzido pelo Centro Português de Cinema, em condições suficientemente infames para me porem a espumar de raiva. (...) Filmado em 16 mm preto e branco/som directo, é formado por 23 longuíssimos, na sua maioria, planos, e deverá vir a ter a duração de uma longa-metragem com tempo *standard* se, no entretanto, não me lixarem mais a vida” (Monteiro, 1974, p. 56).

Tal como o filme antecessor, também *Fragmentos de um Filme-Esmola – A Sagrada Família* teve problemas com a censura prévia. Pre-

vendo a sua proibição e eventual confiscação do negativo, o autor nem sequer ousou submeter o filme ao juízo dos sensores, permanecendo sem exibição pública até 1975.

Apesar de Monteiro afirmar que estes filmes não são autobiográficos, reconhecem-se em ambos diversas passagens pessoais da sua vida privada (tornada pública) e da sua vida pública. Os conturbados processos de produção valeram-lhe amizades e inimizades que se perpetuaram durante décadas.

## António Reis e Margarida Martins Cordeiro

*“Posso dizer-te que jamais filmámos com um camponês, uma criança ou um velho, sem que nos tivéssemos tornado seu companheiro ou amigo. Isto pareceu-nos um ponto essencial para que pudéssemos trabalhar e para que as máquinas não levantassem problemas. Quando começámos a filmar com eles, a câmara era já uma espécie de pequeno animal, como um brinquedo ou um aparelho de cozinha, que não metia medo.”*

António Reis in Martins, 1993, p. 45.

Em Setembro de 1974, enquanto a generalidade dos cineastas portugueses queria sair para a rua para filmar as ocorrências mais marcantes do processo revolucionário em curso (PREC) e para documentar as transformações sociais e políticas sentidas sobretudo nos grandes centros urbanos, António Reis e Margarida Cordeiro optaram por fazer um cinema não-narrativo sobre elementos de cultura popular. Para concretizar tal projecto, o casal percorreu um total de dez mil quilómetros em locais isolados do interior de Trás-os-Montes, particularmente nas aldeias remotas de Bragança e Mougadouro, concelho natal de Margarida Cordeiro.

O projecto do casal para o que viria a ser *Trás-os-Montes* (1976) começou por ser apresentado como um projecto antropológico e etnográfico (“sem folclorismo”) que pretendia “emaranha[r] pela memória e pelo escândalo” e integrar o projecto *Museu da Imagem e do Som* desenvolvido no seio do Centro Português de Cinema. No pedido de financiamento, António Reis não garantia sequer planificações programáticas

ou métodos precisos: “O que serão esses documentários, ninguém o pode prefigurar. Implicarão uma luta corpo-a-corpo com formas ancestrais e modernações, entre lobos e Peugeot 504, entre arados neolíticos e botijas de gás” (Reis, 1974).

No entanto, o cineasta garantia que na experiência filmica deveria “incorporar-se uma dimensão vivida por todos nós e vivida “in loco” nas nossas permanências no nordeste.” Esta “dimensão vivida” era considerada fundamental, ditando a escolha de um cenário que conhecia há duas décadas e um período de rodagem preciso: “Em Trás-os-Montes, há nove meses de Inverno e três de inferno, pelo que a realização deste filme se deveria iniciar em Maio e Junho próximos. Contamos com as nossas três semanas de férias anuais para a tomada de imagens.” (Ibidem).

A dimensão pessoal do projecto *Nordeste/Trás-os-Montes* é tão fulcral que contraria inclusive as pretensões realistas ou meramente documentais: “O Nordeste tem muito som que já não é o som do Nordeste. Queremos recriar o som, de acordo com o som que o Nordeste teve ou deveria ter. Dir-me-ás que é falsear o real, mas, no nosso sonho, não pretendemos atingir uma verdade absoluta...” (António Reis in Monteiro, 1974a). De forma consciente, o filme procura cruzar dois níveis de memória – “do real e do fantástico” – que representam o documentário e a ficção.

Sobre o método de trabalho, sabe-se que “as filmagens demoraram 40 dias. Foram gastos 15.000 metros de fita. Após a montagem, serão aproveitados não mais que 2.000” (“Trás-os-Montes”, 1975). Se acrescentarmos ao tempo de rodagem os dez meses de montagem e o tempo de concepção do projecto, *Nordeste/Trás-os-Montes* totalizou ao longo de todo o processo criativo cerca de três anos de gestação e concretização. Segundo Margarida Cordeiro, a fase de preparação é difícil de definir com exactidão:

“Nós no *Trás-os-Montes* fizemos uma saga: vínhamos todos os anos aqui para Trás-os-Montes e fazíamos milhares e milhares de quilómetros, de Land Rover – à nossa custa, claro. Chegámos a viver algumas dias em aldeias próximas de Bragança, fotografando onde mais tarde filmámos, anotando as épocas de floração das árvores para depois ser fácil escolher lugares alternativos. Há muito trabalho antes da

rodagem do *Trás-os-Montes*, milhares e milhares de quilómetros” (Margarida Cordeiro in Castro, 2000).

Depois de *Trás-os-Montes*, o casal de cineastas concretizou outro projecto ambientado nos mesmos cenários telúricos; *Ana* (1985) é um projecto ainda mais pessoal que tem como protagonista a mãe de Margarida Cordeiro – a Ana do título – e como actriz a própria filha do casal, Ana Umbelina. O filme conta a história de três gerações: a mãe, o filho cientista que vive na cidade e passa as férias de verão na aldeia; e os dois netos: um rapaz e uma rapariga. Não pudemos confirmar que esse filho fosse um alter-ego de Margarida Cordeiro, mas tudo indica que sim: ela é cientista (médica psiquiátrica) e passa as suas férias de verão na terra natal.

Do ponto de vista logístico, a rodagem de *Ana* também foi muito particular: “Terminado em 1982, após seis anos de um trabalho obsessivo e rigoroso, e realizado em moldes de extrema economia (filmado em 16 mm, com uma equipa técnica restrita e com actores não-remunerados)” (Bastos, 1985, p. 10).

As relações entre as duas obras parecem e são evidentes:

“O *Trás-os-Montes* foi feito com uma paixão e uma novidade incrível. O *Ana* foi mais pensado, porque estávamos na posse de muitos dados, conhecíamos estas terras, tínhamos pessoas conhecidas em todo o lado, se nós fazíamos as coisas de uma maneira errada essas pessoas corrigiam-nos, tentámos não ser infiéis às coisas que víamos. O *Ana* foi mais consciente, dominávamos melhor o instrumento; por isso, as pessoas acham-no mais seco, mas o *Ana* é mais rico, muito mais bem feito” (Margarida Cordeiro in Castro, 2000).

Quer *Trás-os-Montes* como *Ana* tiveram um percurso atribulado no circuito exibidor nacional. O primeiro, apesar dos elogios da generalidade crítica, só conseguiu ficar em cartaz durante uma semana. Segundo números do exibidor, o filme apenas garantiu uma taxa de ocupação de sala na ordem dos 25 por cento, enquanto outros filmes em espera davam, certamente, melhores garantias comerciais. Entretanto, o apoio oficial da Direcção Geral da Acção Cultural e do Ministério da Educação e Investigação Científica garantiram a compra de um número fixo de bilhetes e asseguraram pelo menos uma exibição diária (19h) no mesmo cinema. Quanto a *Ana*, o filme só estrearia comercialmente em Portugal três anos depois de concluído, devido a um problema fi-

nanceiro originado na conversão do filme do original suporte em 16 mm para 35 mm e uma decisão escandalosa da Comissão de Qualidade do Cinema que recusou a classificação “filme de qualidade” à obra de Reis e Cordeiro.

Em contrapartida, ambos fizeram uma carreira internacional muito interessante. *Trás-os-Montes* foi premiado em Toulon, Pesaro, Manheim, Viermole e Lecce, exibido nos festivais de Roterdão, Londres, Belford, Cartago, Anvers, Bedalmena, Belgrano, Veneza e São Paulo. A procura do filme foi tal que a falta de cópias impossibilitou as exibições em Locarno, Berlim, Bruxelas, Hong Kong e Guayaquil; em termos comerciais, fez uma *tournee* por várias cidades francesas. *Ana*, antes mesmo da estreia portuguesa, esteve presente em diversos festivais importantes (Veneza, Roterdão, Hong Kong, Berlim e Cannes) e fez carreira comercial em diversos países europeus (exibido em Paris durante 3 meses).

