

Doc On-line www.doc.ubi.pt

Revista Digital de Cinema Documentário

Revista Digital de Cine Documental

Digital Magazine on Documentary Cinema

Révue Électronique de Cinéma Documentaire

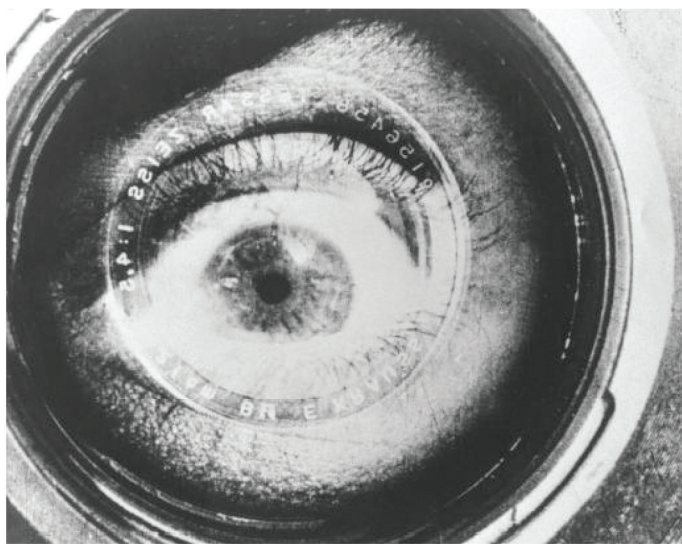
Documentário e Ética

Documental y Ética

Documentary and Ethics

Documentaire et Éthique

n.07 (12. 2009)



O Homem da Câmara de Filmar (1929), de Dziga Vertov

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

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 2009

ISSN : 1646-477X

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity >

Périodicité semestrielle

Contacto dos Editores :

marciusfreire@terra.com.br

manuela.penafria@gmail.com

Índice

EDITORIAL Editorial Editor's note Éditorial	1
Documentário e Ética <i>por</i> Marcius Freire, Manuela Penafria	2
DOSSIER TEMÁTICO Dossier temático Thematic dossier Dossier théma- tique	5
Crítica da montagem cínica <i>por</i> César Guimarães e Cristiane Lima	6
A morte interdita: o discurso da morte na História e no documentário <i>por</i> Christiane Pereira de Souza	17
Ética, investigação e trabalho de campo em Antropologia e na produção au- diovisual <i>por</i> José da Silva Ribeiro	29
Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa <i>por</i> Carlos Melo Ferreira	52
ARTIGOS Artículos Articles Articles	65
Rouch & Cie. - un quintette <i>por</i> Andrea Paganini	66
Estética da subtração: o lugar de autor no documentário de Eduardo Cou- tinho <i>por</i> Mariana Duccini Junqueira da Silva	96

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES Análisis y crítica de películas Analysis and film re- view Analyse et critique de films	107
Ética e anti-ética <i>por</i> Leonor Areal	108
LEITURAS Lecturas Readings Comptes Rendus	119
Honest Truths <i>por</i> Jeanete de Novais Rocha	120
DISSERTAÇÕES E TESES Tesis Theses Thèses	123
Estruturas de produção do documentário português. Estudo de caso no Doclisboa, festival internacional de cinema documental de Lisboa. <i>por</i> Fernando Jorge de Jesus Carrilho	124
Docweb: análise do documentário on-line <i>HayMotivo.com</i> <i>por</i> Fouad Camargo Abboud Matuck	125
Imagens das migrações. Chineses na área metropolitana do Porto. Do ciclo da seda à era digital. <i>por</i> Maria Fátima Ferreira Nunes	126
Um diário para Manoel de Coco - uma experimentação documental inspirada em Mário de Andrade <i>por</i> Domingos Luiz Bargmann Netto	129
A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004) <i>por</i> Flávio de Souza Brito	130
Cinema documentário brasileiro contemporâneo : análise do banco de dados da Agência Nacional do Cinema (1994 a 2007) <i>por</i> Gabriela Rufino Maruno	131
<i>Santo Forte</i> : a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho <i>por</i> Giovana Scareli	132
<i>Globo-Shell Especial e Globo Reporter</i> 1971-1983 : as imagens documentárias na televisão brasileira <i>por</i> Heidy Vargas Silva	133

Revelando os Brasis: o objeto assumindo o papel do sujeito em um projeto de inclusão audiovisual <i>por Mary Land de Brito Silva</i>	134
O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade <i>por Paula Alzugaray Van Steen</i>	136
Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964 <i>por Reinaldo Cardenuto Filho</i>	137
ENTREVISTA Entrevista Interviews Entretiens	139
"Art is a lie that makes us realize the truth": an interview with Goran Radovanović. <i>por Jeanete de Novais Rocha</i>	140
O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes <i>por Michelle Sales</i>	143
O Livro do Movimento 2002-2005. Entrevista a Daniela Paes Leão e João Sousa Cardoso <i>por Ana Isabel Miranda</i>	152

EDITORIAL

– Editorial | Editor's note | Éditorial

Documentário e Ética

Marcus Freire, Manuela Penafria

A sétima edição da *DOC On-line* apresentou como proposta para os artigos temáticos um tema que os editores consideram ser sempre actual: as relações entre o documentário e a ética. As questões éticas ligam-se imediatamente ao documentário uma vez que a representação do outro é, por excelência, a abordagem documental. Assim sendo, não raro, as discussões sobre até quando a câmara deve estar ligada, como deve o documentarista interagir com os intervenientes do filme, se tudo pode ser filmado, etc., etc., são longas e controversas. Muito provavelmente, regressaremos ao tema que propusemos para a presente edição. Mas, para já, os editores têm o prazer de divulgar os seguintes artigos: “Crítica da montagem cínica”, de César Guimarães e Cristiane Lima, um artigo que discute aprofundadamente as implicações éticas e políticas geradas pela adoção do cinismo como figura estilística no documentário *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), de Newton Canito; “A morte interdita: o discurso da morte na História e no documentário”, de Christiane Pereira de Souza assinala a representação da morte dentro de um espaço ético; “Ética, investigação e trabalho de campo em Antropologia e na produção audiovisual”, de José da Silva Ribeiro que apresenta finalmente, “Ética, cinema e documentário - Poéticas de Pedro Costa”, de Carlos Melo Ferreira que a partir dos filmes do cineasta português Pedro Costa apresenta considerações acerca da ética (que não afecta apenas o documentário, mas o cinema) e estabelece relações com outros domínios como a estética e imperativos políticos.

Introduzimos, nesta edição da *DOC On-line*, uma novidade. De agora em diante, teremos as seguintes duas secções: *Dossier Temático* e *Artigos*. O *Dossier Temático* contém os artigos seleccionados para publicação no âmbito da temática de cada edição da *DOC On-line*. *Artigos* é uma secção que os editores vinham, desde há algum tempo, discutindo como necessária com vista à divulgação de artigos com interesse, mas que se afastam da temática proposta. Inauguram esta nova secção os seguintes artigos: “Rouch & Cie. - un quintette”, de Andrea Paganini sobre a etnificação apresentada como uma criação conjunta de Jean Rouch e seus amigos nigerianos e “Estética da subtração: o lugar de autor no documentário de Eduardo Coutinho”, de Mariana Duccini Junqueira da Silva que procura em filmes de Eduardo Coutinho a construção do lugar autoral. Em *Análise e crítica de filmes*, um longo texto de Leonor Areal que percorre vários filmes centrando-se na temática da presente edição. Em *Leituras*, publicamos a ficha de leitura de Jeanete de Novais Rocha a respeito do recente relatório (de Setembro de 2009) do Center for Social Media, School of Communication American University intitulado: “Honest Truths: documentary filmmakers on ethical challenges in their work”.

Na secção *Dissertações e Teses* apresentamos resumos de teses e dissertações recentes. E, para concluir, três entrevistas: uma por Jeanete de Novais Rocha,

a Goran Radovanović, polémico documentarista sérvio que expressa a sua posição a respeito da questão ética aplicada a uma arte específica, a realização de documentários. Fernando Lopes é entrevistado por Michelle Sales, falando-nos sobre momentos importantes do seu percurso cinematográfico. O Livro do Movimento 2002 - 2005 é um projecto de dois artistas plásticos: Daniela Paes Leão e João Sousa Cardoso, sobre Luz, a aldeia alentejana inundada pelas águas da Barragem do Alqueva, e Vilarinho da Furna, aldeia minhota submersa em 1971, também devido à construção de uma barragem, projecto esse que nos é apresentado através da entrevista realizada por Ana Isabel Miranda.

DOSSIER TEMÁTICO

– Dossier temático | Thematic dossier | Dossier thématique

Crítica da montagem cínica

César Guimarães e Cristiane Lima

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG ; Mestre em Comunicação
Social pela UFMG

cesargg6@gmail.com ; crislima1@yahoo.com

Resumo: O artigo discute as implicações éticas e políticas geradas pela adoção do cinismo como figura estilística no documentário *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), de Newton Cannito.

Palavras-chave: cinismo, montagem, documentário.

Resumen: El artículo analiza las implicaciones éticas y políticas generadas por la adopción del cinismo como figura estilística en el documental *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), de Newton Cannito.

Palabras claves: cinismo, montaje, documental.

Abstract: The article discusses the ethical and political implications generated by the adoption of cynicism as a stylistic figure in the documentary *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), of Newton Cannito.

Keywords: cynicism, editing, documentary.

Résumé: L'article discute les implications éthiques et politiques de l'adoption du cynisme en tant que figure stylistique dans le documentaire *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), de Newton Cannito.

Mots-clés: cynisme, montage, documentaire.

“Os fantasmas perambulam somente por onde se cometeu uma má ação”

Sigfried Kracauer

L ogo no início, após a inscrição do gênero do filme e do nome do autor, ainda com a tela em negro, ouvimos : “Minha mãe de criação foi vítima de latrocínio”. No plano seguinte um homem encena a postura de um vigia que perscruta o espaço em torno, cercado por um gradil amarelo, em uma pequena plataforma suspensa a poucos metros do chão. Em seguida, apanhado em plano médio, seu gesto ganha outra conotação : ele está, ambigualmente, à espreita de algo ou na tocaia. Servindo-se de um boneco como anteparo, ele assume a posição de um atirador (vemos sua arma, mas não sabemos se é de verdade ou de brinquedo). Um *sniper* no parque de diversões, como se fosse um filme policial americano. (*Snipers Paintball* é justamente o nome de uma das locações do filme). Em *replay*, seu rosto surge repetidas vezes entre as barras de ferro amarelas, enquanto ouvimos, em voz *over*, o relato sobre a morte de sua mãe de criação. Ele narra como seu plano de vingança (esconder o revólver

em uma Bíblia e matar o assassino da mãe em pleno Distrito Policial), inspirado em filmes de faroeste, se viu frustrado ao ser flagrado por um tira. Assim começa *Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), de Newton Canito. Descobrimos que foi esse desejo de “caçar bandidos” que levou este narrador a se tornar policial. Nessa nota biográfica (algo romanceada, sem dúvida, como todo *romance das origens*), a cena primitiva – que imantará o sujeito de modo irreparável – surge do interior do espetáculo, minuciosamente montada, com um esmero impecável (capcioso motivo de gozo tanto para o realizador quanto para o espectador). E será ao espetáculo que esse filme se renderá em diversas espirais que o abismam em um experimento no qual ele aprisionou os sujeitos filmados, e dos quais, por meio da montagem e de variados efeitos sonoros, ele tanto pode zombar e escarnecer soberanamente, quanto se aproximar sob a forma da adulação ou da simpatia ardilosa. Para coroar esse breve retrato de um dos protagonistas, ainda no início do filme, a câmara gira 360 graus em torno da figura do caçador de bandidos (que ostenta a arma acima do peito), em um movimento novamente ambíguo : a cena convoca, não sabemos se em chave paródica ou em tom de homenagem, a monumentalidade espacial dos *westerns*. Essa impossibilidade de se decidir por um sentido ou por outro, ambos mantidos um ao lado do outro, sem contradição ou exclusão, é que fará do *cinismo* a principal figura estilística do filme, como mostraremos mais adiante. De qualquer modo, o deserto ou o *canyon* – espaços que abrigam ações épicas – deram lugar a um prosaico parque de diversões na zona leste de São Paulo. Vale notar também que a grandiosidade da música do *western* foi trocada pelo rápido comentário brincalhão de uma cuíca. Mais à frente, a trilha do *western-spaghetti* reaparecerá emoldurando a aparição de um grupo especial da polícia, o GATE (Grupo de Ações Táticas Especiais), espécie de “Swat brasileira”, a cujos métodos (mais eficazes e menos violentos) será submetido Lúcio, o ex-policial, cujo relato abre o filme. Há um prazer compartilhado entre camaradas nessa demonstração de métodos policiais, e o realizador também se renderá a eles, em tom de brincadeira, quando se submete a um dos procedimentos dos ex-policiais (Lúcio e Jesus), que lhe batem nas palmas dos pés com um cassetete. Se no final do filme o faroeste dará lugar a um jogo de *paintball* que, em *ralenti*, metaforiza a caça aos bandidos, o universo dos brinquedos, a despeito da forçada comichidade dos efeitos sonoros saqueados de domínios distintos (canções infantis, Mara Maravilha, Mozart ou a banda pop Pato Fu) se transformará em uma fantasmagoria que só pode dizer – à maneira de um sintoma – de algo que permanecerá invisível : o lugar do morto. Precisamente, o lugar de Luís Francisco, filho de Lucimar Pereira e Eremito Santos, jovem negro morto gratuitamente por um policial em 2005. Aqui, os efeitos da montagem não poderão jamais exercer seu tripúdio à base de procedimentos metalingüísticos. A astúcia da reflexividade (tão convencida de seus efeitos críticos e provocadores), só pode empurrar o filme para um lugar do qual ele foge como o diabo da cruz, e no qual subsiste um traço do real (um único apenas!), mas que ele não suporta. É exatamente por isso que, logo após o depoimento de Lucimar Pereira, o filme se desembaraça da fala lutuosa da mãe (cujo rosto ele mal consegue fixar) e corta para o plano seguinte com o som de uma tuba, no cenário de um desfile de formatura de policiais em um quartel. Se esse filme pode ser “alegre e divertido” – como não teme em escrever Jean-Claude Bernadet (2009) – só pode ser naquele

sentido em que divertir significa estar de acordo : “não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado” (Adorno e Horkheimer, 1985, p.135).

Jesus no Mundo Maravilha pretende abordar a cultura da corporação policial brasileira. Para tanto, constrói-se em torno de três núcleos : um primeiro, constituído pelos depoimentos de três ex-policiais que agora trabalham em um parque de diversões : Jesus, Lúcio (que abre o filme) e Pereira, todos exonerados da polícia militar por comportamento inadequado ; um segundo, baseado nos depoimentos emocionados de Lucimar e Eremito, pais de Luis Francisco ; e por fim, um terceiro núcleo, construído em torno da figura do palhaço Alexandre, que ganha relevo depois de insistentes tentativas de aparecer durante as entrevistas dos policiais. Alexandre é idealizador do *Mundo Maravilha* e planeja, por meio do documentário, se inserir no universo dos programas da TV.

O filme se vale de acentuado *cinismo* para criticar valores arraigados naquilo que o diretor chamou de “cultura policial”. Não se trata de *ironia*, pois o ironista pensa o contrário daquilo que diz, deixando entender um distanciamento deliberado entre o enunciado e a enunciação. Como caracteriza Vladimir Safatle, ironia e cinismo são *atos de fala de duplo nível* – cuja força performativa deriva “da distinção entre a literalidade do enunciado e o sentido presente no nível da enunciação” (Safatle, 2008, p.32) – mas há entre eles uma diferença decisiva.¹ A ironia afirma-se “não exatamente como uma operação de *masqueramento*, mas como uma sutil operação de revelação da inadequação entre enunciado e enunciação” (Safatle, 2008, p.32), mantendo ainda a abertura a um reconhecimento intersubjetivo (pois podemos distinguir o hiato proposital entre a literalidade do dito e sentido guardado pela enunciação). Já o cinismo, diferentemente da ironia, embaralha e dificulta propositalmente os contextos de orientação para a determinação do sentido e coloca em crise o espaço comum que nos permitiria reconhecer que não se diz exatamente o que está literalmente dito. Safatle procura demonstrar que o problema do cinismo não pode ser tomado meramente como uma contradição performativa (isto é, uma contradição entre *o que é dito* e *como é dito*), e sim como uma enunciação que anula sua própria força perlocucionária (aquilo que o dito pode provocar ao ser enunciado), mas sem romper com os critérios normativos. O cinismo, sublinha Safatle, é a forma de racionalidade “de épocas e sociedades em processo de crise de legitimação, de erosão da substancialidade normativa da vida social” (Safatle, 2008, p.13). Nos termos de Peter Sloterdijk, retomados e comentados por Safatle, o cinismo é uma *ideologia reflexiva* ou uma *falsa consciência esclarecida* : “A noção de *ideologia reflexiva*, ou seja, de ideologia que absorve o processo de apropriação reflexiva de seus próprios pressupostos é astuta por descrever a possibilidade de uma posição ideológica que porta em si mesma sua própria negação ou, de certa forma, sua própria crítica. Já o termo aparentemente contraditório *falsa consciência esclarecida* nos remete (...) à figura de uma consciência que desvelou reflexivamente os móveis que determinam sua ação “alienada”, mas mesmo assim é capaz de justificar racionalmente a necessidade de tal ação (Safatle, 2008, p.68).”

1. Devemos a Ilana Feldman esta indicação. Cf. Vladimir Safatle, *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo : Boitempo, 2008.

Tentemos mostrar como essa racionalidade cínica se manifesta em *Jesus no Mundo Maravilha*, coisa surpreendentemente simples (e daí seu efeito de estupefação). Do ponto de vista normativo, o filme não adere explicitamente à defesa de que “bandido bom é bandido morto” nem defende a pena de morte; ele apenas apanha as opiniões dos personagens que eleger, exibindo-as e amplificando-as. No entanto, no modo como trata cada caso por meio dos procedimentos da montagem (e particularmente ao lidar com os personagens dos ex-policiais), o filme se põe inteiramente à vontade para expor aquilo que, do ponto de vista normativo, ele diz não contrariar (ou, pelo menos, não frontalmente). Não se trata de denegação, de forma alguma; nada há a esconder nem a mascarar. A falsa consciência está plenamente esclarecida quanto à sua alienação e a sustenta diante de nós, exposta abertamente. À primeira vista, o filme parece simplesmente acolher o depoimento e a perspectiva dos ex-policiais, mas ele está longe de se contentar com isso. A adoção do cinismo como figura estilística (e do seu efeito desorientador quanto à identificação do sentido em jogo) ganhará duas terríveis implicações éticas e políticas: uma em relação ao sujeito filmado, outra em relação ao espectador. Vejamos como isso ocorre.

Em sua segunda aparição no filme, Lúcio surge lado de Jesus, no parque. Trata-se de uma seqüência que se esmera na utilização do *jump cut* e dos recursos de montagem, em sua dimensão narrativa e plástica. Tentemos descrevê-la minuciosamente. O ex-policiaI começa por afirmar: “Que é que tem fazer com bandido?”. Ele mesmo responde, fazendo o gesto com a mão de “pau nele!”. Nesse momento o filme se vale de um efeito sonoro que superpõe ao gesto de execução do bandido o som do disparo de uma arma (provavelmente o barulho amplificado da espingarda de pressão de um dos brinquedos do parque, com a qual Lúcio aparecerá em uma seqüência posterior, fazendo a mira no estande de tiro ao alvo). Intercala-se um plano dos brinquedos do parque, acompanhado por um zumbido contínuo e prolongado (ou o som de uma sirene atenuada, obtido por meios eletrônicos?). Lúcio continua, empolgado: “Você já viu um ex-bandido? Não existe! Ex-prostituta?”. O sujeito filmado e aqueles que o filmam riem, irmanados. Nesse momento, alguém da equipe que filma acrescenta, no espírito da brincadeira: “Ex-presidiário existe!”. Mas Lúcio prossegue, em uma seqüência entrecortada pelo uso constante do *jump cut*: “A munição é muito cara (...) então você tem que fazer um bom uso dela”. Novamente intercala-se o plano dos brinquedos, acompanhado do zumbido. Surge a voz *over* da mãe de Luís Francisco: “Eu nunca ensinei meus filhos a roubar, nunca ensinei meus filhos a matar”. Passa-se novamente para Lúcio, que depois de criticar o gasto desnecessário com a construção de presídios, afirma: “onde pegar pegou, quem dá um, dá três” (aludindo aos disparos contra os bandidos). Outra vez o filme lança mão do efeito sonoro do disparo da arma, superposto ao gesto de “pau nele!”, repetido três vezes. (Não estamos muito longe daqueles efeitos sonoros utilizados pelas “videocassetadas” exibidas pela televisão). Depois do plano em que aparece mirando com a espingarda de pressão, Lúcio conta o caso de um seqüestro-relâmpago de que fora vítima. Em certo momento, ele descreve o seqüestrador do seguinte modo: “um bitelo de um crioulo, bem servido, né, adoro, né, tenho paixão, tenho paixão”. Passagem para os planos de crianças (negras!) que brincam em caminhõezinhos, acompanhados dos respectivos efeitos sonoros. Corte para o plano de Lúcio com a espingarda de pressão. Retorno para a cena filmada. Ao

lado de Jesus, Lúcio faz o gesto que indica o tamanho do peito do “bitelo do crioulo”. “Um peito imenso”, ele diz. Nesse momento ouvimos a voz do documentarista, que diz : “Lindo para você, né? Sorrindo...” Diante dessa “deixa”, em uma dramaturgia tão amigável, Lúcio logo emenda : “Me fura, me fura, né?” (aludindo ao bandido que “pedia” para ser executado). Em seguida, auxiliado pelo efeito sonoro de um gatilho sendo puxado (que antecede, calculadamente, o gesto), ele narra, com gozo, como o disparo no peito do seqüestrador “bateu fofo, aquele barulhinho maravilhoso”. Ele imita o barulho com a boca e o filme superpõe, outra vez, o barulho do disparo da arma, e logo passa para um plano no qual surge um garoto negro, de boné, em pé, ao lado dos brinquedos. É verdadeiramente obsceno esse construtivismo que vincula o relato da execução de um “crioulo” à aparição das crianças negras que brincam nos caminhõezinhos e do jovem negro com o boné ! (Somente o cinismo permite esse tipo de associação paradoxal !). O filme quer nos indicar que elas serão mortas em um futuro breve, ainda que inocentes ? É por isso que os planos dos brinquedos são animados fantasmaticamente por um zumbido fúnebre ? A desaceleração da imagem – em alguns planos em que aparecem as crianças se divertindo nos brinquedos – já é o indício de que a morte ronda por perto ? Mas nada disso o filme pode admitir, logo ele, tão esclarecido. É por isso que essa seqüência termina com o riso, quando Lúcio dramatiza a fala do seqüestrador prestes a ser morto :

-“Você vai me matar ?”

-“Você duvida ?”

Todos riem, inclusive a equipe que filma. “É para rir também ?” – pergunta-se um espectador atônito. Talentoso e virtuoso aprendiz das estratégias do espetáculo, o filme tem o *timing* dos programas televisivos (de auditório ou de entrevistas) que preparam a irrupção do riso programado da claqué.

Logo após ressurgir a fala da mãe de Luís Francisco, que reivindica : “Cadê a sociedade ? Cadê a autoridade ?” Ao seu modo, o filme responde à mãe ao passar para o próximo plano, que se abre com o parque onde Lúcio e sua família (e também o realizador !) se divertem nos brinquedos, embalados (graças à montagem) pelo refrão da música cantada por uma conhecida apresentadora de programas infantis da televisão, Mara Maravilha. “Maravilha é ter Jesus no coração”, diz a letra. Ao desamparo da mãe o filme responde simples e brutalmente com a derrisão, recurso que se espalha pelas seqüências como um gás venenoso, tal o desprezo do realizador pela fala dos sujeitos filmados. Porém, a despeito de tanto riso forçado (o que torna o espectador um refém do experimento conduzido pelo filme), de tanta vontade de colar e associar tudo pela montagem, evitando-se toda fratura, toda cisão de sentido, esses efeitos, tão estudados, não darão conta nem de exorcizar nem de conjurar algo que assombra o filme em uma dimensão que ele ignora completamente.

Tudo se passa como se o medo expresso por uma das filhas do ex-policial Jesus – o de que o pai um dia volte morto do seu trabalho de segurança – retornasse para assombrar o parque de diversões.

Em uma cena ainda no início do filme – uma das poucas não retalhadas pelo uso histérico do *jump cut* – a voz do ex-policial se embarga diante do temor da filha pequena). Não será por isso que, mais adiante, veremos Jesus brincar melancolicamente em um dos brinquedos ? Não seria ele também assombrado pela morte, a

despeito da proteção divina (invocada diante do temor manifesto pela filha) e da arma que porta? (Logo após o plano no qual o ex-policia se diz protegido por Deus, para acalmar a filha, o filme mostra-o com uma arma, preparado para iniciar seu dia de trabalho). Esse desalento de adulto a brincar em um balanço exprime bem mais do que a tristeza de ter sido expulso da corporação policial. Como inúmeros filmes já nos mostraram, o horror que surge em meio a um parque de diversões se deve ao fato de que ali os brinquedos (até então inanimados ou apenas funcionando como artefatos mecânicos) só ganham vida para trazer a morte aos que os experimentam². Prova de que mesmo uma montagem tão astuta como a desse filme encontra seu inconsciente, seu impensado. Como Cezar Migliorin bem lembrou, em uma carta aberta de extraordinária lucidez, destinada ao realizador de *Jesus no Mundo Maravilha*, o parque de diversões, tão presente nos filmes expressionistas, era o lugar “onde conviviam os sonâmbulos – aqueles que, para Kracauer, serão responsáveis pela manutenção das máquinas de morte nazistas – e os fascistas promotores da infantilização que no parque encontra possibilidades infinitas para o caos dos instintos” (Migliorin, 2009, p. 78).

No filme de Cannito o parque de diversões é o *locus* de um experimento controlado. Ali os sujeitos filmados são convidados a interagir entre si e com os brinquedos, pondo em cena suas próprias crenças e valores, inseridos em uma *mise en scène* que o documentarista planejou meticulosamente. Revezando entre os papéis de algozes e de vítimas, os sujeitos filmados se debatem, inutilmente, nas malhas de sentido construídas pelo montador. Como buscamos argumentar, o filme se vale de uma aliança com aqueles que são filmados, para em seguida – de modo cínico – dizer deles algo que eles não sabem (ou não esperam) a seu próprio respeito. Isso vale tanto para os policiais quanto para o palhaço Alexandre, personagem que o filme explora de maneira mais escarnecedora. Em *Jesus no Mundo Maravilha*, o realizador se alia aos sujeitos filmados para depois confrontá-los pelo jogo de sentidos criado pela montagem. Aparentemente, o mérito provocador do filme, ao se valer dessa aliança (traída sistematicamente pela montagem), consistiria na inversão do tratamento que ele concede aos temas que eleger, como acredita Bernardet :

“São temas graves e urgentes que pedem tratamento sério : todos nós somos contra a violência e a arbitrariedade da polícia, e esperamos contra ela um discurso ao qual possamos aderir, um discurso consensual. Ora, não é o que acontece. *Jesus no mundo maravilha* é um docufarsa. E isto é chocante e bagunça aquilo em que acreditamos. Declarações favoráveis à pena de morte acompanhadas por uma alegre marchinha de Mozart ou a trilha de western-spaghetti e mais simulações engraçadas (ou espantosas), e brincadeirinhas de montagem e mais uma moralidade estupefaciente para encerrar o filme como se encerra uma fábula : é um escândalo.” (Bernardet, 2009, s/p). No entanto, para que esse efeito seja alcançado, o documentarista permite (e até mesmo estimula) a performance dos ex-policiais, exibindo ações e expressando opiniões que o filme, aparentemente, pretende criticar ou condenar.

2. Como exemplo, citamos o belíssimo *Disneyland, mon Vieux Pays Natal* (2000), de Arnaud des Pallières, analisado por Jean-Louis Comolli (2008).

Mas isso não é feito de maneira aberta em relação àqueles que se deixam filmar. Na frente deles, na circunstância da tomada, o filme nunca propõe o conflito ; ao contrário, os ex-policiais entrevistados parecem bastante à vontade em falar com o documentarista, e este se esforça em inflar o imaginário deles. Isso permite a Lúcio admitir, sem constrangimento, que já matou entre oitenta e cem pessoas. Já um outro ex-policial, ex-cabo do corpo de bombeiros e hoje proprietário de uma churrascaria, defende a pena de morte enquanto se farta de carne. Nessa passagem, o filme exhibe uma de suas muitas “piadinhas sonoras” : assim que o ex-policial defende a amputação de membros dos criminosos como forma de punição, o filme destaca o som da faca que raspa o metal do espeto do churrasco.

Em relação a Alexandre, o filme se vale de procedimentos semelhantes. O rapaz conquista espaço no documentário de maneira inusitada e, de certa maneira, bastante ingênua. Ele acredita que o filme lhe renderia uma boa publicidade e, quem sabe, uma inserção nos programas de televisão. Suas expectativas são enormes. Diante do realizador que lhe cede espaço, Alexandre não perde a oportunidade de exibir o seu “talento”, desempenhando não apenas seu personagem, mas também sugerindo à equipe um ou outro aspecto em relação ao próprio documentário. Ele reclama de ter de ficar empurrando brinquedos, “de fazer cinquenta vezes a mesma coisa”. “Não é legal fazer papel de retardado mental. E eu não sou retardado”. “Não?”, retruca Cannito, como se discordasse. Em seguida, o filme o exhibe saltitando em uma cama elástica, ao som de efeitos sonoros típicos dos desenhos animados. Alexandre chega mesmo a criticar a “falta de criatividade” do diretor, por se apropriar indevidamente do nome *Mundo Maravilha*, inventado por ele. No entanto, o filme não poupa momentos em que o espectador pode rir daquele que é filmado, como no momento em que ele afirma “eu me acho um artista, um jovem muito talentoso”. Alexandre faz papel de palhaço – e não apenas literalmente. O filme zomba dele, explicitamente, e mesmo quando registra seu protesto, é para melhor “sacaneá-lo” (para permanecer no vocabulário do qual o filme se serve), expondo-o ainda mais. Ao que parece, a sutileza do procedimento crítico reside em dar a corda para que os outros se enforcem. Ou então, nas palavras certas de Migliorin :

“O filme se interessa pelo palhaço e ele tem interesse em estar no filme, mas, quanto mais ele se submeter à lógica da fama, do estrelato e das celebridades, melhor para o filme. O filme deve parecer poderoso, deve parecer um filme de ficção, deve se confundir com a própria mídia que Maravilha deseja. *Jesus no mundo maravilha* precisa parecer o que não é para que Maravilha esteja ali da maneira como aparece. Com Lúcio, o ex-policial, e com o filme, o palhaço Maravilha se torna a vítima” (Migliorin, 2009, p.82).

Estamos aqui no núcleo das questões que o filme suscita escandalosamente (ele não saberia fazê-lo de outro modo, pois a sua lógica é a do espetáculo). Trata-se, afinal, de um filme cuja escritura simplesmente duplica e reforça as *mises en scène* (as narrativas, as representações) que animam a vida social. Sua montagem soberana, indiferente a tudo e a todos, é na verdade uma serva das representações sociais estabelecidas. Diante disso, gostaríamos de indicar algumas implicações éticas e políticas dessa tradução do cinismo em procedimento estilístico.

Se recorrermos aos quatro sistemas éticos que Fernão Ramos delineou para o campo do documentário – feitos da inter-relação entre a circunstância da tomada (quando se confrontam quem filma e quem é filmado) e os efeitos discursivos e narrativos produzidos pela montagem – veremos que o filme de Cannito se enquadra no modelo que o autor denomina interativo/reflexivo. Ele se distingue pela “assunção da *construção* do enunciar”, quando “o modo de construir e representar a intervenção do sujeito que enuncia” torna-se o modo constitutivo do filme, que o explicita tanto na adoção de procedimentos interativos no momento da tomada, quanto nos recursos de mixagem e de montagem (Ramos, 2008, p. 37). Para Ramos, essa assunção ou exibição ao vivo das articulações construídas pelo discurso é o que permite ao documentário “jogar limpo” (segundo a expressão utilizada pelo autor).

Quanto a isso, portanto, o filme de Cannito joga limpíssimo, tal o grau de reflexividade e os numerosos procedimentos metalingüísticos dos quais se serve. Sob esse aspecto, por conseguinte, ele não contraria o campo normativo do documentário. E o que dizer então das aparições do próprio realizador? Ele se revela à vontade no almoço na pizzeria (até olha para a câmera) quando o seu proprietário defende a pena de morte; submete-se docilmente aos golpes de cassetete que Jesus e Lúcio lhe aplicam na sola dos pés; ri dos feitos de Lúcio; e como se não bastasse, participa também da batalha de *paintball* que encerra o filme. Nessa batalha, o realizador se imola ou se sacrifica simbolicamente no cenário de um filme de ação, assassinado pelos policiais que com ele brincam, e sua morte é filmada em câmera lenta. Estamos diante de um filme inteiramente esclarecido acerca dos seus procedimentos interativos no momento da tomada. Outra vez, o campo normativo não é transgredido.

Tudo correria às mil maravilhas se as intervenções na montagem não funcionassem como um desmentido – mas que não desmente de todo, este é o seu charme crítico – aquilo que o filme alcança no momento da inscrição verdadeira, quando a máquina e o corpo filmado compartilham uma duração (não importa se o que está no centro da representação é explicitamente encenado). Podemos dizer que, do ponto de vista das suas ambições críticas, o filme promove um jogo duplo: se o realizador não hesita em interagir com os sujeitos filmados e se expor cinicamente – sendo agressivo com o palhaço, camarada com os ex-policiais – no plano da montagem ele simplesmente tira o corpo fora. Sendo o filme tão consciente de sua autorreflexividade, não entendemos porque o diretor tirou o corpo fora (literal e simbolicamente) do encontro com os pais do garoto morto pela polícia, que aparecem em um estúdio de fundo branco, neutro, deslocalizados. De todo modo, de uma forma ou de outra, o realizador se desimplica da cena do encontro filmado para garantir o funcionamento “experimental” do seu filme, no qual os personagens foram transformados em figurantes-cobaias de uma máquina retórica audiovisual. Vejamos a seqüência final do filme, passagem que exhibe esse funcionamento cínico do dispositivo de modo aterrador, quando se dá o encontro entre a família do jovem assassinado e os ex-policiais.

Com exceção dessa cena, em todo filme o casal aparece em um ambiente similar a um estúdio, isolados de outro contexto que não o próprio documentário, sem interagir com outros sujeitos. No parque, ao contrário, a família é colocada no meio de uma cena preparada para que eles assumam o papel central. Essa cena é antecedida por uma cruel brincadeira de montagem. Vemos e escutamos a mãe que, mergulhada no

sofrimento, narra que, quase tomada pela loucura, se vê chamando pelo filho morto : “Vem filho, vem até a mãe... Vem falar com a mãe... É uma saudade muito grande e ninguém tem idéia disso (...) Ver meu filho caído...”. Logo após essa frase pronunciada em pleno *pathos* da perda, o filme, de forma cortante, dispara o efeito sonoro do tiro, e exhibe o plano de uma criança que rola pela rampa de um brinquedo, um escorregador de plástico. Em seguida vem um plano com a imagem embaçada, na qual identificamos um dos brinquedos do parque, como se visto do chão, acompanhado do som grave e contínuo, que depois dá lugar a um outro, agudo, um guinchado (ou uma voz de criança distorcida na mesa de edição ?). Não poderia ser outra coisa : trata-se da visão subjetiva de um agonizante, baleado mortalmente.

Depois desse choque preparado deliberadamente para atingir (é este bem o termo) o espectador, passa-se suavemente para os sons da caixinha de música que abrem a canção da banda Patu Fu e para o plano que mostra os combatentes do jogo de *paintball*. O diretor do filme está entre eles. Logo em seguida veremos a mesa que reúne os policiais, a família, os advogados defensores dos Direitos Humanos e também o palhaço Alexandre – organizados à maneira de um tribunal informal, acompanhando, inclusive, de um pequeno júri, espremido pelos tabiques do *paintball*. Vemos a equipe que filma, até os microfones *shot gun*. Mais ao fundo, um grupo de pessoas assiste ao espetáculo armado.

Esse encontro poderia ser um grande momento do filme, pois ali os valores dos policiais são criticados com contundência : é o momento em que família poderia “vingar” seu filho, defendê-lo, “esfregar” na cara do inimigo aquilo que o espectador – e talvez o próprio documentarista – pensa de grande parte de suas ações. Os policiais, em contrapartida, estão impedidos de pôr em cena seus imaginários ; pois ali eles não poderiam zombar de suas vítimas nem se vangloriar de seus feitos – não diante da dor do outro. Poderia ser o momento de um verdadeiro conflito – e não é à toa que Cannito escolheu justamente a locação do *paintball* para este encontro inusitado.

No entanto, a força desse encontro logo desaparece. Tudo é esquartejado e montado paralelamente com imagens de um estranho combate no qual equipes competem entre si, alvejando seu adversário com tinta. No documentário, os policiais encenam toscamente um filme de ação, atirando uns nos outros, enquanto ouvimos a trilha sonora típica de um filme de faroeste. Efeitos sonoros de tiros e sirenes de viaturas são acrescentados, neutralizando, em larga medida, aquilo que é dito em voz *over*. Toda a sequência começa com os jogadores no *paintball* posando para a câmera. São filmados de frente, com os fuzis de brinquedo em punho, óculos e capacetes de proteção, coletes de segurança. Em voz *over*, a mãe lamenta :

“Só quem sabe o que é a dor é quem passa pelo que eu estou passando. Ninguém tem ideia do que estou passando. Ninguém. Só. Era meu filho, meu único filho que eu tinha. Tiraram a vida do meu filho, sem dó nem piedade. Eu só queria justiça. Queria que alguém fizesse alguma coisa. Pelo amor de Deus !”

O combate é acompanhado pela música do Pato Fu, cuja letra diz : “*Hoje as pessoas vão morrer/ Hoje as pessoas vão matar/ O espírito fatal/ E a psicose da morte estão no ar*”... Só quando a mãe clama por Justiça é que vemos a imagem da família no parque. Sempre alternadamente, vemos a conversa no parque, seguidas de trechos do combate de brincadeira, nos quais policiais se arrastam pelo chão, escondem-

se atrás de tambores, de carros velhos e de outros obstáculos que lhes servem de barricada.

O pai da vítima diz que as testemunhas do assassinato foram ameaçadas de morte. Lúcio, como o bom PM que foi, logo defende a corporação, atribuindo a um único policial a responsabilidade por aquele crime, como se esta não fosse prática corriqueira da polícia, como se ele mesmo nunca tivesse desempenhado atitudes semelhantes (das quais poucos minutos antes ele parecia se orgulhar). A mulher se revolta. O pastor aproveita a “deixa” para pregar, sugerindo à família que perdoe o carrasco de seu filho. Mas o pai retruca : “eu sei lá porque você está com essa bíblia aqui ? De repente, você cometeu um erro grave e se arrepende”. O espectador certamente concordaria, pois o filme já havia apresentado a história do pastor, que administrava penas de morte por conta própria.

A mãe também contesta : “Não vou perdoar porque a dor é minha. Não adianta ninguém pedir. Não vou perdoar !”. O pai, acenando com as mãos (como se apontasse o dedo para o céu), conclui : “E ele vai prestar contas, um dia, pra todo mundo ver”. Sobre essa última fala é acrescentado um efeito sonoro parecido a uma badalada de sino, que concede à fala um tom profético (aproximando-o, em alguma medida, do discurso do pastor) e destituindo-o (paradoxalmente, outra vez) do sentido de reivindicação por Justiça.

A cena termina com a seguinte fala de Alexandre, que soa como um veredicto, em coerência com a cena montada : “Uma pessoa trabalhadora, uma pessoa honesta, uma pessoa competente não merece ser morta assim de graça. Quem tem de morrer é bandido e não um cidadão de bem”. E em seguida, lemos os créditos finais. A fala de Alexandre coroa o filme com uma “moral da história” – bastante simplista, é verdade – mas que corrobora tanto a versão policial dos fatos (“bandido tem mesmo que morrer”) quanto a da família (“gente honesta não merece morrer assim de graça”). Como explicara Lúcio, existem sempre três versões para os fatos (“a minha, a sua e a real”). O filme não se decide por nenhuma delas : permanece em cima do muro, sem problematizar sequer essa definição de bandido – palavra tão corriqueira entre alguns de seus protagonistas. Ora, poderia o filme não se decidir em relação a isso ?

Se o filme pode ser considerado um escândalo (como escreveu Jean-Claude Bernadet) isso se deve ao fato dele negar-se a assumir uma postura ética. Ao mesmo tempo em que a violência é passível de crítica, ela se torna, para o filme, motivo do riso e do gozo que se quer impor ao espectador. A escolha do cinismo como figura estilística acaba por conferir ao filme esse caráter dúbio (que não se decide entre a crítica e o escárnio). Frente à família do jovem morto, poderia o filme fazer-nos rir ? Até que ponto ele pode explorar o sofrimento do luto ? Poderia, o filme, se comprazer com a exibição dos “grandes feitos” dos policiais ? O tema com o qual o filme lida merece um tratamento mais sério, sem dúvida, mas o filme peca menos por isso do que pelo fato de se valer de uma tênue aliança com os sujeitos filmados para, logo em seguida, achincalhá-los. Tudo se transforma num experimento audiovisual articulado pelo realizador-montador. Nenhuma maravilha habita esse mundo retratado por Newton Cannito, apenas o horror, aquele que não se suporta, e que aparece, forçadamente, travestido de brincadeira.

Por obra de uma estratégia astuciosa (que se quer inteiramente esclarecida quanto ao uso de procedimentos reflexivos tanto no momento do encontro filmado quanto no manejo da ilha de edição), em *Jesus no mundo maravilha* somos confrontados a um filme cuja crueldade, calculada, faz do jogo do sentido um verdadeiro tormento, com balizas estrategicamente dispostas. Com a liberdade do seu julgamento crítico e a potência dos seus afetos, o espectador deve se preparar para o pior.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max, *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1985.

BERNADET, Jean-Claude, “Jesus no mundo maravilha”. Publicado originalmente em : <http://jcbarnardet.blog.uol.com.br>. Disponível em :

<http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com>. Consultado em :04/10/2009.

COMOLLI, Jean-Louis, “O desaparecimento : *Disneyland, mon vieux pays natal*, de Arnaud des Pallières” in _____. *Ver e poder*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008. pp. 314-320.

MIGLIORIN, Cezar, “*Jesus no mundo maravilha*, uma carta aberta ao realizador Newton Cannito” in *Devires - Revista de Cinema e Humanidades*, V.5, n.2, Belo Horizonte, jul/dez. 2008, pp. 73-83.

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

SAFATLE, Vladimir, *Cinismo e falência da crítica*, São Paulo : Boitempo, 2008.

Filmografia

Disneyland, mon Vieux Pays Natal (2000), de Arnaud des Pallières.

Jesus no Mundo Maravilha... e outras histórias da polícia brasileira (2007), de Newton Cannito.

A morte interdita: o discurso da morte na História e no documentário

Christiane Pereira de Souza

Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
chrisouza@usp.br

Resumo: O texto faz uma reflexão sobre a morte e a ética de sua relação com a história e com o documentário. Da idade média ao cinema documental, como tratamos um assunto tão delicado e polêmico? Como a imagem sustenta o interdito? É através da construção de um pensamento ético e claro sobre a vida que dialogamos com a morte e suas barreiras éticas.

Palavras chave: cinema, documentário, morte, discurso.

Resumen: El artículo reflexiona sobre la ética de la muerte y su relación con la historia y el documental. La edad media de película documental, ¿cómo tratamos un asunto tan delicado y polémico? ¿Cómo la imagen sustenta la prohibición? Es a través de la construcción de un pensamiento claro y ético acerca de la vida como podemos establecer el diálogo con la muerte y sus barreras éticas.

Palabras clave: cine, documentales, muerte, discurso.

Abstract: The paper reflects on the ethics of death and its relation to history and the documentary. The average age of documentary film, how do we treat a matter as delicate and controversial? As the image maintains the interdict? It is through the construction of a clear and ethical thinking about life we dialogue with death and their ethical barriers.

Keywords: cinema, documentary, death speech.

Résumé: Le document de réflexion sur l'éthique de la mort et sa relation à l'histoire et au documentaire. L'âge moyen du film documentaire : comment traitons-nous d'une question aussi délicate et controversée? Comment l'image maintient-elle l'interdit? C'est grâce à la construction d'une pensée claire et éthique sur la vie que nous dialoguons avec la mort et ses barrières éthiques.

Mots-clés: cinéma, documentaire, de la parole de mort.

"Parece ser que hay un grave error de funcionamiento." Comentarista en voice-over de la NASA durante la explosión de la lanzadera espacial Challenger, 28 de enero de 1986)

(Nichols, 1997, p.289)

Um grave erro de funcionamento diagnosticado pelo comentarista era o inesperado, o olhar accidental de uma câmera que capta a morte, o fragmento de uma imagem que cumpre sua função narrativa e adiciona a ela um clímax dramático, é a espreita da morte ao vivo e a cores. Mas a representação da morte dentro de um espaço ético nunca foi tarefa fácil, há séculos somos levados a encarar o “Et moriemur”; “Morremos todos” (Ariès, 2003, p.64). Mas como a registramos imageticamente? Dentro de um discurso possível, sustentado pelo interdito, como a representamos? Como a imagem dá conta de uma interdição tão pungente?

Dos séculos XII ao XIII observamos uma intensa e profunda representação da morte sem culpa, a morte era domesticada, familiar, quase encenada. Amigos e parentes do morto reuniam-se para contemplá-lo em sua hora derradeira, “durante séculos a morte era um espetáculo público que ninguém pensaria em esquivar-se” (Ariès, 2003, p.22). Mas a morte, ou sua representação transformou-se: O homem no séc XII reconhece a morte de si mesmo, mas no século XVIII ela é, antes de tudo, a morte do outro; ela é uma violação a vida cotidiana, uma ruptura, um interdito; a morte é a reafirmação de que a prosperidade do coletivo está ameaçada. Na impossibilidade de impedi-la, vamos silenciá-la.

Segundo Orlandi (2002) na “Análise do Discurso” existe o silêncio imposto, colocado em forma de dominação, onde o sujeito perde a voz; e o silêncio proposto, uma forma de resistência, de defesa e proteção. Para a psicanálise o silêncio é indicador de sentido, tradutor de mensagens do inconsciente e isto será refletido em toda relação do homem com o a morte, mesmo silenciado ele dá significado a sua representação do fim inevitável da condição humana, mesmo silenciada a morte possui um dizer.

Surge neste período, um pouco fruto deste inconsciente, o erotismo macabro e mórbido do século XVI ao XVIII, representado pelo Teatro Barroco, pela personificação mortal e quase sexual de santos como São Bartolomeu, Santa Ágata e as virgens mártires, passando pelo “Memento mori” (Ariès, 2003, p.144), como as máscaras mortuárias e fotografias instantâneas e realistas do morto no século XIX, o fascínio pelo corpo morto existia e consagrava tabus.

Paralelo ao fascínio se instaura o medo da morte, a repugnância ao cadáver e a interdição do olhar. O homem durante séculos conseguiu dominar o medo da morte e traduzi-lo em palavras. A sociedade permitia os ritos familiares e a brevidade melancólica de um fim anunciado era tratada com dignidade sem fugas ou falsificações, a morte não era indizível e inaudível, mas tornou-se; e quando realmente este medo apareceu, a Igreja, as pessoas e os médicos se calaram, a morte se comprimiu no imaginário, no mundo dos sonhos. São projeções imaginárias, fetiches que habitam o inconsciente.

Detentora de um discurso moral, a sociedade não se sente mais á vontade em tratar da morte, pois ela despe o ser humano de uma aura eterna e consagra o fracasso, portanto é melhor que seja sempre a morte do outro, sem exceder o ponto ético de querer mostrar-se. A interdição da morte é um processo lento, quase imperceptível, que é imposto, interiorizado e expresso no domínio dos gestos, do olhar, das palavras e das atitudes em relação à morte e ao luto. É a morte domada.

A Morte e o Interdito na Imagem

A imagem significa dentro do estatuto da linguagem, ela se constitui em discurso (social, cultural, histórico) obedecendo a condições de produção e no âmbito do silêncio, do interdito, a imagem pode ser apagada, silenciada e mecanismos não faltam para recompor esta imagem.

Tomando Foucault como exemplo, temos em sua história da loucura uma condição muito próxima da nossa história da morte, pois quando a loucura torna-se familiar demais, ela é expulsa do convívio social e aprisionada e a decifração do louco resgata uma produção imaginária, literária e pictórica que expõe sua condição. A formação discursiva da loucura e da morte segue um roteiro de interpretação ligado a regras determinadas: religiosas, médicas, patológicas, etc.

Quando a representação da morte era ainda permitida, mesmo que como revelações do inconsciente surgem imagens e atitudes instigantes. No século XIX com a invenção da fotografia aconteceu o fenômeno das fotografias mortuárias que representam bem a relação que o homem ainda estabelecia com a morte.

A fotografia mortuária tinha a intenção de preservar a imagem do morto para a posteridade, eternizar o momento do luto e da dor. A família compartilhava com a sociedade a rememoração de seu ente querido, antes da fotografia a máscara mortuária cumpria bem este papel; Wagner, Rodin, Verlaine, Robespierre, todos tiveram seus rostos retratados na hora morte, na fotografia foram retratados; Victor Hugo, Adele H, Jean Coucteau, após a democratização da fotografia, os costumes apontaram para uma classificação mórbida deste ato, quase patológica, que foi aos poucos abandonado. Mas estes atos quando realizados estavam em conformidade com classes e conceitos que sustentavam um discurso na época.

Para o homem moderno a morte e o morrer passam a ser tratados dentro do campo do desapego e dos ritos da funcionalidade das instituições atuais, o corpo morto inspira um sentimento de curiosidade, mas também de asco.

O cinema, o real e a punção da morte representada

O cinema documentário diferente do cinema de ficção trabalha a representação da morte dentro de um espaço ético. A imagem comprometida agora com uma realidade, não pode transpor a tênue linha do obsceno.

O medo da morte deu lugar ao medo da imagem da morte, o código ético que rege o documentário sabe que é perigoso expor os extremos de horror e prazer, porque o olhar do espectador ainda se esquia do horror, o olhar procura a imagem silenciada para estabelecer seu elo com o indizível, pois a morte no século da imagem ainda é a morte interdita.

O olhar da câmera deve justificar-se perante a morte, pois segundo Vivian Sobchack "a morte confunde todos os códigos". (Sobchack, 2005, p.127) Sua representação excede os limites da codificação da imagem. Mesmo assim a imagem do documentário

capta fragmentos do real que normalmente são trabalhados através da montagem, da inserção da fala, da intencionalidade do cineasta, mas que podem compor um quadro singular, é a tensão da tomada que captura um instante único. Vivian Sobchack nos fala desse olhar, vejamos alguns exemplos, (Sobchack, 2005, p.127):

O olhar accidental : A câmera estava ali no momento da morte inesperadamente. Exemplos : a filmagem do assassinato de John F. Kennedy ou o assassinato de um jovem negro pelos motoqueiros dos Hells Angels em um show dos Rolling Stones em *Guimme Shelter* (1969), a câmera apresenta-se normalmente vulnerável, caótica. “O olhar accidental só está separado da curiosidade mórbida por uma linha bem tênue... as psicopatologias do desejo podem infiltrar qualquer ética” (Sobchack, 2005 ,p.128).

O Olhar impotente : Percebe-se a distância do cinegrafista em determinado evento, distância física ou dentro da lei, sem possibilidade de intervenção. Os registros filmados de execuções são uns exemplos.

O Olhar ameaçado : É percebido não pela distância do evento, mas pela proximidade com eventos de violência e morte. Documentário de guerra é um bom exemplo.

O Olhar interventivo : É o olhar que estabelece um encontro visual com a morte confrontante, existe um envolvimento físico com o ato. A repentina interrupção de uma sequência no documentário francês, *A batalha do Chile* (1973-1979) resultado da morte ao vivo do cinegrafista, é um exemplo, a tela escura revela a morte derradeira.

Todos estes olhares e outros mais são trabalhados dentro de uma estética do documentário que age sobre o real de diversas maneiras, que se posiciona frente aos mecanismos de produção e expõe seus seguimentos, seja o cinema verdade, o documentário clássico, etc. Isso que dizer que as imagens passam também por um processo de historicização, elas possuem um dizer e um já dito e no caso da interdição do olhar, possuem um silêncio. Dentro de um interdiscurso, vimos o que é dito o que é esquecido ou não dito, e todos são ricos em significado. O documentário escolhido para análise apresenta um ponto importante na interdição da imagem, na ética do corpo e na representação da morte. Dentro da perspectiva da análise, temos inúmeras possibilidades e foi escolhida uma aplicada ao documentário : *O Homem Urso* (2005) de Werner Herzog.

O Homem Urso (*Grizzly Man*)

Mário Quinto muito sabiamente disse certa vez : “Se eu amo meu semelhante ? Sim. Mas onde encontrar meu semelhante ?”. A relação com o outro, a alteridade, já rendeu muitas discussões acaloradas e desafia o cinema desde seus primórdios a expor-la, questioná-la, subverte-la. O documentário enquanto linguagem estabelece com o outro uma tênue relação de troca, de compromisso e cumplicidade. O documentário é um desafio ao espectador porque é habilitado a falar pela realidade quando, como toda linguagem, carrega sua própria idéia do real e sua própria visão do outro. Werner Herzog sempre soube decompor detalhadamente este tema em seus filmes, de *Aguirre* (*Aguirre, Der Zorn Gottes, Alemanha/ México/ Peru, 1973*) a *Nosferatu* (*Nosferatu, Phantom der Nacht, 1979, Alemanha / França*) passando por *Kaspar Hau-*

ser(Jeder für Sich und Gott Gegen Alle, 1974), e até em sua relação com o ator Klaus Kinski ele sempre lidou de maneira brilhante com a predisposição do homem com o diferente.

A filmografia de Herzog tem uma farta composição de documentários que expõe um pouco, como os documentários de Robert Flaherty, o homem frente à natureza e sua dimensão épica. Mas o homem de Werzog é um homem exposto, em sua fragilidade e em sua dimensão humana, sua solidão e sua loucura, chegando aquele limite que nos impressiona. Temos um resumo de sua obra explicada por Amir Laback:

Fata Morgana (Fata Morgana, Werner Herzog, Alemanha, 79', 1970) - "Fata morgana quer dizer miragem", explica o próprio cineasta. Realidade e fantasia se misturam, fundando uma nova realidade a partir de uma atribulada viagem pela África. *O Grande Êxtase do Entalhador Steiner (The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner, Werner Herzog, Alemanha, 47 min, 1974)* - Um retrato do campeão mundial e recordista de saltos de esqui, Walter Steiner. Um herói legitimamente herzogiano : obcecado, solitário, sempre desafiando os próprios limites.

Lições da Escuridão (Lessons of Darkness, Werner Herzog, Alemanha, 52', 1992) - De volta ao estranho espaço do deserto, Herzog acompanha a primeira Guerra do Golfo. Hipnotiza-o especialmente o infindável incêndio dos poços de petróleo no Kuwait. Num ensaio livre, visualmente exuberante, frisa o convívio entre o fascínio e o macabro nos conflitos bélicos.

Sinos do Abismo : Fé e Superstição na Rússia (Bells from the Deep, Werner Herzog, Alemanha/EUA, 60', 1993) - Um filme sobre a fé e a superstição na Rússia pós-soviética.

Pequeno Dieter Precisa Voar (Little Dieter Needs to Fly, Werner Herzog, Alemanha, 80', 1997) - Um retrato de Dieter Dengler, imigrante alemão nos EUA que se tornou prisioneiro de guerra dos vietcongues. Grande Prêmio do Júri de Amsterdã 1997.

Meu Melhor Inimigo (Mein Liebster Feind, My Best Fiend, Werner Herzog, Alemanha, 95', (1999) - Filme sobre a relação de amor e ódio entre o diretor Werner Herzog e o ator Klaus Kinski, protagonista de alguns de seus mais importantes filmes de ficção, como "Aguirre, a Cólera dos Deuses" e "Fitzcarraldo", lançado no Festival de Cannes de 1999.

Juliane Cai na Selva (Julianes Sturz in den Dschungel/Wings of Hope, Werner Herzog, Alemanha/Gã-Bretanha, 70', 1999) - Em 1971, um avião com 92 passageiros desapareceu na selva amazônica peruana sem deixar pistas. Após dez dias, as buscas intensas foram abandonadas. No décimo segundo dia, eis que Juliane Koepcke, uma menina de dezessete anos, aparece. Foi a única sobrevivente

O Diamante Branco (The White Diamond, Werner Herzog, EUA, 90', 2004) - Amazônia, 1992: um acidente com um protótipo de dirigível criado pelo cientista britânico Graham Dorrington mata seu amigo e diretor de filmes ecológicos, Dieter Plage, enquanto filmava animais selvagens junto ao Rio Amazonas. Doze anos depois, Werner Herzog retorna à região ao lado de Dorrington, disposto a fazer uma segunda tentativa. Melhor documentário pelo New York Film Critics Circle.

Além do Infinito Azul (The Wild Blue Yonder, Werner Herzog, EUA, 81', 2005) - Herzog parte aqui de uma proposição hipotética: um grupo dos astronautas circunda a

Terra em uma nave espacial e não pode retornar, já que o planeta tornou-se inabitável. As causas do desastre são desconhecidas. Os astronautas precisam encontrar um local mais habitável no espaço, mas descobrem que, sem os humanos saberem, o planeta tem sido visitado por outros seres há décadas. Eles vêm de um planeta submerso em água, o Infinito Azul, e tentam criar uma nova comunidade na Terra. Vencedor do prêmio FIPRESCI, no Festival de Veneza de 2005.

A análise será sobre seu documentário *O Homem Urso (Grizzly Man)*, 2005) que conta a história do ecologista americano Timothy Treadwell que dedicou literalmente sua vida a preservar os ursos pardos do Alasca e a reconhecer neles, não no homem, seu semelhante.

Ele viveu sua saga de ambientalista por aproximadamente treze anos, antes disso descreveu a si mesmo como aspirante a ator, e teve um sério envolvimento com drogas e álcool, questionava sua relação com as pessoas, com as mulheres e tentou fugir de um destino que soava medíocre, para entrar na história como um herói dos direitos ambientais.

Como ambientalista percorreu escolas e programas de TV para discutir sua experiência e educar o público sobre a preservação dos ursos pardos e neste período gravou em uma câmera portátil sua perigosa relação com estes animais. Fundou também a Grizzly People uma organização voltada para proteger os ursos e seu habitat. Da apatia de não se encaixar nos moldes de uma sociedade conservadora a personalidade polêmica, foi um pulo.

O documentário é baseado nas imagens que Timothy fazia com sua câmera nos acampamentos que freqüentava, quando passava meses dormindo, comendo, observando e cuidando dos grandes e assustadores ursos pardos e nas imagens (entrevistas, reflexões narrativas) do próprio Herzog. Poderíamos analisar dois documentários, o de Timothy e o de Herzog, os dois com narrativas complementares.

A imagem que Treadwell captava era uma imagem quase sem contracampo, trazendo um espaço do inesperado, um espaço presente no imaginário do espectador e ausente na imagem. Desfeitas de uma resposta pronta, às cenas de Treadwell encerravam em si todas as dúvidas e as poucas certezas de sua história; quem era ele afinal? Seu passado, seu excessivo sentimentalismo, seu descompassado pensamento, sua luta ambiental. São imagens quase brutas e espontâneas que camuflam, mas não escondem suas imperfeições. Quando mostram Timothy amando os animais ou odiando os homens.

Por outro lado temos as imagens e a edição de Herzog, seu enquadramento, sua narrativa, sua montagem, que nos conduzem a deduções mais ousadas sobre o que escondia as entrelinhas da história, as imagens continuam carregadas de interesse, de imperfeições, manipulações, mas agora é um documentário sobre um documento quase bruto. O documentário mais do que a ficção busca desafiar o status da verdade e nos propor indagações ou certezas. *O Homem Urso (Grizzly Man)* carrega as duas coisas.

Como um diário de uma tragédia anunciada Timothy nos legava a cada filmagem um aspecto de sua ousadia que em certos momentos, nos deixava perplexos e em outros convencidos de que: mais do que preocupado com os ursos ele estava desiludido com o ser humano. Oscilava momentos de compaixão, como a cena em que se

comove com a morte de uma abelha ou a amizade com uma raposa, e raiva, como em seu brutal desabafo sobre seus críticos.

Ele era questionado por todos. Técnicos ambientais, diziam que a área em que viviam estes ursos já era de preservação ambiental e a maneira como Timothy abordava os animais era extremamente perigosa. A polícia queria protegê-lo dos possíveis ataques e até o povo que sempre respeitou os ursos pardos, os esquimós, acreditavam que seu método de aproximação dos ursos tornava os mesmos vulneráveis a humanos, um perigo para a espécie. Mas ele desafiava o espectador a se colocar em seu lugar o sentenciando a morte: “Você morrerá se fizer o que eu faço”, porém a sentença se estendeu ao seu próprio destino.

Chegamos ao ponto; a morte surge como tema principal do documentário de Herzog, uma morte anunciada, desejada e quase encenada por Timothy, o ambientalista em um discurso cifrado expõe o gozo da morte. Suas imagens são a espreita da tragédia que mais cedo ou mais tarde se abateria sobre ele.

Herzog realiza um documentário honesto sobre um personagem solitário, humano e quase insano. Timothy, por sua vez também realiza um documento de sua ousadia, como um sujeito da câmera ameaçado ele produz a imagem intensa, da qual nos fala Fernão Ramos em “Mas afinal... o que é mesmo um documentário?” é a integridade do corpo físico ameaçada, podemos ser surpreendidos pelo ataque dos ursos a Treadwell, mas ele se posiciona frente à câmera e solitário, aguarda que sua sentença se cumpra.

Mas temos a ética da imagem, Pascal Bonitzer fala em seu artigo “L’écran du fantasmé” (Fernão, 2008, p.151) do paradigma da fera sobre a ética do sujeito câmera devorado, uma ética que cobra do espectador um distanciamento e não uma gula, uma necessidade de presenciar o esfacelamento do corpo.

Timothy e sua namorada Amie Huguenard foram literalmente devorados e a fera instaurou para Herzog a dura pena de pensar na representação da morte. Como a idéia de um corpo levado à condição extrema? O dilaceramento da dor cruel de um homem devorado por sua causa maior.



Amie Huguenard e Timothy Treadwell

O documentário trava um duelo com a morte de Timothy, expondo através de depoimentos de pessoas envolvidas com o ambientalista o relato sobre seus últimos momentos e a descoberta de sua morte trágica. O ambientalista e sua namorada foram comidos por um urso velho e faminto e com riqueza de detalhes temos a descrição de como aconteceu o ataque, como foram encontrados os corpos e como a ousadia, compaixão, a coragem e insanidade de Timothy selaram seu destino e o de Amie.

Cada olhar revela uma resposta, cada olhar representa um discurso velado sobre o horror da morte trágica e desvenda signos do inconsciente, cada olhar carrega seu próprio silêncio de resistência, de censura, de compaixão.

Segundo Bill Nichols em *A Representação da Realidade*: “Como podemos vivenciar as contradições de um evento que esta construído a partir do inimaginável, do invisível e do insuportável?” (Nichols, 1997).

Em duas cenas particularmente instigantes temos a reflexão sobre o inimaginável, e a representação da morte dentro de um limite ético encontrado por Herzog foi usar primeiro o discurso do legista que através de expressões, gestos e principalmente a fala relata como estavam os restos mortais e como, segundo seus estudos, aconteceu o ataque e legitima o discurso da morte física. O documentário não pode fugir do inevitável fim de Timothy e tenta cumprir-lo da maneira mais íntegra possível. O legista enquadrado em seu habitat “signos do inconsciente” (Nichols, 1997) com avental azul, uma cama branca, ferramentas de autópsia, é acompanhado por uma câmera tensa que reage ao seu exaltado e emocionado relato, esta câmera ao final se afasta, chocada e enternecida.

Legista em *O Homem Urso*

Mas a cena que expõe a tragédia de maneira silenciosa, com economia de palavras e riqueza de expressões é a cena em que Herzog ouve a fita da morte de Timothy e Amie. No dia em que foi morto, ele deixou a câmera ligada, mas tampada, somente o som foi gravado, em uma cruel coincidência, Timothy foi poupado de ter registrado o insuportável, a imagem intensa. A tomada que carregaria a dolorosa condição da fragilidade humana não existe, mas pode-se ouvir, segundo Herzog e o legista, os gritos e gemidos de Timothy e Amie.

Herzog ouve a fita ao lado da ex-namorada de Timothy e desaba; visivelmente chocado ele pede a ela que destrua a fita para que esta nunca mais a assombre.

A câmera fecha em close seu rosto, de lado com as mãos tremulas, em choque ao ouvir o som da morte e acompanha um close do rosto de Jewel em profundo assombro. São imagens fortes que dimensionam a dor dos envolvidos sem necessariamente expor o obscuro. Não precisamos ouvir a fita para compreender a tragédia. O trauma está lá nas expressões de Herzog e Jewel, que sua vez legitimam a morte respeitosa do ser humano, enquanto o legista nos enche de detalhes do esfacelamento do corpo, Herzog e Jewel nos mostram com seu silêncio o esfacelamento da alma humana, o corpo profanado continua lá, mas salvo de qualquer exposição.

O silêncio da imagem aqui significa, e o corpo morto também compõe a história, e reconta seu drama. O cinema realiza aí sua grande função desafiar o espectador a transformar a ausência em presença, esvaziar, preencher, refazer os espaços e o tempo.



Herzog e Jewel

Conclusão

O horror! O horror!

Joseph Conrad – Coração das Trevas

Falar da morte sem exagerar no mórbido é um paradoxo profundo, mas a morte é a pulsão da vida e compreende-la, apresenta-la, resgata-la do imaginário, do inconsciente é encerrá-la no destino humano, como parte instigante dele.

O documentário de Herzog inevitavelmente trata da morte, pois ela selou o destino e Timothy e Amie cedo demais e dentro dos limites éticos que necessitam do silêncio para expor o grito de dor, Herzog cumpriu na imagem um belo papel.

Joseph Campbell, grande estudioso americano da mitologia, dizia que temos em nós algo que adormece e que herdamos do nosso contato primitivo com os animais da floresta, este algo ameaça despertar quando nos aventuramos em regiões inexploradas, talvez esteja aí à ânsia de Treadwell de desafiar sua própria natureza. Ele deixava a condição de homem para tentar exercer a de urso, o que poderia impedi-lo?

Em outubro de 2003 Timothy Treadwell estava em busca de seu semelhante, mas não sobreviveu a ele. Foi morto junto com sua namorada Amie Huguenard por um urso pardo, velho e faminto nas montanhas do Alasca. Para ele, encarar a possibilidade da morte era menos traumatizante do que sobreviver a sociedade, portanto morrer era só uma consequência de uma guerra que ele travava desde muito cedo com o mundo em que vivia e consigo mesmo.

Poderia se encaixar muito bem como personagem de Herzog e conseguiu este papel à custa de sua tragédia particular, o documentário é um raio-X de um personagem intrigante que desafiou o próprio e tênue limite entre ousadia e loucura.

E nós mais uma vez aprendemos com Herzog, que a imagem é dedução; e a realidade não se faz na película, mas na consciência do espectador. O documentário nos apresenta um homem convencido de que sua tragédia era um rito de passagem necessário, mas sem volta. Muitos jamais compreenderão seus atos, mas com Herzog percebemos que o Homem Urso Timothy é uma extensão de nosso inconformismo levado ao extremo. Viver estes extremos sempre foi muito perigoso.

No julgamento que sempre nos acomete quando nos deparamos com personagens polêmicos e instigantes só nos resta lembrar que era do semelhante humano que Treadwell mais tinha medo e é este mesmo semelhante que mais fascina Herzog, deste antagonismo surge um grande documentário.

A última palavra sobre a morte e o silêncio vem de Rubens Alves e cabe bem ao papel que cumpre a imagem quando reflexiva usa o não verbal para significar.

“Eu vivia em Nova York com a minha família. Aí o pai da minha esposa foi morto num acidente, no Brasil. Ao abrir a porta do apartamento, no chão estava um buquê de flores. Aquele que o trouxera se retirara em silêncio. Não tocara a campainha. Mas deixara um bilhete onde estava escrito: “Não quis perturbar a sua dor”. (Alves, Rubens, 2008).

Referências Bibliográficas

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Lisboa: Editora Presença, 1980.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARIÈS, Philippe. *O Homem diante da morte Vol II*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.
- AUMONT, Jacques (org.). *A imagem*. Campinas: Papirus Editora, 1995.
- BAKHTIN, Michael. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1979.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo, Unicamp, 1997.
- BRANDÃO, H.H.N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1991.
- FAIRCLOUGH, N. *Media Discourse*. Londres: Edward Arnold, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FREIRE, Milena Carvalho Bezerra. *O Som do Silêncio: Isolamento e sociabilidade no Trabalho de Luto*. Natal, EDUFN, 2006.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso – diálogos e duelos*. São Carlos, Editora Claraluz, 2006.
- KOURY, Mario Guilherme Pinheiro. *Fotografia e Interdito*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol.19, n. 54, 129-142, 2004.
- LABAKI, Amir (2006), Retrospectiva Internacional Werner Herzog, Disponível em: http://www.bdetudooverdade.com.br/2006/imprensa/release_retrospectivas.doc Acesso em: 08/07/2009.
- METZ, Christian. *Significação no Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus Editora, 2005.
- _____. *La Representacion de la Realidad – cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 2000.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: No movimento dos Sentidos*. Campinas, SP: Unicamp, 1992.
- PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: Estrutura ao Acontecimento*. Campinas, SP, Pontes Editores, 2006.
- RAJCHMAN, John. *Foucault: A liberdade da filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1987.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas Afinal o que é mesmo documentário?* São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2008.
- RUBENS, Alves (09/12/08), A morte e o silêncio, Disponível em: <http://aprendiz.uol.com.br/content/pecrubripu.mmp>. Acesso em: 12/07/2009.
- SOBCHACK, Vivian. *Inscrevendo o espaço Ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário*, in: *Teoria Contemporânea do Cinema Vol II*. São Paulo, Editora Senac, 2005.

Filmografia

Guimme Shelter (1969) de David e Albert Maysler
La Batalla de Chile(1973-1979) de Patricio Guzman
Grizzly Man (2005) de Werner Herzog
Aguirre, Der Zorn Gottes (1973) de Werner Herzog
Nosferatu, Phantom der Nacht,(1979) de Werner Herzog
Kaspar Hauser (1974) de Werner Herzog
Fata Morgana (1970) de Werner Herzog
The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner (1974) de Werner Herzog
Lessons of Darkness (1992) de Werner Herzog
Bells from the Deep (1993) de Werner Herzog
Little Dieter Needs to Fly (1997) de Werner Herzog
Mein Liebster Feind, My Best Fiend (1999) de Werner Herzog
Julianes Sturz in den Dschungel/Wings of Hope (1999) de Werner Herzog
The White Diamond (2004) de Werner Herzog
The Wild Blue Yonder (2005) de Werner Herzog

Ética, investigação e trabalho de campo em Antropologia e na produção audiovisual

José da Silva Ribeiro

Universidade Aberta

jsribeiro.49@gmail.com

Resumo: Há múltiplas analogias entre a Antropologia ou etnologia e cinema. Uma e outro se interrogam sobre a realidade e sobre o que é a realidade e a representação, o ponto de vista, atenção cuidadosa ao detalhe, ao micro social, ao frágil. Não é pois possível separarmos Antropologia e cinema no que se refere à metodologia e ao processo de realização. Ambos partem do real ou do real imaginado, detêm-se no detalhe, baseiam a construção discursiva na observação, na ideia – sobretudo no olhar e no escutar e no ponto de vista, e na montagem. A prática de terreno e a montagem é marcada pelas mesmas questões éticas e políticas.

Palavras-chave: ética, política, representação, consentimento informado.

Resumen: Hay muchas analogías entre la antropología, la etnología y el cine. Unos y otros se preguntan sobre la realidad y sobre qué es realidad y qué es representación, el punto de vista, la atención cuidadosa a los detalles, la fragilidad de lo microsocial. Por ello no es posible separar a la antropología y el cine, en lo que respecta a la metodología y al proceso de realización. Ambas parten de lo real o de lo real imaginado, se detienen en los detalles, basan su construcción discursiva en la observación, en la idea - sobre todo en mirar, en escuchar, en el punto de vista- y en el montaje. La práctica sobre el terreno y el montaje están marcadas por las mismas cuestiones éticas y políticas.

Palabras clave: ética, política, representación, consentimiento informado.

Abstract: There are many similarities between anthropology and ethnology and cinema. One and the other are questioning the reality and what is reality and representation, the point of view, careful attention to detail, the micro social fragile. It is therefore not possible to separate anthropology and history in regard to the methodology and the process of realization. Both are based on the real or imagined real, hold it in detail, based on the discursive construction of the observation, the idea - especially on the look and listen and point of view, and assembly. The practice of land and the assembly is marked by the same ethical and political issues.

Keywords: ethics, politics, representation, informed consent.

Résumé: De nombreuses similitudes existent entre l'anthropologie, l'ethnologie et le cinéma. Nombreux sont ceux qui s'interrogent sur la réalité, et ce qu'est la réalité et la représentation, le point de vue, l'attention minutieuse aux détails, le fragile micro social. Il n'est donc pas possible de séparer l'anthropologie et le cinéma en ce qui

concerne la méthodologie et le processus de réalisation. Tous deux sont fondés sur le réel ou supposé réel, s'attachent au détail, se fondent sur la construction discursive de l'observation, sur l'idée - surtout sur le regard et l'écoute, sur le point de vue, et sur le montage. La pratique du terrain et le montage sont marqués par les mêmes questions éthiques et politiques.

Mots-clés: éthique, la politique, la représentation, le consentement éclairé.

Introdução

Este texto tem a sua génese no ensino de métodos de investigação em Antropologia e de iniciação ao documentário – realização do trabalho de campo em Antropologia e no documentário. Constitui uma breve síntese das atividades desenvolvidas nessas situações de ensino e incorpora algumas das dúvidas e debates colocados pelos estudantes. É também, de certa forma palimpsesto, isto é, resultado de várias reescritas que se foram sobrepondo sem que, no entanto, se tenham perdido da versão original os princípios orientadores. Parti para a escrita inicial do texto da Antropologia para o Cinema mas, confesso que gostaria de o fazer posteriormente, ou de propor aos leitores, o percurso inverso que leiam o texto a partir da sua experiência de realização cinematográfica.

A atividade dos investigadores e o trabalho de campo está hoje, em qualquer parte do mundo, sob o olhar atento de uma multiplicidade de instituições e de atores sociais: os atores sociais e suas redes locais; as organizações não-governamentais e associações internacionais (ecológicas, dos direitos do homem, de saúde, etc.); os jornalistas e os meios de comunicação social; os poderes públicos locais e nacionais; outros investigadores da mesma área ou de outra área de investigação e as suas associações profissionais (associação de antropólogos, de sociólogos, documentaristas, etc., dos países onde decorre a investigação e dos países dos investigadores); Universidades, Departamentos e Centros de Estudos e outras instituições no âmbito dos quais decorre a investigação, ou a realização do documentário, etc.

Por outro lado, a investigação e a passagem ao terreno (trabalho de campo) e às imagens (rodagem e realização) deixam marcas indeléveis. Os filmes e os textos e, neles, as pessoas, locais, tempos, instituições que, por muito que sejam mascaradas com mudanças de nomes e outros artifícios frequentemente utilizados, deixam sempre traços que os tornam identificáveis. Os documentos produzidos no trabalho de campo – notas, diário de campo, fotografias, gravações áudio e vídeo que, embora não tendo sido concebidos para publicação, acabam frequentemente por aparecer em público: noutros filmes, em documentos complementares (extras) das publicações audiovisuais ou referidos em livros e revistas. Veja-se o que aconteceu a “Um Diário no Sentido Estrito do Termo”, de Malinowski, publicado pela viúva, abrindo grandes polémicas acerca do autor e da sua atividade nas ilhas Trobriand ou muitas obras documentais que se consideravam impubescíveis por razões éticas ou políticas e que apareceram no escaparate de uma livraria ou de uma videoteca.

As redes de convivência e sociabilidade local dos antropólogos, cientistas sociais e realizadores com características intensivas e, por vezes, íntimas, embora muito variáveis são, habitualmente, mantidas e desenvolvidas com retornos ao terreno e contactos mais ou menos frequentes. O terreno escolhido para a pesquisa constitui, para o bem e para o mal, uma situação de onde dificilmente se sai. Veja-se o filme *N!ai, the Story of a !Kung Woman* (1978) de John Marshall, o retrato íntimo de N!ai, uma mulher Kung rodado durante cerca de trinta e cinco anos que documenta simultaneamente a presença do cineasta e antropólogo no terreno, a história e as mudanças políticas na Namíbia – colonização, a luta armada da Swapo. O filme torna-se uma referência pois permite seguir as mudanças que vão decorrendo na sociedade !Kung durante mais de três décadas e de como a história individual de N!ai se vai construindo nos diversos contextos sociopolíticos.

Qualquer traço deixado no terreno pode pois prevalecer durante muito tempo, oculto ou encoberto na memória e nas conversas das pessoas, nas cartas, nas fotografias, nos documentos deixados mantêm uma potencialidade latente de se tornarem públicos. A publicação destas marcas da presença do investigador ou do realizador podem acontecer de forma descontextualizada, sensacionalista e até, por vezes, de forma intencional e por vezes perversa. Podem tornar-se públicos não apenas no âmbito do debate académico entre pares, do ensino ou da divulgação junto da comunidade, na tribo dos cineastas e documentaristas mas, também, passar para os meios de comunicação social, ser objeto de outras leituras e interpretações e utilizados a favor ou contra os atores sociais, a comunidade, o investigador, as instituições financiadoras da pesquisa ou da produção audiovisual, a associação científica, etc. Assim parece ter acontecido nas polémicas em torno do antropólogo americano, Napoleon Chagnon,¹ (Tierney, 2002) responsável com Timothy Asch por *The Yanomamo Series*, um conjunto de 22 filmes sobre a cultura yanomani, entre os quais se destacam *The Ax Fight* (1975), *Childrens Magical Death* (1974), *Magical Death* (1988), *A Man Called Bee: A Study of the Yanomamo* (1974), *Yanomamo Of the Orinoco* (1987).

Esta polémica científica surge a partir de denúncias da Survival,² uma organização mundial de apoio a povos indígenas, sobre o facto de eminentes cientistas americanos (antropólogos e biólogos) terem levado a cabo um programa de experiências secretas da Comissão Americana de Energia Atómica da qual resultaram centenas de mortes entre os índios Yanomani da Venezuela. O caso foi mais tarde tratado pelo jornalista americano Patrick Tierney (2002), em “Darkness in Eldorado” onde se procura juntar provas destas supostas práticas realizadas no âmbito das missões científicas.

1. Resposta de Napoleon Chagnon às denúncias da Survival, à obra de Patrick Tierney e a antropólogos americanos em http://www.nku.edu/~humed1/darkness_in_el_dorado/documents/0204.htm, consultado em Novembro de 2009.

2. Ver “Trevas na Antropologia e na biomedicina” em <https://www.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=959> consultado em Novembro de 2009.

O que acabamos de referir acontece a investigadores anónimos, iniciados, mas também, a investigadores destacados no âmbito de qualquer área científica. As figuras mais conhecidas, investigadores e realizadores que se tornaram notados, são frequentemente alvos mais apreciados para a divulgação sensacionalista.

Na preparação do trabalho de campo torna-se assim indispensável ter em consideração todas estas condicionantes. Às questões epistemológicas, teóricas e metodológicas juntam-se as de mercado (um filme é produzido sempre para um público) e as éticas e as políticas que de modo algum são menos importantes que as anteriores.

Consentimento informado

O trabalho de campo e a investigação e a produção audiovisual envolvem relações entre uma variedade de indivíduos, grupos, coletividades e instituições: entre o investigador e o patrocinador (individual ou coletivo); entre investigadores e seus pares no âmbito da disciplina e das redes intelectuais e académicas; entre o investigador e o público em geral (leitores, os *media*); entre investigadores e outros profissionais que desenvolvem as suas atividades nos mesmos locais de pesquisa, abordando as mesmas temáticas ou temáticas afins (investigadores de outras áreas, jornalistas, cineastas documentaristas, etc.); entre o investigador e os diversos “gatekeepers” (aqueles que controlam o acesso aos lugares de pesquisa); entre investigador e participantes locais na pesquisa (atores locais, instituições locais, ONG’s, etc.). Esta complexa rede de interações do antropólogo e do realizador (*filmmaker*) exige que desenvolva o trabalho de campo, tendo em conta as questões relacionais e as questões éticas e políticas daí decorrentes.