## Pedro Costa

*“Uma noite, no fim do Ossos, eu estava exausto, sentado lá para um canto, e a Vanda veio dizer-me: ‘O cinema não pode ser só isto. Pode ser menos cansativo, mais natural. Se me filmares, simplesmente.*

*Continuamos?’ Isto foi um sonho. Foi a pequena ‘ficção’ que eu arranjei para fazer este ‘filme-documentário’. Fui então para o quarto dela, para estar com ela e esperar com ela pelos ‘bulldozers’ que viriam arrasar as Fontainhas. Toda a gente tem um lugar no mundo. Este é o lugar da Vanda. E esta é a irmã da Vanda; a Zita. E a mãe. E aquele que vai ali é o Pango, um rapaz sem casa. E assim por diante. Quer dizer, nesta sociedade horrível, é bom ter um lugar, um centro, senão somos roubados no nosso próprio interior. E eu podia começar a filmar porque encontrei um lugar, esse centro que me permitia olhar à volta, quase a 360 graus, e ver os outros, os habitantes, os amigos. E comecei a ver como o bairro entrava e saía no quarto da Vanda.”*

Pedro Costa in Ferreira, 2008a.

Em 1995, no último dia de rodagem de *Casa da Lava* em Cabo Verde, o *plateau* foi invadido por caboverdianos que pediram à equipa de filmagem para trazer “cartas, muitos presentes, encomendas, café,

tabaco, para os familiares emigrados em Lisboa”. Para distribuir as encomendas, Pedro Costa teve de percorrer alguns dos bairros mais degradados de Lisboa, nomeadamente o Bairro das Fontainhas, o Bairro 6 de Maio e o Bairro de Cova da Moura. Na sua procura pelos destinatários, o cineasta viveu uma experiência única:

“(…) eu ia à casa do seu José tal e dizia a ele que a filha lhe mandava um carta, com muitas saudades, e imediatamente sou convidado a entrar na casa, beber o grogue, tomar a sopa ou ficar um pouco ou convidado para o domingo seguinte, quando se casa a filha de alguém. É claro que isso faz nascer logo um mot de passe, uma senha, e isso deu o filme *Ossos*. Eu fui ficando por lá, para tomar um copo, comecei a gostar, me sentia parte daquele lugar, eesteticamente ou plásticamente, eu gostei do lugar, da organização espacial, das cores, não era só o sentido de comunidade, que evidentemente me impressionou muito, mas sobretudo as características daquele lugar limitado, pequeno, um gueto.” (Pedro Costa in Guimarães e Ribeiro, 2008).

Deste contacto nasceu a vontade de fazer um filme. *Ossos* (1997) contava a história de um casal de jovens que viviam num bairro degradado e que não sabiam lidar com a existência de um recém-nascido. Mais do que a história do casal e do seu filho, *Ossos* vive do cenário e do ambiente social pouco preso a concessões narrativas – no filme seguinte estas concessões desaparecerão por completo.

Depois de *Ossos*, Pedro Costa debruça-se sobre o quotidiano de uma das atrizes amadoras que protagonizara o primeiro filme nas Fontainhas. *No Quarto da Vanda* (2000) propõe precisamente conhecer o quotidiano do bairro a partir do quarto de uma habitante local. Mais do que uma reportagem ou registo folclórico, o cineasta queria dar voz às aspirações, lamentos, emoções das pessoas da comunidade. Durante dois anos, Pedro Costa viveu no Bairro das Fontainhas e começou a conceber o filme a partir de um método de trabalho diferente:

“Comecei este filme assim ‘en douce’, sem espalhafato, sozinho, com a mochila. Passámos aí uns três meses em que a meio do dia ela perguntava: “Então quando é que começamos a filmar?” Quando começou a registar o quotidiano do bairro, o cineasta não tinha plano de trabalho nem tinha horários: “Só tomei consciência de que podia ser um filme muito tarde, um ano e tal depois. Andei lá a filmar não para apanhar qualquer coisa, mas para perder. Ia lá das 9h às 22h, ou

passava a noite, e já não sabia quando filmava. (...) A certa altura era esquecido, chegava, dizia bom dia, eles diziam bom dia e cada um ia à sua vida. A minha era filmar” (Pedro Costa in Câmara e Coelho, 2008).

A protagonista de *No Quarto da Vanda* é a mesma de *Ossos*, mas agora assume o seu nome e complexifica a fronteira entre ficção e realidade. Se em *Ossos* Vanda Duarte encarnava a personagem *Clotilde*, uma habitante do bairro, neste filme ela é a toxicodependente *Vanda*, assumindo de corpo e alma uma personagem (?) de difícil definição. O cineasta justifica assim a sua opção:

“Falo de filmes com tempos de rodagem muito longos, feitos com poucos recursos, com amadores ou jovens que estão desempregados. Gosto de caracterizar os meus filmes como de cultura popular. Interessa-me contar histórias de pessoas, daqueles sítios. E nada melhor do que fazê-lo com essas mesmas pessoas, chamando-as a participar” (Pedro Costa in Beja, 2008).

O último filme de Pedro Costa, *Juventude em Marcha* (2007), volta ao cenário e às personagens de *Ossos* e de *No Quarto da Vanda*: o bairro das Fontaínhas. Durante 15 meses, e cerca de 320 horas de imagens, Pedro Costa acompanha o êxodo emocional de *Ventura*, um imigrante caboverdiano marginalizado, realojado num bairro social, mas que continua agarrado ao seu antigo bairro agora em ruínas.

Depois da rodagem, o cineasta passou mais 15 meses na mesa de montagem para concluir o filme. Em números redondos, a produção de *Juventude em marcha* durou cerca de 30 meses. Para Pedro Costa, esta demora é “absolutamente necessária” porque a sua “ambição é fazer cinema directo”, mas não um cinema de “escolas e dos géneros”, antes “um cinema sem camuflagem que passa uma ideia concreta”. A demora é essencial para que “percamos todos os clichés, para que eliminemos o belo e o bonito e as ideias poéticas que às vezes alguns cineastas chamam ‘as ideias de cinema’.” (Pedro Costa in Gaspar, 2008)

Para além de *Ventura*, lá continuam também *Vanda* e a sua irmã *Zita*. Mais uma vez, o cineasta afirma que este filme “é feito mais para as pessoas que participam no filme”. Para Pedro Costa, o seu cinema só faz sentido com estas pessoas e com este método de produção:

“É a vida deles que continua e a minha está misturada. Por outro lado, a maneira como trabalho é impossível de aplicar ao trabalho com actores, pelo menos conhecidos. Como é que posso ter um actor ou um

director de fotografia durante dois anos? Não consigo filmar de outra maneira” (Pedro Costa in Câmara, 2008).

Em última análise, o cineasta parece projectar-se a si mesmo nesta personagem:

“Uma conversa puxa outra, e há um dia em que ele me diz a idade. Tem apenas mais quatro anos do que eu. Foi aí que o abismo que eu julgava haver entre nós começou a desaparecer. E perguntei-me: será que eu não me cruzei com este homem na rua, no metro, nalguma tasca do Bairro alto?

Afinal, estávamos muito mais próximos do que eu julgava. Neste encontro inesperado entre o seu passado e o meu, surgiu a identificação. E isso lançou outras ideias para o filme” (Pedro Costa in Ferreira, 2008b).

Finalmente, *Onde jaz o teu sorriso?* (2001) partiu de uma encomenda do canal franco-alemão ARTE para integrar um conjunto de filme dedicados aos “Cinéastes de notre Temps”. Sabendo da admiração de Costa pelo casal Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, os responsáveis pelo canal convidaram o cineasta português para fazer um filme que já tinha sido tentado antes, mas que tinha esbarrado na resistência do casal. Com Pedro Costa foi diferente; o cineasta português propôs fazer um registo mais intimista, com uma pequena câmara de vídeo, sobre o processo criativo do casal, rejeitando fazer um documentário clássico do género “making of” ou uma entrevista directiva com excertos de obras do casal. Ao saber que o casal fazia uma terceira montagem de *Sicilia!* (1999), Costa reuniu a sua equipa – ele, outro operador de câmara e o técnico de som – e rumou para uma sala de montagem do *Studio National des Arts Contemporains de Le Fresnoy*, nos arredores de Lille. Em silêncio, na exígua sala de montagem, os dois estranhos acompanharam (contemplaram) o processo criativo do casal, mas também a sua relação conjugal porque, para o casal, arte e vida não são indissociáveis.

## Considerações finais

Nos filmes seleccionados como *corpus* para esta reflexão, a relação entre vida e cinema é muito complexa e de difícil delimitação. A construção de um “cinema do umbigo” – ou cinema privado ou cinema

caseiro – torna difícil a definição exacta de fronteiras entre conceitos como *verdade, realidade, experiência, intimidade, encenação, representação* ou *ritualização*. Os filmes situam-se num território entre o documentário e a ficção em que realidade e criatividade se fundem e confundem. Sem se reconhecerem nos moldes do cinema clássico, estes autores procuram linguagens cinematográficas diferentes das dominantes. Consequentemente, esta experimentação de novas formas de expressão vão alterar significativamente os circuitos de produção, distribuição e exibição destas obras.

Os filmes de Pedro Costa aqui tratados são rodados em espaços progressivamente mais reduzidos como o bairro, o quarto ou a sala de montagem. Os filmes de João César Monteiro também confluem para espaços mais intimistas. Os filmes de António Reis e Margarida Cordeiro procuram espaços isolados e em estado selvagem, longe das influências do progresso tecnológico; parece haver, nestes autores, e nestas obras em particular, uma obsessão com a pureza da obra, com a necessidade de afastar o cinema de influências estranhas à vida e à natureza humana.