O consentimento informado (*Informed consent*) está relacionado com esta última relação – isto é, com as interações que constituem o encontro da pesquisa – e o padrão ético do consentimento informado é o mais relevante para esta relação. O princípio do consentimento informado foi explicitado nos julgamentos de guerra de Nuremberga na sequência da Segunda Guerra Mundial.

“O consentimento voluntário em matérias relacionadas com o homem é essencial. Isto quer dizer que a pessoa envolvida deverá ter capacidade legal para dar consentimento; deverá situar-se de modo a poder exercer a livre escolha, sem a intervenção de qualquer elemento de força, fraude, falsidade, dureza, ameaça ou qualquer outra forma de constrangimento ou coerção; e deve ter suficiente conhecimento e compreensão dos elementos de uma dada matéria de modo a torná-lo capaz de tomar uma decisão esclarecida e com conhecimento de causa.” (Código de Nuremberga, 1949, re-editado in Reiser *et al.*: 272-273).

Tal como muitos dos princípios éticos envolvidos na pesquisa social e na produção audiovisual, o conceito de “consentimento informado” deriva da pesquisa biomédica e, enquanto tal, suscitou problemas quando foram feitas tentativas para aplicá-lo à pesquisa social e à produção audiovisual. Em alguns países, EUA, Canadá, etc., as comissões de avaliação não só exigem consentimento informado, como também obrigam a formas de consentimento escrito que devem ser assinadas antes de a

pesquisa começar. Noutros países, como em Portugal, não há indicações e regras precisas, nem as associações se têm pronunciado sobre esta matéria. Referiremos os princípios da BSA (*British Sociology Association*). Os investigadores deveriam - familiarizar-se detalhadamente com os códigos éticos promulgados pelas associações profissionais e informar-se das implicações do “consentimento informado” e das dificuldades da sua aplicação na prática de investigação.

“Tanto quanto possível a pesquisa sociológica deve ser baseada naqueles que se oferecem livremente para ser estudados – consentimento informado (informed consent). Isto implica a responsabilidade do sociólogo de explicar o mais pormenorizadamente possível e em termos acessíveis aos participantes, sobre o que trata a pesquisa, quem a está a levar a cabo e a financiar, o porquê de estar a ser feita e como vai ser disseminada.” textitBritish Sociology Association, 1996.

Decorrente destes princípios surge a necessidade de alguns procedimentos:

1. Informar os participantes, de uma forma compreensível, acerca da natureza e prováveis consequências da sua participação na pesquisa nos filmes a realizar;
2. Obter o consentimento baseado na compreensão da informação da explicação prévia e na opção livre de qualquer coerção ou influência indevida ou meios de persuasão.

Estes procedimentos são, por vezes, eivados de dificuldades subsequentes do modo de apresentar a pesquisa a potenciais participantes:

1. A dificuldade técnica decorrente do modo de apresentação da pesquisa e dos projetos dos filmes a realizar de uma forma a torná-la compreensível à audiência específica dos participantes;
2. Dificuldades relacionadas com o resultado da pesquisa e da produção audiovisual, com a sua divulgação e com as eventuais vantagens económicas, ou outras, resultantes do trabalho a realizar com aquela população. Jean Rouch encontrou processos originais de inclusão dos seus colaboradores de terreno na produção dos filmes;
3. Outras dificuldades surgem com a explicação, aos participantes das características dos métodos utilizados na pesquisa e na produção audiovisual. Nem sempre os investigadores e realizadores sabem no início, quais são todos os aspetos pertinentes que deverão ser facultados às pessoas filmadas ou participantes na pesquisa. A focalização, o ponto de vista, pode mudar. Diferentes tipos de informação podem tornar-se relevantes à medida que a pesquisa avança, os informantes podem vir a ganhar ou perder importância durante o trabalho de campo. Com certeza que os participantes não precisam de ser consultados sobre todas as perspetivas teóricas e metodológicas em desenvolvimento ou sobre as reformulações do projeto. De qualquer forma, devem ser informados de que a pesquisa é sempre um processo de descoberta, por isso as suas consequências não podem ser completamente previstas no início. No entanto, se acontecerem mudanças substanciais na pesquisa (tanto no seu enfoque como no seu objetivo) que possam afetar os resultados inicialmente previstos, as condições iniciais ou a vontade de participação, o consentimento

dos participantes necessita de ser renegociado. Os participantes deverão ser informados de que mesmo nos encontros informais, nas interações do quotidiano, poderá haver recolha de informação;

4. O “Consentimento em estudos de trabalho de campo... É um processo, não é um acontecimento único, e pode exigir nova renegociação” (*British Sociology Association*, 1996). Pode acontecer que durante uma série de entrevistas com os mesmos indivíduos, a sua disposição para participar se altere. Esta deve, então, ser renegociada e assegurada antes de cada sessão. Ao entrevistar pessoas com problemas de dificuldades de tomada de decisão, decorrentes da sua personalidade, situação, ou da natureza das questões abordadas, deve ser regularmente perguntado, mesmo durante o decorrer de uma só entrevista, se elas estão dispostas a continuar;
5. Surgem também dificuldades relacionadas com a informação sobre o uso das tecnologias de registo de som e imagem nas conversas com os participantes e com os grupos mesmo numa fase prévia de abordagem das populações e atores sociais a filmar. Deve ser assegurada a compreensão das razões e o uso do registo, nomeadamente para ouvir as conversas anteriores antes de começar a nova entrevista;
6. Finalmente, têm de ser bem explicados todos os aspetos que têm a ver com a utilização da imagem. É necessário mostrar como a imagem vídeo torna pública a atividade privada, documenta o encontro com o investigador e torna impossível manter a confidencialidade quando usada na comunicação final dos resultados da pesquisa em forma de filme. O controlo da informação também poderá eventualmente escapar ao investigador que realiza o trabalho de campo.

Confidencialidade

A confidencialidade diz respeito, essencialmente, ao tratamento da informação obtida sobre os indivíduos no decurso da pesquisa e da produção audiovisual. Abrange considerações de privacidade e de garantia de anonimato.

As pessoas sentirão que a sua privacidade é invadida se a informação sobre elas for obtida sem o seu conhecimento e consentimento, pela investigação oculta ou sem o consentimento informado, ou usada de formas que elas desaprovem. A ideia ou a crença que as pessoas têm sobre o que é a atividade privada não é uniforme, depende de um conjunto de fatores – por exemplo, o *background* cultural, a crença religiosa, a idade, o sexo, a classe social. Os investigadores devem estar conscientes destas diferenças e responder consequentemente.

Muita da investigação que se realiza no âmbito da produção de um filme depende da capacidade do investigador obter a informação sobre as áreas da vida pessoal e social que são consideradas privadas e há inúmeros exemplos, onde se tem sido bem-sucedido. A razão habitualmente apontada para tal sucesso, decorre do facto de os

investigadores serem capazes de oferecer aos informantes a garantia de confidencialidade em relação ao uso da informação, da importância que é dada e ao anonimato na publicação final dos resultados e a formas criativas de documentar o acontecimento sem revelar os atores. Normalmente, essa garantia é assegurada no início da recolha de informação, particularmente no caso das entrevistas. As resistências que possam surgir, nomeadamente no processo de registo das entrevistas, poderão ser superadas pela confiança no investigador. Esta é, no entanto e sempre, resultante de um equilíbrio precário, continuamente construído e qualquer indício pode levantar dúvidas e suspeitas comprometendo a investigação.

Na pesquisa baseada na observação participante, decorrente de uma longa estada no terreno e de relações sociais mais próximas, as discussões sobre confidencialidade são, normalmente, inapropriadas nas fases iniciais da pesquisa, visto que os investigadores, nesta fase, têm somente acesso à vida pública dos seus informantes. É, contudo, necessário incluir, nesta fase, informação sobre a natureza da investigação e negociar as condições de participação das pessoas contactadas e envolvidas na pesquisa.

Os investigadores devem ser cautelosos acerca do grau de confidencialidade que prometem e realistas quanto à possibilidade de proteção do anonimato dos participantes. Não podem ignorar que práticas habituais de proteção do anonimato, como usar um pseudónimo e alterar alguns detalhes biográficos do indivíduo, ao referir-se aos sujeitos da pesquisa, evitam realmente a sua identificação, mas não são totalmente eficazes. O uso de extensas citações diretas torna os informantes identificáveis, pelo menos por eles próprios e, muitas vezes, por outros que os conhecem bem. Os informantes devem ser informados deste facto bem como ser-lhes mostrado o modo como a confidencialidade vai ser mantida. Também, nem sempre é possível manter o anonimato de figuras públicas na medida em que, por vezes, torna-se necessário que os informantes sejam identificados em termos da sua posição pública – presidente da associação local, diretor da escola, reitor da universidade, presidente da câmara, membro do governo, candidato ao parlamento, etc. Mesmo quando haja intervalo de tempo antes da publicação e mudanças das pessoas que ocupam estes cargos, os seus antigos ocupantes continuam a poder ser identificados com facilidade. Nesses casos, deve ser claramente explicado que o anonimato não é possível ser mantido.

Quando se usam registos fotográficos, videográficos ou fonográficos, sobretudo quando estes se destinam a publicação (filmes, discos e produtos multimédia) não é possível manter o anonimato nem a confidencialidade da informação. Nestes casos, é necessário especificar o modo e os fins para que vão ser usados, negociar a sua aceitação, dar a conhecer as consequências dessa aceitação. T. Asch (1992) acentua a importância de obter o controlo sobre a distribuição e subsequente uso de qualquer filme, assinalando que o fracasso num dos casos, quando filmava entre um grupo de nómadas no Afeganistão, decorreu do facto de o filme nunca ter sido usado para fins educativos como prometido, mas em noticiários depois da invasão pelo exército soviético, podendo pôr em perigo alguns dos informantes. O mesmo acontece com materiais recolhidos no âmbito da investigação que possam vir a ser incluídos em processos de formação, ou de ensino aberto, à distância, sem o assentimento das pessoas filmadas e dos autores da pesquisa.

Uma outra dificuldade em garantir confidencialidade é que a informação recolhida pelos investigadores sociais não tem o mesmo estatuto que as conversas entre o médico e o doente ou o advogado e o cliente. Os participantes na investigação devem ser avisados contra a própria incriminação se houver alguma hipótese que tal possa acontecer. Por outro lado, os investigadores devem tornar claro junto dos seus responsáveis, no início da investigação, de quem será o depositário das notas de campo, dos registos áudio e vídeo, das fotografias, de outros materiais recolhidos e de outras informações, de forma a garantir o seu controlo sobre toda a informação recolhida.

Esta mesma questão deve ser colocada às pessoas que colaboraram na entrada no terreno e na identificação dos informantes, “gatekeepers”; isto é, não se deve esperar que os investigadores lhes forneçam informação sobre os informantes, por vezes seus subordinados. Goffman (1961) foi cuidadoso na clarificação do seu estudo sobre asilos / hospitais psiquiátricos, apesar de adotar um papel clandestino nas enfermarias. Da mesma forma, é necessário recusar a divulgação aos pais, o que os seus filhos ou filhas discutiram com o investigador nas entrevistas, aos professores os depoimentos dos alunos, aos patrões os depoimentos dos empregados, aos dirigentes os depoimentos dos associados, aos maridos os depoimentos das mulheres ou às mulheres os depoimentos dos maridos.

No filme *Portugais d’Origine* (1985) de Serge Gordey que aborda o testemunho de mulheres entre os vinte e vinte e seis anos que se exprimem sem complacência acerca das relações entre pais e filhos, entre homens e mulheres (em Paris e no Portugal rural dos anos de 1960 e 70), sobre o seu vivido e sobre seus projetos de vida, desencadeou complexos problemas de relação entre famílias e destas com as populações dos locais de origem das jovens mulheres quando o filme foi transmitido pela RTP. As populações locais dificilmente compreenderam que as jovens, socializadas em Paris, tivessem determinados comportamentos sexuais sem lhe serem colados estereótipos sociais, envolvendo nesta situação os pais e os familiares com ideias mais conservadoras em relação a esses comportamentos sociais.

Caso semelhante ocorreu com o filme *La Bête Lumineuse* (1982) de Pierre Perault, realizado no Canadá, que aborda o quotidiano de homens caçadores cujas imagens de comportamentos sob o efeito do álcool acabaram, quando vistas pela famílias e suas redes sociais, por criar graves problemas familiares, psicológicos e sociais num dos personagens principais:³ Stéphane-Albert Boulais, após a divulgação do filme.

Há também considerações éticas decorrente das garantias de confidencialidade de dados entregues aos arquivos de instituições, ao consequente processo de informatização ou classificação e disponibilização de acesso público às fontes de informação em bruto, tais como transcrições completas de entrevistas, registos de sons e imagens, fotografias e até objetos doados pelos informantes (correspondência e outros documentos). Razões evocadas de que a informatização da informação é anónima não são convincentes, na medida em que através de cruzamentos de informação

3. Ver acerca desta temática a argumentação desenvolvida por Marion Froger acerca do filme *La Bête Lumineuse* em “Don et image de don: esthétique documentaire et communauté” em http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p4/pdfs/p4_froger_text.pdf

se poderá com alguma facilidade permitir a identificação dos informantes. Na informação etnográfica, as características pessoais tais como os maneirismos de discurso, a forma de exprimir opiniões, o uso de material com a descrição de casos ou lugares e narrativas pessoais detalhadas, permitem a identificação fácil dos participantes na investigação. Além disso, pode ter-se levado os informantes a pensar que a informação recolhida se destinava a ser utilizada num único projeto com determinados objetivos e pelo investigador ou investigadores envolvidos numa determinada pesquisa e num determinado trabalho de campo. A utilização desta mesma informação noutros projetos com outros objetivos ou por outros investigadores rompe esse compromisso. Também não poderá o investigador que realizou o trabalho de campo aceitar argumentos de que o informante nunca terá conhecimento de posteriores utilizações, por outros investigadores, com diferentes objetivos.

Uma última consideração sobre o anonimato tem a ver com o facto de, algumas vezes, ele não ser desejado. Nesta situação, os participantes na investigação podem ficar dececionados e sentir que o benefício da sua participação ficou prejudicado por não serem identificados ou por não lhes ter sido dada toda a importância necessária. Obviamente que se a investigação é sobre a comunidade, então os desejos dos indivíduos podem entrar em conflito, a este respeito, e o assunto pode ter de ser resolvido pelo investigador se possível negociando com os participantes. Contudo, mesmo que todos os indivíduos, que diretamente participaram na pesquisa, declinem o anonimato, é obrigação do investigador ter em consideração qualquer possível consequência, imediata ou proveniente de futuras publicações relativas à informação, que pode afetar adversamente a coletividade.

Pesquisa encoberta

Entenderemos por pesquisa encoberta a investigação na qual os investigadores escondem deliberadamente a sua identidade, ocultam a intenção de realizar uma pesquisa e o seu caráter, utilizam métodos que lhes permitam recolhas secretas ou dissimuladas de dados para uma investigação não reconhecível pelos seus interlocutores no terreno. Vejamos como é que estas questões se colocam no debate entre K.T. Erikson e N. Denzin:

“O ataque de Erikson aos métodos de pesquisa oculta assenta em quatro pontos particulares. Em primeiro lugar, os sociólogos têm responsabilidades para com aqueles que investigam. Em segundo lugar, os sociólogos têm responsabilidades para com os seus colegas, e é certo que o trabalho oculto compromete a reputação da sociologia e o futuro da pesquisa. Em terceiro lugar, muita pesquisa oculta é feita por estudantes graduados que sofrem tensões pessoais no envolvimento do seu trabalho e, finalmente, a investigação oculta é má ciência. Em resumo, a posição de Erikson é esta: (1) não é ético para um sociólogo falsear deliberadamente a sua identidade com o propósito de entrar num domínio privado para o qual ele não foi escolhido; e (2) não é ético para um sociólogo falsear deliberadamente o caráter da pesquisa a que está vinculado.” (Erikson, 1967: 373).

“Entretanto, Denzin responde a Erikson ponto por ponto. Primeiro, relativamente à intromissão na privacidade, Denzin refere que alguma distinção deve ser feita entre contextos privados e públicos (cf. Roth, 1962). Segundo, na medida em que o comprometimento é analisado em relação à comunidade profissional, Denzin sustenta que um qualquer método constitui alguma ameaça potencial aos colegas. Terceiro, ele coloca a questão de saber se os papéis disfarçados são mais desconfortáveis do que os papéis abertos e, por fim, que os sociólogos devem assumir a disrupção que lhes trazem as situações sociais. Na sua réplica, Erikson (1968) responde a cada um dos pontos de Denzin, referindo que está em desacordo com o juízo de valor básico de que ‘aquilo que é bom para o sociólogo, é intrinsecamente ético (Denzin, 1968: 506). Burgess, 1997: 216.

Numa primeira abordagem, parecer-nos-á que a pesquisa encoberta só pode ser levada a cabo usando a observação ou a observação participante, não sendo possível, por exemplo, fazer uma entrevista de uma forma encoberta. No entanto, poderá haver muitos outros métodos de pesquisa encoberta decorrentes da utilização de tecnologias (registo de som e imagem, utilização de microfones encobertos e ultrassensíveis, utilização de teleobjetivas, telefones, computadores, salas de *chat*, câmaras Web, etc.), utilização de informação indireta (conversas com crianças, familiares, redes de amigos ou frequência dos espaços de sociabilidade das pessoas que queremos inquirir), dissimulação da presença do investigador (agentes de negócios, turistas, jornalistas, amantes) em situações semelhantes aos de um agente secreto, roubo ou recetação de documentos, outros métodos e estratégias que mais se aproximam de um inquérito de uma polícia secreta.

A pesquisa encoberta pode ser parcial quando no consentimento informado se oculta, intencionalmente, a informação induzindo os informantes em erro de forma a manter um determinado grau de encobrimento acerca da pesquisa. Mesmo nas pesquisas mais abertas, quando as relações estabelecidas atingem relevância e maior intimidade, pode o observador ser colocado em situações em que o seu papel de investigador se torne irrelevante ou impercetível, favorecendo assim formas de acesso a informação mais íntima, à margem dos objetivos do projeto de investigação e, muitas vezes, inscrita no processo de cumplicidades e das relações sociais criadas. A pesquisa encoberta constituiu-se assim como um caso limite, fim de um espetro, que apresenta gradações variadas entre si e o consentimento informado. Esta gradação constitui um espaço de abertura ao plano e objetivos de pesquisa, de negociação com os informantes e de gestão das relações criadas no trabalho de campo.

O assumir deliberado de um outro papel social com o objetivo primário de conduzir uma investigação, escondendo-a ao mesmo tempo daqueles que são os seus sujeitos (objetos), é, qualitativamente, muito diferente das dificuldades inerentes ao consentimento informado totalmente garantido que se discutiram acima, ou mesmo de desonestidades menores neste campo, como fazer de conta que se é mais velho ou casado para assegurar melhores relacionamentos. Há inúmeras razões fortes para que tal “encobrimento” deva ser evitado na conduta da pesquisa social (Bulmer, 1982). O papel social do investigador, ainda que não encoberto e resultante de consentimento informado pode, por qualquer razão, tornar-se suspeito e comprometer o trabalho de

campo. No trabalho de campo que realizámos no Alto da Cova da Moura ⁴ a presença de um operador de câmara da Universidade levou à recusa generalizada e ostensiva de participação, à nossa identificação como jornalistas e à classificação da nossa atividade como suspeita. Esta situação envolvia, segundo a representação local, uma rutura com o anteriormente acordado, a perda de controlo da informação recolhida. (Ribeiro, 2000).

Em primeiro lugar, é uma violação clara e não ambígua do princípio do consentimento informado, que é um pilar central da maior parte dos códigos de ética que dizem respeito a relações com participantes em pesquisas.

Em segundo lugar, a recolha de informação encoberta é, também, uma forma de exploração assim como uma traição da confiança das relações pessoais. Apesar de poder haver uma analogia com a obtenção de dados através de laços pessoais de amizade no decurso do trabalho de campo a longo prazo, o uso de métodos encobertos envolve uma intenção deliberada de esconder e de enganar enquanto aquela que suscita, por vezes, sentimentos de traição, é mais resultado de um mal-entendido do que propriamente de um engano premeditado.

A pesquisa encoberta, como qualquer outra, também envolve riscos: para os sujeitos nela envolvidos, na medida em que, como objeto da pesquisa encoberta, não têm a oportunidade de determinar, por si próprios, se estão dispostos a aceitar tais riscos; para os investigadores na medida em que, ao optarem pela pesquisa encoberta, se expõem a uma variedade de riscos – retaliações como pesquisador, ser induzido e até pressionado a adotar comportamentos de risco, tais como atividades ilegais, de forma a proteger o seu próprio disfarce.

Será, em qualquer situação, a pesquisa encoberta uma estratégia prática ou eficaz de pesquisa? A impossibilidade de registar observações abertamente ou de fazer perguntas aos informantes, limita bastante a fiabilidade e o espectro dos dados obtidos. O argumento de que há muitas situações que, simplesmente, não poderiam ser estudadas através de métodos mais abertos, não é totalmente convincente. Há estudos que foram levados a cabo com sucesso em áreas delicadas como o tráfico de drogas, sem se recorrer a métodos encobertos ou mesmo sem se fazerem promessas irrealistas ou quaisquer representações.... Além disto, a distorção que se pensa ser introduzida pela presença do investigador não deve ser excluída e pode, assim, ser considerada como um elemento reflexivo inerente a toda a investigação. Também o argumento de que a pesquisa encoberta é necessária para fazer investigação de grupos poderosos ou secretos não convence. De facto, a pesquisa encoberta tem sido, talvez, com mais frequência, conduzida em coletividades relativamente menos poderosas e as possibilidades de um investigador penetrar com sucesso em organizações poderosas são muito limitadas.

Um conjunto final de considerações sobre a pesquisa encoberta tem a ver com os seus efeitos nas disciplinas que o permitem e nos próprios investigadores:

4. Ver em Ribeiro (2000: 102-106), a descrição do acontecimento e sua contextualização no trabalho de campo, da sociedade local e de outras experiências no âmbito da fotografia e da Antropologia.

O uso alargado de métodos encobertos poderia, rapidamente, prejudicar o ambiente de pesquisa, tornando os métodos mais abertos altamente suspeitos e menos passíveis de terem a adesão e cooperação de sujeitos potenciais;

Nem mesmo podemos esquecer o efeito da decepção constante no indivíduo investigador como sendo desgastante. A habituação à decepção, seja por que razões forem que se cultive, pode encorajar um cinismo maior e uma dureza, nas relações humanas, não desejáveis em indivíduos que estudam outros seres humanos, individual ou coletivamente (Mead, 1969).

Uma forma de pesquisa encoberta é a análise retrospectiva de experiências do investigador como participante num contexto social: pesquisa realizada em coletividades ou instituições a que o investigador legitimamente pertence – clube de dança, bar, escola, universidade, hospital, associação profissional, empresa; ou situações pontuais de passagem na vida do investigador – internamento hospitalar, tratamento médico, conflito profissional, resolução de questões burocráticas – aquisição de casa, etc.. Esta forma de pesquisa não tem que ser, ou permanecer, clandestina. Poder-se-á optar pelo princípio de obtenção do consentimento *a posteriori*, antes da publicação ou do plano de investigação que vai ser levado a cabo.

Há, ainda, formas de pesquisa que também são encobertas, mas que não têm as mesmas objeções éticas. A investigação em lugares públicos, por exemplo, a observação de rituais ou de espetáculos, não requer a notificação da presença nem as intenções do investigador, embora algumas formas de registo desses eventos possam requerer a autorização dos organizadores. Mesmo assim, o anonimato de quem está a ser observado, à parte dos atores publicamente identificados, tem de ser preservado. Também é importante reconhecer que as definições do que é público variam de cultura para cultura e que, por vezes, as pessoas praticam, em público, atos do domínio considerado privado que devem ser tidos em conta e respeitados.

“Era necessário definir uma estratégia de inserção no terreno e desenvolvimento de uma pesquisa simultaneamente balizada por princípios éticos e epistemológicos. Optei por uma relação aberta que não ocultasse aos observados o ponto de partida da observação e a escolha privilegiada dos atores sociais em relação às estruturas, das suas vozes em relação aos relatórios oficiais. Expus objetivos gerais da investigação, a metodologia, ou atitude no terreno, que desejava os mais partilhados possíveis.

Esclareci a Associação (local) de que o antropólogo, na sua atividade, não julgava, avaliava ou examinava ações e programa de ação, tentava descrever e interpretar comportamentos, gestos, atitudes, relatórios, documentos, etc., e que os resultados da pesquisa logo que elaborados ficariam disponíveis para uso ou debate com todos os intervenientes. Informei que a base de dados sobre que trabalhava, as confidências e relações de terreno eram exclusivamente minhas e de cada pessoa com quem trabalhei, não havendo pois nenhuma forma de a Associação romper a invulnerabilidade desta informação ou de exercer controlo sobre os informantes, as suas afirmações, o processo de investigação, a redação deste trabalho, a montagem do filme. Disponibilizei-me para colaborar com a Associação Local dentro deste quadro de relacionamento. A negociação explícita, a explicação detalhada acima referida e a recusa do controlo (praticado em relação a outros investigadores) agravou o conflito.

Era, no entanto, a partir destes princípios que iria desenvolver todo o trabalho. O conflito tornava-se um lugar de observação, uma “situação de investigação particularmente produtiva” (Hammersley e Atkinson, 1994: 120). Tinha, todavia, de informar claramente a associação desta intenção de transformar desconfianças em situação de pesquisa, de atribuir ao conflito o mesmo valor heurístico de outras relações estabelecidas. A interação conflituosa tornou-se situação privilegiada de observação. Esta intenção era do conhecimento explícito da instituição [...] As imagens, como os boletins, os relatórios, as folhas volantes, os documentos de trabalho, os depoimentos na imprensa, etc. constituem hoje a matriz complexa de representações alternativas existentes da qual o antropólogo ‘retira poder crítico e reflexão [...] refaz e representa outras representações’ (Marcus, 1995: 45). Estes materiais tinham a vantagem de serem do domínio público e encontrarem-se à venda na instituição. Era através deles substituída a voz da Associação, repetidamente pedida e negada ou finalmente concedida, em forma de relatório escrito, lido por um dos jovens em formação. Ribeiro (2000: 111-112).

Patrocínio e trabalhos por encomenda

Os princípios éticos que orientam os investigadores no trabalho de campo, nas interações decorrentes dos projetos de investigação e da publicação dos trabalhos científicos em Antropologia confrontam-se, por vezes, com interesses exteriores decorrentes de autorizações, encomenda, patrocínio ou financiamento. Esta situação cria verdadeiros dilemas éticos, processos de negociação e de tomada de decisão complexos, com os quais os investigadores se confrontam no dia-a-dia e que retomaremos mais adiante quando abordarmos as relações entre *política e investigação*. Ética e política de investigação revelam-se frequentemente de forma inseparável.

Esta problemática põe-se, em primeiro lugar, em relação ao Estado como financiador da investigação e à definição desta como “serviço público”, como missão de interesse geral e como tal a realizar no âmbito deste, independentemente dos interesses locais e da ética do trabalho de campo. Coloca-se, também, no âmbito das organizações e das empresas que condicionam os objetivos, o acesso e o desenvolvimento da pesquisa aos seus interesses. “É frequente que os anfitriões queiram dar uma imagem favorável da organização que o etnólogo vai estudar” e exercer “algum grau de vigilância e controlo, tanto para bloquear certas linhas de investigação como para guiar o investigador em terreno numa direção ou noutra”; que tenham expectativas em relação às intenções e identidade do investigador e ajam a partir delas; que esperem que o investigador seja um ‘perito’ e um ‘crítico’.” (Hammersley e Atkinson, 1994: 80-90).

Esta problemática tem sido frequentemente debatida em alguns países como os EUA, sobretudo em projetos de investigação social financiados pela CIA ou por outras instituições, como no caso que referenciamos e documentamos ao longo deste capítulo, Agência de Energia Nuclear. Em Inglaterra, não há casos documentados de envolvimento do governo na investigação social a não ser na pesquisa social rela-

cionada com as prisões (Burgess, 1997). Em Portugal, “há uma falta de comunicação efetiva entre os cientistas e a Administração. Talvez isso possa explicar a relativa escassez, até há pouco tempo, de controvérsias públicas” (Gonçalves, 1996: 123) Esta situação pode ter-se alterado ligeiramente com o surgimento de algumas controvérsias que marcaram as agendas políticas e a participação dos cientistas: imagens rupestres de Foz Coa, a BSE e a Coincinerção de resíduos tóxicos.

Vejamos como no caso que acima referimos, a pesquisa e os filmes realizados por Napoleon Chagnon e outros antropólogos e realizadores junto dos Yanomani e como as “ligações perigosas” dos investigadores com interesses políticos ou económicos e com os agentes desses interesses e a sua sobreposição às relações com a sociedade estudada e com as pessoas envolvidas na investigação – o confronto entre os princípios éticos da investigação no contexto dos patrocínios e os apoios políticos e económicos.

“Uma das revelações mais espetaculares de Tierney é que todo o projeto Yanomani foi o desenvolvimento e continuação do programa secreto da Comissão de Energia Atômica de experimentações em humanos. James Neel, o criador e diretor do projeto, fazia parte da equipa de investigação médica e genética, adjunta à Comissão de Energia Atômica, desde os tempos do projeto Manhattan. Era membro de um pequeno grupo de investigadores responsáveis por estudar os efeitos da radiação nos seres humanos. Liderou pessoalmente a equipa que investigou os efeitos das bombas de Hiroshima e Nagasaki nos sobreviventes. Ficou encarregado do estudo dos efeitos das bombas de Hiroshima e Nagasaki e, mais tarde, esteve envolvido nos estudos dos efeitos da radioatividade das explosões das bombas A e H nos nativos das ilhas Marshall (a nossa colega May Jo Marshall tem muito a dizer acerca do papel desempenhado por Marshall e Neel nestes estudos). O mesmo grupo também levou secretamente a cabo experimentações em humanos nos Estados Unidos. Estes incluíam injetar pessoas com plutónio radioativo sem o seu conhecimento ou consentimento, levando, em alguns casos, à sua morte ou desfiguração (o próprio Neel parece não ter dado nenhuma destas injeções experimentais). Outro membro do mesmo grupo de geneticistas humanos e experimentadores médicos do AEC, um venezuelano, Mareei Roche, era um colega próximo de Neel e passou algum tempo no seu AEC – um centro de Genética Humana, fundado em Ann Harbor. Voltou à Venezuela depois da guerra e realizou um estudo dos Yanomani que envolvia administrar doses de um isótopo radioativo de iodo e analisar amostras de sangue para dados genéticos. Roche e o seu projeto eram aparentemente a ligação que levou Neel a escolher os Yanomani para o seu grande estudo da genética de “liderança” e diferentes graus de reprodução entre homens dominantes e sub-dominantes numa população humana geneticamente “isolada”. Aí há portanto uma ligação genealógica entre as experiências em humanas levadas a cabo pela AEC, e o projeto dos Yanomani de Neel e Chagnon, o qual foi desde o início financiado pela AEC.” Turner e Sponsel (Carta à AAA - Anthropological American Association).

“Em 1976, contudo, o tipo de etnografia de Chagnon fez com que perdesse em Caracas o apoio antropológico oficial para a pesquisa, e por quase uma década não conseguiu autorização para recomeçar seu trabalho de campo. Em 1985, quando por fim retornou acompanhado por um aluno, este relatou que foram recebidos por uma

multidão de índios que gritavam a versão Yanomani de "Chagnon Go Home!". Em 1989, Chagnon foi novamente impedido de entrar porque a lei exigia que pesquisadores estrangeiros colaborassem com cientistas venezuelanos e, como ele disse a um missionário a quem pediu ajuda, "os antropólogos daqui não gostam de mim." Privado de apoio oficial, Chagnon voltou em 1990 sob a égide dúbia de Cecília Matos, amante do então presidente da Venezuela, e de um certo Charles Brewer Carías, que se dizia naturalista, era um conhecido opositor dos direitos territoriais indígenas e tinha fama de fazer mineração ilegal de ouro. O trio tinha arquitetado um plano para criar uma reserva Yanomani e uma reserva científica de biosfera em 15.540 km no distante Altiplano de Siapa, a ser dirigida por Brewer e Chagnon e subsidiada por uma fundação criada por Cecília Matos. Segundo Tierney, Brewer estava de olho nas jazidas de estanho no território Yanomani. Numa repetição intensificada de um padrão que já era conhecido, a enorme quantidade de mercadorias que os aviões militares carregaram para o projecto ajudou a deflagrar a guerra mais sangrenta da história dos Yanomani, com o pessoal de Chagnon enfrentando uma coalisão de opositores Yanomani chefiados por um líder carismático. Ao cabo de três anos, o esquema soçobrou. Cecília Matos acabou sendo indiciada por corrupção, em parte por seu papel de recrutar apoio militar para o golpe da reserva. Marshall Sahlins, *The Washington Post*, 10/12/2000.

Muitos investigadores chamam também a atenção para outros agentes no patrocínio da pesquisa social. Dingwall (1980) nota que no desenvolvimento de uma pesquisa há frequentemente uma hierarquia de consentimento que tem implicações para o investigador. Argumenta que é usual os investigadores hierarquicamente mais bem colocados atuarem como agentes de controlo, pois entendem ter o direito de autorizar, orientar, condicionar, promover ou menosprezar o trabalho dos que se situam abaixo na hierarquia. Refere, ainda, que qualquer subordinado, que rejeite participar em pesquisas aprovadas por um superior, está a assumir o risco de incorrer no desfavor da hierarquia. Tais questões necessitam de ser efetivamente consideradas e ponderadas pelos investigadores na condução das suas investigações.

Em Portugal, o debate acerca desta matéria poderá ser brando, fechado ou encoberto, o conflito frequentemente mal-entendido (entreve à eficácia) ou desvalorizado. No entanto, os processos de influência, o paternalismo e as redes clientelares são, como noutros processos sociais nacionais, frequentes. Isto não parece acontecer só por cá.

"Outra maneira de colocar este problema é referir-se à conversa de corredor. Por muitos anos, os antropólogos discutiram seus trabalhos de campo informalmente entre si. Mexericos acerca destas experiências eram uma componente importante da reputação do antropólogo. Mas até há pouco tempo não se escrevia seriamente sobre tais questões; os mexericos permaneciam nos corredores e nos clubes docentes. Os domínios que não podem ser analisados ou refutados, ainda que sejam centrais à hierarquia, não deveriam ser considerados como inocentes ou irrelevantes. Sabemos que uma das táticas mais comuns de um grupo de elite é a recusa em discutir questões que lhe são desconfortáveis, classificando-as de vulgares ou desinteressantes. Quando as conversas de corredor sobre as pesquisas de campo se tornarem discursos, isto é, quando estes domínios privilegiados de alguns poucos se tornarem

objetos científicos, certamente aprenderemos bastante. Rabinow (1999: 94-95).

Posição do investigador – uma Antropologia e produção audiovisual responsável

Será a etnologia um luxo das nossas sociedades ricas, devoradora de recursos naturais limitados? Será o antropólogo (e o realizador), um Assalariado do Estado (ou da produtora, da multinacional dos media), que pretende ultrapassar as contingências e gozar de uma neutralidade científica, de uma espécie de extraterritorialidade moral? Deverá contentar-se em olhar do exterior ou poderá permitir-se criticar, como se fosse membro da sociedade? Fixando conservadorismos como se dá conta do movente, do não habitual, dos comportamentos fora das normas, dos contestatários, dos que mexem com o sistema existente da sua sociedade? Estas algumas das perguntas de Bernard Dupaigne (1997).

São muito diversificadas as respostas a estas perguntas e múltiplos os percursos intelectuais e morais dos investigadores. Uns centrados nos percursos académicos, outros comprometidos com interesses económicos e políticos, outros ainda implicados nas problemáticas sociais das pessoas, povos e sociedades estudadas. Propomos a reflexão sobre a responsabilidade do etnólogo a partir de duas referências. Pierre Centlivres, Museu de Etnografia de Neuchâtel e Napoleon Chagnon, Universidade de Santa Barbara, Califórnia: "O percurso de Pierre Centlivres permite interrogarmo-nos sobre o que é a etnologia. Contemplar os outros do exterior, depois entrar no seu escritório e construir a propósito deles teorias calibradas seguindo o nosso gosto de belas máquinas, de raciocínio lógicos, de frases bem alinhadas? Ou então observá-las mantendo no espírito /o desejo de compreender as individualidades que, reunidas, formam esta sociedade; tentar imaginar os seus pensamentos, o que fazem ou o que queriam fazer da sua vida?

Testemunhas privilegiadas, deveremos limitarmo-nos a sínteses egoístas e desenquadradas? Deveremos "fazer um terreno", como se diz, para redigir uma tese e obter um lugar, depois desinteressarmo-nos daqueles com quem vivemos, que nos acolheram com paciência ou enfado? O etnólogo observa os humanos, não estuda fenómenos abstratos, sociedades teóricas.

Pierre e Micheline Centlivres ficaram no movimento da sociedade. Seguiram-na onde foi levada e descreveram os seus mecanismos de conservação, de adaptação ou de sobrevivência. Outros preferiram afastar-se do seu objeto de estudo instável, tornado inacessível ou muito perigoso para as carreiras universitárias a estabelecer.

A etnografia atual, prudente, hesita diante da vertigem que a leva a ter de descrever sociedades que mudam tão depressa. Por causa de contactos e das influências exteriores mas também porque os indivíduos que a compõem querem evoluir. A etnologia queria desenvolver regras de que os indivíduos se libertam hoje: como analisar portanto uma sociedade se ela se transformou radicalmente entre duas visitas do etnólogo?

Pierre e Micheline Centlivres souberam passar de uma descrição estável que parecia imutável, a uma análise de mudança. Toda a sua obra desde 1980 participa na etnologia da mudança, que será preciso praticar bem nas nossas épocas de instabilidade.

"Fronteiras e fenómenos migratórios", "A organização política nas aldeias de refugiados afegãos", "Os refugiados afegãos no Paquistão: uma nação em exílio", eis alguns títulos recentes. Em 1988 cumpriram o seu papel de testemunha reunindo num volume os seus artigos sobre funcionamento da sociedade afegã. *E se falássemos do Afeganistão?* Fazia ouvir a voz de etnólogos num momento em que era preciso explicar o que se passava num país com reações desconcertantes e que poucos podiam compreender...

Pierre Centlivres continuou a lógica dos seus trabalhos ao realizar estudos de casos, por conta do Comité Internacional da Cruz Vermelha nos campos de refugiados afegãos do Paquistão, sobre as novas estruturas de poder de organização que preservavam a coesão nos campos imensos. Com Micheline, estuda agora as redes de solidariedade, para se perguntar ainda o que faz a personalidade destes Afegãos, como preservam a sua identidade e o que faz realmente a identidade dos que estão mergulhados num outro mundo. Assim, entra na lógica, ambígua e contraditória, da ação humanitária internacional." Dupaigne (1997: 14-15).

Patrick Tierney em (*Darkness in el dorado*, 2000) relata que Chagnon não cessou de cozinhar e recozinhar os seus dados sobre o conflito, mas tentou mesmo produzir o fenómeno em si mesmo, fomentando conflitos entre as comunidades de Yanomani, não uma, mas repetidas vezes.

No seu trabalho fílmico com Asch, por exemplo, Chagnon induzia os Yanomani a representar lutas e comportamentos agressivos para a câmara de Asch, construindo às vezes aldeias inteiras como "cenários" para este objetivo, que eram apresentados como excertos espontâneos da vida dos Yanomani, não afetada pela presença dos antropólogos. Alguns destes cenários não declaradamente artificiais tornam-se, contudo, em conflitos reais, em parte devido à política de Chagnon de oferecer vasta quantidade de presentes aos aldeões que aceitassem entrar no filme, o que distorcia as suas relações com os seus vizinhos de tal forma que encorajavam a eclosão de ataques. Em suma, a maioria dos conflitos dos Yanomani que Chagnon documenta, e que são a base para a sua interpretação da sociedade yanomani como um sistema neo-hobbesiano de estado de guerra endémico, foram causados direta ou indiretamente por ele próprio: um facto que ele invariavelmente evita relatar. Isto não é apenas uma questão de fazer má etnografia ou teorização não reflexiva: os Yanomani foram estropiados e mortos nestes conflitos, e comunidades inteiras foram desfeitas ao ponto de fissão e luta (Brian Ferguson também documentou alguma desta história, mas Tierney acrescentou mais provas novas). Como ponto geral, é claro que toda a obra de Chagnon sobre os Yanomani é mais radicalmente contínua com as teorias eugénicas de Neel e a sua abordagem não ética de experiências em humanos do que parece ser

pela simples leitura dos trabalhos de Chagnon.." Terry Turner e Leslie Sponsel, carta⁵ à AAA - Anthropological American Association.

"Demonstrar o seu próprio poder foi não apenas uma condição necessária no trabalho de campo de Chagnon, como também uma técnica central de pesquisa. Numa reprise científica de uma tática militar fracassada, ele também tentou conquistar corações e mentes com a redistribuição calculada de riqueza material. Com isso, conseguiu desestabilizar ainda mais a região e estimular a escalada de violência. Tierney cita um importante líder Yanomani: "Chagnon é feroz. Chagnon é muito perigoso. Ele tem a guerra dele". Enquanto isso, na Califórnia, um defensor de Chagnon nas batalhas de e-mail aclamou-o como sendo "talvez o antropólogo social mais famoso do mundo". A narração kurtziana de como Chagnon atingiu o status político de monstro na Amazônia e de herói na academia norte-americana constitui o verdadeiro coração das Trevas no Eldorado. Mesmo que alguns factos reportados por Tierney tenham sido sujeitos a ataques, esse é sem dúvida um livro revelador, com um lembrete que se estende para muito além do campo da Antropologia. Ele soa como uma alegoria do poder e da cultura norte-americanos desde o Vietname. Marshall Sahlins, The Washington Post, 10/12/2000.

Acrescentemos ainda a reflexão de Marion Froger, acerca de *La Bête Lumineuse* (1982) baseada em Derrida:

"Le film est pardon, don, hospitalité, responsabilité. Le film manifeste le rapport à l'autre comme impossibilité de la communication, de la rencontre, de la communauté: il le fait *advenir* dans l'ordre d'une rencontre, d'une communication, d'une communauté impossibles, et pourtant sensibles. Jacques Derrida accorde à Safaa Fathy le génie d'avoir laissé apparaître au spectateur l'*impossibilité* de toute identification ou reconnaissance, en laissant paraître la fragilité des options du film, face au tout qu'il évoque, en même temps que la coherence poétique de sa proposition, qui travaille n avec z plutôt que ncontrez cette fragilité." Marion Froger (2004: 10).

Política, investigação e produção audiovisual

O papel da política na investigação em Antropologia e na produção de filmes documentários pode ser entendido numa multiplicidade de sentidos. Estes podem, também, levantar sérias questões éticas aos investigadores em todas as etapas do processo de pesquisa, desde a determinação do foco, objeto ou sujeito da pesquisa, às questões de acesso aos informantes e a outras fontes de dados e mesmo à publicação final dos resultados. Inter-relações entre ética e política na investigação.

1. No sentido técnico restrito diz respeito às questões práticas de obtenção de suporte financeiro e autorização oficial para realizar a investigação. Tem, pois, como objetivo convencer aqueles que estão nas posições do poder a financiar a investigação

5. Os documentos referentes a esta polémica, bem como os relatórios finais da AAA - Anthropological American Association estão disponíveis em <http://www.nku.edu/~humed1/index.php/darkness-in-el-dorado>

ou a usar da sua influência no sentido de conseguirem as permissões necessárias à sua realização numa determinada instituição pública (associações, laboratórios, escolas, universidades, hospitais, governo, etc.) ou num determinado local. Este sentido de política tem a ver com processos de negociação e obtenção de contactos ou patrocínios, mas também com a obtenção de autorizações de acesso a instituições e locais de pesquisa, a individualidades específicas (diretores de laboratórios científicos, escolas, hospitais, presidente de autarquias, conselhos de administração de empresas, clubes desportivos, de associações, membros do governo, dirigentes partidários, artistas, etc.) e a documentos particulares (relatórios, informação classificada, correspondência).

2. Há ainda um sentido mais restrito (micro política) que diz respeito ao estabelecimento de contactos, de modo a conseguir que o projeto de investigação seja aceite pelas instituições e participantes locais na pesquisa. Tem, ainda, a ver com as relações estabelecidas com os intervenientes locais na pesquisa; as redes de pares com quem o investigador debate, troca informações, obtém apoios e encorajamento; os orientadores, coordenadores ou responsáveis pela pesquisa; e até com a família e amigos cujas relações irão ser afetadas pela ausência ou pela maior atenção e disponibilidade dada à pesquisa. A Política entendida desta maneira não é específica da investigação, nem a investigação em Antropologia faz parte da configuração e por vezes reconfiguração.⁶

3. Num sentido mais lato, a relação entre política e investigação em Antropologia e na produção do documentário tem a ver com a relação que os investigadores e a pesquisa que se propõem realizar têm com os que exercem o poder político e com as ideologias do poder; a influência que a investigação tem nas políticas ou nas práticas sociais que essas políticas geram; a utilização e instrumentalização dos cientistas e da ciência na justificação pública (nos media, nas campanhas, etc.) das políticas.

Debates sobre a relação entre investigação e política social questionam se a investigação social pode ou deveria ser diretamente aplicável à definição de políticas e práticas afins ou ser útil para a sua avaliação. A questão central é de saber se projetos de investigação específicos deveriam ser desenvolvidos com o intuito expresso de responder a perguntas relevantes de política ou, se a pesquisa se deveria preocupar com temas teóricos mais gerais, mais relacionados com a chamada investigação pura ou fundamental e, simplesmente, fornecer um leque de conhecimentos sociais baseados na pesquisa, conhecimentos a partir dos quais os políticos poderiam formular decisões fundamentadas.

Bulmer apresenta três modelos de pesquisa política, rejeitando os dois primeiros e advogando a favor do terceiro.

No modelo empirista, os investigadores recolhem factos para que os administradores os utilizem nas suas decisões de política; tal modelo está alicerçado no reconhecimento de que esses factos não são teoricamente neutros e que essa abordagem

6. Para o aprofundamento desta matéria, quando relacionada com a preparação de investigação orientada para a obtenção de graus de mestrado e doutoramento, ver a obra de Estelle M. Phillips e D. S. Pugh, 1998, *Como Preparar Mestrado ou Doutoramento*, Lisboa: Edições Lyon das relações sociais.

desperdiça todos os pontos de vista que a investigação social tem para oferecer, assim como se arrisca a sérias distorções na sua convicção de que os factos não são problemáticos.

No modelo de engenharia, os políticos fornecem questões específicas e os investigadores efetuam a pesquisa, fazendo recomendações. O problema deste modelo é que tal formulação precisa de questões, tende a limitar as respostas possíveis, restringindo basicamente a pesquisa a uma escolha entre poucas opções conhecidas, escolha essa que pode ser melhor realizada na base do conhecimento “clínico” (muito específico) do que da pesquisa social. Em todo o caso, este modelo elimina essencialmente a componente central da pesquisa, ou seja, a sua capacidade de surpreender, de produzir descobertas inesperadas.

O terceiro modelo de Bulmer, de esclarecimento, vê a finalidade da pesquisa social como uma forma de proporcionar possibilidades alternativas e de esclarecer os políticos através da sua interação com os pesquisadores e com a exposição de novas perspectivas. Hammersley concorda com este modelo, defendendo que a investigação deveria ser “de uma significância geral e não específica”. (1992:131-2). Posteriormente, defende que a pesquisa social é essencialmente um processo coletivo, mais do que uma questão de resolução individual de um problema, sendo a investigação submetida a uma comunidade profissional mais ampla, para uma observação crítica e um desenvolvimento posterior. Assim, a escala temporal da investigação social obsta a sua aplicabilidade aos objetivos a curto prazo dos políticos.

Por mais atrativo que o modelo de esclarecimento possa parecer, em termos de desenvolvimento da investigação social intelectualmente independente e de procura de possibilidades alternativas (ver teoria crítica), enfrenta algumas reversas por parte do poder político e da ideologia do poder.

Em primeiro lugar, é impraticável e ingénuo pensar que os políticos teriam tempo, recursos, interesse ou vocação para consultar as descobertas, os debates profissionais ou as perspectivas alternativas, provenientes da investigação, que poderiam apresentar uma relevância potencial para as suas preocupações. Na mais remota das hipóteses, os investigadores têm que estar preparados para apresentar questões relevantes, num formato acessível e numa linguagem não-técnica. Na realidade, os investigadores terão mais probabilidades de contribuir na formação da política quando realizam pesquisas direcionadas para determinados temas políticos e, quando são, consequentemente patrocinados por organizações envolvidas na feitura e implementação da política social. Por mais imperfeita que esta abordagem da investigação social possa ser, ela é indiscutivelmente melhor quando levada a cabo por aqueles que possuem um treino profissional e uma experiência de pesquisa mais extensa, do que por investigadores especialistas, pertencentes a organizações. Pode ser alegado que, apenas através de tais laços, o esclarecimento, disponibilizado por via da investigação social generalizada, será trazido à cena pública da política. Argumenta-se também, que a investigação política produzirá conclusões mais sólidas não só porque tende a ser interdisciplinar e a utilizar uma multiplicidade de métodos e fontes, mas também porque tem que enfrentar o teste imediato e rigoroso da sua implementação no terreno ou da sua exposição no espaço público.

Referências bibliográficas

- AAA - Anthropological American Association - <http://www.aaanet.org/> (Consultado em Agosto de 2003)
- ASCH, Timothy (1992), "Coment l'enseigne l'anthropologie visuelle" in *CinémAction*, 64: 122-127.
- AUGÉ, Marc(1997) "Le Nouvel espace-temps de l'anthropologie", in *Dire les Autres*, Lausanne: Editions Payot.
- BERGALA, Alain (1999), "Le bébé et l'eau du bain" in *L'Image, le Monde*, 1 : 52-55.
- BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas (1998), *A Construção Social da Realidade*, Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- BOURDIEU, Pierre (2000), *Science de L'Etat*, Actes de la Recherches en Sciences Sociales, 133, Paris : Seuil.
- BRUCE, Albert, *Pesquisa biomédica, imagens étnicas e responsabilidade antropológica*, <http://www.proyanomami.org.br/v0904/documentos/doc2/part4.pdf>, consultado em Novembro de 2009.
- BULMER, Martin (1978), *Social Policy Research*. Londres: The Macmillan Press.
- BURGESS, Robert G. (1997), *A Pesquisa de Terreno*, Oeiras: Celta Editora.
- COPANS, Jean (1996), *Introdução à Etnologia e à Antropologia*, Lisboa: Publicações Europa América.
- DENZIN, Norman K. e LINCOLN, Yvonna (eds.) (1994), *Handbook of Qualitative Research*, London: Sage.
- DEVEREAUX, Leslie, HILLMAN, Roger (eds.) (1995), *Fields of Vision, essays in film studies, visual anthropology, and photography*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- DEWALT, Kathleen M. e DEWALT, Biblie, R., (1998), "Participant Observation" in H. Russell Bernard (ed.), *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*: 259-299.
- DUPAIGNE, Bernard (1997), "L'Ethnologue Responsable" in *Dire les Autres* : 13-20, Lausanne : Editions Payot.
- FROGER Marion, "Don et image de don: esthétique documentaire et communauté", http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p4/pdfs/p4_froger_text.pdf, consultado em Novembro de 2009
- FROGER, Marion (2004) Don et image de don: esthétique documentaire et communauté, *Intermedialités: História e Teoria das Artes, Humanidades e Tecnologia*, nº 4, pp 115-140.
- GAILEY, Christine Ward (1998), "Feminist Methods" in H. Russell Bernard (ed.), *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*: 203-233.

GINSBURG, Faye (1995), "Mediating Culture: Indigenous media, ethnographic film, and the production of identity" in Leslie Devereaux, Roger Hillman (eds.), *Fields of Vision, essays in film studies, visual anthropology, and photography*: 256-291.

GLASER, B. G. e STRAUSS, A. L. (1967), *The Discovery of Grounded Theory: Strategies qualitative research*, Chicago: Aldine.

GOFFMAN, Erving (1961), *Manicômios, prisões e conventos*. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GOFFMAN, Erving (1961), *Manicômios, prisões e conventos*. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HAMMERSLEY, Martyn e ATKINSON, Paul (1994) *Etnografía, métodos de investigación*, Barcelona: Paidós.

HUME, Douglas W., Anthropological Niche,
<http://www.nku.edu/humed1/index.php/darkness-in-el-dorado>, Consultado de Dezembro em 2009

HUME, Douglas W., Anthropological Niche,
<http://www.nku.edu/humed1/index.php/darkness-in-el-dorado>, Consultado em Dezembro de 2009)

LAPLANTINE, François (2007), *Leçons de Cinéma pour Notre Époque*, Paris: Téraédre.

LATOUR, Bruno (1994), *Jamais Fomos Modernos*, São Paulo: Editora 34.

MACDOUGALL, David (1994), "Whose Story Is It?" in Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory, Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*: 27-36, New York and London: Routledge.

MACDOUGALL, David (1995), "The Subjective Voice in Ethnographic Film" in Leslie Devereaux e Roger Hillman (eds.), *Fields of Vision, essays in film studies, visual anthropology, and photography*: 217-255, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

MALINOWSKI, Bronislaw (1989), *Um Diário no Sentido Estrito do Termo*, S. Paulo: Editora Record.

MARCUS, George E. (1995), "The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage" in Leslie Devereaux, Roger Hillman (eds.), *Fields of Vision, essays in film studies, visual anthropology, and photography*: 35-55.

PIAULT, Marc-Henri (2000), *Anthropologie et cinéma*, Paris : Nathan cinéma.

RABINOW, Paul (1992), *Reflexiones sobre un Trabajo de Campo en Marruecos*, Madrid: Júcar Universidad.

RABINOW, Paul (1999), *Antropologia da Razão*, Rio de Janeiro: Relume Dumará.

RIBEIRO, José da Silva (2000), *Colá S. Jon, Oh que sabe! As imagens as palavras ditas e a escrita de uma experiência ritual e social*, Porto: Edições Afrontamento.

RIBEIRO, José da Silva (2003), *Métodos e Técnicas de Investigação em Antropologia*, Lisboa: Universidade Aberta.

RIBEIRO, José da Silva (2004), *Antropologia visual – da minúcia do olhar ao Olhar distanciado*, Porto: Edições Afrontamento.

RIBEIRO, José da Silva e HORTA, Ana Paula. *Imagens e Sonoridades das Migrações*– Base de dados, <http://ism.itacaproject.com/>.

RONY, Fatimah Tobing (1996), *The Third Eye. Race, cinema, and ethnographic spectacle*, Durham, London: Duke University Press.

SAHLINS, Marshall Resenha publicada no *Washington Post* em 10/12/2000, por, referente ao livro "Darkness in Eldorado",

<http://www.proyanomami.org.br/frame1/rese.htm>.

SAHLINS, Marshall, Jungle Fever, The Washington Post, 10/12/2000,

<http://www.nku.edu/humed1/index.php/darkness-in-el-dorado>.

SAHLINS, Marshall, Jungle Fever, The Washington Post, 10/12/2000,

<http://www.nku.edu/humed1/index.php/darkness-in-el-dorado>.

TIERNEY, Patrick (2002), *Trevas no Eldorado: como cientistas e jornalistas devastaram a Amazônia e violentaram a cultura ianomami*, Rio de Janeiro: Ediouro.

TIERNEY, Patrick (2002), *Trevas no Eldorado: como cientistas e jornalistas devastaram a Amazônia e violentaram a cultura ianomami*, Rio de Janeiro: Ediouro.

Filmografia

A Man Called Bee: A Study of the Yanomamo (1974), de Timothy Asch and Napoleon Chagnon.

Childrens Magical Death (1974), de Timothy Asch and Napoleon Chagnon.

Colá S. Jon, Oh que sabe! (1996), de José da Silva Ribeiro.

La Bête Lumineuse (1982), de Pierre Perrault.

Magical Death (1988), de Timothy Asch and Napoleon Chagnon.

N!ai, the Story of a !Kung Woman (1978), de John Marshall.

Onde os tambores se inventam (1995), de José da Silva Ribeiro.

Portugais d'Origine (1985), de Serge Gordey Serge.

The ax fight (1975), de Timothy Asch and Napoleon Chagnon.

Yanomamo Of the Orinoco (1987), de Timothy Asch and Napoleon Chagnon.

Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa

Carlos Melo Ferreira
Escola Superior Artística do Porto
carlosmf@esap.pt

Resumo: Não existe uma ética específica do documentário mas a ética do cinema abrange a dele, sem ignorar as regras de boa conduta recomendáveis no documentário. Nos filmes de Pedro Costa é transposta a fronteira entre documentário e ficção, em especial no seu díptico central, em função de uma ética que, além da técnica, determina a respectiva estética. Fazer filmes como imperativo ético e político.

Palavras-chave: Ética, Documentário, Cinema, Ponto de vista, Distância, Poéticas.

Resumen: No existe una ética específica del documental, pero sí queda englobado en la ética del cine, aunque sin ignorar las reglas de buena conducta recomendadas en el documental. En las películas de Pedro Costa se cruza la frontera entre el documental y la ficción, especialmente en su díptico central, en función de una ética que, además de la técnica, determina su respectiva estética. Hacer películas como un imperativo ético y político.

Palabras clave: Ética, Documental, Cine, punto de vista, la distancia, Poética.

Abstract: There is no specific documentary ethics but ethics film covers it, without ignoring the rules of conduct recommended in the documentary. In the films of Pedro Costa the border is crossed between documentary and fiction, especially in its central diptych, according to an ethics and the technology determines its aesthetics. Making movies is ethical and political.

Keywords: Ethics, Documentary, Cinema, point of view, distance, Poetics.

Résumé: Il n'existe pas d'éthique documentaire spécifique, seulement l'éthique filmique qui la recouvre, sans pour autant ignorer les règles de conduite recommandées dans le documentaire. Les films de Pedro Costa franchissent la frontière entre documentaire et fiction, notamment dans son diptyque central, selon une éthique qui, au-delà de la technique, détermine son esthétique. Faire des films comme impératif éthique et politique.

Mots-clés: Éthique, documentaire, du cinéma, point de vue, la distance, Poétique

Numa época de cinema de entretenimento, de divertimento popular em que a maioria dos filmes se dedica a jogos fúteis com o imaginário e esquece aquilo que vai continuando a acontecer no mundo real em que toda a gente vive, a *ética* pode ser uma boa palavra se esgrimida com precisão.

Não se afigura, no entanto, pertinente distinguir uma ética do documentário da ética do cinema, na medida em que neste como naquele as questões de ética dependem sempre do assunto que se escolhe e da maneira de o abordar, bem como do ponto de vista que se define. Este é particularmente importante, seja fílmico ou narrativo, sendo esse o caso, na medida em que vai regular a distância guardada pelo filme e imposta ao espectador, o que é especialmente importante numa linguagem e num dispositivo fortemente propiciadores da fascinação.

O cinema entrou nas últimas décadas num *estado de urgência* perante as sucessivas catástrofes, humanas e naturais, que têm devastado o planeta. Além disso, não só em termos ambientais mas, também, em termos urbanísticos e paisagísticos têm sido cometidas as maiores barbaridades com o pretexto de uma nova modernidade, a maior das quais se manifesta, todavia, em verdadeiros atentados contra seres humanos, contra a vida humana.

Perante este panorama, o cinema tem insistido no espectáculo de evasão propício ao esquecimento ou tem-se refugiado numa caução artística geradora de grande elaboração estética, deixando ao documentário, tanto cinematográfico como televisivo, a responsabilidade de se ocupar do que se passa no mundo real. E deve dizer-se que o documentário e mesmo algum filme realista se têm, de facto, encarregado de filmar e documentar o que acontece de novo e o que prolonga situações anteriores do lado do abandono, da marginalização, da miséria, mas também do conflito, em filmes que talvez não tenham a divulgação que merecem.

Para o documentarismo existem regras aconselháveis a título de *normas de bom procedimento*, como a de só filmar quem autoriza ser filmado, regras essas desenvolvidas ao longo do século XX e sempre infringidas quando motivos considerados superiores o exigem, como aconteceu logo com Dziga Vertov, se repetiu com o *cinéma-verité* e não cessa de acontecer com o uso televisivo da *candid-camera*.

Mas, no documentário, como no cinema em geral, o que está sempre em causa de fundamental é a existência de um ponto de vista e como ele funciona em cada filme. Não fora isso, com o fácil acesso aos equipamentos digitais qualquer um poderia fazer um filme desde que aprendesse a técnica necessária, o que não é difícil. O problema, contudo, está sempre na definição de um ponto de vista, definido no momento da filmagem e apurado na mesa de montagem, embora possa ter origem num argumento ou numa ideia prévia.

Ora esse ponto de vista depende de uma série de factores, desde o ângulo de tomada de vistas e a escala que definem cada plano aos movimentos de câmara (ou ausência deles), passa pela utilização (ou não) de profundidade de campo e vai culminar com a montagem sequencial do material filmado, o que normalmente faz coincidir um ponto de vista fílmico com o ponto de vista narrativo. Isto acontece no cinema narrativo e no cinema não narrativo, no filme de ficção como no documentário, o que leva a que não se equacionem princípios éticos específicos segundo a natureza do filme.

Perante o *estado de urgência* gerado por um mundo em acelerada mudança, a questão ética fundamental que se coloca é a de filmar. *Fazer um filme sobre aquilo que acontece fora de um universo virtual e de fantasia tornou-se, de facto, uma exigência ética*. E para lhe responder não tem havido, nem tem que haver, um grande cálculo.

Basta perceber que a realidade está aí, ao nosso lado, debaixo dos nossos olhos ao ponto de nos incluir, e atirar-se a ela.

Se o documentário tem feito isso mesmo perante as situações mais diversas, tanto ele como a maioria dos filmes realistas filmam a parte exterior, a superfície das coisas e dos seres, que é aquilo que o equipamento cinematográfico é, desde os Lumière, essencialmente apto para fazer. Escapa-lhe, todavia, com frequência o interior, a interioridade das personagens, como lhe escapa muitas vezes a relação, o lado relacional das personagens.

De entre os diversos cineastas que têm tentado captar o ser humano em perda para além da superfície e em relação conta-se Pedro Costa, que com essa preocupação, e por exigência ética, tem violado as fronteiras do filme de ficção, em que se iniciou, para entrar no campo do documental, e tem forçado as fronteiras tradicionais do documentário para enveredar pelo campo ficcional. Percebe-se essa atitude e a urgência dela atendendo ao desastroso estado do mundo e dos humanos, diante do qual tanto a ficção como o documentário se revelam não só insuficientes como impotentes.

Comece-se por recapitular sumariamente o percurso do cineasta. O seu filme de estreia, *O Sangue*, é construído sobre a memória da vida e do cinema, mas desde logo estabelece um excepcional domínio de elementos fundamentais da linguagem cinematográfica, nomeadamente o *fora de campo* e a *elipse*. Feito a preto e branco num regime metálico e contrastado da imagem, este é mais que um filme inaugural, um filme fundador de um ponto de vista e de uma estética. Segue-se-lhe um outro filme ficcional, *Casa de Lava*, que transpõe distâncias geográficas em busca das origens, num gesto que continua o do filme anterior mas remete aqui para outros espaços, outra cultura, que é também documentalmente vista. Agora a cores, aí continuam a pulsar memórias da vida e do cinema.

Para a sua terceira longa-metragem Pedro Costa vai, inesperadamente, sacudir o conforto do cinema, em que facilmente se podia ter instalado, para ir à procura do desconforto, mais, do mal-estar e do sofrimento aí onde eles se encontram. Para isso filma pela primeira vez num bairro degradado dos arredores de Lisboa, as Fontainhas, vidas vividas em sobressalto, em aflição, mas não o faz como um documentarista, antes ficciona a partir da realidade para tentar chegar, exactamente, onde o documentário normalmente não chega. *Ossos* (1997) é, assim, um filme de urgência: urgência de captar o que habitualmente o cinema não regista, urgência de ir além da superfície, do que se costuma mostrar no cinema, urgência de estabelecer e apurar um ponto de vista que se revele adequado, urgência de não ignorar, de não virar as costas e passar a outra coisa.

O filme foi um choque para o espectador de cinema, habituado a outros temas e a outras abordagens, mais superficiais ou mais pseudo-didácticas, mas apesar de tudo a ficção e os actores profissionais ainda lhe permitiam guardar uma certa distância relativamente ao assunto e ao material filmado. Mas o meio, os habitantes do bairro vistos de passagem mereciam uma outra aproximação, e por isso aquele não podia ser senão um começo.

Para se aproximar mais do bairro e dos seus habitantes o cineasta passou mais tempo no local e com as pessoas que ficara a conhecer do filme anterior, e desse con-

vívio vão sair dois filmes que rompem todas as fronteiras e todas as regras do cinema por exigência ética.

Para além do realismo

Na verdade, o díptico que se vai seguir, formado por *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006), vai forçar, na continuação de *Ossos* e de uma forma perfeitamente coerente, o acesso ao que é menos filmado porque menos filmável, i. e., vai entrar em casas de espaço muito reduzido, na intimidade de quartos onde se debatem solidões partilhadas escassamente conhecidas, quando não ignoradas, no filme anterior não completamente penetradas embora inauguralmente sugeridas, ainda em registo dramático.

Neste processo Pedro Costa é muito ajudado pelas novas câmaras digitais, facilmente transportáveis, mas com base no seu uso ele teve que estabelecer as regras técnicas que elas implicam. Movendo-se em espaços muito reduzidos, em *No Quarto da Vanda* teve que impor, contra a prudente distância a grande proximidade, o que gera maior desconforto na filmagem e no filme. Dir-se-á que as condições físicas, materiais, impuseram soluções fílmicas que não são usuais no documentário, o que permitiu que o filme pudesse exceder o mero registo documental em que, só por si, ele já se poderia basear.

Não podendo guardar distâncias o cineasta força a grande proximidade do grande-plano de seres abandonados à sua sorte, ao seu destino, mas que procuram ainda no que podem, uns nos outros encontrar conforto, elementos de reconhecimento e de partilha. Daí resultam planos de um grande rigor e, no limite, de uma estarrecedora beleza, em que a luz, a cor, o contraste com as sombras recortam, esculpem nos recantos do espaço, com máxima precisão, aqueles seres precisos em toda a angústia que os invade, cuja verdade não meramente exterior, mas também exterior assim se revela, aparece, iluminada pela verdade interior, proveniente dos recessos da alma mas também dos gestos banais e dos objectos triviais. É certo que há a palavra, palavras ditas no quotidiano e em sofrimento, trocadas em improviso e sujeitas ao imprevisto, numa atitude de convívio e de partilha com inequívoco significado político, mas torna-se sobretudo visível, aparece o que as palavras não dizem nem, quiçá, podem completamente dizer.

Vai ser essa grande proximidade que vai quebrar qualquer ideia de distância prudente, conveniente, e permitir dar toda a dimensão física, convulsiva, do corpo. O corpo que absorve e o corpo que expele tornam-se de visão obrigatória, perfeitamente lógica e aceitável dentro das coordenadas estéticas impostas, impondo todo o

desconforto que lhes é próprio em tais circunstâncias, sobretudo quando a essas duas funções surge como drasticamente reduzido.

A sensação de desconforto das personagens, de sofrimento e de angústia dificilmente partilháveis, é agravada pelos ruídos provenientes do fora de campo, originados pelas máquinas que, entretanto, estão a demolir o bairro.

Juventude em Marcha pretende acompanhar a mudança de personagens provenientes do filme anterior para as suas novas casas, num outro bairro menos precário, mas mais impessoal. Para o fazer, o cineasta tem que se adaptar, de novo, às novas circunstâncias de espaço, e por isso em divisões, salas e quartos maiores a câmara assume uma maior distância relativamente às personagens, permitindo situá-las no interior do seu novo cenário de vida. Mas não se limita a isso.

De facto, pelos diálogos e monólogos deste filme perpassa uma busca das origens, próximas e distantes, a construção da memória, o estabelecimento e exteriorização de laços familiares de uma forma que configura, muito mais que o registo de uma comunidade, a fundação dela. A Vanda do filme anterior perde a centralidade narrativa e fílmica, lugar que passa a ser assumido por Ventura, que não só recorda, no próprio local, a construção do Museu Gulbenkian, em que trabalhou como operário da construção civil, como estabelece contacto com as suas raízes mais longínquas na terra de onde saiu para vir para Portugal, o mesmo Cabo Verde de *Casa de Lava* (1994). Deste modo, as distâncias criadas, propiciadas pelos novos espaços, anulam-se, proporcionando um outro acesso, mais fundo e ainda mais verdadeiro, à interioridade das personagens e ao mundo relacional delas, de que sentem necessidade por terem sido afastadas do meio em que tinham referências seguras, embora em condições extremamente degradadas. A memória, indispensável operador individual e comunitário, começa a fazer-se história, especialmente através de uma personagem central, Ventura, incapacitada para o trabalho devido a acidente de trabalho.

Parece estar tudo dito sobre estes dois filmes centrais, absolutamente indispensáveis, e está ainda por dizer o principal, o que vai estabelecer toda a radicalidade da proposta estética mas também ética, ética mas também estética do cineasta, que tem o seu início em *Ossos*.

Na verdade, e como o próprio Pedro Costa esclarece, ele teve que ajustar o equipamento cinematográfico, nomeadamente a câmara de filmar digital, a espaços diferentes nos dois filmes, pelo que teve que proceder a todo um trabalho com a imagem que o levou a adoptar focais longas e a grande angular em circunstâncias espacialmente diferentes. A grande proximidade de *No Quarto da Vanda* levantou-lhe problemas de distorção dos rostos, enquanto a maior distância de *Juventude em Marcha* originou novos problemas de distorção das linhas rectas que, em ângulos verticais e horizontais, estão presentes no espaço do plano em largura, profundidade e altura. Para os resolver, ele teve que encontrar as poucas posições possíveis da câmara, no primeiro filme, a única posição possível dela, no segundo, no que terá dependido apenas de si próprio, pois a partir do primeiro é ele quem faz o trabalho de fotografia dos seus próprios filmes.

Além disso, os diálogos e monólogos deste último filme não se improvisam, apesar do registo da representação parecer semelhante ao do filme anterior, e o certo é que por eles passa em larga medida, como no filme anterior mas agora num outro

espaço e circunstâncias, a carga de verdade das personagens. Mas essas palavras, como os corpos, como os rostos, não dizem só o que exprimem, remetem também para um não-dito que sugerem e implicam. Concretamente, a carta de Ventura é composta pelo cineasta a partir de cartas verdadeiras de emigrantes e de uma das últimas cartas enviadas a Youki pelo poeta e resistente Robert Desnos do campo de concentração de Floha, pouco antes da sua morte no campo de concentração Terezin.

Contudo, o que será talvez o elemento definidor essencial dos filmes de Pedro Costa, estrutural a partir de *No Quarto da Vanda*, são os planos fixos e muito longos que, se permitem ao espectador aperceber-se das mais ligeiras variações que se verificam com as personagens, exigem também uma maior atenção. Poderá perceber-se, a partir do que se disse antes sobre os cuidados exigidos pelo trabalho de câmara, que ao cineasta não se apresentavam muitas opções nesta matéria, pois o menor movimento ou deslocação da câmara implicava a distorção na imagem. Mesmo assim, teria sempre sido possível optar por planos mais curtos, menos expositivos e menos exigentes de contemplação atenta, já que a acção, o movimento rareiam. Por este motivo, se todo o processo que conduziu à realização destes dois filmes depois de *Ossos* releva de um imperativo ético, a escolha de planos fixos e muito longos terá que ser entendida como resultado do mesmo tipo de imposição - o que, aliás, o lento movimento de câmara com que é filmada de baixo a árvore, no final de *Juventude em Marcha*, nega e comenta.

Deste modo, percebe-se melhor a coerência estética e ética mas, também, política, desta série de filmes: dar a ver o desconforto, a miséria, o abandono em toda a sua verdade física, material, mostrando personagens reduzidas pela magreza aos ossos do título do filme inicial, mas também o desconforto íntimo delas, que o exterior sugere tanto melhor quanto visto em maior proximidade mas que as palavras exteriorizam também, por insuficientes que possam parecer e sejam, do mesmo passo que o tentam superar. E aí o plano fixo e longo é fundamental para estabelecer o ponto de vista.

O estabelecimento de uma verdade

Entre os dois filmes, Pedro Costa realiza o documentário *Où Gît Votre Sourire Enfoui?* (2001), sobre Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, em que os surpreende durante o trabalho de montagem de um filme naquele que, segundo ele próprio, será o menos straubiano dos seus filmes. Mesmo assim, o filme é um documento à altura daqueles que filma, como os outros filmes estão à altura daqueles que filmam, e chama a atenção para a importância absolutamente fundamental da montagem no cinema, em geral, e nos filmes dos cineastas, em especial.

Efectivamente, Costa filma muito, muito mais que aquilo que utiliza nos seus filmes, pelo que o trabalho de selecção/subtracção é indispensável e fulcral em cada um deles, pois por ele passa a criação não só de um ponto de vista mas de uma lógica narrativa que os espectadores possam entender e aceitar. Devido ao extremo cuidado da composição visual e sonora de cada um desses filmes, não espanta que o cineasta tenha podido responder a convites para fazer instalações em museus e

exposições com fragmentos não utilizados na montagem final de *No Quarto da Vanda*, embora ele próprio reconheça que o que no filme aparece é o que era aproveitável do material filmado. Por isso, para essas instalações escolheu fragmentos ocasionais, de preparação. Mas esta questão da montagem não é apenas visual, como é bom de ver, já que os elementos sonoros são muito importantes em todos os filmes de Pedro Costa, e em especial neste díptico. Não se trata apenas dos diálogos ou monólogos, das palavras ouvidas sempre de maneira precisa e clara nas condições acústicas próprias, mas de todo o ruído ambiente envolvente, que assume maior relevo em *No Quarto da Vanda* embora também esteja presente em *Juventude em Marcha*, o que se percebe atendendo ao contexto de demolição do bairro em que o primeiro decorre. Portanto, a montagem dos filmes do cineasta é sempre audiovisual, com ocasionais momentos de pós-sincronização e com o acrescento de alguns, geralmente poucos elementos musicais.

Num momento em que o cineasta e os seus filmes fazem a transição para o espaço do museu, o espaço institucional da arte, será bom ter presente que o entendimento que ele tem da arte, da música que utiliza nos seus filmes como do quadro de Rubens no plano rodado no Museu Gulbenkian em *Juventude em Marcha*, aproxima-se do entendimento que Ventura tem neste filme sobre o Museu. De facto, e segundo ele próprio, ele faz os seus filmes como Ventura construiu a parede em que está exposto o quadro do pintor célebre, o que em si mesmo envolve o reconhecimento do trabalho e da paixão que se empenham numa obra, que podia ser uma parede ou um quadro mas no caso dele é um filme.

Aliás, e curiosamente, as referências de que ele se reivindica têm tudo que ver com a época áurea dos estúdios do cinema americano, já que ele convoca tanto os grandes clássicos, como John Ford, Howard Hawks e Raoul Walsh, como os pequenos mestres da série B (e aqui Jacques Tourneur é convocado sobretudo pelo fulcral *Stars in My Crown*, embora os seus filmes de terror também sejam importantes para ele, nomeadamente do lado da iluminação) a título de inspiradores de uma moral, mas também com o espírito de independência dos grandes modernos, como Orson Welles, Andrei Tarkovski, Ingmar Bergman e Federico Fellino, sem rejeitar proximidades com algum do melhor cinema contemporâneo, como Quentin Tarantino. Percebe-se, além disso, a importância que para ele assume o cinema japonês clássico, Mizoguchi e Naruse do lado da iluminação, mas sobretudo Ozu, convocado ao mesmo título dos clássicos americanos como possuidor de um convicção que transparece nos seus filmes e considerado decisivo para a opção por planos fixos e longos, juntamente com Chaplin e Jacques Tati.

Depois das curta-metragens *Tarrafal*, feita para o filme *O Estado do Mundo*, em que segue personagens do díptico em incursão pelos espaços vazios frente ao novo subúrbio, e *The Rabbit Hunters*, feita para *Memories (Jeonju Digital Project 2007)*, em que as segue no seu novo quotidiano, Pedro Costa assume o documentário, embora sempre entendido de maneira muito livre, em *Ne Change Rien* (2009), até à data o seu último filme. Aí ele segue, persegue a cantora/atriz Jeanne Balibar durante os ensaios, e não durante um espectáculo, o que lhe permite captá-la em perda, à semelhança do que acontece com as personagens dos seus outros filmes (incluindo os

Straub, surpreendidos numa intimidade algo truculenta), mas também em construção, na preparação para os espectáculos públicos mas também na afinação de si própria.

O filme é uma declaração de amor do cineasta à cantora/actriz francesa e tem a notável particularidade de ser feito a preto e branco, como o fora *O Sangue* (1989), embora aqui seja adoptada uma imagem escura, sombria, manchada por escassas fontes de luz visíveis no plano, que servem fundamentalmente para delimitar espaços de visibilidade num ambiente fechado, de estúdio, por isso só artificialmente iluminado. Com a Balibar sempre vestida de escuro, dela se destacam permanentemente o rosto e as mãos enquanto prossegue, por vezes penosamente, os seus ensaios no esforço de atingir o tom justo. E aqui a questão é a mesma dos outros filmes do cineasta: criar a justa distância que seja a distância justa de quem/do que está a filmar em planos geralmente longos, em que se nota qualquer variação de atitude ou comportamento das personagens. Sintomática embora naturalmente, a música, pouco presente nos seus outros filmes, passa aqui para primeiro plano, das nuances da voz a todo o som, todos os sons, por vezes estridentes, da banda a tocar.

E tudo isto, preto e branco, iluminação, distância, duração, música e voz, obedece a um princípio idêntico ao que está presente na estética dos outros filmes do cineasta, i. e., tentar vislumbrar, descobrir, permitir que se revele e apareça a verdade do ser, neste caso de uma cantora/actriz, de uma mulher precisa em que procura, recorda e resume todas as mulheres. Assim, o corpo da Balibar, o rosto e as mãos dela são tratados como algo de material e objectivo mas também de humano, interiorizado e relacional, portanto mutável, ainda para mais em estágio de preparação, de ensaio, quando as questões de apresentação exterior não são consideradas decisivas.

Não desprovido de momentos de humor, o filme encerrará uma possível súpula da *arte poética* do cineasta numa sequência de planos em que a Jeanne canta sem música, que se desenvolve com ela situada ao lado de uma janela que dá para o exterior, prossegue com um plano de música em que ela está ausente, antes está presente uma figura masculina, e termina com um plano de um casal japonês sem qualquer som, num silêncio tanto mais assombroso quanto o que está em causa ao longo de todo o filme é o som, a música e a voz. Na sua eloquente simplicidade, este é um momento de absoluta plenitude no cinema de Pedro Costa, límpido e directo em termos fílmicos, inequívoco, sábio, comovedor sem abandonar um tom ligeiro na sua óbvia referência a Jeanne e a si próprio, via Yasujiro Ozu.

Se este último filme em data do cineasta remete para o primeiro, *O Sangue*, por causa do preto e branco, embora sujeito a um tratamento muito diferente, ele permite também concluir, provisoriamente, toda uma linha de relações entre os seus filmes que passa inevitavelmente por figuras da perda de referências, da solidão e da luta contra ela, tal como por laços estabelecidos para superar a falta ou escassez deles com recurso ao que foi através da memória. Uma memória que vence obstáculos e percorre pequenas como grandes distâncias, mas que permite reencontrar no presente aquilo que se perdeu e de que se sente a falta, rumo a um futuro incerto, que será o que dos dois primeiros filmes passa para o díptico e nele permite sair do impasse de *Ossos*. Mas uma memória que liga, que constrói, que se afirma como história, que parte da vida de todos os dias, do banal quotidiano, para aí regressar, aí construir os fundamentos do futuro com base num *terá sido*, num *futuro anterior* que torna possível o

conhecimento histórico, segundo Giorgio Agamben (Agamben, 2008).