Em última análise, nestas obras, os cineastas querem desvalorizar – ou mesmo menosprezar – o tradicional dispositivo cinematográfico, reduzindo-o ao mínimo indispensável. A dispensa de aspectos considerados secundários do processo fílmico – maquilhagem, efeitos visuais ou sonoros, gruas ou carris de filmagem – pretende aproximar o cinema da vida, despidendo-o de todo o artificialismo próprio da produção cinematográfica industrial. Simultaneamente, existe uma desvalorização das planificações e uma valorização crescente do espontâneo e do improvisado.

Para estes autores, os seus filmes são essencialmente testemunhos e observações sobre experiências (evito propositadamente a expressão “realidades”) que lhes são próximas e particularmente caras. Nestes filmes está constantemente presente uma vontade de perpetuar esses testemunhos como forma de fixar um património afectivo em vias de extinção. No entanto, parece-me que essa vontade testemunhal não condiciona os autores a grandes rigores realistas ou verosímeis.

O “cinema do umbigo” não pretende ser apenas uma classificação para filmes com semelhanças técnicas comuns; pretende essencialmente definir uma linha programática que passa por opções éticas, por

metodologias e conceitos experimentais e por uma necessidade de usar o dispositivo cinematográfico como instrumento de intervenção estética. Ao contrário do que afirma João César Monteiro, acredito que este “cinema do umbigo” não é feito “contra o público”, mas pensado para um “outro” público.

### **Referências bibliográficas**

BASTOS, José, “Ana” in *Jornal de Letras*, Lisboa, 14 de Maio de 1985, pp. 9-10.

BEJA, Hélder, “Pena chegar-se ao ponto de Call Girl”, disponível em: [www.abola.pt/sexta/view\\_art.aspx?modo=text&idtpub=626&idpla=34729&idpubli=35053&idpag=216695&idart=2127267](http://www.abola.pt/sexta/view_art.aspx?modo=text&idtpub=626&idpla=34729&idpubli=35053&idpag=216695&idart=2127267). Consultado em 21 de Outubro de 2008.

CÂMARA, Vasco e COELHO, Alexandra Lucas, “Chamam-lhe o homem que filma. Entrevista com Pedro Costa” in *Público*, Suplemento Y, Lisboa, 2 de Março, 2001.

CÂMARA, Vasco, “O Ventura é um tipo muito destruído, e eu também. Entrevista a Pedro Costa”, disponível em: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/o-ventura-um-tipo-muito-destruido-e-eu.html>. Consultado em 21 de Outubro de 2008.

CASTRO, Ilda, *Cineastas Portuguesas 1874-1956*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2000.

COSTA, João Bénard, *Histórias do Cinema*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

FERREIRA, Francisco, “Entrevista a Pedro Costa”, disponível em: [www.atalantafilmes.pt/2001/quartovanda/entrevista.htm](http://www.atalantafilmes.pt/2001/quartovanda/entrevista.htm). Consultado em 21 de Outubro de 2008a.

FERREIRA, Francisco, “Entrevista a Pedro Costa”, disponível em: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/sentimos-que-ele-ventura-tem-grandeza.html>. Consultado em 21 de Outubro de 2008b.

GASPAR, José Miguel, “O meu sonho é fazer cinema directo” in *Jornal de Notícias*, Porto, 27 de Maio de 2006.

GUIMARÃES, Pedro Maciel e RIBEIRO, Daniel, “Entrevista a Pedro Costa”, disponível em: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/mais-uma.html>. Consultado em 21 de Outubro de 2008.

LOPES, Denílson, “De volta ao Mundo”, texto apresentado no XII Encontro da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Brasília, 2008.

LOPES, João, “Memórias e fantasmas de um cinema feito com fé” in *Diário de Notícias*, Lisboa, 26 de Novembro de 2006.

MARTINS, Ana, *Olhares sobre Portugal: Cinema e Antropologia*, Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Social do I.S.C.T.E. e ABC Cine-Clube de Lisboa, 1993.

MONTEIRO, João César, “Entrevista a António Reis” in *Cinéfilo*, Lisboa, 20 de Abril de 1974a.

MONTEIRO, João César, *Morituri te Salutant*, Lisboa: Edições &ETC, 1974b.

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

REIS, António, “Nordeste” in *Cinéfilo*, Lisboa, 6 de Abril de 1974.

\_\_\_\_\_, “Trás-os-Montes” in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1975.

## Filmografia

*Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970), de João César Monteiro.

*Fragments de um Filme-Esmola: A Sagrada Família* (1972), de João César Monteiro.

*Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro.

*Ana* (1982), de António Reis e Margarida Cordeiro.

*Ossos* (1997), de Pedro Costa.

*No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa.

*Onde jaz o teu sorriso?* (2001), de Pedro Costa.

*Juventude em marcha* (2007), de Pedro Costa.

## **ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES**

- Análisis y crítica de películas | Analysis and film review | Analyse et critique de films

# A capacidade de representar-se no mundo contemporâneo e a idéia de construção da humanidade: utopias crepitantes no pensamento de Milton Santos

Iralene S. Araújo

*Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP*

iralenearaujo@terra.com.br

*Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá,*  
(2007, Brasil, 89 minutos)

Realizador: Silvio Tendler

Roteiro: Cláudio Bojunga, Silvio Tendler, André Alvarenga, Daniel Tendler, Ecatherina Brasileiro e Miguel Lindenberg

Distribuição: Caliban Produções Cinematográficas Ltda.

Música: Caíque Botkay

Edição: Bernardo Pimenta

Entrevistados: Milton Santos, José Saramago, Paul Claval, Maria Adélia Aparecida de Souza, Maria Auxiliadora, Roberto Lobato Corrêa, Manoel Correia de Andrade, Carlos Walter Porto-Gonçalves, Manoel Lemes, Ana Fernandes, Boaventura Souza Santos, Noam Chomsky, Eduardo Galeano, Boubacar Diop, Adieley Queiroz, Carlos Pronzato, Aílton Krenak.

## O Personagem

**O** geógrafo Milton Santos (1926-2001), nascido na pequena Brotas de Macaúbas, encravada na Chapada Diamantina, interior da Bahia, Brasil, foi atraído pelo trânsito de populações e de idéias. Inserido no movimento do mundo, tornou-se um desses cidadãos cuja combinação de curiosidade, circunstâncias de vida, sensibilidade e conhecimento o

dotaram de privilegiada clarividência, expressa por aguçada capacidade de comunicação.

Ganhou a estrada, conheceu o mundo, superou as expectativas então reservadas a um neto de escravos e filho de professores. Doutorou-se em geografia, foi agraciado com o título de doutor *honoris causa* por treze universidades, maioria estrangeira. Tornou-se o único brasileiro a receber o prêmio Vautrin Lud, uma espécie de Nobel de Geografia. Seu currículo ostenta mais de quarenta livros e trezentos artigos publicados.

Santos moldou a sua trajetória tendo como referência um projeto utópico, pensamento no qual há espaço para a reação popular. Tornou-se respeitado intelectual, condição que, fora de situações de evidência, ele próprio classificou como tão difícil quanto a de ser negro no Brasil. Optou, segundo suas próprias palavras, por se manter desvinculado de dogmas e agremiações – um *outsider*, enfim. Tornou-se personagem! O homem Milton Santos morreu no dia 24 de Junho de 2001, aos setenta e cinco anos.

## **O Filme**

O pensamento do personagem acima descrito é protagonista do documentário *Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá*, no qual o diretor Silvio Tendler tematiza a globalização numa perspectiva crítica e sob a ótica daqueles que pertencem e atuam na periferia do mundo ou que a têm como objeto de reflexão. Na montagem do dispositivo utilizou-se dos discursos de contraposição para marcar as diferenças de posição e os absurdos e ironias de argumentação. O maior trunfo do filme consiste em expor a lógica perversa patrocinada pelas grandes corporações e evidenciar como uma minoria abastada manipula recursos naturais, econômicos e humanos em proveito próprio e em detrimento da maioria da população.

O formato escolhido por Tendler para abordar tais questões pode ser considerado clássico por uns e convencional demais por outros. O que ninguém pode deixar de admitir é que não faz nenhuma questão de camuflar o seu tom perceptivelmente didático. Por outro lado, também não se exime de veicular imagens e falas dos sujeitos periféricos. Marca, assim, uma perspectiva diferente em comparação com a abordagem

nas representações que tratam as questões sociais a partir do ponto de vista institucional ou da maneira como estas questões são tratadas pelas agências de notícias ou, ainda, nas representações produzidas com o patrocínio de grandes corporações.