Conclusão sobre a ética

Começou por se dizer que não existe uma ética específica do documentário, mas uma ética do cinema. O tratamento cronológico da obra de Pedro Costa, que manifestamente transborda dos entendimentos paralisantes de géneros e formas de representação no cinema, ora invadindo o documentário a partir da ficção, ora invadindo a ficção a partir do documentário, poderá ser esclarecedor desse ponto de vista se se lhe acrescentar ainda mais alguma coisa, explicitando melhor o que foi dito até aqui.

Embora se reconheça ao documentarismo uma estratégia que visa procurar e encontrar a realidade e mais que a realidade, a verdade dela e daqueles que a vivem, haverá que reconhecer também que essa estratégia é limitativa, constrangedora, porque obriga quem faz um documentário a submeter-se à realidade. O que precisamente faz a originalidade do percurso de Pedro Costa (e de alguns outros) no cinema é ele não se satisfazer com a ficção nem com o documentário, e procurar ir além dos limites deles para atingir um realismo possuidor de uma novidade que acrescenta à verdade do mundo e dos seres, a um nível e de um modo no documentário só ao alcance de grandes *virtuosi*, como Jean Rouch e Fred Wiseman.

Ao reconhecer afinidades com o trabalho do fotógrafo Jacob Riis no início do século XX, o século do cinema, o cineasta identifica em si mesmo essa necessidade de ir à procura das coisas onde elas de facto acontecem, mas simultaneamente, e ao eleger um fotógrafo e não um cineasta, demonstra uma aguda consciência da necessidade de compor o quadro, no seu caso fílmico, com alguma coisa que vai ao encontro da essência da realidade mostrada mas que a vai sempre exceder. Talvez porque para ele a realidade não é só o exterior, a superfície, há que procurar, escavar no interior de cada ser, de cada objecto, de cada local e meio para atingir uma verdade de que valha a pena falar, que justifique o esforço dispendido porque surge como algo de novo, até aí insuspeitado, não visto, não visível, desse modo documentado. Aliás, Costa cita também outros fotógrafos americanos, Eugene Richards e Robert Frank, importantes do lado do realismo.

Ora isto terá que ver com uma ética materialista para uma estética realista, uma ética que sabe que o que é próprio do ser humano é esconder, camuflar o que é sob as aparências que mostra, o que torna necessário um longo e meticuloso trabalho sobre o exterior, o corpo e o rosto, sobre o que impõe a visibilidade. Para ir além do que surge como imediatamente visível é preciso questionar-lhe a aparência, nem que seja, como no caso de *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha* (em especial no primeiro), para dela mostrar toda a exterioridade, que exige, para ser reconhecida e identificada, a percepção do que entra no corpo e dele sai, mas também do que permanece e em que estado permanece, até nas posturas e atitudes do corpo que dão conta do cansaço como do mal estar, da espera como do desespero, mesmo se e quando esse corpo se encontra reduzido a muito pouco mas é ainda animado pelo sopro vital. Desse modo, o cineasta consegue também uma superação heideggeriana da técnica,

rumo à revelação, à desocultação da verdade dos seres captados na experiência dos limites.

Contudo, por aqui não deixam de passar também momentos de uma ética hedonista, presentes em certos momentos de convívio e que assumem uma nova e inesperada importância em *Ne Change Rien*.

São perceptíveis e ganham relevo nos filmes de Pedro Costa poéticas da luz e do espaço, do ruído e da voz, do silêncio e do tempo, do plano fixo e longo e da vida comum de todos os dias, da cor e do preto e branco, da ficção e do documentário, da perda, da escassez e da memória, mas de uma memória que reconduz à história, da ligação e da desligação, trabalhadas de filme em filme de um modo insistente, reiterado, que permite falar de um estilo, de uma estética mas também de uma ética que nelas se baseiam.

Em Portugal têm sido encontrados noutras áreas artísticas criadores contemporâneos que trabalham universos e formas próximos dos seus, como é o caso do fotógrafo Paulo Nozolino e do escultor Rui Chafes. Para eles, de facto, a realidade, tal como para Pedro Costa, não é um objectivo a atingir mas uma matéria com a qual, sobre a qual trabalhar, construir. No cinema podem ser procuradas afinidades temáticas e estéticas, mas também éticas entre os filmes dele e os do catalão José Luís Guerín, do chinês Jia Zhang-Ke, do húngaro Béla Tarr, da belga Chantal Akerman – mesmo os de Víctor Erice e Abbas Kiarostami.

Por outro lado, se o próprio cineasta reconhece influências no campo do cinema, nomeadamente as de Jean Rouch e Jacques Tati, para além das acima mencionadas, não se devem minimizar as suas proximidades com o universo rock, pop e punk, nomeadamente na música, nem as referências que para os seus filmes se podem encontrar na pintura quanto ao tratamento da luz – Rubens mas, principalmente, Vermeer, embora possam surgir como referências incompletas e avulsas, pois quem ele reconhece como próximos de si são Van Ruysdael, Courbet, Picasso – e no teatro de Samuel Beckett, mas em especial no de Bertolt Brecht. Além disso, a obra dele é também atravessada, assombrada por uma memória que é também memória do cinema, de um cinema do realismo – David W. Griffith, Eric von Stroheim, no início, mais tarde Roberto Rossellini – e de um cinema da superação dele – Jean-Luc Godard, Andy Warhol e, mais tarde, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub –, o que permite situar a estética, mesmo o esteticismo dos seus filmes não de um lado formalista, estéril, mas do lado de uma nova modernidade em permanente construção, em permanente reinvenção e descoberta de si própria. Uma modernidade que, note-se, não enjeita o realismo, antes o integra.

Assim, longe da sociedade do espectáculo, das luzes e dos brilhos da ribalta, dos seus postigos e maquilhagens, mas também alheio ao lado mais agradável do documentário, o do filme etnográfico, embora sem abdicar de fortes apontamentos antropológicos com implicações políticas, o cineasta tem traçado e seguido um percurso cinematográfico e artístico pessoal, original e de uma grande coerência ética, estética e política. Fora quer do cinema comercial quer do documentário, a estratégia dos filmes dele define-se na tentativa de chegar onde eles muito raramente chegam, de dizer o que eles muito raramente dizem, de captar e mostrar o que lhes escapa mas assume uma enorme importância não só estética mas também ética, não só ética mas

também política, tudo no uso das novas tecnologias da imagem e do som no cinema. Talvez a infracção dos limites estabelecidos entre ficção e documentário, praticada nos seus filmes, seja mesmo uma das saídas do impasse a que o cinema, arrastado pelo fascínio das novas tecnologias, chegou nas últimas décadas (Ishagpour, 1996).

Uma nota sobre a ética do cinema de Pedro Costa deve chamar a atenção para a preocupação que ele tem em mostrar os seus filmes àqueles que neles entram, o que será uma das lições que terá recebido de António Reis.

Uma observação final deve deixar dito que pelo cinema dele passa também o conceito de *espectador emancipado* de Jacques Rancière, na justa medida em que um espectador que sabe ver e escolher o que vê depende muito do cineasta consciente, que livre de constrangimentos sabe olhar e ver antes dele para lhe mostrar, lhe tornar visível o que merece a pena ser visto: um ponto de vista qualificado que merece ser partilhado por um espectador activo. Aliás, o autor chama especialmente a atenção para a dimensão política do tríptico de Pedro Costa do lado de um tratamento separado de seres e de objectos do quotidiano no quadro de uma situação de marginalização e de experiência dos limites, para a potência que aí assumem o olhar e a palavra, no centro nevrálgico de uma articulação entre uma política da estética e uma estética da política de um arte ligada à vida que deixa um lugar, um espaço ao trabalho do espectador (Rancière, 2008).

O que tudo leva, naturalmente, à conclusão de que, na actualidade, por muito variados que possam ser, e são, os motivos para fazer cinema, o melhor deles é fazer filmes por imperativo ético, que na sua forma mais clara é também um imperativo político e estético.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio, *Signatura Rerum – Sur la Méthode*, Paris:Vrin, 2008.
ISHAGPOUR, Youssef, *Le Cinéma*, Paris: Flammarion, 1996.
NEYRAT, Cyril (direcção), *Dans la chambre de Vanda – conversation avec Pedro Costa*, Nantes: Capricci, 2008.
RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur Émancipé*, Paris: La Fabrique éditions, 2008.

Filmografia

- O Sangue* (1989), de Pedro Costa
Casa de Lava (1994), de Pedro Costa
Ossos (1997), de Pedro Costa
No Quarto da Vanda (2000), de Pedro Costa
Où Gît Votre Sourire Enfoui? (2001), de Pedro Costa
Juventude em Marcha (2006), de Pedro Costa
Ne Change Rien (2009), de Pedro Costa

Stars in My Crown (1950), de Jacques Tourneur

ARTIGOS

– Artículos| Articles | Articles

Rouch & Cie. - un quintette

Andrea Paganini

École des Hautes Études en Sciences Sociales
a.paganini@free.fr

Resumo: Com o filme *Jaguar*, de Jean Rouch, nasceu um novo género na história do cinema e da Antropologia que será chamado de “etnoficção”. Sendo este género uma criação conjunta, vamos tentar em nosso artigo traçar o perfil e avaliar a contribuição daqueles que o conceberam e lhe deram prosseguimento juntamente com Jean Rouch, seus quatro colaboradores e amigos nigerenses Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Tallou Mouzourane e Moussa Hamidou.

Palavras-chave: Jean Rouch, Etnoficção; Antropologia compartilhada, Níger, Damouré Zika, relação de brincadeira (aliança catártica).

Resumen: Con la película *Jaguar*, de Jean Rouch, nació un nuevo género en la historia del cine y de la antropología, que se llamará “etnoficción”. Este género es, en realidad, una creación conjunta y vamos a tratar nuestro artículo medir la contribución de aquellos que la diseñaron y desarrollaron: Rouch y sus cuatro colegas y amigos nigerianos Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Tallou Mouzourane y Moussa Hamidou.

Palabras clave: Jean Rouch, Etnoficción, Antropología compartida, Níger, Damouré Zika; relación lúdica (alianza catárquica)

Abstract: With the film *Jaguar* Jean Rouch was born a new genre in film history and that of anthropology, to be called “ethnofiction”. This genre is actually a joint creation. I will try in this article to measure the contribution of those who designed and prolonged it, Rouch and his four colleagues and friends Nigerians Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Tallou Mouzourane and Moussa Hamidou.

Keywords: Jean Rouch; Ethnofiction; Anthropology shared; Niger; Damouré Zika; joking relationship (cathartic alliance).

Résumé: Avec le film *Jaguar* de Jean Rouch naît un genre nouveau dans l’histoire du cinéma et dans celle de l’anthropologie, que l’on nommera “ethnofiction”. Ce genre étant de fait une création commune, nous tenterons dans notre article de brosser le portrait et de mesurer l’apport de ceux qui l’ont conçu et prolongé avec Rouch, ses quatre collaborateurs et amis Nigériens Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Tallou Mouzourane et Moussa Hamidou.

Mots-clés: Jean Rouch ; Ethnofiction ; Anthropologie partagée ; Niger ; Damouré Zika ; Parenté à plaisanterie (alliance cathartique)

À la mémoire de Lam, de Dam et de JAF

“... mais déjà c'est l'aéroport et le sourire des amis de toujours, Damouré Zika et Lam Ibrahima Dia, prêts à faire venir Tallou d'Ayorou, pour repartir filmer, demain ou même tout de suite. Le soir tombe, un coup de klaxon, c'est Moussa Hamidou...” (Rouch, 1983, p.13).

“Rouch's gang”

Dans son très beau film de 1978 – premier document consacré à Jean Rouch au travail, au Niger –, Philo Bregstein fait un portrait du groupe que l'anthropologue a réuni autour de lui au fil des ans¹. Défilent ainsi plusieurs acteurs, cinéastes, techniciens ou scientifiques tels Moustapha Alassane, Oumarou Ganda, Inoussa Ousseini, Djingarei Maïga, Diouldé Laya, Boubé Gada, Idrissa Maïga, avant que le tableau ne se resserre sur les trois personnes les plus proches de Rouch, Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia et Tallou Mouzourane.

Une quinzaine d'années plus tard, un autre film, sorte de prolongement de ce document inaugural, ne retient que le trio, tout en le transformant en quatuor : apparaît en effet Moussa Hamidou².

Puis le quatuor, canonisé en quelque sorte, devient visible (et ce malgré la disparition de Lam Ibrahima Dia) dans le très bel hommage de Jean-André Fieschi³, et surtout dans le très intéressant dernier portrait du groupe filmé par deux jeunes femmes danoises⁴.

Cette équipe ne se constitue pas immédiatement, nous le verrons, mais ce prodigieux quintette (le quatuor et Rouch) cultivera et portera à son aboutissement un genre

1. Tourné à Niamey en décembre 1977, le film s'intitule *Jean Rouch en zijn camera in het hart van Afrika* (Jean Rouch et sa caméra au cœur de l'Afrique en français).

2. *Rouch's Gang* (1993), initié par le même Bregstein et par le groupe de l'Université de Leyden, et signé Steef Meyknecht, Dirk Nijland et Joost Verhey, suit le tournage en Hollande en 1992 du film de Jean Rouch *Madame l'Eau* (1992-93). Notre paragraphe introductif en emprunte le titre.

3. *Mosso Mosso. (Jean Rouch comme si...)* (1998), deuxième document sur Rouch au travail au Niger, est filmé à Niamey et Fargoun en 1997, lors du tournage au long cours (Fieschi se demandait si Rouch tournait vraiment), en hommage à “Lam” venant de disparaître, du film *Les vaches merveilleuses*. Il s'agit des derniers moments où Rouch, qui a 80 ans, tourne caméra à l'épaule (le plus souvent d'ailleurs assis sur une chaise). Le quatuor, redevenu trio, est constamment entouré de deux ou trois assistants. Notons que le son de *Mosso Mosso* est cosigné par Moussa Hamidou (avec Laurent Malan).

4. *Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007), de Berit Madsen et Anne Mette Jørgensen. Dans ce film tourné en février et mars 2003 à Niamey et Ayorou, des photographies du quatuor (appartenant à Damouré Zika et à Moussa Hamidou) sont montrées à plusieurs reprises.

unique créé par certains de ses membres que l'on nomme "ethnofiction"⁵. De 1954 à 2002 en effet nos trois, puis cinq, hommes constitueront une oeuvre commune sans équivalent au cinéma comme en anthropologie, et laquelle commence à peine à nous questionner⁶.

Nous tenterons ici de broser un portrait de chacun des quatre membres du quatuor en mesurant leurs apports respectifs à l'entreprise commune, puis en guise de conclusion d'esquisser la structure générale de l'articulation de celle-ci.

Damouré – Dam – Da

Le premier membre du quatuor, son pivot, c'est Damouré Zika. C'est sur lui, le plus visible, que Jean Rouch a laissé le plus de témoignages.

5. L'expression est utilisée par exemple par Paul Stoller dans son important *The cinematic griot. The Ethnography of Jean Rouch* (1992), pour se référer aux deux premiers films de ce genre de Jean Rouch, *Jaguar* (1954-67) et *Moi, un Noir* (1957-58). Nous étendrons le terme à l'ensemble des films de ce type qui suivront.

6. Voici donc une première liste des "ethnofictions" (sous réserve de celles peut-être existantes mais non encore visibles, et sans compter les versions successives de certaines d'entre elles ici reportées, versions qui n'ont pas nécessairement disparu) : *Jaguar* (1954-67), *Moi, un Noir* (1957-58), *Petit à Petit* (1968-70), *Cocorico! Monsieur Poulet* (1973), *VW Voyou* (1973), *Le foot-girafe. Ou l'alternative* (1973), *Babatu. Les trois conseils* (1975), *Damouré parle du sida* (1992), *Madame l'Eau* (1992-93), *Moi fatigué debout, moi couché* (1996), et le film co-réalisé avec Bernard Surugue *Le rêve plus fort que la mort* (2002 – dernière version du déjà mentionné *Les vaches merveilleuses*). Le quatuor est à l'œuvre dans tous ces films, les deux premiers et le dernier exceptés. C'est bien *Jaguar* toutefois qui inaugure le genre, avec les seuls Damouré Zika et Lam Ibrahima Dia devant la caméra (flanqués de deux autres protagonistes, Illo Gaouadel – un des "trois camarades" du commentaire *off* de Jean Rouch, lequel disparaîtra mystérieusement après *Petit à Petit* – et, de façon moindre, Douma Besso). La prise de son en cours de tournage est partiellement assurée par les deux protagonistes principaux, Zika et Dia, et au montage final, bien postérieur au tournage, Tallou Mouzourane apparaît ("remplaçant" déjà Illo Gaouadel), mais en creux, dans la seule bande-son (musique et commentaire). Quant à *Moi, un Noir*, il constitue un *apax*, Zika, Dia et Mouzourane n'apparaissant pas à l'écran, la vedette étant réservée à Oumarou Ganda (et, de façon moindre, à Petit Touré et Alassane Maïga), et la prise de son ayant été assurée par André Lubin et les techniciens de Radio Abidjan (Moussa Hamidou, à peine rencontré, n'ayant joué qu'un rôle minime l'espace d'une soirée). Toutefois, *Moi, un Noir* (qui sortira avant *Jaguar* et connaîtra le succès que l'on sait) est bien tributaire de l'invention et de la "méthode" trouvées quelques années auparavant par Zika, Dia et Rouch. Pour ce qui concerne enfin *Le rêve plus fort que la mort*, c'est cette fois Jean Rouch qui est relayé, ne pouvant plus filmer, par Bernard Surugue.

Comme Rouch se plaît à le raconter, les deux hommes se rencontrent dès l'arrivée de Rouch à Niamey en octobre 1941 (probablement à la fin de l'année), et se fréquentent jusqu'au dernier jour, Zika se trouvant dans la voiture lors de l'accident fatal de février 2004. Ces soixante-trois années de vie côte à côte (!) sont d'abord une histoire d'amitié. Jean Rouch intitule "Amitié noire" son premier texte de sujet "africain" non ethnographique, publié en 1948 dans un des premiers numéros de la revue *Présence africaine*. Même si, étrangement, Damouré Zika n'y est pas nommé⁷, Rouch cite dans ce texte vibrant⁸ des extraits de ses "lettres extraordinaires [...] qui m'arrivent maintenant chaque mois dans leurs enveloppes soigneusement encombrées de timbres de tous les calibres et de toutes les couleurs" (Rouch, 1948 I, pp. 765-766).



7. La première mention de Zika dans un texte de Jean Rouch date pourtant de 1945 (*Culte des génies chez les Sonray*), avant donc que Rouch n'ait jamais filmé.

8. Citons deux extraits : "C'est [des trois épreuves qui font naître l'amitié Noire] la troisième épreuve, la plus fortuite, la moins contrôlable, qui se juge davantage avec le cœur qu'avec la raison, et que j'appellerai épreuve de la *rencontre* pour ce que ce mot exprime de hasard, de fragilité et d'espoir" (Rouch, 1948 I, p. 763). Et : "Il est temps que l'on apprenne à ces hommes [qui partent outremer] qu'ils vont chez d'autres hommes et que s'ils ne se sentent pas capables de les aimer, il leur faut revenir [...] Car l'amitié Noire est la seule condition nécessaire et *suffisante* de notre rencontre avec l'Afrique" (ibid., p. 767).

Ce texte est crucial pour Rouch qu'il le republiera, en conclusion des nombreux articles constituant la relation de ses trois premières "missions scientifiques"⁹

Damouré Zika est avant tout celui qui introduit son ami à la culture à laquelle il appartient. Ce que ce dernier n'a de cesse de rappeler, par exemple dès l'avant-propos de sa thèse d'État : "J'eus la chance aussi de trouver parmi le personnel des Travaux Publics, des informateurs, puis des amis dont l'aide me fut la plus précieuse. Je pense tout spécialement ici à Damouré Zika (alors "pointeur" sur un chantier¹¹), petit-fils de Kalia, la femme qui commandait les pêcheurs Sorko du bief de Niamey. C'est Damouré Zika qui me conduisit le premier aux cérémonies des pêcheurs, qui me mena chez sa grand-mère Kalia [... laqu Shorelle] de sa voix douce, disait "les histoires" que Damouré traduisait. C'est la porte de planches vermoulues de cette case qui s'est entrouverte, la première pour moi, sur le merveilleux africain" (Rouch, 1989, p. 13)¹². C'est donc

9. La première mission est une "descente du fleuve Niger en pirogue depuis sa source [...] jusqu'à la mer" ("Juillet 1946 – Avril 1947 : Guinée-Soudan[Mali]-Niger-Nigéria"), la deuxième est une "mission à cheval en pays Songhay" ("Septembre 1948 – Mars 1949 : Niger-Soudan"), et la troisième est un "séjour avec la mission Griaule-Dieterlen dans la falaise de Bandiagara [, un] séjour à Ayorou [, et une] première mission de reconnaissance au Gold Coast" ("Juillet 1950 – Mai 1951 : Soudan-Niger-GoldCoast[Ghana]") (Rouch, 1966, p. 2), en 1951 puis en 1953 (non sans quelques interventions des éditeurs)¹⁰.

11. C'est Jean Rouch, arrivé au Niger en tant qu'ingénieur des Ponts et Chaussées, qui nomme Zika "pointeur des manœuvres de la subdivision Ouest des T.P." qu'il dirige (Rouch, 1989, p. 269). C'est Rouch également, comme nous le verrons, qui fournira à Zika la possibilité de devenir infirmier.

12. La thèse principale, soutenue avec la thèse secondaire en février 1952, a été publiée (après révisions diverses) une première fois en 1960. Près de trente ans plus tard, faisant toujours référence (comme encore aujourd'hui), elle a connu grâce à Luc de Heusch une deuxième édition "revue et augmentée", *La religion et la magie songhay*. C'est celle-ci que nous citons. L'avant-propos de la thèse, repris dans cette deuxième édition, a été rédigé peu avant la soutenance (fin 1951 ou tout début 1952) et annoté en 1955.

Zika, “grand initié” ou pas¹³, qui offre en quelque sorte son “terrain” à Rouch¹⁴, lequel deviendra et reste aujourd’hui un des spécialistes de la culture songhay¹⁵.

Zika se fait, tout naturellement, le premier collaborateur de Rouch, lors de sa “prise de contact avec les populations du Niger”, de son “étude de la langue Songhay” et de ses “premières observations des phénomènes de possession”, en octobre et novembre 1942 (Rouch, 1966, p. 2). C’est Zika qui continue de l’assister lors des “premières enquêtes en profondeur chez les Songhay [...] (du lac Debo aux rapides de Boussa)”, début 1947 (ibid.).

Ce premier “assistant” a donc une position double : d’un côté il joue un rôle dans la culture étudiée par Rouch (Rouch le définit, au départ, “informateur”¹⁶), mais de l’autre il l’interprète activement, s’en extrayant ainsi partiellement. Il recueille en effet en les

13. “Damouré Zika [...] qui, appartenant à la caste des Sorko, était automatiquement un grand initié” (Rouch, 1989, p. 16). Mais Rouch est le premier à nuancer : “Damouré Zika lui-même, bien qu’infirmier du service de santé n’oublie pas qu’il est Sorko par sa grand-mère Kalia et ne manque pas, dans les *Holey hori*, de réciter les devises de Dongo” (ibid., p. 218).

14. Par exemple, en mars 1942, “Damouré démontra alors au responsable du Cercle que des “chevaux” de génies ne pouvaient pas être accusés d’une faute commise par leur génie. Toute cette histoire impressionna et intrigua beaucoup le novice que j’étais alors” (Rouch, 1989, p. 269).

15. “Au cours du voyage que je venais d’accomplir [la mission 1948-49], j’avais scruté au microscope certains groupes songhay, et j’étais devenu un homme pour lequel le monde entier était songhay” (Rouch, 1951 (6 août), p. 1).

16. Dans sa thèse d’État (*La religion et la magie songhay*) par exemple, où sont reportés sept “récits” et une “description” de Zika, côtoyant donc ceux des autres “informateurs”.

annotant des informations¹⁷, puis les traduit et les interprète¹⁸. Il réalise également des photographies¹⁹.

Cette position, à la fois interne et externe, est finalement assez proche de celle qu'adoptera peu à peu Jean Rouch, le mouvement étant toutefois inverse (extraction partielle de la culture Songhay pour Zika, immersion partielle pour Rouch). Cette collaboration symétrique favorisera en définitive, croyons-nous, l'empathie si caractéristique de l'attitude et de l'œuvre de Jean Rouch. Celui-ci ne conclut-il pas l'article relatant la première visite, si marquante pour tous les participants, à Wanzerbé en décembre 1948, par une question fondamentale : "À côté de moi, le chef du village se met à pleurer [...] Damouré est terriblement ému, et je n'ai pu continuer à filmer, car comment voulez-vous jeter votre caméra dans la figure d'un homme qui pleure ?" (Rouch, 1950, p. 70)²⁰ ?

À côté de ceux de merveilleux initiateur et de précieux assistant, c'est un autre talent de Damouré Zika qui impressionne profondément Jean Rouch : celui d'écrivain. Zika est en effet un "pêcheur intellectuel, roi du crayon et du bloc-notes" (Rouch, 1951 (4 août), p. 1). Dès 1949, à la fin d'un article faisant suite en quelque sorte à "Amitié noire" et également publié dans *Présence africaine*, Rouch donne un exemple de cette

17. Auprès de sa grand-mère Kalia par exemple, deux desquelles sont reportées dans *La religion et la magie songhay*.

18. En mentionnant ses trois premières "missions scientifiques" (cf. note 9), durant lesquelles se constitue la matière de ses deux thèses d'État, Rouch écrit : "le contact le plus direct fut recherché avec les informateurs, et s'ils (sic) eurent lieu continuellement en présence de Damouré Zika, qui me servait d'interprète [...], ils eurent, néanmoins, grâce à certaine connaissance de la langue, plutôt le caractère d'une conversation à trois, qu'une morne suite de questions" (Rouch, 1989, p. 16). Et encore, à propos du chapitre de *La religion et la magie songhay* présentant les textes rituels recueillis : "les traductions et les interprétations ont été faites avec l'aide des informateurs eux-mêmes, et considérablement facilitées par les connaissances de Damouré Zika dont l'aide a été ici capitale" (ibid., p. 102).

19. Toujours dans l'avant-propos de *La religion et la magie songhay*, Rouch précise que la photographie est "confiée en général à Damouré Zika" (Rouch, 1989, p. 17). Dans certaines publications la mention du photographe apparaît sous la légende, comme par exemple dans un des articles de *Franc-Tireur* (Rouch, 1951 (4 août), p. 1, mention : "photo prise par Damouré Zika – repris dans *Germinal* (Rouch, 1953 (19 avril), p. 7, mention : "photographie prise par Zika Damouré"), ou dans un des deux livres photographiques de Jean Rouch (Rouch, 1954, p. 77, mention : "photo prise par Damouré Zika").

20. Ce texte, avec quelques variantes, deviendra un des articles des séries de *Franc-Tireur* et de *Germinal*. Le film dont il est question est *Les magiciens de Wanzerbé* (1948-49).

littérature véritablement africaine qu'il appelle de ses vœux²¹, en mentionnant *Les Aventures de Mekoy (celui qui a une bouche)*, le premier écrit publié de Zika (grâce à son ami). Rouch insiste sur la nouveauté du style : "le style exact de Damouré a été respecté [fautes d'orthographe et de syntaxe comprises (nous précisons)], car quand on sait que "cinément" est un raccourci pour "cinéma qui ment", comment s'étonner que Mekoy "donne au revoir à ses amis, aux arbres..." comme il donne sa pipe à son camarade. N'est-ce pas d'ailleurs là le style des "vieux qui causent" ? (Rouch, 1948 II, p. 146). Nous sommes ici en présence du premier témoignage, écrit, de la formidable verve langagière de Zika laquelle trouvera dans les ethnofictions tout l'espace requis pour se déployer.

L'activité de Rouch "éditeur" de son ami ne s'arrête pas là. Une quinzaine d'années après cette édition "d'avant-garde" dont il se fait l'écho dans l'article que nous venons de mentionner²², Rouch parvient (avec son épouse) à faire paraître le *Journal de route* de Zika rien de moins que dans la *Nouvelle Revue Française* (!), sans que

21. "De même que le musicien Noir s'est formé au contact de notre musique, puis s'est radicalement écarté de tous les styles existants pour créer le jazz, de même l'écrivain Noir, en se servant de l'écriture et la langue française, peut créer une nouvelle littérature" (Rouch, 1948 II, pp. 145-146).

22. *Les Aventures de Mekoy* est publié une première fois en 1949 dans une anthologie, *La poésie naturelle*, chez K Éditeur. Éric Dussert, qui le réédite en 2007 (avec trois autres textes de Zika), éclaire bien dans sa jolie postface au recueil le contexte de la première édition : "parfaitement inconnu du germano-gratin, Damouré Zika fit en 1949 une surprenante entrée dans le monde des lettres françaises. En compagnie de Gaston Chaissac, de Jean-Pierre Brisset l'"agitateur biblique", de l'impérial Auguste Boncors, "sauveur du lyrisme français", du douanier Rousseau et de facteur Cheval, il apparaissait au sommaire de l'*Anthologie de la poésie naturelle* imaginée par Camille Bryen et Bernard Gheerbrant, un volume très prisé désormais où se donnait à lire la crème de ces impondérables créateurs, personnages inattendus autant qu'hétéroclites, tous inventeurs curieux, fort peu confits en convention [...] Damouré Zika entrait – brillamment – dans le champ littéraire à la faveur d'un courant que traduisait notamment l'art brut de Jean Dubuffet, alors émergent [...] Le volume faisait l'éloge d'une littérature sans manières en soulignant que, parfois, "le phénomène poétique se manifestait à l'état pur "" (Éric Dussert, *Damouré Zika, infirmier de santé, façonneur de langage* in Zika, 2007, pp. 69-70).

pour autant, bien entendu, la verve de l'écriture se perde²³. Le *Journal* est d'ailleurs partiellement contemporain sinon de la rédaction, du moins de la publication des *Aventures de Mekoy*, puisque la première de ses trois parties est rédigée lors de la mission de 1948-49, comme le note immédiatement Jean Rouch lors de cette même mission²⁴.

23. Le *Journal de route* est également repris par Dussert, qui retrace aussi (toujours dans sa postface) le contexte de sa première édition : Zika "l'avait transmis à Jane Rouch, la première épouse du cinéaste, qui, après dactylographie, l'avait fait publier dans la prestigieuse *Nouvelle Nouvelle Revue française* (sic) de Jean Paulhan et Marcel Arland, en trois livraisons, de janvier à mars 1956 [...] En toute innocence, Damouré Zika avait donc offert sa prose dépeignée dans le temple de la littérature française [...] Et de relire le *Journal de route* pour se convaincre que l'on a jamais rien lu de tel. À l'heure où se tramait en France le Nouveau Roman, Damouré Zika perpétuait une transmission généreuse qu'il modernisait sans arrière-pensée, résolvait son aventure individuelle dans le collectif, en offrant à tous – métropolitains que nous sommes compris –, une langue aussi vivifiante qu'inouïe" (Éric Dussert, *Damouré Zika, infirmier de santé, façonneur de langage* in Zika, 2007, pp. 76-77 et 80).

24. "Et quand ses deux camarades [Douma Besso et Lam Ibrahima Dia] perdaient un peu le fil de leur récit, Damouré ouvrait son "journal de route" et rétablissait l'ordre des étapes ou les noms des gens que nous avions rencontrés. Puis Damouré se levait et allait ajouter quelques notes à ce journal, dont le titre extraordinaire était "Mystérieux et dommage d'affaires". Ce titre servait de leit-motiv à tout le récit, il symbolisait en effet notre voyage dont il était en quelque sorte la devise, évoquant dans ce savant raccourci tout l'inattendu captivant d'une telle randonnée, et aussi sa contre-partie, la fatigue, la perte des bagages, la ruine des vêtements, toutes les affaires gâtées" (Rouch, 1951 (4 août), pp. 1 et 4). Le *Journal de route* sera partiellement republié dans Sergio Toffetti (dir.), *Jean Rouch. Le renard pâle* (1992). Damouré Zika ne perdra pas l'habitude de tenir un journal : celui qu'il rédige par exemple durant ses mois de stage à l'Unesco à Paris en 1968 sera un des points de départ de *Petit à Petit* (1968-70), ou, autre exemple, celui qu'il rédige lors du tournage en 1983 à Paris de *Dionysos* (1984) sera ensuite publié dans le livre-dossier suivant la sortie du film, *Dionysos : scénario et story-board*, Paris : Artcom', 1999 (et repris par Éric Dussert dans Zika, 2007), et, dernier exemple, celui qu'il rédige lors du tournage en 2003 de *Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007), sera même montré en direct aux deux réalisatrices, comme on le voit dans le film.

La langue employée par Damouré Zika fascine Jean Rouch car elle tire sa sève de l'oral²⁵. Cette "poésie naturelle" (Rouch emploie le terme), il la retrouve partout chez les Africains, que ce soit chez les élégants congolais parisiens²⁶ ou chez les pauvres dockers ivoiriens, et s'il ne réussit pas à la transposer par écrit, comme le fait Damouré, il lui faut au moins la capter grâce au cinéma : "Car ces dockers, ces manœuvres sans emploi, ces grands élèves de l'école buissonnière, "cassaient" déjà la langue

française à grands coups de poésie naturelle : un "discours-moi" c'était le contraire d'un "discourtois", c'était un champion, ou une championne, du dialogue amoureux. . . Je n'ai jamais eu le courage d'écrire cette chronique des enfants perdus de 1957, alors avec Oumarou Ganda, nous en avons fait *Moi, un noir*, un film à rire et à pleurer. . ." (Jean Rouch, *Préface* in Gandoulou, 1989, p. 9)²⁷. Cette captation est une des raisons d'être des ethnofictions, et Jean Rouch bénéficie de la chance supplémentaire qu'il

25. Comme il l'écrit dans son préambule au *Journal de route* : "Damouré [...] raconte ses aventures dans un français qui est une traduction très proche de la langue parlée. À ce titre, Damouré n'est pas un phénomène, car tous les gens de son pays parlent de la même façon : leurs conversations les plus ordinaires sont toujours émaillées de métaphores subtiles, de jeux de mots compliqués ; un simple marchandage sur un marché devient ainsi une éblouissante joute poétique [...] Damouré a été aussi formé à cette école, il est encore un redoutable champion des *fakarey*, des veillées tardives autour des feux de bois. Il est sans doute aussi le premier à avoir réussi la transposition de cette langue admirable dans une autre langue écrite" (Rouch, *Préambule* in Zika, 2007, p. 14).

26. En préfaçant le beau livre de Justin-Daniel Gandoulou sur les "mœurs et aventures des Congolais à Paris", Rouch explique : "«Succès foule» : un succès fou dans la foule, autre exemple de "poésie naturelle" (Jean Rouch, *Préface* in Gandoulou, 1989, p. 10).

27. Nous sommes ici en définitive à l'exact opposé (intentions paradoxalement si proches mises à part, didactisme en moins) du propos pionnier de Michelle Delcombre, visant (en 1971) à "apprendre le français par le cinéma [ce qui lui paraît] original, agréable et efficace". Son petit livre propose de présenter sept films français "contemporains" (de *La Belle Vie* de Robert Enrico à *La Vérité* de Georges-Henri Clouzot en passant par *Les quatre cents coups* de François Truffaut) d'abord via le synopsis en "français facile" puis via des extraits "du scénario authentique du film". Outre "le plan de la langue", c'est "le plan de la civilisation" qui intéresse l'auteur : "ce sont les Français et la France actuelle qui sont présents à travers ces pages et ces belles images" (Delcombre, 1971, p. 3).



s'est donné d'avoir à ses côtés un Damouré Zika, écrivain par écrit et par oral, c'est-à-dire "écrivin"²⁸.

Jaguar ne naît-il pas aussi, outre des échanges verbaux lors des trois longues "missions scientifiques" précédant celle où il fût réalisé, des échanges par "journaux" interposés tenus en partie simultanément par Rouch (notamment les articles parus

28. Dans *Jaguar* (1954-67), première apparition au cinéma en tant que protagoniste de Damouré Zika, celui-ci n'est pas seulement "galant", il est aussi "écrivain public", au Niger comme au Ghana. Sur le marché de Kumasi, il est assis derrière le panneau "ici grand écrivain français Lettre directe Kumasi Niger Venez" qu'il a écrit pour essayer de s'attirer des clients. C'est lui aussi, très probablement, qui invente et écrit le fameux "slogan" du film (duquel naîtra une autre ethnofiction) : "Petit à Petit l'oiseau fait son bonnet" (dans sa première version), qui devient "Société Lam – Douma – Ilo- Damoure. Petit à Petit l'oiseau fait son bonnet chaque jour le Progrès" (dans sa deuxième version, un peu plus tard dans le film). Jean Rouch, visiblement fasciné par la "graphomanie" de Zika (qu'il instigue ?), filme aussi deux de ses lettres, que l'on peut lire à l'écran et entendre lire par Damouré lui-même.

dans *Franc-Tireur* et *Germinal*) et par Zika (le *Journal de route*), et très probablement réciproquement connus par l'un et par l'autre²⁹ ?

Damouré Zika assumera également, juste avant d'inonder les ethnofictions du flot de ses mots, une autre fonction, même si brièvement (et avant que l'arrivée de Moussa Hamidou ne stabilise la situation), celle de preneur de son. C'est Roger Rosfelder qui l'initiera, lors de la mission si importante de 1950-51, dans laquelle sera utilisé pour la première fois le "Sgubbi", appareil portatif relativement léger³⁰. Au cours de la mission suivante (celle de 1953-55), Zika enregistrera (avec Dia), le son de *Les Maîtres fous* (1954-55), de *Mammy Water* (1954-55), et (partiellement) de *Jaguar*. Rappelons aussi que Zika animera quelques temps des émissions radio à *La Voix du Sahel* (Ali, 1997).

Enfin Zika, déjà informateur, interprète, écrivain et preneur de son, devient "acteur".

Il commence par être "figurant", dans *Bataille sur le grand fleuve* (1951), où il rafle cependant en quelque sorte la vedette à Illo Gaouzel, l'initiateur de cette chasse à l'hippopotame, et aux chasseurs eux-mêmes³¹. Damouré Zika est visible trois fois : d'abord, fugacement, dans la pirogue lors de la poursuite de l'animal, puis (vers la fin du film) avec Illo Gaouzel (où, premier essai d'ethnofiction, ils font mine de suivre la trace du "grand barbu", l'hippopotame disparu qui les a vaincus), et surtout tout seul jouant avec le petit hippopotame recueilli. Cette séquence, longue et presque insistante, est comme "hors sujet" et "hors temps" par rapport à la chasse proprement

29. Alors que les articles de Jean Rouch font la relation des trois premières missions, comme nous l'avons vu (notes 9 et 10), le *Journal de route* de Damouré Zika relate (plus partiellement) les deuxième, troisième et quatrième mission. *Jaguar* est tourné lors de cette dernière, laquelle visait essentiellement l'"étude des migrations en Gold Coast", "Octobre 1953 – Février 1955 : Sahara, Niger, Gold Coast" (Rouch, 1966, p. 3). Notons que c'est la troisième mission (celle de 1950-51) qui est cruciale dans la genèse de *Jaguar*, mission pour laquelle existent donc et les impressions de Rouch et celles de Zika.

30. "En quelques heures, Damouré apprenait le fonctionnement de l'appareil et se mettait à manier la bande magnétique en avant en en arrière avec la dextérité des monteurs de son de la radio" (Rouch, 1951 (8 août), p. 4). Zika sera alors "chargé aussi de la collection sur papier des textes enregistrés par le "zou-goubi" (Rouch, 1951 (8 août), p. 4).

31. Le générique du film s'ouvre par la mention : "avec Damoure Zika, Illo Gauzel". Suivent les noms des autres pêcheurs, véritables protagonistes du film.

dite, et constitue le premier témoignage à l'écran de l'amitié entre les deux jeunes hommes. Témoignage prolongé d'ailleurs par la photographie³².

Relevons que c'est après cette figuration cinématographique inaugurale que débute la "figuration" photographique de Damouré Zika. Des photos le représentant, mentionnant pour la plupart son nom, commencent en effet à apparaître dans les publications des textes de Rouch, des textes de divulgation en premier lieu (notamment les articles de *Franco-Tireur* et de *Germinal*, et le livre *Le Niger en pirogue*), mais également des textes scientifiques (l'enquête *Migrations au Ghana* par exemple (Rouch, 1956, hors-texte planche II)).

Une autre (la deuxième) figuration cinématographique importante de Damouré Zika, après qu'il ait été entre-temps le protagoniste principal de *Jaguar*, est la très touchante séquence de *La chasse au lion à l'arc* (1958-65), où, comme le précise le commentaire en voix *off* de Rouch, "à l'abri des regards, Damouré Zika soigne Diogona, le berger blessé [par le lion]". Zika administre trois piqûres à l'homme, tout en commentant ce qu'il fait (Rouch utilise le son directement enregistré au moment

32. Une photographie de Zika et du petit hippopotame est publiée dans un des articles de *Germinal*, avec la légende : "Damouré Zika et le petit hippopotame "Lari Kamba "" (Rouch, 1953 (14 juin), p. 7), et une autre (même moment, mais photographie différente) dans le deuxième livre photographique de Rouch, *Le Niger en pirogue*, avec la légende : "Les pêcheurs sorko ont réussi à attraper un petit hippopotame qu'ils ont confié au pêcheur Damouré qui devient bien vite son ami" (Rouch, 1954, p. 78). Notons que Jean Rouch aussi se fait photographier avec le petit hippopotame, et qu'il publie la photo dans ce même livre, comme en pendant à celle de son ami (celle de Rouch est placée vers le début du livre (*ibid.*, p. 27), celle de Damouré vers la fin).

des soins). Nouvel hommage du cinéaste, au métier de son ami cette fois-ci, métier qu'il lui a offert au début de leur rencontre³³.

Évoquons pour finir une photographie qui nous paraît illustrer un dernier aspect de cette amitié féconde. Prise par Jean Rouch, elle représente Damouré Zika posant dans la tenue rituelle d'un "cheval" de Dongo. Rouch semble l'affectionner particulièrement, puisqu'il la publie plusieurs fois, y compris dans sa thèse d'État (qui ne retient que très

33. "[Rouch] confie [Zika] en 1943 [sic : 1942] aux bons soins du chirurgien Jacques Pinson, qui forme le garçon au métier d'infirmier. En 1945, une épidémie de méningite s'étant déclarée à l'est du Niger, Damouré quitte son poste de Makolondi pour devenir infirmier ambulant : il voyage de village en village pour combattre l'épidémie [...] Lui vint ainsi cette idée d'organiser à l'aide d'une "pirogue sanitaire" des campagnes de soins gratuits, campagnes qu'il poursuit aujourd'hui, à plus de quatre-vingts printemps" (Éric Dussert, *Damouré Zika, infirmier de santé, façonneur de langage* in Zika, 2007, pp. 77-78). Jean Rouch est réjoui par le succès de son ami, comme il l'écrit dès 1948 : "Damouré est devenu infirmier (très bon infirmier) : les villageois l'appellent "Lokotoro" (docteur) et bien sûr, cela le flatte" (Rouch, 1948 II, p. 146). Et encore : "Il avait revêtu [à Wanzerbé en 1948] une magnifique tenue kaki sur laquelle il arborait fièrement son insigne à croix rouge du service de santé et offrait avec prodigalité des paquets de cigarettes, qu'il allumait avec un briquet à essence" (Rouch, 1951 (4 août), p. 1). Rouch suivra de près cette carrière. En 1951 par exemple, il écrit que Zika est : "infirmier de santé à Tessaoua" (Rouch, 1951 (8 août), p. 4), et en 1955 qu'il est : "infirmier au Service de santé du Niger, un excellent infirmier qui suivra en 1956 le stage des infirmiers spécialisés [...] Depuis 14 ans Damouré passe continuellement de la seringue de vaccination au harpon de chasse, de la poursuite incertaine des magiciens des savanes aux tournées réglementaires des dispensaires forains" (Jean Rouch, *Préambule* in Zika, 2007, pp. 13-14). Infirmier sérieux, mais artiste à ses heures, comme le note encore avec humour Rouch : "pour mieux dépeindre [Mekoy, le personnage, nous l'avons vu, de l'un de ses textes], Damouré a pris dans sa trousse de pharmacie du bleu de méthylène et du mercurochrome et il a fait quelques illustrations..." (Rouch, 1948 II, p. 146). Au cinéma, Rouch filmera directement la profession de son ami dans deux courts-métrages, en 1976 (*Médecines et médecins*, co-réalisé avec Inoussa Ousseini), et en 1992, de manière grave et amusée (*Damouré parle du sida*). Zika se sentira profondément redevable à Rouch toute sa vie, comme il l'exprime dans une lettre de 1997 récemment publiée : "Voilà grâce à vous à votre bonté, patience et amour que vous avez mis dans cette société un illettré fils de pecheur [sic] – qui de la ligne de peche [sic] – dans un cabinet médical. Merci Jean, longue vie, beaucoup de santé" (Zika, 2007, p. 66-68). Quant au "centre de soins" installé dans la cour de la maison de Zika à Niamey, c'est un des lieux qui revient fréquemment dans les films de Rouch, mais aussi dans ceux des visiteurs étrangers (Philo Bregstein, Jean-André Fieschi ou Berit Madsen et Anne Mette Jørgensen).

peu de photographies)³⁴. La légende dans sa première publication (dans les autres, elle est plus “objective” - cf. note 33) est révélatrice : dans un prodigieux raccourci, Damouré Zika devient Dongo. Or, la relation entre Jean Rouch et Dongo est loin d’être neutre, comme le rappelle notamment Marc-Henri Piault³⁵. Ne sommes-nous pas en définitive devant un portrait d’alter ego multiple, celui de Dongo alias Zika alias Rouch ?

34. La photo est publiée une première fois dans *Germinal*, avec la légende “Dongo, le maître du ciel, le génie de la foudre, vêtu de cuir et brandissant la hache du tonnerre” (Rouch, 1953 (21 juin), p. 7), une deuxième fois dans *Le Niger en pirogue*, avec la légende “Dongo, le génie du tonnerre. – Le génie du tonnerre possède son “danseur”. Il est revêtu de son costume de cuir orné de coquillages “cauri” et tient à la main la hache à clochette de fer, symbole de la foudre et du tonnerre” (Rouch, 1954, p. 64), et une troisième fois dans *La religion et la magie Songhay*, avec la légende “Objets rituels de Dongo. La tenue rituelle de Dongo se compose d’une veste de cuir ornée de franges et de cauris, d’un bonnet de peau de chèvre noir, d’une hache à clochette du tonnerre” (Rouch, 1989, hors-texte planche VI).

35. “Si l’on regarde bien la série des films consacrés au culte de possession songhay, le *holey*, depuis 1951, plus de la moitié d’une quarantaine de réalisations est consacrée aux manifestations dédiées au dieu du tonnerre, Dongo, avec lequel Rouch semble entretenir une relation particulière. A travers tous ces films, nous apprenons à reconnaître et à connaître la personnalité du dieu, ainsi qu’à comprendre le jeu de ses manifestations” (Marc-Henri Piault, *Préface. Regards croisés, regards partagés* in Rouch, 1997, p. 13). Brice Ahounou, partant de ce texte, le prolonge : “au milieu des années 1960, son projet [de Rouch] était de collecter le maximum d’informations montrant la même divinité possédant dans des lieux différents, des personnes différentes, d’âge différent, de sexe différent. Ensuite, par un travail de synthèse, essayer de tracer, grâce au montage cinématographique, un “ciné-portrait” du génie du tonnerre” (Brice Ahounou, *Les dieux se fâchent à Gangel. . . Divinités en colère et anthropologie visuelle* in *Afrique contemporaine* n°196, 2000 (octobre-décembre), p. 19).

Bien entendu ce “portrait en divinité” est aussi une plaisanterie entre amis, mais une plaisanterie ô combien sérieuse...³⁶

Ibrahima Dia – Lamidou – Lam – La

“Lam” (c’est un surnom³⁷) rejoint la paire Rouch-Zika en février 1947, durant la première “mission” visant à descendre le fleuve Niger de la source à l’embouchure. Il monte dans la pirogue en cours de route, à Niamey, et Rouch nous le présente dans sa relation de la mission en nous racontant déjà son histoire : “Le moins rassuré d’entre

36. “Damouré Zika [...] qui fait avec moi ces enquêtes depuis 1942, participe à tous ces rites avec respect mais aussi avec esprit critique. Après cette conversation [rituelle] il me souffle : “vous voyez comme ces génies sont bêtes, il suffit de quelques paroles ou de quelques vagues promesses pour les calmer et les faire changer d’attitude” (Rouch, 1953, p. 1679). Et encore, dans un autre compte rendu de la même cérémonie (le *Yenendi* de mai 1951, premier *Yenendi* filmé par Jean Rouch) : “Le Dongo avait le cœur bien debout, me souffle Damouré, mais Wali est très malin, vraiment, il a trouvé les paroles qu’il fallait lui dire.” Et il ajouta dans un souffle : “Parce que Dongo est fort, mais il est bête” (Rouch, 1951 (22 août), p. 4). Qui plus est, les comptes rendus de rituels faits par Damouré Zika sont souvent emplis d’humour (et le “pêcheur intellectuel” utilise quand il le faut la troisième personne pour se référer à lui-même, comme dans son *Journal*). Voici comment il décrit un moment du *Hori* du 25 juin 1942 à Yantala : “Damouré Zika, toujours curieux va demander à Dongo pourquoi ses phrases ne commencent pas par un grognement. Dongo lui répond que c’est parce que l’autre jour à Gamkallé, il était furieux, mais qu’aujourd’hui il ne l’est pas. Damouré en profite pour lui demander 10 francs” (Rouch, 1989, p. 248). Notons aussi que Damouré Zika, tout comme Jean Rouch, n’a jamais été possédé par un “génie”, ni Dongo ni aucun autre, à la différence de Tallou Mouzourane ou d’Illo Gaoudel. Quand toutefois il s’agit de faire preuve du plus grand sérieux, en gardant par exemple jalousement un important secret, les deux amis s’exécutent (quarante ans durant) : “Un des “maîtres-mots” de l’art magique [...] est le nom de “la mère de Dieu” [...] Baraké nous l’a révélé au cours des “visites de minuit” de Wanzerbé [en 1948] où il venait nous réveiller pour nous dire des choses très importantes. Le lendemain soir, Baraké revint et nous demanda de relire les notes de la veille. Quand il entendit Damouré répéter très exactement “le nom de la mère de Dieu”, il prit une expression extraordinaire de crainte, tremblant comme au début d’une transe de Sohantye. Puis il nous demanda, sur notre honneur, de ne jamais répéter ce nom à personne. Damouré et moi nous avons gardé ce secret, malgré les offres pressantes de ceux qui avaient appris (comment ?) cette révélation” (Rouch, 1989, p. 315).

37. En ouverture de *Jaguar*, Jean Rouch déclare en voix *off* : “Ses amis l’appellent Lamidou. En Peuhl, Lamidou veut dire “petit chef”, car Lam est un véritable petit chef”.

nous [à propos des rapides d'Aourou que le groupe s'apprête à franchir] était certainement le petit Lam, un jeune Peul d'une quinzaine d'années, embauché à Niamey et séduit par je ne sais quelles aventures lointaines. Ses références étaient excellentes : il parlait le haoussa et avait traversé la Nigéria britannique à l'âge de neuf ans dans des conditions exceptionnelles. Il y avait suivi jusqu'à Illorin un vieux marabout, ami de son père, en portant ses bagages [...] Mais au cours du voyage, Allah rappela dans son paradis le saint homme et Lam se retrouva tout seul, à plus de mille kilomètres de chez lui [...] Souvent, le soir, Lam nous racontait quelque épisode fantastique de son

voyage de retour [...] Malgré toutes ces aventures, Lam avait un défaut : il n'était pas très courageux" (Rouch, 1951 (28 juillet), p. 4)³⁸.

Damouré ayant dû quitter la pirogue, Rouch et le "petit" finissent ensemble le voyage, qui s'achève en avril³⁹. Rouch, amusé par ce "défaut"⁴⁰, prend soin de noter avec précision et tendresse les états émotifs de son nouveau compagnon⁴¹.

Ce qui caractérise en effet d'emblée l'amitié entre Jean Rouch et le "petit Lam", c'est la tendresse. Autant avec Zika, de quelques années l'aîné de Dia⁴², le rapport est celui entre frères du même âge (bien que Rouch soit plus âgé) et relève souvent de l'émulation (les deux "journaux" en sont un symptôme), autant avec "Lamidou", le rapport est plutôt celui de grand à petit frère. Rouch décide d'ouvrir *Jaguar* en présentant le nouveau venu d'une voix (*off*) et avec des mots particulièrement doux. C'est la

38. Dans *Germinal*, la présentation de Lam est sensiblement la même (Rouch, 1953 (1^{er} mars), p. 7). Par contre, dans *Le Niger en pirogue*, elle est bien écourtée, se limitant à la première phrase (Rouch, 1954, p. 18).

39. "A Gaya, notre ami Damouré Zika nous quitta après nous avoir confié à d'excellents payeurs" (Rouch, 1954, p. 18). Zika suit donc cette mission peu de temps, le temps du trajet entre Niamey et Gaya (étant "fonctionnaire", il ne peut quitter le territoire nigérien). Dia, lui, les deux mois nécessaires au parcours de Niamey à Lagos – c'est ici que commence à se tisser sa relation avec Rouch.

40. Zika fait effectivement preuve de plus de courage, comme il le montre, pour ne donner qu'un seul exemple, lors de l'éprouvante escalade de la montagne d'Hombori (durant la mission suivante). Cf. note 55 infra.

41. Par exemple : "Aucun de nos marins ne chantait plus, le petit Lam était prostré dans l'angoisse, notre pirogue glissait sans bruit dans le soir venu" (Rouch, 1951 (28 juillet), p. 4). En effet, Lam s'apprêtait à vivre une des épreuves qui ne cessera de le hanter : "Nous allions repartir quand Lam vint me trouver. "Tu sais, me dit-il, les rapides d'Aourou, c'est très mauvais. Là, il y a la route, je vais partir à pied et je vous rejoindrai après." Je lui expliquais qu'il ne risquait rien [...] Et quelques minutes plus tard le petit Lam revint : "Ça y est, j'ai fait le courage dans mon cœur, si bon Dieu veut, on passera..." Bon Dieu voulut bien" (ibid.). Et Jean Rouch de clore son article en citant encore Lam : "Nous avons quitté les sources du Niger 180 jours plus tôt. Et le petit Lam, qui aimait bien les phrases définitives, me dit : "Maintenant, tu peux rentrer à Paris" (ibid.). Notons que dans *Le Niger en pirogue* Jean Rouch reprend les articles de *Franc-Tireur* (et de *Germinal*) tout en les réécrivant. Des détails sont ajoutés, d'autres supprimés. C'est le cas aussi pour ce qui concerne Lam : les informations se répartissent en définitive équitablement entre les publications des périodiques et du livre.

42. Nous ne nous risquons pas à essayer de déterminer les âges des membres du quatuor. Ceux qui s'y sont essayés ont livré des résultats peu probants. La version de *Rouch's Gang* (1993) par exemple, discordance considérablement avec les quelques informations, peu précises elles aussi, que l'on peut glaner dans les textes de Rouch. Limitons nous à dire que Zika est certainement (un peu) plus âgé que Dia, et que Hamidou est le plus jeune des quatre. Quant à Mouzourane... D'autre part, tous sont plus jeunes que Rouch. Cf. note 73 infra.

première apparition au cinéma du “berger Peuhl” : “Lam est un véritable petit chef. Lam est courageux, il ne parle pas beaucoup comme tout bon musulman, c’est notre ami depuis l’enfance”. Après quoi, Rouch donne la parole à Dia qui se présente directement au spectateur, dans un plan qui a peu à envier à son célèbre contemporain, le “regard-caméra” du *Monika* (1952) d’Ingmar Bergman (mais il s’agirait ici, pour paraphraser Jean-Luc Godard, du “plan le moins triste de l’histoire du cinéma”). Comment oublier aussi ce merveilleux plan de la version longue de *Petit à Petit* (1968-70) où Rouch filme son ami d’un long travelling circulaire, le caressant presque, dans le silence, au coucher du soleil, devant le château de Frédéric II dans les Pouilles ?

La tendresse est d’ailleurs réciproque⁴³. Jean Rouch n’hésite pas à avouer dans “Amitié noire”, l’article déjà cité, que “la plus belle lettre que j’aie jamais reçue est certainement celle du petit Lam” (Rouch, 1948 I, p. 766). Il la reporte alors intégralement, à la suite des extraits de lettres anciennes et récentes de Zika⁴⁴. Dia se remémore des épreuves inédites : le terrible “passage du Aourou” déjà évoqué⁴⁵, ou son premier voyage en avion, de Lagos à Niamey⁴⁶. Le “petit” demande aussi des livres d’école⁴⁷.

43. Après la “mission” de 1948-49, par exemple : “voyant que je pensais à beaucoup d’autres choses [Lam] ajouta : “Tu sais bien que dans dix jours, dans cinq jours ou peut-être dans dix minutes, on va casser la mission, mais, nous, les Noirs, on sait bien aussi que tu reviendras. . .” Et, bien sûr, un an après, je suis revenu” (Rouch, 1951 (4 août), p. 1). Et encore, selon Oumarou Ali, journaliste Nigérien, dans son nécrologue de Dia : “LAM, lui, ne paraît s’intéresser qu’à ces champs et à ses animaux : car d’origine Peulh, il était très attaché à la nature. Les rares moments où l’on pouvait le rencontrer, c’était lorsque Jean Rouch descendait à Niamey. Souriant, il conduisait son ami Rouch à travers la ville. Des proches racontent que ne supportant la ville, ils se réfugiaient dans les campagnes environnantes” (Ali, 1997).

La réalité était moins bucolique puisque, comme le dit Moussa Hamidou, “Quand Rouch est là [à Niamey, Lam] est le chauffeur de Rouch” (*Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007)).

44. Cette lettre, comme les extraits de celles de Zika, est republiée dans *Germinal* (Rouch, 1953 (28 juin), p. 7). Cf. note 10 supra.

45. Dans un autre article, scientifique (sur les rapides), Rouch citera un passage de cette lettre de Lam pour attester de l’interprétation “indigène” d’un geste fait par Jean Sauvy avant le franchissement des rapides (distribution de noix de kola à l’équipe) (Rouch, 1949 I, p. 98).

46. “Notre voyage en avion, qui a été pénible, m’a rendu malade pendant une période approximative de deux mois” (Rouch, 1948 I, p. 767).

47. “Si vous envisagez à revenir au Niger tâchez de m’amener des livres entre autres le Mamadou et Bineta et le 1^{er} Livret des petits écoliers Noirs” (Rouch, 1948 I, p. 767).

Cette lettre d'illettré⁴⁸, constitue pour Rouch la "plus gentille leçon de modestie" qui soit (ibid., p. 767).

Après la première mission (partiellement) commune, les missions s'enchaînent. Dans celle de 1948-49, le trio se met en place : "Je n'étais pas seul. J'avais retrouvé nos vieux amis Lam et Damouré Zika, prêts à aller à pied jusqu'à la Mecque si cela était nécessaire" (Rouch, 1951 (30 juillet), p. 4)⁴⁹. Lam devient cuisinier⁵⁰. Les liens se resserrent entre les trois jeunes hommes, entre le Sorko et le Peul, et avec le Français. D'abord, grâce au temps passé ensemble. Durant les six mois que dure le périple, ils ont en effet le loisir, à côté des activités "scientifiques", de parler de femmes⁵¹, de

48. "Lam est un illettré, il a dicté sa lettre à un écrivain public de Niamey" (Rouch, 1948 I, p. 766). De même, en évoquant les films d'Oumarou Ganda, Jean Rouch écrit qu'il s'agit de : "leçons filmées de sociologie contemporaine d'un créateur presque illettré, mais d'un indiscutable talent" (Rouch, 1991, p. 1). Et quant à Damouré Zika : "Il a appris à lire et à écrire contre son gré, et son père a dû le corriger bien souvent pour l'envoyer à l'École primaire de Niamey, où il n'a pas été un élève particulièrement remarquable" (Jean Rouch, *Préambule* in Zika, 2007, pp. 13-14).

49. Participe également à cette mission Douma Besso, "le chef des bourriquots" [c'est lui qui s'est occupé des chevaux, moyen de transport de l'expédition] C'était lui le journal parlé, l'explorateur au cœur de l'Afrique Noire, et son auditoire était singulièrement attentif" (Rouch, 1951 (4 août), p. 1). Douma Besso, le "Gold Coastier" qui joue un rôle important aussi dans la mission suivante, et donc dans *Jaguar*, disparaît après ce film, et ne fera jamais partie du quatuor.

50. Comme le rappelle Zika avec humour dans son journal : "Monsieur [Rouch], quand partirons-nous d'ici, plus, plus d'eau, pas des œufs, du bois, le sucre est fini, pas assez d'huile, il nous reste que du sel arabe." Hein, Lam, le fameux cuisinier qui se trouve dégoûté de Wanzerbé ?" (Zika, 2007, p. 20). Lam exhibera ses talents culinaires au cinéma, notamment dans la fameuse scène de *Petit à Petit* (1968-70) où les deux hommes invitent déjeuner Safi Faye dans leur appartement parisien.

51. Comme le dévoile malicieusement Zika : "Entre Kolmane et Wézébangou, le petit Lam Dia me demande des renseignements sur la vie future, c'est-à-dire comme il n'est pas déjà marié, les quelques histoires l'intéressent sur la vie d'un marié" (Zika, 2007, p. 18).

chasser⁵² ou de se baigner⁵³. Ensuite, en surmontant ensemble épreuves et difficultés. Dia démasque par exemple des “traîtres”⁵⁴. Ils tentent d’escalader la montagne

52. Par exemple, à Wanzerbé : “Alors, avec Damouré et Lam, la carabine à la main, nous partions en brousse à la poursuite des gazelles rares” (Rouch, 1950, p. 65). (Repris, dans une version légèrement différente dans *Franco-Tireur* (mais non dans *Germinal*) : “Nous connaissions tout cela. Alors Damouré, Lam et moi préférons-nous, la carabine à la main, partir en brousse à la poursuite des gazelles rares” (Rouch, 1951 (3 août), p. 4)). Jean Rouch, le fait est peu connu, avait une vraie passion pour la chasse. Écoutons Damouré Zika : “Près de Doulsou, les oiseaux groupés sur une grande pierre plate et avec un seul coup de fusil, M. Rouch fait descendre vingt et un dont deux seulement ont pu partir par le courant avant notre arrivée ; et nous avons trouvé dix-neuf sur place (dix-neuf canards)” (Zika, 2007, p. 16). Rouch fait par moments d’ailleurs preuve de cynisme : “Un cri nous tirait de temps en temps de notre somnolence ; c’était “canard”, “crocodile”, “hippopotame”, ou plus simplement “village”. Suivant l’occasion, l’un de nous s’armait d’un fusil ou préparait stylo bloc-notes et questionnaire. Mais au fur et à mesure que les jours et les mois passaient notre gourmandise pour toute ces choses s’émoussa : l’on ne songea plus à battre le record de treize canards siffleurs abattus d’un seul coup” (Rouch, 1951 (27 juillet), p.4). De plus, nous nous étonnons que Rouch mette la chasse sur le même plan que les activités “scientifiques” : “ces heures où il ne pouvait plus rien arriver (il n’y avait plus de film, plus de pellicule photo, plus de cartouches de fusil et plus de papier pour écrire)” (Rouch, 1951 (4 août), p. 4), ou : “et si nous continuâmes à tirer, filmer, observer et noter, c’est que ces actes étaient devenus de simples réflexes” (Rouch, 1951 (27 juillet), p.4).

53. “Le fleuve [Niger], après ces mois de brousse, nous parut un miracle de fraîcheur. Nous n’arrêtons pas de nous baigner, de jouer à “*tyindi tyindi*”, une sorte de cache-cache sous-marin. C’était en ce mois de février 1949, de grandes vacances au bord de la mer” (Rouch, 1951 (2 août), p. 1). Parfois, la baignade est forcée. Un jour de retour de chasse, Dia tombe à l’eau, ce qui amuse bien entendu Zika : “Le premier piroguier Lam [...] et au bout d’un moment... tioubam... La tête au fond, le cul en l’air, le pauvre diable se lève, la bouche pleine d’eau [...] “Lam, tout va bien ?” Il ne répond pas, et il me dit : “*Idi farkai boro zeri ni si hanguey.*” (Si l’âne terrasse l’homme, on ne voit pas ses oreilles.) Cela veut dire qu’il n’a pas su quand il est tombé. Pauvre Lam” (Zika, 2007, p. 23).

54. “Au bout d’une heure, je n’étais pas encore arrivé à sortir de mon futile bavardage, quand le petit Lam me fit signe de m’arrêter [...] Lam me dit : “Tu sais, le Dyadé, c’est un salaud complètement ; il ne sait pas que je suis Peul, et il parle peul à tous ces bons vieux papas. Il leur dit de ne pas te répondre, que les Blancs n’ont pas à avoir la parole des Noirs.” [...] Lam ajouta : “Voilà ce que tu vas faire, tu ne dis rien, mais tu demandes au vieux qui n’a qu’une seule dent de revenir avec toi à Hombori, c’est lui le patron de la montagne” (Rouch, 1951 (31 juillet), p. 4).

d'Hombori⁵⁵, ou se rendent à Wanzerbé, ce qui semble marquer fortement le musulman (comme les autres), sur la foi duquel plaisaient ses deux compagnons⁵⁶.

Ibrahima Dia, devenu commerçant⁵⁷, reprend la route avec l'équipe lorsque Jean Rouch retourne au Niger pour une nouvelle mission (celle fondamentale de 1950-51), où il ne sera plus cuisinier, mais mécanicien et "apprenti chauffeur" (Rouch, 1951 (8 août), p. 4). Le "berger Peuhl" fera à partir de là, et sa vie durant, du commerce ambulancier en transportant dans son véhicule marchandises et personnes, comme le montre "à peu près" (avec beaucoup de brio et un peu de délire) son premier film "autobiographique" *Cocorico ! Monsieur Poulet* (1973)⁵⁸.

Lors de la mission suivante (1953-55), Dia collaborera avec Zika, nous l'avons dit, à l'enregistrement du son des trois films réalisés. Et les deux hommes apparaîtront

55. "Damouré et moi pouvions à peine marcher, épuisés par cette tension de toute la journée, cette lutte inégale contre le vertige, la peur, la montagne et surtout ce mystérieux ennemi contre lequel nous étions désarmés [...] Lam et Douma ne disaient rien" (Rouch, 1951 (31 juillet)).

56. "Lam, le cuisinier marabout qui soulignait les récits de Douma par de grandes exclamations tirées de son Coran [...] Mais Lam se gardait bien de raconter comment chez les magiciens de Wanzerbé, il avait, comme tout le monde, mangé du gâteau magique "pour être gros bonnet" et s'était lavé avec une sorte de soupe brunâtre qui devait l'empêcher à tout jamais d'avoir peur..." (Rouch, 1951 (4 août), p. 1). Nous retrouvons ce même syncrétisme dans *Jaguar*, lorsqu'il s'agit au début de film de savoir si les conditions sont réunies pour pouvoir prendre la route de Gold Coast : Lam suit aussi bien les oracles des *imams* de sa communauté, que ceux des "magiciens" *sohantye* de Wanzerbé. Concernant l'Islam, les traits de Zika sont bien plus acérés que ceux de Rouch : "Mais, à l'instant, je vois mon marabout sortir un petit Coran de six pence peut-être, tourner la première page, cigarette à la gueule déjà remplie de kola, et commencer la lecture à haute voix, en face de lui, son chapelet couleur de serpent" (Zika, 2007, p. 52). Après avoir relaté longuement deux rencontres peu plaisantes avec des marabouts ("Le marabout con, borgne. Il aime son lit et ma place, pourquoi pas aussi ma chemise et mon pantalon ?" (ibid., pp. 46-49) et "L'avis de confiance. Méfiez-vous avec les jeunes marabouts" (ibid., pp. 51-53), le "journaliste" fait mine de s'excuser : "Le journal de route est méchant, il dit même les secrets les plus graves. Journal de route s'excuse auprès des lecteurs pour ce passage" (ibid., p. 53).

57. "Lam, plus marabout que jamais, était le directeur d'une "société", entreprise commerciale assez humble, du moins pour le moment, puisque son siège social consistait simplement en l'ombre d'un gros arbre du marché de Niamey, et son capital en une table bancale sur laquelle Lam et ses copains étalaient cigarettes (vendues à la pièce), savons et toute une étrange pacotille de pièces de machines à coudre, de chaînes de bicyclette, de bonbons fondants, de liniment Sloan" (Rouch, 1951 (8 août), p. 4).

58. Moussa Hamidou dit par exemple que *Cocorico ! Monsieur Poulet* (dont "Lam a trouvé le titre") "c'est à peu près la vie de Lam quand Rouch n'est pas à Niamey" (*Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007)).

enfin côte à côte dans *Jaguar*, pour former “le Duo [bientôt trio] inimitable du cinéma indépendant en Afrique occidentale” (Ali, 1997).

Notons que la visibilité de “Lam”, d'emblée totale au cinéma (le plan frontal “regard-caméra” dont nous avons parlé plus haut), est quasiment absente dans les photos publiées dans les périodiques et le livre déjà abondamment cités (il n'y en a qu'une seule scellant la rencontre entre les trois jeunes hommes⁵⁹). Dia n'est-il pas en effet, chez les Songhay, hors “terrain”, contrairement à Zika (lequel se voit, lui au rôle affirmé, gratifié, nous l'avons signalé, de quantité de photographies plus ou moins mises en scène) ? “Lam” ne doit-il pas, pour apparaître, quitter les terrains scientifiques, effectuer un long déplacement, et y rencontrer ce “hors terrain” que sont les ethnofictions ?

Tallou – Ta

Tallou Mouzourane ne pouvait être que le dernier à intégrer le trio d’“acteurs”. Il commence lui aussi par rejoindre le groupe lors d'une mission, celle de 1953-55, laquelle a pour “base de départ” justement sa “patrie”, Ayorou⁶⁰. Patrie qui n'en est pas une, puisque quand Rouch l'a connu il est orphelin⁶¹ et a la lèpre⁶². De plus, Mouzourane est Bella, c'est-à-dire, comme l'écrit Rouch avant de le rencontrer, un de ces “anciens captifs des Touareg qui forment actuellement en Afrique noire un des éléments les plus insoumis, les plus libres, en un mot les plus intéressants qui soient”

59. Prise lors de la première véritable mission commune (celle de 1948-49), elle est publiée une première fois dans *Germinal*, avec la légende “Damouré, Lam et la chienne Bossa [que Damouré tient dans ses bras] devant l'aiguille de Korya” (Rouch, 1953 (22 mars), p. 7), et une deuxième fois dans *Le Niger en pirogue*, avec la légende “Monts Hombori. – Au centre de la boucle, les aiguilles de grès se dressent au-dessus de la morne brousse. Devant le mont Korya, Damouré et Lam mes fidèles amis” (Rouch, 1954, p. 71).

60. Comme nous l'apprend Damouré Zika (Zika, 2007, p. 36). Après la mission de 1950-51 Jean Rouch ne rédigera plus ces “carnets de mission” qui fournissaient des informations si précises et vivantes sur les participants (telles celles que nous avons utilisées jusqu'ici). Heureusement Zika est là pour pourvoir au manque : la troisième partie de son *Journal de route* concerne entièrement la mission de 1953-55. Cf. note 29 supra.

61. Comme Mouzourane l'a raconté récemment : “Je vis [au moment de la rencontre avec Rouch, en 1954] quinze kilomètres d'Ayorou. Mon père est mort, ma mère est morte” (*Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007)).

62. Maladie que l'intéressé ne veut pas soigner. Rouch le force, et c'est pourquoi Mouzourane pourra à présent “tout demander” (*Jean Rouch en zijn camera in het hart van Afrika* (1978)).

(Rouch, 1951 (8 août), p. 4). Autrement dit, “notre ami, le Bellah casse tout, vole tout” (Zika, 2007, p. 60), “il peut tout se permettre”⁶³.

C’est sans doute cette liberté qui lui permet de devenir le “musicien” attitré des ethnofictions. Suivons son chemin. Mouzourane commence, comme Dia, à faire du petit assistantat : à Ayorou, en attendant que la mission parte, il garde les affaires de Rouch parti chasser (tiens ! – cf. note 51)⁶⁴. Mouzourane intègre ensuite le groupe un an durant. Il n’apparaîtra pas à l’image dans *Jaguar*, ni (presque) dans aucune photo⁶⁵. Le *Journal de route* de Zika le mentionne par contre assez souvent, nous l’avons déjà vu⁶⁶. Et si l’on excepte les quelques plans initiaux de *La chasse au lion à l’arc* (1958-1965) où on l’aperçoit de loin verser de l’eau dans le radiateur d’une des voitures, sa véritable apparition cinématographique est des plus surprenantes. Dans la scène de *Jaguar* (1954-1967) où, en plein pays minier, est montrée et expliquée (en voix *off*, notamment par Zika) la coulée de l’or, s’élève soudain dans l’obscurité ambiante un air de piano d’abord imperceptible puis presque insistant. C’est Tallou, et le moindre que l’on puisse dire c’est que procédé, musique et instrument sont plutôt inhabituels dans le cinéma de Rouch. Ajoutée à la bande-son au moment de la postsynchronisation définitive (bien postérieure au tournage et réalisée à l’occasion de la sortie du film en 1967), cette “partition” inaugure la carrière musicale du quatuor. À brève distance de là, nous retrouvons Mouzourane, à l’image cette fois-ci, mais toujours au piano, dans une scène de *Petit à Petit* (1968-70). Puis encore en train de frapper, mais cette fois sur une roue de camion à regonfler (c’est Mouzourane qui donne le rythme à celui qui pompe), dans *Un lion nommé l’Américain* (1968). Après les instruments à percussion, vient la voix : à partir de *Cocorico ! Monsieur Poulet* (1973), pour lequel il signe la “chanson-

63. Comme dit encore Zika. Et Hamidou de préciser tout de suite : “son titre de Bellah lui permet de dire des choses que nous on ne peut pas dire [...] comme les grossièretés” (*Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007)).

64. Mouzourane s’en souvient très bien : “Quand [Rouch] est venu j’étais enfant. Il faisait la chasse. Je gardais ses affaires” (*Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007)). Le *Journal* de Zika nous apprend que la mission reste à Ayorou du 24-25 janvier à la mi-février. Durant l’attente, entre autres choses, on chasse : “5 février. – La chasse aux biches, la première chasse aux biches. Les armes bien nettoyées, chacun montre à Jane [Rouch] qu’il tire mieux” (Zika, 2007, p. 37).

65. Dans aucune photo publiée, et dans une seule photo (exposée pour la première fois au Musée de l’Homme en 2000 dans *Jean Rouch. Récits photographiques* et publiée dans la brochure accompagnant l’exposition) parmi les près de 1600 qui constituent l’“album” de la mission (semblable à ceux des trois missions précédentes). Dans ce même album, les photos de Damouré sont par contre nombreuses, presque aussi nombreuses que celles de Jane, l’épouse de Rouch, qui se joint à eux pour la première et seule fois (pour arriver au Niger, Jean et Jane Rouch traversent ensemble, fin 1953, le Sahara en voiture (Rouch, 1966, p. 3)). L’album comporte aussi quelques photos de Lam.

66. L’avant-dernier paragraphe lui est même dédié (“Comment Tallou connaît Gao ?”). Nous y apprenons par exemple que Mouzourane pratique, comme Dia, du petit commerce, qu’il a séjourné à Gao pour une femme, etc. (Zika, 2007, pp. 56-57).

titre” (“Dalarou” - Damouré, Lam, Rouch), Mouzourane chantera dans pratiquement toutes les ethnofictions, des chants de louange (à ses partenaires en premier lieu) et des chants propitiatoires. Ce hors caste deviendra en somme le griot du groupe. Il ira même chanter, au cinéma, en France et en Hollande⁶⁷, et dans les films étrangers⁶⁸.

Mouzourane, véritable *trickster* dans les ethnofictions, pourra donc tout dire et tout faire. Il peut même être possédé⁶⁹. Et peut donc aussi servir de souffre-douleur⁷⁰. À São Paulo, Jean-André Fieschi (le JAF à qui ce texte est aussi dédié), durant les quelques jours d'échanges intenses qui ont précédé sa violente disparition, se deman-

67. En France, dans le film *Dionysos* (1984), pour lequel le quatuor est invité. Pour s'y rendre, Mouzourane prend l'avion pour la première fois (comme l'avait fait Dia près de quarante ans auparavant). Le récit qu'en fait Zika dans un nouveau journal (*Tournage de Dionysos*) est des plus savoureux : “Quand l'avion prend la piste sur ses roues, [Tallou] observe bien et me dit : - Mais l'avion marche sur ses pieds ! À cette allure il nous faut deux mois avant d'arriver à Gao ? – Non, Tallou, au bout de la piste, il va prendre des précautions pour sauter.” (Zika, 2007, p. 60). Et encore : “Il a vu le cinéma, écouté les histoires de Youssouf Tata Cissé qu'il connaît bien. Il a vu le Sahara qu'il commence à engueuler : “Reste chez toi ! Sahara, ne va pas chez nous ! Tu as tout mangé et tu n'as même pas un seul arbre, couillon !” Je ne finis pas de rigoler avec ce mots !” (ibid., p. 61). En Hollande, ce sera pour l'ethnofiction *Madame l'Eau* (1992-93).

68. Pour ne faire qu'un exemple récent, dans *Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007), où après avoir chanté la louange usuelle, à “Rou, Dam et Moussa”, Mouzourane chante une “chanson dédiée aux animaux. S'ils entendent cette chanson, ils mangent bien” - comme il l'explique tout de suite après (Zika traduisant pour le spectateur). Peu après, la dernière fois où on le voit dans le film, il adresse un message au “patron”, une petite chèvre trop maigre dans les bras : “Cette année, on a pas assez à manger [...] Dites ça à Jean Rouch [...] Je suis vraiment fatigué”.

69. Mais jamais dans les ethnofictions. Nous pensons à une des scènes magistrales de *Jean Rouch en zijn camera in het hart van Afrika*, celle où, sur la terrasse d'une maison en périphérie de Niamey, Mouzourane, à qui Rouch et Bregstein (disposant chacun d'une caméra – Dia maniant le micro) demandent de raconter son accident de 1954 (sur le tournage de *Les maîtres fous* (1954-55) il devint, de façon inattendue, possédé), succombe en évoquant celui-ci à une nouvelle crise de possession inattendue, ce qui n'est pas sans inquiéter Rouch.

70. Au tout début de *Jean Rouch en zijn camera in het hart van Afrika*, parce qu'il n'obéit pas à ses directives de mise en scène, Rouch gratifie Mouzourane d'un retentissant *gnadafo* ! (“sexe de ta mère” - terme qui constelle le *Journal* de Zika et les relations de mission de Rouch). Dans les ethnofictions, Tallou prendra aussi toute sorte de coups (plus ou moins simulés, plus ou moins forts).

dait devant nous pourquoi quand il allait filmer Pasolini, il tombait sur Ninetto, et quand il allait filmer Rouch, il tombait sur Tallou...⁷¹

Moussa

Parlons brièvement pour finir du “quatrième homme”, le plus jeune, le plus discret, le plus sage, de “notre ami, le vieux Parisien Moussa Hamidou” (Zika, 2007, p. 62), preneur de son principal de Jean Rouch depuis 1960.

Les deux hommes se rencontrent en Côte-d'Ivoire en 1957 (Roulet (dir.), 1987, p. 29)⁷². Hamidou a environ 18 ans⁷³, il est “artiste-peintre” et “apprenti-menuisier” et il n’a “jamais été à l’école”⁷⁴. Il intervient l’espace d’une soirée sur le tournage de *Moi, un Noir* (1957-58), où on lui fait tenir une lampe (Roulet (dir.), 1987, p. 29). En 1960 il retrouve Rouch, devient assistant à la prise de son sur *Rose et Landry* (1963), et réalise la même année son premier film en tant que preneur de son, *Le cocotier* (1962). Hamidou aura grâce à Rouch d’autres fonctions également. En 1962, par exemple, Rouch lui propose le poste de projectionniste à l’IFAN de Niamey, poste qu’il occupera quelques temps (ibid.).