O referido tom didático não chega a desmerecer o filme, estruturado a partir de blocos temáticos que mesclam entrevistas, depoimentos, pronunciamentos, fragmentos de outros filmes, imagens de arquivo, ilustrações e fotografias de variadas fontes e textos do próprio personagem, costurados por narração *off* nas vozes de Beth Goulart, Osmar Prado, Matheus Nachtergaele, Milton Gonçalves e Fernanda Montenegro. A própria escolha de figuras *globais*<sup>1</sup> como narradores também não foi gratuita. Trouxe implícita a garantia de um atrativo a mais para o público brasileiro. Contraditório? Estratégico? Não necessariamente condenável, embora cause a impressão de que a qualquer momento ouviremos o indissociável *plim-plim*, marca registrada da rede de televisão brasileira líder de audiência.

O personagem-título atua como *talking head* principal, cujas declarações são quase sempre reforçadas por depoimentos seqüenciais de *talkigs heads* coadjuvantes no filme ou atores-sociais afinados com as suas idéias, mesmo que adotem uma linha de argumentação diferenciada. Algumas vezes, como no caso da seqüência protagonizada por José Saramago, a afinidade de pensamento com Santos é tal que pode até gerar uma impressão de combinação. Apesar da apresentação generosa que se faz do personagem Santos, são as suas idéias que estão em destaque no documentário.

No filme, parte-se do pressuposto que, embora seja uma denominação recente, a globalização não é fato novo. Primeiro tal globalização caracterizou-se pela ocidentalização dos territórios e depois evoluiu para a fragmentação dos mesmos. Prega-se na atualidade o fim do Estado forte, argumento conveniente quando se deseja manter países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento sob controle.

Observa-se, porém, que a dinâmica da economia globalizada vem aprofundando o seu caráter perverso, respaldado pela orquestração de organismos internacionais, consensos e fóruns que, muitas vezes, são patrocinados por corporações que se movem por interesses de mercado

---

<sup>1</sup> Substantivo utilizado aqui com o sentido daquilo relacionado ou pertencente à Rede Globo de Televisão.

e por predatória lógica do capital. A esta circunstância, Milton Santos denomina *globalitarismo*.

Nesse quadro, as referidas corporações espraiam-se por diferentes nações e têm o capital como único vínculo. O enfraquecimento da noção de Estado resulta em “espécie de centro fraco do mundo” (Tendler, 2007). Neste contexto há espaço para “ações sem responsabilidade social e moral” (*idem*) que, por sua vez, desorganizam “os territórios social e moralmente” (*idem*).

Tal lógica, ao mesmo tempo em que estimula relações marcadas pelo consumo, também revela uma ideologia que considera natural a disparidade de oportunidades, de apropriação de riquezas e dos modos de produção por poucos. O receituário violento prescrito pelo Consenso de Washington resulta de posturas ideológicas muito bem definidas. Ele é sinônimo do neoliberalismo capitaneado pelos Estados Unidos, que utiliza o refinanciamento da dívida dos países subdesenvolvidos e em desenvolvimento ao custo de promover a abertura ao livre trânsito de mercadorias nestas economias e do enfraquecimento de seus Estados.

No filme, a mídia é encarada como um dos mecanismos de garantia da referida lógica na medida que homogeneiza os pontos de vista e controla os conteúdos veiculados por meio de distribuição padrão. Ele revela como seis corporações comunicacionais, por meio de suas agências, respondem por noventa por cento dos conteúdos veiculados no mundo. Há, desta maneira, uma limitação de fontes e de pontos de vista, o que contradiz a propalada democratização da informação. Os clientes das agências de notícias repetem, de “maneira servil” (*idem*) as “mesmas fotos, mesmas notícias” (*idem*).

Além das fontes serem limitadas, são limitadas também as temáticas abordadas na medida que as agências habitualmente veiculam os mesmos temas a um só tempo. Observa-se, assim, o excesso do mesmo, exaustivamente espetacularizado e que finda por se tornar vazio de sentido, embora possamos, hipnotizados, consumir o que as mídias veiculam e experimentar a sensação de estarmos bem informados.

Para Santos, o humanismo foi substituído pela cultura de consumo. Este último ele reputa ser o grande fundamentalismo da contemporaneidade. Constata-se que “não há produção excessiva de informação, mas de ruídos, repetição excessiva, análise conforme interesses pré-determinados. A informação, o grande instrumento do processo de

globalitarismo, é manejada por pequenos grupos de forma inteligente” (*idem*).

Para Santos, “há uma demanda explosiva que vem de baixo” (*idem*) e que, com o desenvolvimento das tecnologias de comunicação e de produção audiovisual, torna possível prever formas de reação das classes populares, não mais nos moldes das guerrilhas armadas. De posse de uma microcâmera é possível produzir informação alternativa que lançada na grande rede nos permite mobilizar gente do mundo inteiro. Tais recursos também permitem, “sem abandonar o que a gente é, que a gente seja universal” (*idem*).

Ressalta que “reclamamos contra os totalitarismos e caímos num totalitarismo *standard*, mesmo modelo e bula” (*idem*). Ele afirma que “hoje, com uma pequena aparelhagem também se faz opinião, se produz coisas centrais na evolução da história” (*idem*). E o que é central na vida dos indivíduos muitas vezes é retratar seu cotidiano, abrir flancos para se verem representados nas telas, construir formas de solidariedade com expressão social e política. “Há possibilidade, cada vez mais forte da revanche da cultura popular [...] por meio do discurso dos oprimidos”. Para ele, “o grande desafio, para não sermos uma caricatura, é oferecer um mundo diferente” (*idem*).

A reação das classes populares é ainda um processo em aberto porque “não descobrimos as formas de pensar este mundo novo a partir de nós próprios” (*idem*). Santos prognostica que “há um vulcão crepitando e não temos as antenas para captar o mecanismo intelectual das novas formas de manifestação. [...] Os movimentos populares buscam uma globalização solidária” (*idem*). Ele, porém ressalta que “não vão ser as ONGs e o terceiro setor a promover mudança” (*idem*). Na sua concepção, “o terceiro setor não é abarcativo. A produção democrática tem que partir do Estado. Ele se torna indispensável porque as fontes de desigualdade e diferenças são mais fortes hoje” (*idem*).

Para o pensador, no contexto contemporâneo não se discute a democracia. “A *democracia* em que vivemos é seqüestrada, amputada, condicionada. As grandes decisões são tomadas no âmbito das grandes organizações financeiras não democráticas. Os que governam o mundo não são eleitos democraticamente. [...] A representatividade, transparência e coerência perdeu a força” (*idem*).

A construção de uma idéia e prática de humanidade que contraponha o globalitarismo é, para Milton Santos, uma globalização solidária que se coloca como a grande utopia para o século XXI. Para ele, “hoje fazemos ensaios do que será a humanidade” (*idem*).

## *Circunstâncias Especiais*

Marcelo Dídimó

UFC-Universidade Federal do Ceará

mdidimoco@uol.com.br

*Circunstâncias Especiais/Circunstancias Especiales* (2007, Chile/EUA, 73 minutos)

Realizador: Marianne Teleki e Héctor Salgado

Roteiro e Montagem: Shirley Thompson

Música: Manuel Meriño M. e Héctor Salgado

**E**M abril de 2008 aconteceu a 18<sup>a</sup> edição do Cine Ceará – Festival Ibero-Americano de Cinema. Este foi o segundo ano em que a Mostra Competitiva de longas abriu as portas para os países da América Latina, além de Portugal e Espanha. Dentre as 10 obras audiovisuais selecionadas para a competição, figuravam 8 ficções e 2 documentários. O prêmio de melhor montagem foi concedido ao documentário *Circunstâncias Especiais*.

Esta co-produção entre Chile e Estados Unidos foi dirigido por Marianne Teleki e demorou 6 anos para ser concluído. A produção executiva ficou a cargo da diretora e de seu marido Hector Salgado, ambos estreados na realização de uma obra audiovisual. Na verdade, o documentário foi concebido devido ao drama pessoal de Hector, uma história que necessitava ser contada e ir além de suas dolorosas lembranças.

O filme narra a busca de Hector em enfrentar os demônios de seu passado. Ainda jovem, com apenas 16 anos, Hector e alguns amigos foram considerados terroristas e presos durante a ditadura Pinochet no Chile, em 1973. Durante 3 meses eles foram torturados pelas Forças Armadas e ficaram presos durante 3 anos. Hector foi deportado, conseguindo exílio nos Estados Unidos, algo que ele não desejava. Alguns amigos não tiveram a mesma sorte e foram mortos durante a prisão.

Após 16 anos de exílio, Hector conseguiu retornar à sua cidade natal, Tomé, e iniciou uma trajetória dolorosa para encontrar os verdadeiros culpados das mortes de seus amigos. Estes criminosos políticos

não foram devidamente julgados e permaneceram em liberdade após o fim da ditadura.