Toujours à Niamey, à l’IRSH, Moussa Hamidou fondera la sonothèque, en collectant patiemment les copies (qu’il demande) de nombreux enregistrements, effectués par Rouch⁷⁵ ou par d’autres chercheurs français venus au Niger qu’il a accompagnés

71. Après son exceptionnel portrait de Pier-Paolo Pasolini (*Pasolini l’enragé* (1966-1993)), Jean-André Fieschi s’en est retourné filmer tout seul “son” Ninetto Davoli (*Ninetto le messenger* (1995)), tout comme après son bel hommage à Jean Rouch (*Mosso Mosso. (Jean Rouch comme si...)* (1998)) il s’en est retourné filmer tout seul “son” Tallou Mouzourane (*Kaydia (Nouvelles impressions d’Afrique)* (1998)). Les œuvres de Pasolini et de Rouch ont certainement été deux références majeures pour Fieschi. Rappelons simplement qu’il aurait souhaité, après le portrait du poète et cinéaste italien, broser à la suite celui de l’anthropologue et cinéaste français. Il lui aura fallu attendre trente ans pour ce faire. “Trente ans qui n’est pas aujourd’hui...” n’est-ce pas Damouré, Lam, Tallou?...” - disons aussi que JAF était un de ceux qui ont suivi de plus près le trajet des amis de Jean Rouch.

72. Ce texte est la traduction d’une interview de Moussa Hamidou par Haruna Niandoli, rédacteur en chef de la revue *Nigérama*, publiée dans la revue.

73. “Je suis né à Goudel autour de 1939” (Roulet (dir.), 1987, p. 29).

74. *Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007). Ce film, où Moussa Hamidou est traité à l’égal de Damouré Zika, est son plus beau portrait à ce jour.

75. Par exemple en 1950 et en 1955 (dont il demande les copies au Musée de l’Homme à Paris). Dans le film *Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007), il proposera aux deux réalisatrices (ce qu’elles accepteront) d’utiliser une chanson d’Aïssata Gaoudélizé enregistrée par Rouch en 1950 et par lui déjà utilisée dans *Jaguar* (1954-67).

avec son Nagra. Il recueillera lui-même des années durant (et continue de recueillir) les “traditions orales” de son pays⁷⁶.

Moussa Hamidou enregistrera également le son pour d'autres films, notamment de cinéastes proches de Rouch, comme Moustapha Alassane, Oumarou Ganda ou Djingarey Maïga⁷⁷. Enfin, ce technicien féru, qui bénéficie de façon méritée du fruit de son travail⁷⁸, formera quelques jeunes techniciens Nigériens (Roulet (dir.), 1987, p. 30).

Base – cousins

Voici donc notre Kourtéy (Zika)⁷⁹, notre Peul (Dia), notre Bella (Mouzourane), notre Zerma (Hamidou) et notre Français-Catalan (Rouch), notre “quintette” analysé.

Essayons, en guise de conclusion, de le recomposer pour en suivre les complexes chorégraphies communes, les ethnofictions⁸⁰.

À chaque fois inouïes, surprenantes, aussi préparées, dirigées et canalisées soient-elles, elles mêlent, de manière toujours neuve, le vécu de chacun des protagonistes que nous avons tenté de retracer séparément. Ces pans d'expérience, individuelle et commune à la fois (d'où notre insistance sur les “missions scientifiques”, véritables trajets, déplacements, glissements, découvertes, et réévaluations – métaphoriques aussi bien) apparaissent ou n'apparaissent pas dans la chorégraphie finale. Certains pans

76. Par exemple, “les traditions orales du Téra enregistrées par Moussa Amidou et exploitées par Diouldé Laya, Boube Gado et moi-même” (Rouch, 1990, p. 35). Autre exemple : un jour de juin 1990 “Moussa Amidou retrouva le soir même, dans la phonothèque de l'Institut des sciences humaines de Niamey, le premier enregistrement que nous avons fait en 1960 du gesere Badié, griot traditionaliste, qui chanta Babatu en langue sonninké ancienne et qu'il traduisit en dialecte zarma de Liboré [...] Ce sont ces chants qui inspirèrent au président Boubou Hama le scénario du film “Babatu, les trois conseils” (ibid.).

77. Rappelons que Damouré Zika travaillera lui aussi, en tant qu'acteur, avec Oumarou Ganda ou Djingarey Maïga (et d'autres cinéastes encore).

78. “Cette maison je l'ai eue en 68 lors du tournage de *Petit à Petit*. Tout ça, c'est grâce au cinéma” (*Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007)). “Jean Rouch m'a conseillé d'appliquer les tarifs en vigueur en France : 25.000 francs par semaine. Et chaque fois que je tourne avec lui, je demande ce chiffre. Avec mes compatriotes naturellement c'est différent, je ne peux pas ne pas tenir compte de leurs budgets limités” (Roulet (dir.), 1987, p. 30).

79. Zika : “Je suis Kourtéy d'origine, mais pêcheur Sorko” (*Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007)).

80. Hamidou : “C'est là qu'on a fait *Moi fatigué debout, moi couché* [1996]. On a mis une natte. Ils [le trio d'“acteurs”] ont rêvé de tout. Moi et Rouch on tournait autour” (*Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007)). Il s'agit bien de la structure même des chorégraphies de Rouch & Cie., avec ses deux couples (trio d'“acteurs”, duo de “techniciens”) en tension.

sont absents, d'autres se montrent sous un autre jour (la rancœur de Zika contre le mauvais Islam disparaît par exemple dans les ethnofictions), se mêlant aux pans d'expérience d'autrui, à leurs forces de proposition.

Certes, dit Zika, "nous quatre on est à sa [de Rouch] disposition. Quand il vient, on laisse tout et on le suit" (*Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007)). Et il vrai, continue-t-il, qu'"on est pas à égalité. Moi je le considère plus qu'un président [...] Il a mis tous ses moyens pour me faire arriver" (ibid.).

Et le "patron" dans la vie, le reste au cinéma : il garde son instrument (la caméra) et ne le passera jamais à aucun membre du quatuor. Pourtant, les pré-montages sont souvent visionnés en commun (pour *Madame l'Eau* (1992-93), dans *Rouch's Gang* (1993)), les trouvailles sont communes ("on se réunit au Damsi, on mange ensemble, on discute ensemble, c'est à nous de décider. Lui [Rouch] il est là, il écoute" (*Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007))), les repérages sont réservés ("[Lam] a une voiture, il fait du transport entre les villages [...] C'est lui qui découvre les lieux" (ibid.), etc.

Le "patron" est brusque (avec ses assistants (*Jean Rouch en zijn camera in het hart van Afrika* (1978), *Mosso Mosso. (Jean Rouch comme si...)* (1998), parfois méprisant (avec ses "enfants", comme il les nomme aussi, des missions (Damouré, Lam, Illo, Douma, etc.), lesquels n'ont pas les mêmes droits que les "adultes"⁸¹), parfois insultant (la fillette riant après la possession inattendue de Tallou - cf. note 69 supra - se voit traiter de "connasse" (*Jean Rouch en zijn camera in het hart van Afrika* (1978))).

D'autre part, il faut pouvoir être accepté par le groupe, ce que n'a pas su faire Illo Gaoudel (vraisemblablement "éliminé" par Damouré Zika, comme semble l'indiquer dès 1954 son *Journal de route* (chapitre "Ami Illo Gaoudel" (Zika, 2007, pp. 41-43)).

En définitive, sans doute l'alliance cinématographique est-elle cathartique. Dans les ethnofictions, tous sont à égalité (Tallou n'y est plus possédé, exactement comme les autres ; les pointes acérées de Zika s'y émoussent, il ne se plaint plus de Rouch⁸²). Les tensions ne transparaissent pas (ou peu) dans les ethnofictions, c'est la bonne sève de la relation qui remonte. "C'est une relation familiale avec Rouch" (Hamidou), "maintenant, on est la même famille" (Zika) (*Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007)). "C'est pas question de patron, c'est pas question de camaraderie, tout

81. Rouch offre par exemple dans ses articles une voix à Rosfelder, en intégrant à plusieurs reprises dans ses textes les siens, mais non à Zika, dont il signale pourtant le *Journal de route*, et dont il reporte bien entendu paroles, faits et gestes.

82. Ce qu'il fait bien dans le *Journal* : "Et vous, grand chef de la mission, ce n'est pas la peine d'enlever son boubou pour tirer un tronc d'arbre, les pneus sont fâchés. Ce jour-là, je n'ai pas vu la pipe de M. Rosfelder au dehors, pourquoi ? [...] Eh, patron, le journal de route réclame le motif de votre absence ? [...] Ah bon, s'il faut faire un changement d'air, l'air est bien aussi bon pour moi, gros nègre [...] Enfin, je passe... je passe... avant tout du respect... pour les patrons... *salamalaicoum*... [...] Il [le patron] nous retrouve quand même à Firgoun, et dès qu'il descend de la voiture, il commence à nous engueuler" (Zika, 2007, pp. 34-35).

ça c'est fini, nous sommes des cousins maintenant" (Dia) (*Rouch's Gang* (1993)⁸³. "Cousinage à plaisanterie", famille de cinéma, qui a peu à voir avec d'autres familles célèbres (celles des Flaherty, celles des Vertov-Kaufmann), toutes invisibles (à l'écran). Peut-être seule celle de Pasolini, évoquée plus haut, se rapproche de la notre.

Et que nous donne à voir cette famille, sinon "quelques plumes du merveilleux oiseau inconnu" ? (Rouch, 1981, p. 32). Que nous fait-il entendre, ce cousinage, sinon un quintette ?

Bibliographie

Textes de Jean ROUCH

Alors le Noir et la Blanc seront amis. Carnets de mission 1946-1951, Paris : Mille et une nuits, 2008.

"Amitié noire" in *Présence africaine*, n. 5, 1948 I, pp. 761-767.

"Au cœur de l'Afrique" (3 séries d'articles) in *Franc-tireur*, 1951 (24 juillet - 23 août).

"Cartes postales" in *Cinéma noirs d'Afrique, Cinémaction*, n. 26, Paris, 1983.

"Culte des génies chez les Sonray" in *Journal de la Société des Africanistes*, volume XV n. 20, Paris, 1945, pp. 15-32.

Dionysos : scénario et story-board, Paris : Artcom', 1999.

"La mise en scène de la réalité et le point de vue documentaire sur l'imaginaire" in Enrico Fulchignoni, *Jean Rouch*, Paris : Ministère des Affaires Etrangères (Animation audio-visuelle) et Service d'Etude, de Réalisation et de Diffusion de Documents Audio-Visuels du CNRS, 1981, pp. 31-32.

La religion et la magie songhay. 2^e édition revue et augmentée, Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, 1989.

"Les magiciens de Wanzerbé" in *Caliban. Panorama du monde*, n. 37, 1950, pp. 65-78.

Le Niger en pirogue, Paris : Fernand Nathan, 1954.

"Les rapides de Boussa et la mort de Mungo Park. I. Les Rapides" in *Notes Africaines*, n. 43, 1949, pp. 89-98.

Migrations au Ghana (Gold Coast) (Enquête 1953-1955), Paris : Société des Africanistes, 1956.

"4200 kilomètres en pirogue", "Magiciens noirs", "Sortilèges sur la brousse" (3 séries d'articles) in *Germinal*, 1953 (22 février - 28 juin).

Oumarou Ganda, dix ans après, 1991 (document dactylographié – archives Comité du Film Ethnographique).

83. Hamidou, à propos de la relation entre Zika et Mouzourane : "Les Bella et les Sorko sont des cousins à plaisanterie". Zika poursuit : "On se dit tout, on se fâche pas" (*Copains & coquins. La Bande de Rouch au Niger* (2007)).

"Postface" de "Les cavaliers aux vautours. Les conquêtes zerma dans le Gurunsi, 1956-1900" in *Journal des Africanistes*, t. 60, vol. 2, Paris, 1990, pp. 33-35.

"Préambule" in Damouré Zika, *Journal de route*, Paris : Mille et une nuits, 2007, pp. 13-14.

"Préface" in Justin-Daniel Gandoulou, *Au cœur de la Sape. Mœurs et aventures des Congolais à Paris*, Paris : Editions L'Harmattan, 1989, pp. 7-15.

Titres et travaux scientifiques, 1966 (document dactylographié – archives Comité du Film Ethnographique).

"Vers une littérature africaine" in *Présence africaine*, n. 6, 1948 II, pp. 144-146.

Autres textes

AHOUNOU, Brice, *Les dieux se fâchent à Gangel... Divinités en colère et anthropologie visuelle* in *Afrique contemporaine* n°196, 2000, pp. 17-26.

ALI, Oumarou, *LAM, trois moins un. Décès de Ibrahim Dia dit "LAM"*, 1997 (couverture de presse sans références – archives Comité du Film Ethnographique).

DELCOMBRE, Michelle, *Le français par le cinéma*, Paris : Librairie Hachette, 1971.

DUBOIS (Jacqueline), BARTHE (Christine) et PELLÉ (Laurent), *Jean Rouch. Ré-cits photographiques*, Paris : Éditions Muséum national d'Histoire naturelle, 2000.

DUSSERT, Éric, "Damouré Zika, infirmier de santé, façonneur de langage" in Damouré Zika, *Journal de route*, Paris : Mille et une nuits, 2007. pp. 69-83.

HAMIDOU, Moussa, "Le difficoltà di essere un tecnico" in Valentine Roulet, , *Il cinema del Niger*, Turin : Quaderni del Festival Cinema Giovani, n. 1, 1987, pp. 29-30.

PIAULT, Marc-Henri, "Regards croisés, regards partagés" in Jean Rouch, *Les hommes et les dieux du fleuve. Essai ethnographique sur les populations Songhay du Moyen Niger, 1941-1983*, Paris : Editions Artcom', 1997, pp. 7-20.

ROULET, Valentine (dir.), *Il cinema del Niger*, Turin : Quaderni del Festival Cinema Giovani, n. 1, 1987.

STOLLER, Paul, *The cinematic griot. The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago : The University of Chicago Press, 1992.

TOFFETTI, Sergio, *Jean Rouch. Le renard pâle*, Turin : Centre Culturel Français de Turin et Museo Nazionale del Cinema di Torino, 1992.

ZIKA, Damouré, "Les aventures de Mekoy (celui qui a une bouche)" in Camille Bryen et Bernard Gheerbrant, *La poésie naturelle*, K éditeur, 1949, pp. 164-165 (puis in Damouré Zika, *Journal de route*, Paris : Mille et une nuits, 2007, pp. 7-9).

ZIKA, Damouré, *Journal de route*, Paris : Mille et une nuits, 2007.

ZIKA, Damouré, "Lettre à Jean Rouch 23 décembre 1997" in *Journal de route*, Paris : Mille et une nuits, 2007, pp. 66-68.

ZIKA, Damouré, "Tournage de *Dionysos* (journal)" in *Journal de route*, Paris : Mille et une nuits, 2007, pp. 59-65.

Filmographie

Films de Jean Rouch

Babatu. Les trois conseils (1975).
Bataille sur le grand fleuve (1951).
Cocorico ! Monsieur Poulet (1973).
Damouré parle du sida (1992).
Dionysos (1984).
Jaguar (1954-67).
La chasse au lion à l'arc (1958-65).
Le foot-girafe. Ou l'alternative (1973).
Les magiciens de Wanzerbé (1948-49).
Les maîtres fous (1954-55).
Le rêve plus fort que la mort (2002), co-réalisé avec Bernard Surugue.
Madame l'Eau (1992-93).
Médecines et médecins (1976), co-réalisé avec Inoussa Ousseini.
Moi fatigué debout, moi couché (1996).
Moi, un Noir (1957-58).
Petit à Petit – version courte (1968-70).
Petit à Petit – version longue (1968-70).
Un lion nommé l'Américain (1968).
VW Voyou (1973).

Autres films

Copains & Coquins. La Bande à Rouch au Niger (2007), Berit Madsen et Anne Mette Jørgensen.
Jean Rouch en zijn camera in het hart van Afrika (1978), Philo Bregstein.
Kaydia (Nouvelles impressions d'Afrique) (1998), Jean-André Fieschi.
Monika (1952), Ingmar Bergman.
Mosso Mosso. Jean Rouch comme si... (1998), Jean-André Fieschi.
Ninetto le messenger (1995), Jean-André Fieschi.
Pasolini l'enragé (1966-1993), Jean-André Fieschi.
Rouch's gang (1993), Steef Meyknecht, Dirk Nijland et Joost Verhey.

Estética da subtração: o lugar de autor no documentário de Eduardo Coutinho

Mariana Duccini Junqueira da Silva

Doutoranda em Ciências da Comunicação pela ECA-USP

marianaduccini@uol.com.br

Resumo: Este artigo propõe uma análise da construção do lugar autoral, segundo uma perspectiva enunciativo-discursiva, em três documentários de Eduardo Coutinho: *Santo Forte* (1999), *Peões* (2004) e *O Fim e o Princípio* (2005). Para esta proposta, interessa-nos depreender de que maneira a autoria emerge, em vista de uma disposição de autoridade/autorização que se perfaz pela assunção de algo que, segundo as formulações de Jean-Louis Comolli, advém como possibilidade e, ao mesmo tempo, como risco do exercício do documentário: a emergência do real.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho, autoria, *Santo forte*, *Peões*, *O fim e o princípio*

Resumen: Este artículo propone un análisis de la construcción del lugar del autor, según una perspectiva enunciativa-discursiva esbozada en tres documentales de Eduardo Coutinho: *Santo Forte* (1999), *Peões* (2004) e *O Fim e o Princípio* (2005). Para esta propuesta, nos interesa deducir de qué manera emerge la autoría, en vista de una disposición de la autoridad/autorización, lo que representa la hipótesis de algo que, según las formulaciones de Jean-Louis Comolli, se presenta como una posibilidad y, al mismo tiempo, es un factor de riesgo para el ejercicio del documental: la emergencia de lo real.

Palabras clave: Eduardo Coutinho, autoría, *Santo forte*, *Peões*, *O fim e o princípio*

Abstract: This paper proposes an analysis of the emergence of the authorial stance, according to an enunciative-discursive approach, in three documentaries directed by Eduardo Coutinho: *Santo Forte* (1999), *Peões* (2004) and *O Fim e o Princípio* (2005). We attempt to understand the operations which make feasible an author standard by dealing with the principles of both authorization and authority. This statement, in Coutinho's films, appears as an exercise which is developed, according to Jean-Louis Comolli's appointments, at risk of the real.

Keywords: Eduardo Coutinho, authorship, *Santo forte*, *Peões*, *O fim e o princípio*

Résumé: Cet article propose d'analyser la construction de la place de l'auteur, selon une perspective discursivo-descriptive, dans trois documentaires d'Eduardo: *Santo Forte* [Saint-Fort] (1999), *Peões* [Les pions] (2004) e *O Fim e o Princípio* [La fin depuis le début] (2005). À partir de ces exemples, nous chercherons à déduire comment l'auteur se constitue en s'appuyant sur une double disposition d'autorité et d'autorisation, et, ce qui se présente comme une possibilité, l'émergence du réel, constitue en même temps, selon Jean-Louis Comolli, un facteur de risque de l'exercice du documentaire.

Mots-clés: Eduardo Coutinho, auteur, *Santo forte*, *Peões*, *O fim e o princípio*

“Longe da ficção totalizante do todo, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”

(Jean-Louis Comolli)

Para além de uma representação presumivelmente imediata de um dado da realidade, o exercício do documentário cinematográfico não se perfaz em vista de um alhures do mundo. Materialidade discursiva, o documentário releva dos tensionamentos de um *estar no mundo*, em que as posições subjetivas, as disputas por sentidos e as vontades de verdade (Foucault, 2002) são continuamente encenadas e reenencenadas – antes mesmo, legitimadas –, em vista da própria dinâmica das práticas sociais. Emergem, assim, o papel e o valor de uma verdade situada: por detrás da perspectiva instrumentalizante ou ingênua de objetividade, haveria um ponto de vista a ser documentado.

Tal ponto de vista, entretanto, não se estrutura de maneira unívoca, autocentrada, a não ser como efeito de sentido: enunciar(-se) pressupõe a ocupação de um lugar nas redes do discurso, valendo-se da autoridade que se institui, pelas práticas humanas, a partir mesmo desse lugar. O ato enunciativo, como instalação de um sujeito (“quem fala”), pressupõe, ainda, uma condição de reversibilidade (“com quem se fala”) e uma possibilidade de configuração de atores de enunciados, alheios ao viés interlocutivo do eu-tu (“de quem se fala”). Nenhum enunciado, além disso, pode circular de maneira independente de uma esfera de atividade social, posto que nenhum estrato dessa atividade prescinde de uma existência na linguagem. Nesse âmbito, cada campo social elabora/atualiza seus enunciados segundo convenções socialmente estabilizadas – formulação que Bakhtin (2008: 262) identifica à noção de gêneros do discurso.

Heterogêneos por sua própria constituição, os gêneros representam patamares, sempre reconfiguráveis, que garantem o sentido dos enunciados, em vista da legitimação deles em uma esfera social. Talvez seja apenas nessa perspectiva que se possa falar do cinema documentário sob a visada de um gênero discursivo, uma vez que, conforme relembra Comolli:

“As condições da experiência fazem parte da experiência. Ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação (...). Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda” (Comolli, 2008: 179-70).

Na perspectiva desse autor, a instabilidade própria à experiência constituiria, portanto, a força expressiva e irreduzível do documentário. Algo que resta inapreensível adviria, assim, como a possibilidade e, ao mesmo tempo, o risco de se enunciar *dentro* desse gênero: a emergência do real. Da ordem do inominável, do não imediatamente simbolizável, o real diz respeito ao resto, ao que escapa ao alcance do sujeito. Falta ou dissimetria inconciliáveis, são da ordem do real o *continuum* totalizante (e

verdadeiramente ilusório), bem como a epifania do instante que desvanece. Na experiência analítica, o real é sempre o choque com alguma coisa, uma interrupção por meio da qual se remete ao sujeito aquilo que ele diz, o momento em que encontra sua própria fala enunciada, a exemplo do silêncio do analista (Lacan, 1953-2005: 45).

A dimensão essencialmente real do documentário, nesse viés, transcende – ao mesmo tempo em que antecede – o âmbito de uma intenção programática de leitura (Odin, 1984), uma instrução documentarizante baseada em uma realidade ontológica do referente (ou mesmo da densidade empírica do enunciador), do qual o filme adviria como testemunho. É precisamente nessa imbricação que se faz instigante pensar no estatuto da autoria nos filmes documentários: não mais sob a ótica da instrumentalização de um efeito de objetividade, mas, sobretudo, nas disposições em se lidar com esse real da ordem do inapreensível.

Importa, então, considerar a dimensão do encontro: relação suscitada pelo ato de filmar, de colocar em cena: emergência de uma *verdade do filme* – não anterior ou posterior a ele. É, portanto, em sua relação com a alteridade (genericamente denominada aqui de “objetos do filme”, à luz do célebre questionamento de Nichols, 2005: ‘O que fazer com as pessoas?’) que a instância autoral se estrutura. O potencial de autoridade/autorização tangente à autoria nos documentários será, neste percurso, analisado sob a perspectiva de um lugar que se ocupa, em função das motivações do gênero, conforme apresentado até aqui: de que maneiras o autor (ora entendido em sua compleição enunciativa) empreende um efeito de legitimação a partir da “calibragem” disso que resta, excede e não se presta a reduções – o real do filme?

Como objetos deste estudo, selecionamos os documentários: *Santo forte* (1999), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho. A escolha faz-se em vista de duas especificidades principais. Tributários da filiação que considera uma verdade específica ao filme, não preexistente a ele, os trabalhos de Coutinho expressam o adensamento, no cinema brasileiro, de uma tendência que explicita o processo de realização como forma de se garantir um lugar e um propósito para o documentário – algo que se torna emblemático com a obra fílmica de Jean Rouch. Além disso, a diversidade temática entre os três filmes que constituem o *corpus* advém como um elemento favorável para pensarmos na constituição da autoria sob a perspectiva do tensionamento identidade-alteridade, sem que o assunto do documentário, por si, seja determinante nas modulações acerca do *outro filmado*.

Como eixo comum, os três documentários têm por base, no plano estético, a recorrência quase irrestrita à fala dos personagens, com poucas intervenções diretas do realizador – algumas dessas intervenções, efetivamente, prestam-se apenas a realçar a dimensão fática da comunicação, realçando o vínculo necessário à interlocução como própria condição documentária na obra de Coutinho. A opção por uma câmera prioritariamente fixa, enquadrando os entrevistados, viabiliza a possibilidade de que eles fabulem suas experiências, no intuito de construírem uma *mise-en-scène* de si mesmos (Comolli, 2008: 53). Em vista disso, são freqüentes os longos planos “silenciosos”, em que as trocas puramente verbais não acontecem: forma de catalisar a aparição de um real que fende a cena, instaurando a verdade irreduzível que une o campo ao extracampo.

Em nome de uma análise da autoria sob o universo da enunciação, é necessário dizer, tais estratégias inferíveis nos documentários não podem ser pensadas sob a ótica ingênua de um certo arrefecimento do potencial de autoridade intrínseco ao lugar-autor. Reconhecendo-se na dinâmica autoral um inquestionável poder do *eu* que enuncia (em nosso caso, que sustenta a câmera, ainda que, por vezes, metaforicamente), trata-se de situar as escolhas desse sujeito enunciator como artifícios de reconhecimento e estabilização de seu posicionamento, assim como de legitimação de um tipo específico de documentário. Nesse âmbito, tornam-se comuns as investidas auto-reflexivas, em que a própria condição de realização é tematizada como materialidade de conteúdo nos filmes.

***Santo Forte*: expressividade do que não se reduz ao olhar**

Abordando a diversidade religiosa brasileira, *Santo forte* (1999) tem como personagens alguns moradores da favela Vila Parque da Cidade, localizada na Gávea (zona sul do Rio de Janeiro). A origem do projeto refere-se à ocasião da missa celebrada pelo Papa João Paulo II, no Aterro do Flamengo, em 1997: o intuito era o de filmar os habitantes da Vila Parque da Cidade, que então assistiam à missa pela TV, apreendendo as reações e as fabulações deles. Em vista da expressividade do material captado, o projeto complexificou-se, o que estimulou o realizador e sua equipe a voltarem ao lugar para desenvolver o filme em questão.¹

Os 11 personagens que compõem o documentário narram experiências relativas a diferentes orientações religiosas. O método da entrevista, com a ritualização característica desse gênero (pergunta e resposta), engendra a participação dos atores sociais, modulado, entretanto, por poucas intervenções explícitas do diretor. A encenação da fala é, assim, matéria-prima das filmagens. Postos diante da câmera, os personagens instauram uma auto-representação suscitada pela especificidade do encontro, em remetência à figura autorizada do realizador, mas, além disso, aparentemente conscientes da dimensão do acontecimento fílmico: participam dele pelo reconhecimento de protocolos – sobretudo no que diz respeito à colocação em cena de um tom marcado pelo respeito em relação ao transcendente.

Trata-se de um respeito calcado na pretensa proximidade em relação a certas entidades religiosas. As personagens narram suas negociações com os “santos” – na maioria, entidades da umbanda –, ora pacíficas, ora conflituosas: exigem deles benefícios materiais e simbólicos, são por eles repreendidos (a exemplo de Carla, dançarina de boate que detalha as “surras de santo” que levava quando era adepta do umbandismo), têm experiências epifânicas relativas a incorporações (caso de André, que narra, emocionado, um contato com a mãe, já falecida, por intermédio da mulher dele). A experiência religiosa é, muitas vezes, figurativizada sob o signo da ambivalên-

1. Para um detalhamento destas informações, ver: Consuelo Lins, *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

cia: mais de um personagem se autodeclara “católico apostólico romano” – ou mesmo ateu – para, em seguida, abrir-se ao filme pela fabulação de suas histórias místicas partilhadas com entidades que, como os seres humanos, são conduzidas por suas paixões.

A instância autoral em *Santo forte*, longe de propor a superação dessa ambivalência, joga com ela como recurso estético-expressivo. São emblemáticos, nesse sentido, os (raros) planos de curta duração que trazem imagens populares de espíritos da umbanda, como as de pretos velhos. Prenhes de um silêncio denso, esses planos vêm entremeados às falas das personagens: momento em que a experiência fabulada chega a tal limite que as palavras se tornam insuficientes. O choque dos *interditos* atesta, pois, a emergência do real. É pela negação deliberada em se domesticar esse real – admitindo-se ultrapassado por ele – que o lugar-autor se estrutura: assim como nem tudo pode ser dito, nem tudo pode ser dado a ver. É notável que, além da estatuária umbandista, alguns espaços vazios também componham essas “imagens gestantes”, perturbando a continuidade da fala das personagens pela instauração de um silêncio revelador. Marca de algo que não se retém via racionalidade, apenas se experimenta – como o encontro místico com o sagrado –, esse momento epifânico *está no filme*, é por ele provocado, mas, paradoxo radical, atravessa a materialidade fílmica, para além dela mesma.

A montagem visível, ao incorporar ruídos de diferentes naturezas, denota uma opção estética que, desarticulando o efeito de transparência, faz rememorar a todo instante o estatuto do documentário enquanto tal. Problematicando a níveis extremos a objetividade (reconhecidamente impossível pela instância autoral), o filme lança-se a estratégias auto-reflexivas, que englobam desde a presença explícita daqueles que enunciam o documentário (realizador, membros da equipe, equipamentos, alusão ao exercício da filmagem) até as formas de negociação mais evidentes com o *outro filmado*: o fato de cada entrevistado ter recebido R\$ 30,00 para participar do projeto, cedendo ao realizador o direito de exibição de imagem.

Essa explicitação da montagem é também tributária de figurativizações poéticas no documentário, para além de intervenções meramente pragmáticas que mostrem ao espectador “as regras do jogo”. Nesse sentido, cabe destacar a sequência em que o personagem Alex canta uma música cujo refrão diz: “Saravá, seu Tranca-Rua, que é dono da gira, que é dono da rua”, seguida por um plano que acompanha os movimentos de pés que caminham pela mata.

Por uma disposição metonímica (relação de partes visando a uma totalidade), naturaliza-se a percepção de que o personagem teria seus caminhos guardados pelo Tranca-Rua, quando, então, a montagem desfaz esse efeito de parência, denotando que o personagem que anda pela mata não é Alex, mas Taninha, pai de Carla. A câmera então, alterna-se entre o plano médio e o primeiro plano, para dar conta da auto *mise-en-scène* do personagem. A expressividade de sua fala e de seu olhar modula uma trajetória de vida marcada por internações em hospitais psiquiátricos e pela falta de amigos, motivada pela desconfiança. É com um tom resignado que Taninha expressa sua devoção à umbanda (a despeito da condição de “católico apostólico romano”, tão repetida no decorrer do documentário), dizendo que “Todo mundo precisa de uma proteção na vida”. Esse efeito de sentido viabilizado pela instância autoral vem

reafirmar que, assim como a montagem fílmica, os caminhos em relação ao transcendente não são transparentes nem lineares: antes, mostram-se ambivalentes e mesmo dúbios, forçando-nos, muitas vezes, a percorrer as trajetórias (experiências sensitivo-sensoriais) de outrem, incorporando-as às nossas próprias crenças.

A cena final do documentário traz um plano-sequência de pouco mais de um minuto de duração, que se restringe ao espaço do quarto da personagem Thereza, na favela Vila Parque da Cidade. É a noite de Natal – e é também a última vez que os personagens vão aparecer, o que motiva um sentimento de despedida, algumas vezes insinuado pelo realizador.

A verdade situada, inerente ao filme, não há de ter outro destino senão o óbvio: desvanecer-se ao final do encontro, uma vez que é ele sua condição de existência. A câmera, então, varre o pequeno quarto em toda a sua extensão, explicitando a presença de bebês que dormem. O movimento é embalado pela música *Save me now*, de Andru Donalds, que alude a “um lugar onde nunca se esteve”, “falta de forças” e “salvação da profundidade das próprias paixões”. A câmera detém-se, finalmente, no enquadramento de uma mesa de cabeceira em que se situa, entre oferendas, a imagem de uma preta velha (várias vezes referencializada por Dona Thereza). Emergência última do real, a música é interrompida e o silêncio se adensa, levando ao espectador o estímulo sensorial que o remete para um “além-filme”: o mundo forçosamente inacabado que, tematizado pelo documentário, não acaba nele.

Peões: o símbolo reconduzido ao real

Peões (2004) tem como temática uma leitura das greves do ABC paulista, nos anos 1970-80, sob o olhar de metalúrgicos e ex-metalúrgicos autodenominados peões – muitos dos quais artífices dos movimentos grevistas. A narrativa tem como ponto de partida os dias em que o então sindicalista Luiz Inácio Lula da Silva emerge como liderança sindical, encabeçando um movimento de aproximadamente 140 mil grevistas, em 1979. No momento da enunciação do filme, 2002, o ex-líder sindical é então o nome mais cotado para assumir a Presidência da República no Brasil, o que efetivamente ocorre.

O documentário estrutura-se de maneira a instaurar a palavra dos personagens (anônimos que compartilharam com Lula o cotidiano de metalúrgicos e de atividades sindicais no ABC) por meio do estímulo da memória imagética. Postos em contato com imagens de arquivo, os personagens recompõem os vestígios deixados no corpo coletivo, redimensionando o papel histórico que desempenharam – bem como atribuindo uma significação muito peculiar ao que representava a chegada de Lula à Presidência naquele momento.

Aqui, de maneira um tanto diferente do que ocorre em *Santo forte*, a astúcia autoral é mais marcada no que diz respeito a colocar em marcha um projeto documentário específico: aquele de catalisar, no presente da enunciação, uma palavra relevante, que redimensione a experiência do passado. As perguntas do realizador, dirigindo as entrevistas, tornam-se mais freqüentes – a todo instante, ao que parece, ele

restitui à cena a importância de se rememorar “aqueles tempos”. Isso, entretanto, funciona como ponto de partida: o movimento de constituição identitária das personagens (o “ser peão”) emerge a partir de uma concomitância de temporalidades: o passado no presente, lido agora à luz das memórias individuais que, entretanto, projetam-se numa dimensão coletiva – a marca de autor nesse processo aponta para o fato de que tanto as lembranças quanto os esquecimentos são estatutos que se constroem nos meandros das relações sociais. Nesse sentido, advém o potencial simbólico dos documentos realocados em *Peões* (jornais e fotografias da época, assim como filmes consagrados sobre o cotidiano das metalúrgicas, a exemplo de *ABC da greve*, de Leon Hirszman, *Linha de montagem*, de Renato Tapajós, e *Greve*, de João Batista de Andrade).

Segundo a perspectiva lacaniana (1953/2005), o símbolo é um estatuto cuja propriedade vem do potencial humanizante: substituir em uma certa permanência o que teve lugar na experiência do homem. Por outras palavras, o símbolo é o testemunho de que “algo foi”, forma de engate de um sujeito em uma relação propriamente humana. Em *Peões*, o lugar-autor é desenhado por meio da prática de reconduzir esses símbolos a uma abertura do real: o dado de inefabilidade, o caráter inapreensível, que emerge na dimensão do acontecimento. É dessa maneira que os “restos”, aqueles fragmentos que não se reduzem, ganham compleição no processo de (re)construção de identidade das personagens.

Olhando uma foto de si nos idos de 1970, o ex-peão Avestil lança, em tom bem-humorado: “Esse cara parece comigo”, emendando, na seqüência, que, “quanto mais longe a história estiver, melhor vai ser para contá-la”. Eis um processo de identificação que se dá precisamente no desajuste entre o que o personagem foi e aquilo em que se converteu: verdade que só é possível em vista da realização do documentário. Paralelamente, o ex-metalúrgico Antônio alude a um caráter premonitório ao se reencontrar, no presente fílmico, com um jornal militante de época: em uma reportagem, ele diz estar preparado para ver o filho virar metalúrgico. A câmera detalha, então, sentado ao lado do personagem, o filho dele, George – também um metalúrgico. Nesse momento em que as pontas da vida se encontram, Antônio parece reavaliar sua atuação individual, rebatendo-a, mais amplamente, na temporalidade da História. Pergunta, olhando em direção à câmera, se há algum “*desmérito*” em ter um filho peão, assim como ele foi. O efeito de sentido imediato é o de uma euforização desse estatuto (outro visto de maneira disfórica), uma vez que é latente no documentário a tensão positivada relativa à iminência de um ex-peão chegar, ineditamente na história do país, à Presidência da República.

Ainda que em *Peões* se explicita uma intervenção do realizador mais incisiva do que aquela que se verifica em *Santo forte*, a autoria se faz, igualmente, pela assunção aos pontos de deriva, a uma (meticulosamente calculada) falta de controle que, em termos radicais, poderia mesmo inviabilizar a produção do documentário. A rigor são essas as tomadas que reúnem maior expressividade estética na obra de Coutinho – por isso mesmo, a montagem muitas vezes é conduzida de forma que as seqüências finais do filme sejam estruturadas por esses “instantes de pregnância”.

É assim que o personagem Geraldo – sabendo, por uma informação do próprio diretor, ser o último dos entrevistados do projeto – narrativiza sua própria identidade

como peão (sem desvinculá-la da amplitude do momento histórico pelo qual passa o Brasil no fim de 2002). Diferentemente da estória fabulada por Antônio, Geraldo não quer para nenhum dos dois filhos a vida que teve para si. Essa revelação existencial é inextricável, no documentário, da própria idéia do que é ser peão, enunciada pelo personagem. “Peão é aquele que roda”, diz, referindo-se ao fato de que esses trabalhadores muitas vezes devem se deslocar em busca de melhores oportunidades. “Peão é aquele que bate cartão, que tem que cumprir horário”, reelabora, em termos de uma definição mais abrangente.

Refletindo a própria condição, o personagem se cala. Um primeiro plano mostra a tensão de seu semblante. Na superfície do filme, esse silêncio – que dura aproximadamente 20 segundos – assume um sentido de angústia. Opção autoral, o realizador não rompe a tensão: silencia também, levando-a ao paroxismo. É nesse impasse que a alteridade se assume em seu aspecto irredutível, pois o personagem decide quebrar o silêncio, assumindo ele mesmo uma posição autoral. Com a pergunta “Você já foi peão?”, dirigida a Coutinho, Geraldo devolve o olhar e desestabiliza a relação sujeito-objeto (nunca assumida em sua linearidade, diga-se, pelo realizador).

O Fim e o Princípio: radicalidade do acaso

A anti-roteirização absoluta é a premissa de *O fim e o princípio* (2005), documentário que se inicia, nas palavras do realizador, “a partir do zero”. Sem nenhum tipo de pesquisa prévia, a equipe se dirige ao sertão paraibano em busca de uma comunidade rural que a aceite – ao mesmo tempo em que se explicita a necessidade de a equipe também gostar dos personagens. Percebe-se, assim, que a contingência do real é, neste filme, elevada à condição estrutural. O próprio realizador reconhece, de saída, o risco que o projeto representa. Por isso, admite mesmo a possibilidade de o documentário tornar-se metalingüístico, tematizando o próprio processo de busca.

Sobrevém, então, algo ainda mais complexo: o assentamento da posição-autor segundo a crença radical de que os sujeitos envolvidos no processo fílmico disjungem dos indivíduos empíricos – o investimento deliberado em um projeto feito “às cegas” só teria justificativa em vista da assunção epistemológica de uma verdade própria ao evento fílmico (não exterior a ele).

Após recorrer ao auxílio de Rosa, professora primária e agente da pastoral da saúde da comunidade de Araçás, à procura de bons personagens, o documentário muda de direção. Os próprios parentes de Rosa, que há mais de um século habitam o lugar, serão os objetos das filmagens. É assim que a própria comunidade passa por um processo de personificação: ainda que as subjetividades intrínsecas a cada indivíduo que se auto-encena sejam acolhidas segundo seu valor de verdade, é na dimensão do conjunto que se dimensiona o lugar da alteridade. O exercício da autoria, assim, aparece na tessitura do que Renov (1993) chama de “embedded narratives” – em sentido literal, as “narrativas embutidas”, que passam a constituir um mundo à parte no universo do documentário (sem dele se desvencilhar). Uma vez que o filme, por princípio, prescinde de um tema específico (ao contrário do que se verifica tanto

em *Santo forte* quanto em *Peões*), as fabulações subjetivas, qualquer que seja sua disposição, passam a ser revestidas com o valor da verdade fílmica.

O documentário encerra um teor poético na medida em que dá a ver um mundo cujo desaparecimento, em vista de sua fragilidade, é iminente: tanto pelo fato de as personagens, em sua maioria, serem bastante idosas, quanto pela premência de as tradições orais e as crenças serem parcialmente desarticuladas em vista de um processo urbano-industrial tido como inexorável (algo que, no filme, se expressa em signos como antenas parabólicas e um carro de som utilizado em comícios políticos). *O fim e o princípio*, entretanto, advém como um indício de resistência: a despeito da ameaça das tradições, respeita-se a conformação do *outro filmado* naquilo que ele traz de essencialmente próprio. Nesse âmbito, as peculiaridades de cada indivíduo são postas em cena segundo sua dimensão existencial.