Os cineastas adotaram uma posição invasiva, abordando os algozes da ditadura sem o consentimento dos mesmos. Obviamente, todos se recusam a comentar os fatos daquele período e negam qualquer participação nos crimes políticos do passado. Hector os confronta sem medo, sendo implacável na sua perseguição pela verdade e pela justiça. Em certos momentos, são utilizados câmeras e microfones escondidos, talvez a única forma de conseguir depoimentos mais claros. No entanto, os entrevistados sempre se esquivam das perguntas e colocações de Hector.

Ao passo que o personagem procura montar esse quebra-cabeça – literalmente, Hector o faz com imagens gravadas em azulejos – terrível, imagens de arquivo compõem o drama do protagonista. São imagens da época da ditadura, do período em que Hector morou nos Estados Unidos e dos locais onde ocorreram as atrocidades. Depoimentos de amigos sobreviventes da ditadura confirmam toda a crueldade praticada contra eles. A narração fica por conta do próprio Hector, através de depoimentos e da locução em off.

O filme segue uma linha narrativa documental clássica, aproximando-se, diversas vezes, do Cinema Verdade. O Cinema Verdade passou a ser difundido em países como França e Estados Unidos a partir da década de 1960 e se refere a documentários realizados com câmera na mão e captação de som direto. Geralmente, abordam temas contemporâneos como alguma personalidade, crises políticas, movimentos sociais.

De um modo geral, este tipo de filme caracteriza-se por não possuir uma estrutura pré-estabelecida, sendo esta definida durante as filmagens de acordo com o desenrolar dos acontecimentos ou na ilha de edição. O Cinema Verdade também assume um caráter de maior compromisso com a verdade, mais real, mais humano.

*Circunstâncias Especiais* mostra o protagonista à procura dos depoentes que são abordados com muita surpresa, tentando cobrir a objetiva da câmera ou seus próprios rostos. Ainda assim, a captação da imagem e do som é mostrada, com algumas imagens borradas e falhas no áudio.

O tema das ditaduras e regimes autoritários na América do Sul é recorrente no cinema. As crises políticas que assolaram países como Brasil, Argentina e Chile são freqüentemente retratadas no cinema tanto pela ficção quanto pelo documentário. No entanto, o documentário tem um apelo emocional mais forte, já que para o público, o que é mostrado está mais próximo do real.

Por isso, é impossível não se comover com um período tão negro da história do Chile. A coragem de Hector em remoer o passado e confrontar esses fantasmas é louvável. São poucos os documentários que conseguem seguir uma linha tão interessante. À medida que o tempo passa, Hector se aproxima cada vez mais de seus algozes e quem assiste acompanha com igual emoção a busca pela verdade.

A narrativa, no entanto, não segue a mesma progressão emocional do protagonista. Talvez pela inexperiência do casal, a história é muito mais comovente que o documentário, que infelizmente não consegue transparecer a aflição de Hector em seus momentos mais impactantes, nem mostrar sua emoção nas horas de saudosismo. Ainda assim, comove bastante o público por ser uma história emocionante e pela trajetória pessoal de Hector.

Além do Cine Ceará, o filme ainda participou do brasileiro *É Tudo Verdade* e de outros 15 festivais mundo afora. Devido a sua temática polêmica, *Circunstâncias Especiais* está sendo reconhecido e aclamado pelo público de seu país e seguindo uma carreira de sucesso pelo mundo.

## Acto de Verão

Paulo M. F. Cunha

*Doutorando na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,*

*Investigador do CEIS20/UC*

paulomfcunha@gmail.com

*Aquele querido mês de Agosto* (2008, Portugal/França, 150 minutos)

Realizador: Miguel Gomes

Argumento: Miguel Gomes, Mariana Ricardo e Telmo Churro

Director de Som: Vasco Pimentel

Arranjos Musicais: Mariana Ricardo

Montagem: Telmo Churro e Miguel Gomes

Director de Fotografia: Rui Poças

Produtores: Luís Urbano e Sandro Aguilar

“No coração de Portugal, serrano, o mês de Agosto multiplica os populares e as actividades. Regressam à terra, lançam foguetes, controlam fogos, cantam karaokê, atiram-se da ponte, caçam javalis, bebem cerveja, fazem filhos. Se o realizador e a equipa do filme tivessem ido directamente ao assunto, resistindo aos bailaricos, reduzir-se-ia a sinopse: “Aquele Querido Mês de Agosto acompanha as relações sentimentais entre pai, filha e o primo desta, músicos numa banda de baile”. Amor e música, portanto. Documentário? Ficção? A meio deste filme vemos uma ponte: a ponte romana de Coja sobre o rio Alva, da qual se atira Paulo “Moleiro”. Sem querer parecer Confúcio, diria que de qualquer uma das margens que esta ponte une se avista perfeitamente a outra. E que o rio é sempre o mesmo.”

Miguel Gomes

**A** Rodagem de *Aquele querido mês de Agosto* estava prevista para Agosto de 2006. Contudo, cerca de um mês e a meio antes, dificuldades financeiras adiam o início da rodagem por tempo indeterminado. Pragmático, o realizador pede ao produtor uma câmara de 16 mm

e uma equipa mínima para captar *in loco* imagens das festas religiosas e populares que acontecem na Beira Interior.

O material captado, depois de trabalhado nos laboratórios em Lisboa, levou a uma reescrita do argumento e a alterações radicais na forma do filme. O resultado final foi apresentado no Festival de Cannes (21 de Maio de 2008) e teve estreia comercial em Portugal precisamente três meses depois. Em exibição comercial em território nacional, o filme foi visto por cerca de 25 mil espectadores.

## Contexto

O filme inicia-se com imagens de bailaricos populares e de procissões religiosas. A acompanhar as imagens apenas relatos em *off* que contam histórias passadas sobre as imagens projectadas.

Estas imagens foram captadas de forma bruta durante o mês de Agosto de 2006. Com uma equipa pequena – director de som, director de fotografia mais dois elementos – o realizador foi filmando “tudo aquilo que lhe parecesse digno de registo, comprometendo-se a reformular a ficção em conformidade”.

As histórias que se ouvem são verídicas no sentido em que os seus protagonistas as relatam como acontecimentos ocorridos nas suas próprias vidas. Contadas na primeira pessoa, estas histórias tentam fornecer dados documentais sobre a realidade das aldeias do Portugal profundo, desde os bailaricos pagãos às procissões de grande devoção católica, dos heróis aos anti-heróis locais, dos hábitos sociais aos problemas do quotidiano.

As sequências do casal na adega que contam as histórias de “faca e alguidar” dos vizinhos, dos amigos que conversam na entrada da taberna, dos motards e dos imigrantes que invadem a pequena aldeia, dos diversos músicos populares, do flagelo dos incêndios florestais, dos relatos de vivência dos simples habitantes da aldeia servem de fundo contextual para percebermos – mais à frente – algumas sequências importantes na trama final.

O papel da música é fundamental no processo de construção do filme. A transcrição das letras no ecrã aquando das interpretações musicais pretende ouvir – ou ler – estas músicas sem preconceitos. O diá-

logo final entre realizador e director de som é, para além de hilariante, exemplar para a escolha do universo da música ligeira como pano de fundo para este melodrama tragicómico do Portugal profundo de início do século XXI.

Esta parte encerra a fase dita documental do filme. Tudo o que aqui se relata e mostra é a estrutura social e cultural na base da qual foi pensado o argumento inicial e concebida a versão final do filme.

## Pretexto

A chegada de um jipe em alta velocidade dá arranque à segunda parte do filme. É o produtor que chega para pedir explicações à equipa técnica que, sem resultados visíveis, prolonga a sua estadia fazendo disparar o orçamento. A câmara persegue o director de som Vasco Pimentel na recolha dos sons ambiente da região, acompanha o processo de casting de figurantes e actores, a escolha dos *sets* e a reacção da população local.

Para além de acompanhar a equipa técnica, é no pretexto que o realizador e o produtor caracterizam física e psicologicamente as personagens para os actores que procuram.

O pretexto serve também para justificar a escolha dos actores e das suas histórias verídicas. É na longa conversa entre dois dos principais figurantes que ficamos a saber que eram estes figurantes que, em *off*, contavam as suas histórias verídicas no contexto e mostram a sua ligação à aldeia.

O pretexto acompanha também o processo de selecção do trio protagonista: actores amadores, recrutados no local de filmagens, com raízes sócio-culturais semelhantes às personagens idealizadas pelo realizador.

Esta fase parece completamente encenada. Se o contexto é a estrutura, este pretexto é a conjuntura do projecto.

## Texto

A terceira, e última, parte do filme assume-se como totalmente ficcional. Os actores que conhecemos na parte intermédia do filme surgem agora na pele das suas personagens.

*Tânia* (Sónia Bandeira) é uma adolescente que canta na banda Estrelas do Alva, agrupamento de música ligeira e popular que anima as festas de verão na generalidade das aldeias portuguesas do interior profundo. A banda é dirigida pelo seu pai *Domingos* (Joaquim Carvalho), abandonado pela mãe de *Tânia*, e integra também o seu primo *Hélder* (Fábio Oliveira), por quem sente uma atracção secreta e proibida. As conquistas de *Hélder* fazem aumentar os ciúmes de *Tânia*. Os ciúmes de *Tânia* fazem aumentar os ciúmes do seu pai. As tensões entre os elementos da banda intensificam-se durante as actuações e no relacionamento quotidiano.

Apesar de ser protagonizado por actores amadores, porque o realizador exigiu actores recrutados nos locais de filmagem, por estes conhecerem melhor que ninguém o contexto pretendido, esta parte do filme não pretende ser minimamente documental. Pelo contexto e pretexto já exibidos, o texto que agora se conta nesta parte final não se prende a explicações ou justificações desnecessárias para o desenrolar da história de amor, como acontece no caso dos cantores populares que percorrem a aldeia a cantar ao desafio ou na sequência

Esta fase é completamente ficcionada. No entanto, procura incorporar na trama episódios, factos e hábitos próprios da comunidade onde se desenrola.

## Algumas Considerações

A discussão que acompanhou a exibição do filme aparenta preocupar-se essencialmente com a delimitação das fronteiras documental e ficcional do filme. Perante a oportunidade de apreciar esta original e criativa simbiose de géneros, a preocupação de definir o objecto torna-se uma questão secundária.

Tal como sugere o modelo dialéctico hegeliano – tese, antítese e síntese –, *Aquele querido mês de Agosto* é um resultado final que faz mais

do que simplesmente somar as partes documental e ficcional. Visto como foi montado, o filme de Miguel Gomes é agora uno e indismontável. Os três momentos são agora indispensáveis enquanto etapas de um processo mais global.

A momentos, este filme lembra *O Acto da Primavera* (1963, Manoel de Oliveira). Tal como Oliveira na captação da representação popular do Auto da Paixão em Trás-os-Montes, também Miguel Gomes usa o dispositivo cinematográfico para questionar as relações do cinema com a vida, com a verdade, com a mentira e com a encenação. Ambas as obras parecem partilhar um carácter etnográfico ou antropológico, mas sem mostrar a mínima vontade de se deixarem prender pelos rigores científicos ou metodologias académicas. O essencial é registar uma experiência única e própria daquele lugar, daquele tempo, daquelas gentes.

Para classificar de vez este filme, parafraseando o seu próprio realizador, acreditamos que, reduzido à essência, o filme *Aquele querido mês de Agosto* é, de uma forma muito criativa e original, simultaneamente ficção e documentário, portanto.



## **LEITURAS**

- Lecturas | Readings | Comptes Rendus

## Mas afinal... Ainda uma ontologia do documentário?

Francisco Elinaldo Teixeira

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resenha do livro: *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, de Fernão Pessoa Ramos, São Paulo: Editora do SENAC, 2008.

**N**ão se vive uma época muito propícia para grandes desenvolvimentos do pensamento, os embaraços são grandes no que respeita à atividade de pensar, como se todas as capacidades de resistência tivessem mergulhado num certo torpor, num prolongado estado de anemia. Por outro lado, sabe-se, no que se refere aos processos psíquicos-culturais, o quanto os momentos de saturação também anunciam a irrupção de objetos novos. Resistir à inanição e recobrar sua potência vital sempre foi o maior impulso do ato de pensar, sempre a partir de um impoder e não de uma onipotência orgulhosa de si.

Nesse sentido, qual a utilidade, hoje, de um livro teórico de cinema, de cinema documentário e, ainda mais, escrito sob o *leitmotiv* de questões ontológicas, isso após quase um século de formação de tal domínio? Pois é, acontece de se duvidar desse tipo de empreitada, sobretudo, quando a teoria ainda é passível de se confundir com sobrevôo do espírito em relação ao mundo, ao ser.

Movimentando-se em pista paralela à prática das imagens, o livro de Fernão Ramos nos propõe uma prática dos conceitos do cinema documentário. A começar pelo título – *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* – o autor ganha coragem para se lançar e nos lançar num labirinto conceitual de grande envergadura. As palavras “afinal” e “mesmo” reverberam, a princípio, uma certa inquietação. “Afinal” enquanto algo da ordem do definitivo, de uma vez por todas, pela última vez? “Mesmo” enquanto essência a que, finalmente, o espírito teria acesso para além de toda aparência, de toda querela e equívocos cometidos em seu nome? Sem dúvida, há nisso um misto de ironia, mal-estar e impaciência de quem, laborando no campo há tempo, não suporta mais tanta “confusão”, pegando-nos pela mão e nos conduzindo

por entre aquelas dúvidas e perguntas infanto-juvenis que os pais ou mestres já não agüentam mais tentar das respostas. Mas não deixa de haver grande generosidade no esforço de pensamento aí investido.

Se deixarmos de lado um sentido primordial de ontologia enquanto indagação sobre o ser-estrutura de algo dado desde sempre, nossa inquietação inicial pode se dissipar. Trata-se, então, de pensar o labor conceitual do autor como uma tentativa de compor uma *ontologia do presente documental*, levando-se em conta as enormes estratificações adquiridas por esse domínio ao longo do último século. Ou seja, é como se Ramos, partindo das inquietações, indagações e complexidades do momento atual, se lançasse ao passado para tentar entender como tal presente chegou a ser o que é, suas condições de possibilidade. De fato, aí uma perspectiva histórico-arqueológica vem se inscrever de maneira contundente, tanto no que respeita à trajetória do documentário internacional quanto local.

Ramos é hoje uma das principais referências da reflexão sobre documentário no Brasil, com um pensamento bastante polêmico e enfático no que respeita à defesa intransigente de uma especificidade do documentário no campo audiovisual, num momento de grandes debates sobre interface de mídias, confusão de fronteiras, indiscernibilidade de domínios antes, aparentemente, tão definidos. Mas lá onde grande parte dos analistas enxerga e procede por “desconstrução”, Ramos opera com um (re)construtivismo que demanda um enorme exercício categorial, quase a assumir a consistência de um conceitualismo.

É possível que seu grande divisor de águas, aquilo que vem separar em meio ao magma turvo em que as diferenças e singularidades se dissipam, seja o manejo que faz da noção de estilo ou de “estilística documental”, quase sempre no sentido de escola, grupo, movimento ou tendência, enquanto maneira de situar, encaixar ou encerrar as *docu-diversidades* clássica, moderna e contemporânea. A noção de “estilo pessoal”, singular ou raro, praticamente não aparece em suas análises, embora às vezes tal noção cobre sua prerrogativa no quadro plural da prática documental da atualidade. É o caso, por exemplo, da discutível noção de “documentário em primeira pessoa”, apresentada como “novidade formal”, enquanto “figuração do eu que enuncia diluída, estourando a subjetividade em uma multiplicidade de vozes que se sobrepõem” (p. 69). Por seu caráter de novidade, por se lançar como

uma espécie de última fronteira desse “outro” inscrito no horizonte do documentário desde sempre, pela complexidade que acresce à nossa tão familiar relação com a categoria de sujeito e sua transmutação na diversidade de modos de subjetivação contemporâneos, um olhar mais detido nesse tipo de estilística mereceria uma análise mais acurada, sobretudo, em função dos problemas que levanta em relação à questão da enunciação documental.

O trajeto do autor é espesso e sinuoso, com análises apuradas e de grande alcance que conjugam história, teoria e estética documentais, recobrando o vasto espectro das produções imagéticas moderna e pós-moderna. Fiquemos, assim, com o que se pode considerar seu núcleo argumentativo ao longo de todo o livro, ou seja, sua defesa daquilo que constitui a particularidade do documentário.

Segundo Fernão, ora seguindo, ora divergindo de outros autores com o mesmo propósito, *a imagem documental se particulariza dentre outras imagens por fazer asserções sobre o mundo a partir das posições do sujeito-câmera nas circunstâncias da tomada*. Nesse sentido não importa a consistência, a diversidade de materiais e suas combinações, os modos ou maneiras de agenciá-los, ou seja, por sobre toda e qualquer variação estilística, o fim último (seu “afinal”) do documentário é nos dizer-propor – eis aqui o mundo, a vida como ela é, eu estive lá! O mundo tal como o vejo, a vida tal como ela se me apresenta, a realidade tal como imprimo seus traços! Tomada do mundo-vida-realidade que demanda uma presença incontornável, irrecusável, do sujeito-da-câmera. Presença fundamental na correspondência de olhares, na ponte estabelecida no âmbito da recepção, entre documentarista e espectador.

Sabe-se da ontologia baziniana, autor de base nas elaborações de Ramos, o quanto a presença, os traços, os indícios da realidade constituem os fundamentos, por excelência, da imagem foto-cinematográfica. Mas para Bazin, ao contrário de Ramos, a novidade desse tipo de dispositivo instaurado pela modernidade, sua continuidade, mas, sobretudo, sua ruptura em relação à *perspectiva artificialis*, é realizar tal impressão de realidade da maneira mais autônoma possível no que diz respeito à presença humana, ou seja, prescindindo quase que por completo, pelo seu automatismo, da mão humana. Há, no argumento de Ramos, uma espécie de inversão-deslocamento: a mão humana, a câmera-olho, o

sujeito-da-câmera e as maneiras como se posiciona nas circunstâncias da tomada, tudo isso ganha um peso crucial em sua ontologia do documentário. O olho-mão-presença humana como um grande divisor de águas que vem repartir a “imagem-qualquer” (típica, por exemplo, das câmeras panópticas do urbanismo atual) da “imagem-intensa”, em seus diversos graus, que caracteriza a imagem documental.

Estamos, aqui, diante de duas metafísicas da presença: uma, da realidade que se impõe indiferente ao homem, anterior-posterior a ele ou que dele pode prescindir (Bazin); outra, em que o homem-sujeito, com a exigência de sua presença, no limite acaba se tornando ou assimilando toda realidade, tamanho o peso que adquire na constituição da imagem documental (Ramos). Nesse sentido, o tão reivindicado humanismo baziniano (mesmo diante desse deslocamento que opera do lugar do homem na imagem foto-cinematográfica) parece empalidecer e ceder a um humanismo muito mais radical, de Ramos. Seja da realidade-mundo, seja do homem-sujeito, sabe-se o quanto tais metafísicas da presença embasaram, desde sempre, uma exigência do documentário que o punham muito próximo da emissão oral, da oralidade na qual nos acostumamos a ver o ser se dando-mostrando em sua total e imediata contundência-intensidade (bem diferente da escritura, tida como mais elitizada-intelectualizada). Algo bastante valorizado desde a cultura barroca e que herdamos em nossa espessura de auditores (mais do que leitores), da qual passamos para a de espectadores. É possível que tais diferenças ontológicas, entre Bazin e Ramos, se deva ao peso que, dos anos de 1980 para cá, adquiriu a dimensão da recepção, a consideração pelo lugar do espectador em relação à criação audiovisual, aspecto de que as proposições de Ramos jamais abrem mão.

Enfim, um livro, entre outras contribuições que o autor já nos deu sobre o mesmo campo, que sem dúvida entrará no rol de nossas mais consultadas bibliografias sobre documentário. Trata-se, portanto, como afirmei no início, de um labirinto conceitual cuja envergadura, tal como na forma-labirinto, é para ser percorrida e usufruída sem a preocupação ligeira de se buscar-encontrar saídas.



## DISSERTAÇÕES E TESES

- Tesis | Theses | Thèses

# Caminha, Meirelles e Mauro: narrativas do (re) descobrimento do Brasil; decifrando as imagens do paraíso

Carolina Cavalcanti Bezerra

Dissertação de Mestrado.

Universidade Estadual de Campinas. Programa de Pós-Graduação em Educação.

Resumo: Essa dissertação tem como propositura uma nova leitura sobre o descobrimento do Brasil através das imagens/representações do Paraíso na Terra. A permanência dessa imagem no imaginário coletivo foi a base para o desenvolvimento dessa dissertação, partindo dos seguintes documentos: a Carta de Caminha sobre o descobrimento do Brasil (1500), o quadro *A Primeira Missa no Brasil* de Meirelles (1860/1) e *O Descobrimento do Brasil* (1937), filme de Humberto Mauro. A presente incursão pelas narrativas de Pero Vaz de Caminha, Victor Meirelles de Lima e Humberto Mauro sobre as imagens do descobrimento do Brasil - especificamente pela construção da Primeira Missa no Brasil - levaram essa pesquisa por caminhos até então desconhecidos sobre o poder de uma imagem recriada, na formação da memória coletiva.

Palavras-chave: Vitor Meirelles, Humberto Mauro, Cinema, Educação, Memória, Moving-pictures, Education, Memory.

Ano: 2008.

Orientador: Carlos Eduardo Albuquerque Miranda.

# Filme e memória: devires das imagens de arquivo

Michael Abrantes Kerr

Dissertação de Mestrado.

Universidade do Vale do Rio dos Sinos-UNISINOS. Programa de pós-graduação em Ciências da Comunicação.

Resumo: Esta pesquisa busca refletir sobre o pensamento desenvolvido acerca do cinema, do arquivo e da memória, pelas imagens do filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. O filme de Marcelo Mazagão representa um novo tipo de audiovisual que surge e é possibilitado pelos novos suportes tecnológicos de imagens. A abordagem que faço das imagens de arquivo aproxima-as da duração audiovisual. O pensamento aqui desenvolvido parte de dentro de um filme, através dos devires presentes nas imagens de arquivo montadas no fluxo, para engendrar diferentes sentidos na sua montagem.

Palavras-chaves: imagens de arquivo, memória, virtualidade, cinema, montagem.

Ano: 2008.

Orientador: Suzana Kilpp.

# Salles do real: relações entre sujeitos e contextos nos documentários de Walter Salles

Luciana Modenese

Dissertação de Mestrado.

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Resumo: Este trabalho propõe a análise da obra documental do diretor Walter Salles, através de quatro documentários produzidos entre 1987 e 2002. Para tanto, discute cada um desses filmes de maneira a encontrar traços que caracterizem o modo como o diretor realiza as narrativas no gênero.

Palavras-chave: cinema, documentário, Walter Salles.

Ano: 2008.

Orientador: Marcius Freire.

# Nós que aqui estamos por vós esperamos: discurso, rememoração e esquecimento

Janaina da Costa Sabino

Dissertação de Mestrado.

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Programa de Pós-Graduação em Lingüística.

Resumo: Materialidade específica de interpretação de significados, um documentário se mostra ao analista como observatório do discurso - um lugar simbólico de atravessamentos do sujeito e do sentido; textualização e reverberações da história e da memória. É onde nos (con)centramos, especificamente em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), filme-memória do “breve” século XX, de Marcelo Masagão, compreendendo sua materialidade enquanto tecido intertextual e interdiscursivo. Nesse tecido fílmico é onde - em meio ao pulsar de uma modernidade no século XX - um falar sem palavras, cenas, letra, cor(po), gestos, a musicalidade de Win Mertens produzem trançados de memórias que dão visibilidade, ao mesmo tempo, a acontecimentos / indivíduos célebres e desconhecidos. Tomando a perspectiva teórica da Análise de Discurso materialista, procuramos compreender, nessa tessitura fílmica, através de uma reflexão que toma a linguagem como ponto determinante, o mo(vi)mento dos sentidos, do sujeito, recortando como significante a memória em confluência com o quotidiano no século XX. Essa confluência (da memória com o quotidiano) é observada enquanto janela discursiva, da qual sentidos transbordam: muitos expostos, muitos silenciados. É uma relação tensa e exposta pela força da re-memoração e do esquecimento e que, na tessitura do documentário *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, se textualiza no desEncontro entre acontecimentos/ indivíduos re-conhecidos (célebres/memoráveis/extraordinários) e desconhecidos (comuns/ anônimos/ordinários); pequenas histórias de grandes personagens, grandes histórias de pequenos personagens... falas (des)organizadas que

corporificam o que chamamos de narratividade do cotidiano no filme. Perguntamos pela significação dessas falas (des?) organizadas no cotidiano numa relação com a memória discursiva. Interessa-nos os muitos sentido(s) que há nestas falas que se descosturam no cotidiano, sabendo que, no âmbito dos sentidos formulados, no intradiscurso, os sentidos estão num continuum diálogo intertextual e interdiscursivo com outros sentidos. No trânsito que se faz do olhar teórico-analítico no material discursivo - silenciamentos, apagamentos, transparência e opacidade na história, na memória, no cotidiano do século XX tornam-se visíveis, desestabilizando o gesto interpretativo, o que possibilita significar diferentes gestos de olhar na tessitura fílmica de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*.

Palavras-chaves: Memória discursiva, Análise do discurso, Modernidade, Cotidiano.

Ano: 2008.

Orientadora: Suzy Maria Lagazzi-Rodrigues.

## **ENTREVISTA**

- Entrevista | Interviews | Entretien

## GPS Film *Nine Lives*: experimenting with new forms of narrative and moving pictures, An interview with Scott Hessels

Karla Schuch Brunet; Marilei Fiorelli  
*Facom/Ufba; FIB, Centro Universitário da Bahia*  
email@karlabrunet.com; marifiorelli@gmail.com

This interview was conducted by Karla Brunet and Marilei Fiorelli. The questions were sent by email from Karla Brunet to Scott Hessels (DSHessels@ntu.edu.sg) on October 2<sup>nd</sup>, 2008 and answered on October 3<sup>rd</sup>, 2008.

Scott Hessels is a media artist and independent filmmaker who has released art and commercial projects in several different media including film, video, web, music, broadcast, print, and performance. Producing under the name Damaged Californians, his films and videos have shown in hundreds of international film and new media festivals, on television, and in contemporary art galleries over the past 20 years. He recently completed a commission of three interactive films and six on-line movies for Australia and was honored with career retrospectives at the Melbourne International Film Festival and the Dallas Museum of Art.

Scott is currently teaching at the new School of Art, Design and Media at Nanyang Technological University in Singapore. More recently, Scott has been experimenting with the cinematic form and his recent artworks have mixed film with sensors, robotics, GPS systems, and alternative forms of interactivity. In 2008, he is premiering "GPS Film", a location-based cinema device, at ISEA in Singapore. (Excerpts of Scott Hessels' biography extracted from [www.dshessels.com/bio.htm](http://www.dshessels.com/bio.htm))

Singapore, October 3<sup>rd</sup>, 2008.

**Karla Brunet:** After attending to your presentation at ISEA2008 International Symposium on Electronic Art. [www.isea2008singapore.org](http://www.isea2008singapore.org), I became very interested on the new possibilities of the GPS films. For that, I would like to ask you some questions regarding the creation and production process of the film as well as its reception by the public and

forms of distribution. As a start, please, tell me how the film was done? Was it recorded in digital, Mini-Dv or film?

**Scott Hessels:** We shot the film on HDV (1k High Definition) using Canon H1 cameras. The rest of the equipment – the cranes, dollies, lights, etc – were all standard film equipment gear.

**KB:** Did the film use the traditional structure of cinema (director, screenplay, director of photography, actors, production...) or it used a different model?

**SH:** The production crew followed a standard cinema model – the director, DP, actors, sound, etc. The screenplay was handled very differently, however, since it was non-linear, non-cause and effect. The film is told in flashbacks and we shot earliest flashbacks first and then moved up in order towards the present moment. With such an unusual story structure, it was the best way for the crew and actors to conceptualize and understand what was going on.

**KB:** How many people were involved in the production?

**SH:** Cast and crew totaled 50. Kenny Tan, the director, insisted that everyone on the crew also be an extra in the film...even I'm in there playing a 1970's disc jockey.

**KB:** What is the total length of the film?

**SH:** With nine neighborhoods, the opening and the closing, it's 110 minutes. There is a two minute opening that introduces the characters and the climax situation... This refreshes the memory of the mobile viewer but also gives the hardware time to connect to the GPS satellite and download the first needed coordinates.

**KB:** As I understood, the film is divided in 9 parts, how long is each part?

**SH:** We shot 10 minutes of content for each of the nine neighborhoods. We slowly walked through each neighborhood and measured how long it took to get from one edge to the other. Then we did a taxi ride through each neighborhood, so we had the fastest and slowest time it took for each zone. Each of the nine scenes has the most important information early on, so you get what you need to know if you're in a taxi or bus, but then runs for 10 minutes of extra information if you're walking. It was a writer's nightmare.

**KB:** How is the film sent to the public? Is that via Bluetooth, MMS, 3G connection...? Do the public need to download the player first? Or the film can be played on most of the players?

**SH:** Right now the player and the movie are a download off the website for free. The default setting is to watch *Nine Lives* in downtown Singapore. We've also posted the source code on the site so a moderately-savvy user can change the coordinates to nine different zones and watch *Nine Lives* in downtown Stockholm or the LA Botanic Gardens or wherever. The entire film is copied to the hard drive of the PDA or mobile phone... That's one lucky thing, the screens are so small, we can compress the movie and you carry the whole thing... No worries about delivery. The system works on any Windows Mobile device – almost all PDAs and many mobile phones. Right now Nokia is porting it over to Symbian (an open source OS) so it will work on their phones soon. I got an email from some guy in Israel who's almost got it ready for iPhones. A bunch of college kids in the US are playing around with other versions... It's out there now, we built a rough prototype, but people are definitely running with it.

**KB:** What is the distance from one location to another? I mean location by the location of certain part of the film. How long does it take to someone to get to the other location and be able to watch the other part of the film?

**SH:** I've never actually measured the neighborhoods by kilometers...I never needed that information. We determined the zones by just walking around and, oddly, Singapore's Central Business District broke up into very even sections – Chinatown was about the same size as the Financial District which was about the same size as the Riverfront. We stood on corners and got the coordinate readings of the intersections of the neighborhoods and input those coordinates in the code. Pretty minimal math. The code can be used any way – the neighborhoods that have video associated with them can be adjacent or miles apart – but for *Nine Lives* we did it adjacent. You cross from one zone to the next. You can be on one side of street and see one scene, cross the street and see another.

**KB:** Is there a determined period that the film is played? Here I mean dates, as in traditional cinema where the movies are played for certain

amount of weeks. Is GPS Film always being played as if it were a film on the web that one can watch at any time?

**SH:** It's a movie in your pocket... You download it and watch it whenever you enter the story space... so there's no "release window". It's not the *YouTube* model – play upon request – but a different model somehow... Maybe play upon entry?

**KB:** Do you have any idea of how many people watched the film?

**SH:** The Singapore paper did a big article on it and there's been a ton of other regional press. I'm deliberately not tracking downloads...just a personal philosophy as an artist. I know that it's being played with tho... We're getting some great emails about the movie.

**KB:** Do you know who is your public? I mean if you have any profile definition of the public such as sex, age, profession...

**SH:** Not really...although I'm afraid it's still rather upscale. GPS PDAs are still a bit of a luxury item and only the high-end mobile phones have the device yet. So right now it's probably executives and techno-geeks. It will change as the technology becomes more ubiquitous, but right now it's just not in the hands of the poorer classes. I guess that's sadly true with all computer technologies.

**KB:** Did you get any feedback of the public? How did the public react to it?

**SH:** Singapore loves its toys, it's a very technically savvy country and very open to new technologies. The response has been amazing from the emails. I more fascinated by the content producer side of it though. The viewers are more upscale, but the people playing with the source code are at the university level... It's kids playing around with planting video in spaces and figuring out new narrative versions for it?

**KB:** Do you have any statistics in relation to the order of the fragments that the public watched the film? Are some parts a lot more watched than others? Did you take that in consideration when creating the narrative?

**SH:** We knew a little about the human traffic patterns of downtown Singapore and adapted things a bit.... not really on purpose, but just by accident. The Pearl's Hill section has more depth to the story because we knew people would be watching it while sitting in a big park. Same with Chinatown, we assumed it would be watched at restaurants and cafes and we wrote to make that experience more interesting.

We used less dialogue and more action in areas where there was more noise or more likely to be commuting. *Nine Lives* can be layered onto any space, but we did write it with downtown Singapore in mind. We're getting the most comments from the Pearl's Hill section which creates the fake folklore of the SingaKuching, this lucky stuffed cat. In that zone, you see the cat passed down through generations and its effects on the owners...It's so goofball and people seem to love slapstick comedy?

**KB:** Were you influenced by Julio Cortazar's "Hopscotch/La Rayuela"? Or any other literature reference? Or by the non-linear cinema (as for example Peter Greenaway)?

**SH:** I've been playing around with database narrative for quite a few years now – the "Brakelights" piece at Ciberart was a good example. I don't like the hyperlink model of it though and am trying to do it with more cinematic qualities – conflict, climax, etc.

When we were writing *Nine Lives* we used the metaphor of a house – imagine entering a house and walking around. Every room would tell you more about the family that lived there and it wouldn't matter which rooms you visited first or how long you stayed in each room. We had a very architectural approach to the narrative... It was the exploration of a space to reveal story.

In the end, the flashback structure worked very well and we played with several stories using it – seeing a couple kiss at the beginning and then having each neighborhood reveal how they came to that moment, etc. We also considered each neighborhood being a different character (like *Rashomon*), a different point of view (like *Vantage Point*), documentary (where each neighborhood is a question of who, where, when, what, how), familial and rhizomatic like the Greek constellations, or a shared event where each neighborhood would react in a different way to one thing.

Some at ISEA suggested planting music videos in neighborhoods – a kind of real-time scoring of a journey. Navigational storytelling has a rich history – cave drawings, amusement parks, cathedrals. I think personally I was most influenced by the Situationist derives... It's an exercise I make my students do so I'm watching environment shape story over and over. Recording is linear, narrative is not. The limitations of technology took the loose, malleable traditions of oral storytelling and made them

fixed and linear – books, cinema, radio, television, computers. The idea that cinema is something viewed while seated and stationary is not a formal property of the medium, it was a limitation of the technology?

**KB:** Do you plan to do others GPS Film in the future?

**SH:** We're being approached by different vendors interested in more commercial applications to it. I'm passing those on to Kenny, who's a very promising film student. I have the attention span of a flea... I'm sure I'll be on to something else very quickly?

**KB:** Is there a way I could see the film or parts of the film on the web? Or it only can be seen on the windows mobile?

**SH:** You can download the movie to a mobile device and just play the movie... It's possible to override the GPS coordinates. We're hesitating putting the whole movie online (like on *YouTube*) because it will void its festival possibilities that like premieres. We may have already ruined that possibility by making it downloadable to mobile players, but there's no precedent so we're waiting to see. It's a fun movie all by itself, I'd like to see it play in other venues beyond handheld.