É assim que Chico Moisés, de personalidade arredia e desconfiada, praticamente se nega a falar, mas, aos poucos vai se abrindo ao filme. O personagem mostra toda sua frustração em relação ao transcendente ao ser perguntado sobre ter ou não ter um sonho, ao mesmo tempo em que parece buscar refúgio ou resposta na autoridade do realizador, perguntando a ele se acredita em sonhos. Outro exemplo dessa procura emerge com Leocádio que, de forma muito semelhante, dirige três vezes ao diretor a mesma pergunta: “O senhor acredita em Deus?”. De forma coerente a uma posição de autor que estrutura o sentido de filme em uma relação eu-tu tão equivalente quanto possível, o realizador diz não saber a resposta, ainda que admita que seria bom acreditar na existência divina.

Zé de Sousa, cujo problema auditivo o obriga a ler em um caderno as perguntas da equipe de filmagem, espera, no meio do sertão praticamente vazio, por algo imponderável – o personagem, cuja vestimenta o caracteriza como estando pronto para um compromisso inadiável, previne-se com dois chapéus (um que usa na cabeça e outro que assenta no joelho, por precaução). Metaforicamente, esse imponderável pode ser aproximado à morte – a “indesejada das gentes” do poema de Manuel Bandeira, que, quando chegar, encontrará “lavrado o campo, a casa limpa, a mesa posta – com cada coisa em seu lugar”. É com a metáfora da mesa posta – e ocupada – que o filme caminha para o fim. Antes disso, o realizador se despede das personagens, desfazendo um vínculo que teve lugar, simbolicamente, enquanto durou a produção do documentário. Projeta a volta para dali a um ano, reconhecendo, nas palavras do *outro filmado*, alguma inconsistência nessa perspectiva: “Daqui a um ano? Eu não garanto que *tô vivo*”, responde Chico Moisés. A mesa, então, vai se esvaziando aos poucos e o espaço vazio torna-se eivado do mesmo silêncio denso que atesta que o real anda à espreita: o real da vida e o real da morte.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*. 4^a.ed., 2^a.tiragem. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. 41.ed. São Paulo, Azougue Editorial, 2006.

FREIRE, Marcius “Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário”. In: Doc On-Line - Revista Digital de Cinema Documentário – Documentário e Antropologia. n.3, dez.2007. http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_marcius_freire.pdf.

Acesso:4/12/09.

FOUCAULT, Michel. “Quest-ce qu'un auteur?” In: *Dits et écrits*– Tome 1. Paris, Gallimard, 1994.

_____. *A ordem do discurso*. 8ed. São Paulo, Loyola, 2008.

LACAN, Jacques “O simbólico, o imaginário e o real”. In: *Nomes-do-pai*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.

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

MORIN, Edgard. “Chronicle of a Film”. In ROUCH, J. e FELD, S.

Cine-Ethnography/Jean Rouch. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

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

ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarissante”. In: ODIN, R. e LYANT, J.C. *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1984.

RENOV, Michael. “The truth about non-fiction”. In: *Theorizing Documentary*. New York/London, Routledge, 1993.

Filmografia

Santo forte (1999), de Eduardo Coutinho.

Peões (2004), de Eduardo Coutinho.

O fim e o princípio (2005), de Eduardo Coutinho.

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

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

Ética e anti-ética

Leonor Areal

Doutorada pela Universidade Nova de Lisboa

leonor.areal@gmail.com

EM documentário, a ética que se tem e que se usa é geralmente uma questão de consciência pessoal. Noutros campos profissionais, como no jornalismo, há regras estabelecidas, códigos de conduta – mesmo se os seus limites são frequentemente ultrapassados. Em cinema, onde as práticas são mais livres e mais individuais, não existem regras predefinidas. Pode afirmar-se que, em documentário, a questão ética está presente em todas as fases de trabalho: desde os contactos pessoais prévios, durante a filmagem e permanentemente durante a montagem, na decisão de escolher ou omitir uns ou outros planos, e na definição de um limite interior ao filme – que geralmente se preocupa em respeitar a imagem daqueles que confiaram na equipa. Cada realizador, à sua maneira, procura honrar essa relação de confiança, sem perder a capacidade crítica e a distância de que depende a sua independência. A ponderação ética que percorre este processo não tem, rigorosamente, nada a ver com a obtenção de autorizações escritas ou outras, mero proforma que visa acautelar o realizador/produzidor de possíveis diferendos futuros. A autorização é uma espécie de garantia legal, que funciona para ambos os lados: os participantes sabem também que há limites ao uso das imagens cedidas. Pois nada impede um realizador, já detentor de autorizações, de forçar os limites da confiança e ofender os participantes de um filme: foi o que aconteceu, por exemplo, com *Borat* (2006), de Larry Charles.

Foi o que aconteceu com Frederick Wiseman, cujo documentário *Titicut Follies* (1967), filmado num hospício prisional, esteve proibido nos EUA durante 25 anos. O facto de possuir licença para filmar, dentro da instituição, não o salvou da proibição. Mas a falta de ética estava na instituição filmada, não na denúncia do realizador.

Também o documentário *Esta Televisão é Sua* (1997), filmado por Mariana Otero na SIC, apesar de ter todas as autorizações prévias e a aprovação após a montagem final, encontrou problemas quando surgiram algumas críticas em jornais franceses e os dirigentes daquela televisão perceberam que aquilo que a eles lhes parecera um retrato natural podia ser interpretado de forma muito negativa por quem estava de fora. Sentiram-se enganados e conseguiram cancelar a ante-estreia portuguesa do filme. No seguimento de vários protestos nos jornais, tiveram que ceder e passar o filme a altas horas, mas antecedido de um aviso do director do canal e seguido duma agressiva entrevista com a realizadora.

Estes problemas surgem na fronteira, difícil de situar, entre a auto-imagem que os participantes têm de si próprios (inevitavelmente cega) e a imagem que os outros vêem neles (frequentemente moralista ou caricatural). O documentarista trabalha sobre esta ambiguidade como limite ético, como no fio da navalha.

Mas mesmo quando um filme é inequivocamente benévolo – como é o caso do documentário *Ser e Ter* (2002) de Nicolas Philibert – podem surgir problemas. Aqui,



não porque os participantes não se reconhecessem no seu retrato, mas porque queriam ter maior participação dos lucros inesperados que o sucesso do filme trouxe. O problema foi que o realizador não se tinha acautelado com uma autorização escrita que o defendesse de desentendimentos futuros. Podemos espantar-nos que um documentarista tão experiente, que fez pesquisa para esse filme durante um ano até encontrar a escola ideal e o professor ideal, tivesse sido tão imprudente. Mas, como o tribunal reconheceu, a autorização de filmar era tácita, na medida em que a presença da câmara na sala de aula ou as entrevistas pressupunham o consentimento informado dos participantes. Podemos ainda perguntar o que teria custado assinar um papel... Não sabemos. Mas muitas vezes, quando há uma relação de confiança pessoal, introduzir a formalidade de um papel legalista é o suficiente para criar desconfiança e alterar todo o equilíbrio conseguido e necessário à disponibilidade dos participantes e à verdade do filme. Um documentarista lida em permanência com esse risco: o de ganhar ou perder a confiança daqueles que filma.

Foi o que aconteceu aquando da proibição de exhibir o documentário *Excursão* (2006) de Leonor Noivo. A empresa que organizava a excursão filmada decidiu ameaçar produtor e exibidor caso o filme passasse (no festival DocLisboa 2006), apesar de os seus argumentos legais serem improvavelmente válidos. A intimidação funcionou, mesmo se a realizadora defendeu a projecção do filme com a justificação de que “tal empresa nunca é identificada no filme e seus os direitos legítimos nunca são postos em causa” e que “o que está filmado não é mais do que aquilo que qualquer pessoa pode ver ao viajar nessas excursões”.

O uso de imagens de outrem com desfocagem *a posteriori* costuma ser considerado um procedimento ético adequado à omissão da identidade e à preservação de



alegada “privacidade”. Este procedimento é mais frequente em reportagens televisivas, sendo defendido como uma salvaguarda de raiz ética. Contudo, o seu uso põe em evidência um outro problema: o de se ter que confiar na idoneidade, credibilidade e honestidade do autor das imagens e do discurso que através delas se manifesta. No mundo dos *media* de hoje, os receios de manipulação obrigam-nos a considerar ainda as intenções eventualmente “desfocadas” daqueles que usam imagens não identificadas. Pode dizer-se que é um procedimento que em si mesmo instaura a desconfiança como ponto de partida.

Também o uso da câmara oculta é relativamente comum em reportagens televisivas e obedece a uma certa deontologia. As imagens captadas obliteram geralmente a identidade facial (e por vezes vocal) dos intervenientes – evitando posteriores acções judiciais. Há casos em que isso não acontece. Por exemplo, no documentário *Lisboetas* (2004), Sérgio Tréfaut utiliza uma câmara oculta e um homem-isco para demonstrar o funcionamento do mercado de trabalho ilegal. O angariador aparece ao longe e por isso não será inequivocamente identificável. Se o fosse, poderia esta cena constituir uma prova legal? Será que o realizador abusou dos seus limites éticos, ao gravar a imagem e som sem o conhecimento do visado? Ou não será antes um imperativo de consciência que o obriga a denunciar, não especialmente aquela pessoa, mas um circuito instalado de abuso dos direitos humanos dos imigrantes?

O *Pesadelo de Darwin* (2005), de Hubert Sauper, é um documentário-denúncia que nos mostram o modo de produção de embalagens de perca do Nilo, desde que é pescada na Tanzânia até que chega à Europa. Vemos de forma inequívoca o funcionamento infernal da cadeia de alimentação e percebemos como todos fazemos parte dela. O olhar do realizador sobre o sistema – social, político e económico – que regula a exploração deste peixe, mostra uma realidade assustadora, sem apelo, sem solução à vista. É a grande política que é interpelada, não a pequena. Porém, o acto de de-



nunciar uma realidade gera só por si suspeições fortes. Alguns críticos desvalorizaram o filme, considerando-o uma reportagem manipulativa. Revi-o, então, só para verificar se a informação transmitida não teria sido demasiado manipulada, escorando-se no efeito emocional da visão do horror manso da existência. Mas confirmei as minhas impressões iniciais. É um filme extraordinário, sensível, subtil, inteligente - e actuante, no espírito dos espectadores. Ou seja: o argumento do realizador é muito claro, o seu olhar justo e humano, a veracidade dos factos fácil de atestar. Não há caminhos enviesados, postulados ideológicos, lógicas bombásticas ou condicionamentos emocionais. O filme não manipula ideologicamente; manipula, sim, como todos, cinematograficamente. Pela montagem, pelo trabalho de sonoplastia, pela criação de climas e tensões, pela força das personagens, pelo olhar metafórico. E pelo seu ponto de vista crítico, mas sem fazer juízos. O filme transporta ainda uma forte visão estética, mas sem cair num esteticismo que seria obscuro. É extraordinário, por exemplo, como um filme passado sob o sol de África pode parecer tão crepuscular, escuro e sujo.

Talvez seja o uso do vídeo e das suas potencialidades estéticas que o permite. Por outro lado, o uso de figuras metafóricas substitui muitas vezes a violência omitida: o homem da torre de comando que mata a vespa, o anúncio da coca-cola que diz "life tastes good", as carcaças de aviões e de peixes, o rapaz que quer ser aviador perante o olhar embevecido do pai, o mesmo que mostra com um sorriso as suas setas envenenadas; a prostituta assassinada que canta "Tanzania" – canção tornada elegia, no ecrã da câmara de vídeo, perante as suas colegas emudecidas. No seio daquela existência penosa e tão próxima da morte, Hubert Sauper consegue dar-nos a ver beleza nas personagens sofridas

Aqui surge outra questão candente em documentário: será aceitável embelezar o horror, a miséria ou a violência, ou seja, transformar o sofrimento alheio em prazer estético, sem cair numa relação abusiva com o real, numa *estética do sofrimento*. Na ficção, no teatro, nas artes plásticas, esse é um caminho possível, porque são representações puras; mas o realismo inerente ao documentário produz uma relação



intrinsecamente ética com o real. Sauper soube evitar o comprazimento, como soube evitar o oposto: fazer-nos sofrer pelos outros gratuitamente. Ele dá-nos, com a máxima delicadeza, acesso a um mundo de pessoas, não de imagens construídas. Ele apela à nossa inteligência, não aos instintos. A quem o acusa de “um certo ‘oportunismo’ de remexer no obviamente condenável”, deve responder-se que obviamente condenável seria ficar calado.

Afinal, o documentário político é um género em crescimento, talvez por ter actualidade e saída mediática. Surgem assim muitos filmes que devem mais ao seu conteúdo do que devem à arte cinematográfica, filmes de onde parece ter desaparecido qualquer preocupação com o *mero* trabalho de imagem. É que hoje qualquer pessoa com acesso a uma câmara barata consegue filmar os temas mais quentes: guerras, prisões, torturas, ditaduras, miséria, escravatura, prostituição, etc. Porém, se certos filmes deixam muito a desejar, não é apenas pelo uso imponderável e caótico da câmara, mas também pela falta de ponderação prévia ou posterior ao momento da filmagem, que se reflecte numa construção ou sequência expositiva aparentemente arbitrária e subordinada a um objectivo meramente mostrativo: vejam o que eu vi. Há filmes onde não se encontra uma intenção e muito menos um olhar. São filmes onde parece que só interessa o que está do lado de lá, e não interessa a mediação que alguém faz. Ora um filme, como qualquer outra forma de comunicação, tem obrigação de ser consciente sobre o seu discurso.

O caso torna-se mais grave quando o documentário quer ser “político” e nesse propósito deve saber assumir uma ética. *These Girls* (2006), filme de Tahani Rached sobre raparigas adolescentes vivendo nas ruas do Cairo, apresenta cenas fortíssimas e preocupantes de abusos físicos, droga, prostituição, etc. Em várias ocasiões aparece por lá uma espécie de assistente social espontânea, uma mulher caridosa a quem uma das raparigas diz que quer deixar a rua. Imediatamente, o plano é cortado e saltamos para outra situação qualquer. Fica pendente a continuação daquele diálogo: o que

Ihe terá respondido a amiga? Não é compreensível que a realizadora corte uma cena daquelas sem nos dar a conhecer a resposta, ou a falta de resposta, àquele apelo.



Porque o assunto do filme e a sua intenção última não pode ser senão a de que querer salvar aquelas raparigas – independentemente de isso ser ou não ser possível. E como o filme não nos diz se é ou não, presumimos que não. O que é imperdoável é que a questão central seja omitida por um mero corte irresponsável.

These Girls fica-se pelo charme da denúncia e assim percorre os maiores festivais do mundo e dele se dizem coisas incríveis, como que mostra a alegria das jovens as pobres que se drogam com cola para suportarem dormir no meio da rua e sofrerem o estigma que as cicatrizes com que foram marcadas na cara assinalam e as várias violentações de que são alvo. Diz-se ainda que o filme foge ao sentimentalismo e evita as armadilhas da culpa ou da piedade barata. Que ideia é essa de que sentir pena é uma visão adulterada do primeiro mundo? Essa pena dá responsabilidades. Mas a hipocrisia parece mais confortável.

A partir daqui, podem levantar-se ainda outras questões – que incidem também sobre o excelente – e non plus ultra – *Papel não Embrulha Brasas* (2006) de Rithy Panh, um filme de uma delicadeza enorme, feito com prostitutas no Camboja e encenado já quase como uma ficção, numa linha equiparável à de Pedro Costa. A questão que aqui se põe já não é a da forma ou a da distinção entre o melhor e o pior cinema, mas a questão da relação do realizador ao real que filma. A pergunta é: o que fez a produção destes filmes – o último financiado com dinheiros europeus – para ajudar aquelas mulheres, cuja condição miserável é resultado da pobreza extrema e insuperável. Qualquer filme que se defronte com uma realidade destas tem a obrigação

de revelar, dentro do próprio filme, qual o seu compromisso perante essas pessoas que lhe dão a vida. Nenhum deles o faz. Esta falta de ética faz-nos duvidar da sua intenção realmente política: a de ser actuante sobre o mundo.



Quando se fala de ética acerca de documentário, essa ética é referida geralmente às pessoas filmadas. Mas igualmente importante será a ética relativa ao espectador – aquela que lhe assegura que um documentário não é manipulativo e lhe dá provas de confiança. Não é o que encontramos em dois filmes de 2007. *Taxi to the Dark Side*, de Alex Gibney, é um documentário do mais televisivo que há e altamente manipulativo: frases de poucos segundos retiradas aos intervenientes – que por breves momentos surgem do negro qual oráculos – são montadas fora do seu contexto discursivo – segundo uma narrativa precipitada cuja lógica nos escapa e nos conduz num labirinto argumentativo cujo objectivo não é apelar ao nosso raciocínio (é tudo demasiado rápido) mas às nossas emoções – aliás, ao nosso horror, que ao fim de pouco tempo se naturaliza e começa a aceitar o que antes – verbal e abstractamente – nos parecia intolerável (as torturas exercidas sobre prisioneiros iraquianos) e por via da exposição se torna mais tolerável (pelo menos aos olhos). Além disso, é criticável e desonesto o recurso a um género de banda sonora, que não chega a ser música, mas uma espécie de cama harmónica (um tique do actual cinema *mainstream*) que pretende subliminarmente suscitar emoções no espectador: expectativa suspense, tristeza, melancolia, resignação, etc.

Apesar de ter achado muito interessante *Enemies of Happiness*, um filme da dinamarquesa Eva Mulvad sobre a deputada afegã Malalai Joya, também não gostei do uso que faz do mesmo tipo de banda sonora, porque é uma forma de hipocrisia o duplo discurso que ostenta: por um lado diz ao espectador: *olha, vê como é a realidade*; por outro, junta-lhe um tempero de emoçõeszinhas adequadas à sua cultura americaní-



zada, para o fazer sentir mais intensamente - como se não bastassem as emoções da protagonista, suficientemente interessantes e reveladoras sobre o que é ser mulher afegã. Acho que isto é um desrespeito pelo espectador. Também não gostei de ver que, quando Malalai pede para não ser filmada, a câmara continue ligada para apanhar as lágrimas furtivas da heroína, garantindo o momento de clímax emocional que todo o cinema comercial almeja. Isto mostra uma falta de honestidade fundamental - a de a câmara não ter parado de filmar quando a isso foi instada - e a falta de vergonha em mostrar esse desrespeito.

Este é o estilo "documentário de emoção" (que é muito cultivado na América e, sim, no cinema dinamarquês). Para mim, é um embuste. São filmes montados a uma cadência a que as muitas perguntas que se podem suscitar na mente do espectador nunca têm respostas. São filmes construídos para evitar que o espectador pense alguma coisa senão o que está previsto. São feitos de forma a anular o pensamento crítico. São filmes anti-pensamento. São manipulativos. São indecentes.

Por outro lado, diante da onipotência das câmaras que nos vigiam, diante das quais estamos condicionados a portarmo-nos correctamente, diante das quais abdicamos do valor da nossa imagem e diante das quais nos submetemos às regras estritas da empresa privada ou estatal que não nos deixa fotografar no seu espaço - como agir? Há ou não a legitimidade de denunciar usando métodos similares? Há ou não um imperativo ético de reagir contra a manipulação, a corrupção, a intimidação, o medo? Ficam estas perguntas, em vez de uma conclusão.

LEITURAS

- Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Honest Truths

Jeanete de Novais Rocha

Mestranda em Cinema na Universidade da Beira Interior - UBI

jeanete.rocha@gmail.com

Aufderheide, Patricia; Jaszi, Peter; Chandra, Mridu, *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical challenges in Their Work*, Center for Social Media, 2009. Disponível em: <<http://www.centerforsocialmedia.org/ethics>>. Acesso em: 2 de Novembro de 2009.



Apesar da discussão sobre a ética no documentário não ser propriamente recente, não foi ainda possível formular um modelo ético específico para o documentário, à semelhança do que acontece com o jornalismo. Quando se deparam com dilemas éticos, realizadores e produtores de filmes documentais têm apenas como linha de referência para a tomada de decisões éticas, o seu julgamento individual, as orientações resultantes dos debates ocasionais realizados em festivais de cinema ou as dos seus produtores executivos.

Não é possível construir um modelo ético para o documentário, sem a existência de um debate público profundo, onde seja possível partilhar experiências sobre os desafios éticos que se apresentam e sobre as possíveis formas de abordar esses desafios. É neste contexto que surge o estudo *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work*, publicado em Setembro de 2009, pelo Center for Social Media, na American University.

O estudo conduzido por Patricia Aufderheide, Peter Jaszi e Mridu Chandra, sumariza o resultado de várias entrevistas dirigidas a realizadores e realizadores-produtores americanos, que tivessem trabalhado em pelo menos duas produções nacionais e possuíssem controlo autoral sobre as mesmas. Nas entrevistas, realizadas por investigadores do Center for Social Media, pelo realizador Mridu Chandra e Maura Ugarte, estudante da American University School of Communication, os profissionais eram questionados sobre os desafios éticos que se erguiam no decorrer do seu trabalho.

Segundo as entrevistas foi possível identificar que os dilemas éticos surgiam essencialmente na dinâmica de relação estabelecida entre o realizador e o *outro*. Foram identificadas duas grandes linhas de relacionamento onde se apresentavam maiores desafios éticos: a primeira, identificada na relação entre o realizador e os sujeitos, isto é, os intervenientes no documentário, e a segunda identificada na relação estabelecida entre o realizador e os espectadores. Podemos ainda considerar uma terceira linha, identificada na relação do realizador consigo mesmo.

O equilíbrio entre as responsabilidades éticas e as questões práticas que se apresentam no decorrer da realização de um documentário é de difícil manutenção, uma

vez que o realizador se encontra sobre a acção de uma série de forças ético-sociais distintas, que entram frequentemente em conflito umas com as outras. Simultaneamente o realizador tem obrigações éticas para com os sujeitos, os espectadores e para consigo próprio, isto é, com a sua visão artística. De que modo pode conciliar e gerir estas forças?

O estudo revela que os realizadores, apesar de não possuírem um modelo definido para a resolução das tensões, e ainda que com excepções, partilhavam os mesmos critérios na tomada de decisões, quando se deparavam com dilemas éticos: relativamente aos sujeitos, os profissionais acreditavam que não deveriam prejudicar, ou causar dano aos intervenientes, protegendo-os sempre que os considerassem numa posição vulnerável. Relativamente aos espectadores os realizadores manifestaram a necessidade de honrar a confiança dos espectadores, partilhando o sentimento de obrigação em transmitir histórias autênticas, mesmo que para isso fosse necessário manipular. Manifestaram ainda a necessidade de respeitar a sua própria visão artística, ou “verdade artística”.

Curioso foi verificar que, para ponderar as suas decisões éticas os profissionais analisavam frequentemente as relações de poder que mantinham tanto com os sujeitos, como com os espectadores. Um ponto fundamental é o do posicionamento, ou ponto de vista. Sempre que um sujeito se mostre vulnerável, isto é, manifeste um poder social e económico inferior ao do realizador, este tende a proteger o sujeito, não o colocando em risco, ou numa posição pior do que aquela em que se encontrava quando a relação teve início, no entanto, nos casos em que os sujeitos manifestam um poder social e económico superior ao do realizador, como as figuras públicas ou personalidades mediáticas, os realizadores revelam não ter qualquer problema em expor os sujeitos, não sentindo a necessidade de os proteger. As decisões éticas são tomadas consoante o diferencial de poder existente entre o realizador e os intervenientes. O estudo apresenta ainda uma série de desafios e questões que se levantam no relacionamento do realizador com os sujeitos, como a revenda das imagens dos seus documentários, a partilha de poder com os sujeitos, ou a renumeração dos sujeitos.

Em relação aos espectadores os realizadores manifestaram a necessidade de transmitir histórias exactas e verídicas, que honrassem a confiança depositada pelos espectadores no seu trabalho. Alguns profissionais chegam mesmo a afirmar que o seu dever é “servir a verdade”. Este conceito de verdade está associado tanto à realidade social, como à “verdade artística”. Para “servir a verdade” muitos afirmam que por vezes é necessário e aceitável manipular. Várias situações que geram tensão ética, como a encenação e recriação de eventos, os efeitos especiais, ou o uso de material de arquivo, são frequentemente aceites e justificados com a necessidade de transmitir uma “verdade maior”.

A leitura do estudo, para além de sugerir estas duas linhas de tensão ética, aproxima-nos de um conceito fundamental para a compreensão do cinema documentário: o conceito de ponto de vista, isto é, o posicionamento do realizador perante a realidade social, que nos possibilita entender o documentário como o resultado criativo de um indivíduo (realizador) que se encontra em constante (re)posicionamento, seja perante os sujeitos, perante os espectadores ou perante a sua própria “verdade artís-

tica”, nesse sentido o documentário é um manifesto de forças éticas entre realizador, sujeitos, espectadores, que podem ser medidas na imagem. Consoante a tensão ética é possível identificar duas grandes forças: a “força de contacto” que se identifica no par realizador/sujeitos, uma vez que o realizador actua directamente junto dos intervenientes no documentário. A força que ele exerce sobre os actores sociais e a força que os actores sociais exercem sobre ele é gerada através do contacto e da proximidade que mantêm durante a realização do documentário; e a “força de campo”, que pode ser identificada na interacção do par realizador-espectadores e é caracterizada pela acção indirecta do realizador sobre o público. Este tipo de força é exercido sem a necessidade de contacto físico entre os diferentes elementos do par. Neste caso o campo gerado pelo realizador será o próprio documentário. O público, que se submete à sua influência [do documentário] irá experimentar as forças desse campo, sendo afectado de modo indirecto. As tensões éticas adjacentes a esta força estão relacionadas com a necessidade que o realizador tem de tornar a sua história credível, isto é, com a necessidade de honrar a confiança do espectador. Tal como acontece com a força de contacto, a força de campo pode ser medida na estética. Assim, as decisões éticas do realizador poderão ser medidas nas suas opções estéticas, uma vez que o ponto de vista corresponde a uma estética e a uma ética que o regula.

Apesar de vincar a necessidade de um debate mais profundo sobre ética e documentário “Honest Truths” apresenta-se como um importante passo na partilha das práticas, valores e critérios, estabelecendo-se como um mapa dos principais desafios éticos experienciados pelos realizadores que trabalham com a realidade social como matéria-prima. Recomenda-se o download gratuito deste estudo, que pode ser reproduzido gratuitamente na sua totalidade.

DISSERTAÇÕES E TESES

– Tesis | Theses | Thèses

Estruturas de produção do documentário português. Estudo de caso no Doclisboa, festival internacional de cinema documental de Lisboa.

Fernando Jorge de Jesus Carrilho

Dissertação de Mestrado.

Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – ISCTE.

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação.

Resumo: Esta dissertação analisa as estruturas de produção dos documentários portugueses patentes nas três primeiras edições (2002, 2004 e 2005) do Doclisboa – Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa. O estudo empreende um levantamento e avaliação da dimensão económica, sociológica e tecnológica da actividade cinematográfica através da análise dos sistemas de financiamento e das relações de trabalho das equipas técnicas e artísticas. Na prossecução deste objectivo são delineadas e enquadradas as esferas do profissional e do artesanal da respectiva actividade produtiva. A investigação dá um maior enfoque na actividade artística e laboral do realizador, como elemento central da estrutura de produção. A estratégia metodológica adoptada visa apreender as inovações e transformações tecnológicas operadas no domínio do digital e a consequente afectação do campo produtivo. Aborda-se a problemática inerente entre a aceleração e massificação da tecnologia digital e a sustentabilidade das estruturas de produção da actividade cinematográfica documental portuguesa. Percorre-se de modo sucinto alguns momentos da história do documentário português realçando o movimento documentarista dos anos 90. São expostos os seus méritos e as suas dificuldades, características ainda hoje presentes e influentes na produção contemporânea. No quadro teórico é proposta uma reflexão em torno da ontologia do documentário, evidenciando a sua componente criativa e as questões de representatividade numa época e implementação da imagem digital.

Palavras-chave: Documentário; Cinema; Imagem; Estruturas de Produção.

Orientador: José Manuel Paquete de Oliveira.

Ano: 2009.

Docweb: análise do documentário on-line *HayMotivo.com*

Fouad Camargo Abboud Matuck

Dissertação de Mestrado.

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista
Júlio de Mesquita Filho UNESP.

Programa de Pós-graduação, em Comunicação Midiática.

Resumo: Este trabalho analisa a coletânea de vídeos *HayMotivo.com*, definida como documentário on-line (docweb), a partir do conceito e da abordagem histórica do documentário como gênero, seus limites com o cinema de ficção e sua migração para o ambiente web. Depois de descrito e contextualizado, *HayMotivo.com* é analisado na perspectiva englobante, a partir da aplicação do percurso gerativo do plano da expressão, de Jacques Fontanille, que permite explicitar a integração dos níveis de pertinência semiótica, enfatizando o *objeto-suporte* (internet) e as *práticas e estratégias* (técnicas audiovisuais utilizadas). Comprovado que *HayMotivo.com* representa uma nova *prática* de produção de documentário em ambiente web, escolhemos quatro vídeos, *corpus* desta pesquisa, para analisar numa perspectiva englobada: *Español para extranjeros*, *Soledad*, *Kontrastar* e *Catequesis*. A aplicação do percurso gerativo do plano do conteúdo, de A. J. Greimas, permite uma análise mais fina, ao evidenciar os semas recorrentes e as oposições no nível profundo, os papéis actanciais e os objetos-valor no nível narrativo e as figuras, os temas e as marcas de enunciação e simulacros, no nível discursivo. A pesquisa teórica e a análise comparativa revelaram outros aspectos que foram explicitados com a aplicação de alguns conceitos da gramática tensiva de Claude Zilberberg. Condensadas no *Quadro de Categorias*, as práticas e estratégias de *HayMotivo.com* serviram de alicerce para nosso exercício prático, a produção do docweb experimental *Brincadeira de criança*, publicado no *Youtube.com*, que representa o resultado principal de nossa pesquisa: a passagem da teoria à prática.

Palavras-chave: Documentário; Internet; Produção independente; Práticas semióticas; Semiótica francesa.

Orientador: Profa. Dra. Maria Lúcia Vissoto Paiva Diniz.

Ano: 2009.

Imagens das migrações. Chineses na área metropolitana do Porto. Do ciclo da seda à era digital.

Maria Fátima Ferreira Nunes

Tese de Doutoramento.

Universidade Aberta.

Programa de Doutoramento em Antropologia, Espacialidade.

Resumo: "Imagens das migrações. Chineses na área metropolitana do Porto. Do ciclo da seda à era digital" é o título da tese de doutoramento em Antropologia, especialidade de Antropologia Visual inserida numa das linhas de pesquisa do Laboratório de Antropologia Visual. Esta tese incidiu sobre uma tripla problemática: a Antropologia Visual visando uma metodologia específica de inquérito (visual e sonoro) e a apresentação dos resultados sob forma de discurso visual e/ou audiovisual, as representações mentais, visuais e audiovisuais (filmes, media) das migrações e da escola no cinema, e a imigração chinesa em Portugal, em duas temporalidades e contextos sociais, políticos, económicos muito distintos. A tese aborda os pioneiros da imigração chinesa que no final dos anos vinte, do século passado, se instalaram no Porto inicialmente como vendedores ambulantes de gravatas de seda, e algum tempo mais tarde um deles abriu o primeiro armazém chinês de confecções em Portugal, na cidade do Porto. Aborda também os imigrantes chineses que chegaram ao nosso país a partir da década de oitenta do século XX, período que marca o início da nova imigração chinesa após a adesão de Portugal à União Europeia e o início da política de abertura da China ao comércio mundial com as reformas de Deng Xiao Ping. Estes novos imigrantes dedicam-se à restauração, à venda ambulante, ao comércio e mais recentemente, alguns deles à importação. Situo estes novos imigrantes na era do digital. Porque se apropriaram das novas tecnologias da comunicação, a Internet, não só para comunicarem com os familiares na China ou espalhados pelo mundo, mantendo assim os laços sociais, mas também como instrumento de trabalho, sobretudo da parte dos imigrantes que são importadores directos de produtos da China, estabelecendo deste modo laços económicos com o país de origem. Porque integraram os vídeos e os canais de televisão chineses quer nas suas casas, quer nos restaurantes, vivendo assim num espaço de liminaridade entre a sua cultura, a sua língua e o país de acolhimento. A nível da imigração chinesa, os objectivos da tese foram os de compreender o modo como os descendentes representam a história da migração dos pioneiros, a sua própria história, a inserção na sociedade de acolhimento, a mobilidade social, a relação com o país de origem e de acolhimento; observar a nova imigração chinesa a partir de um triplo ponto de vista: o dos novos imigrantes [processo migratório, estratégias de inserção económica na sociedade de acolhimento, relações que mantêm

com o país de origem]; o dos jovens na escola [modo de representação da escola chinesa e portuguesa, modo de representação da sociedade de acolhimento e de origem a partir da comparação baseada na experiência vivida em duas realidades escolares distintas, modo como se situam na sociedade de acolhimento]; o dos descendentes [relação que estabelecem com os novos imigrantes, papel que desempenham junto da comunidade chinesa e na sociedade de acolhimento] e observar os processos sociais de continuidade e de mudança na imigração chinesa na Área Metropolitana do Porto, tendo em conta as duas temporalidades, os dois contextos sociais, económicos e políticos distintos: actividades económicas, redes de entreaajuda, mobilidade social, relação com o país de origem. A nível da antropologia visual, os objectivos foram os de desenvolver estratégias de pesquisa baseadas na utilização da imagem e do som, processos de elaboração do discurso audiovisual e de escrita a partir das imagens. A nível do cinema, os objectivos foram os de explorar e analisar as representações das migrações e da escola no cinema (temática, modo de problematizar a imigração e a escola, tempo, espaço e linguagem cinematográfica, montagem). Desta longa viagem teórica, mental e do trabalho de campo na China, em Qingtian e em Portugal, na Área Metropolitana do Porto resultaram a tese escrita e dois documentários. *Pioneiros, palavras e imagens da memória* (2007), cujo objectivo foi o de contar a história de imigração e, consequentemente, de vida de Tsou Poe Tsing, um dos imigrantes chineses pioneiros no nosso país. A voz que se ouve ao longo do filme é a de Fernando Tsou, que conta a história de um dos pioneiros da imigração chinesa em Portugal, no Porto, Tsou Poe Tsing (seu pai), a partir da memória das palavras e histórias que o seu pai lhe narrava, a partir de documentos (passaportes), de fotografias, artigos de jornal e a partir da sua experiência vivida junto do pai. A história de Tsou Poe Tsing abrange o período que se situa entre a viagem (anos 1920), a instalação no Porto, a venda ambulante das gravatas de seda e posteriormente o seu fabrico num armazém de confecções, o casamento com uma mulher portuguesa, a sua inserção na sociedade portuguesa e a sua mobilidade social assim como a dos filhos. *Só Quer Sair, Só Quer Sair...* Uma história da imigração chinesa (2007), um documentário que visou representar a história da imigração de Xu, a sua vida quotidiana na sociedade de acolhimento, a relação dos filhos com a escola. É História narrada a duas vozes: a de Xu e a de Liufang, sua filha. Situada em tempos e espaços diferentes. 2001, ano em que fez uma viagem a Qingtian, China, para ir buscar os filhos ao abrigo do reagrupamento familiar. Ano lectivo de 2001-2002, ano em que os filhos ingressaram na Escola portuguesa, no Porto. Tempo de descoberta da alteridade, de confronto e comparação com outra cultura e com a instituição Escola no país receptor. Ano lectivo de 2004-2005, tempo em que Liufang contou uma parte da história da imigração de sua mãe, no âmbito da sua participação, na escola, no Projecto Comenius sobre a temática *Integrar e Partilhar Patrimónios*, que envolveu vários países: China, Bolívia, Filipinas, Rússia, Peru. Ano 2006, tempo em que Xu abriu a sua terceira loja, numa rua comercial do Porto.

Palavras-chave: antropologia visual, cinema, representações, imigração chinesa, diáspora, redes sociais, transnacionalismo.

Ano: 2009.

Orientador: José da Silva Ribeiro.

Um diário para Manoel de Coco - uma experimentação documentária inspirada em Mário de Andrade

Domingos Luiz Bargmann Netto

Tese de Doutorado.

Universidade de São Paulo - USP.

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

Resumo: Considerando o trabalho de Mário de Andrade na criação do texto “O Turista Aprendiz”, que é ao mesmo tempo poético e referencial, abordamos o diário de viagem como um gênero híbrido que explora as fronteiras do real com o ficcional e propomos experimentar uma produção de documentário que leve em conta as possibilidades de intervenção criativa sobre o objeto documentado. Por sua vez, o objeto-personagem escolhido, Manoel de Coco e sua história, contribui criativamente para a construção da narrativa, dado o caráter inventivo e lúdico de sua também um meio de experimentação.

Palavras-chave: documentário experimental; filme processo; narrativa híbrida; Mário de Andrade e cinema; metodologia da criação.

Orientador: Marília Franco.

Ano: 2008.

A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004)

Flávio de Souza Brito

Tese de Doutorado.
Universidade de São Paulo - USP.
Ciências da Comunicação.

Resumo: O objetivo geral da pesquisa é realizar uma abordagem histórica da produção de documentários da TV Cultura de São Paulo entre 1969 e 2004, procurando estabelecer recortes conceituais e eixos temáticos para sua análise. Destacando as particularidades de uma TV Pública cultural e educativa e utilizando-se de fontes diversificadas, os objetivos específicos referem-se às atividades de levantamento e sistematização das obras e das informações disponíveis sobre elas, produzindo e/ou tornando acessíveis documentos, informações e reflexões relevantes para pesquisadores nesse campo. A partir do registro de depoimentos e da análise do acervo, procurou-se valorizar a trajetória dos profissionais que trabalharam na emissora e suas relações com a história do Documentário Paulista (e Brasileiro) no período enfocado.

Palavras-chave: televisão; documentário; TV Cultura - São Paulo; TV pública; grade de programação; métodos de produção; tecnologia; memória da TV.

Orientador: Marília Franco.

Ano: 2009.

Cinema documentário brasileiro contemporâneo : análise do banco de dados da Agência Nacional do Cinema (1994 a 2007)

Gabriela Rufino Maruno

Dissertação de Mestrado.
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.
Programa de pós-graduação em Multimeios.

Resumo: A motivação primeira desta pesquisa nasceu de um momento ímpar para aqueles que fazem do cinema brasileiro contemporâneo objeto de estudo e/ou de trabalho. Em 2005, a Agência Nacional de Cinema, após larga sistematização e recuperação de informações, disponibilizou o primeiro de uma série de arquivos (aqui intitulados "Banco de Dados da Ancine") contendo a história dos "números" do cinema nacional. A partir de então, outra ótica de análise e indagações do fazer cinematográfico foi disponibilizada. Produtores, realizadores, distribuidores e acadêmicos encontraram um denominador comum de discussão, um ponto nevrálgico que há tempos vinha sendo reivindicado por todos os personagens deste roteiro - misto de drama, comédia e terror - chamado Cinema Brasileiro. O surgimento desta fonte coincide, também, com um intenso período, em escala mundial, de questionamentos sobre a ética, definição, forma e realização do filme documentário. O Brasil atua como participante atento e ativo desta movimentação, que está longe de encontrar seu fim. Nos últimos três anos, por exemplo, foram lançados, nas salas de cinema do país, mais de 65 filmes documentários brasileiros de longa-metragem - sem contabilizar os documentários cabo, realizados exclusivamente para exibição em televisão. Da união destas duas conjunturas é que se construiu a coluna deste trabalho. Observando a participação do filme documentário, tendo como parâmetro o Banco de Dados da Ancine, procurou-se inferir qual o efetivo comportamento deste tipo de filme dentro da produção nacional realizada entre 1994 e 2007. Nos estudos de cinema, há os que se dedicam a estudar os sujeitos agentes (realizadores); há os que optam pelos produtos (filmes), sob as mais diversas facetas que podem gerar; e há os que, como nós, optam pelos dados que derivam das ações dos agentes e dos impactos dos produtos. Todos, no entanto, temos o mesmo intuito: entender o que "é" - ou o que "está" - nosso cinema. Portanto, a análise aqui apresentada é apenas um dos braços possíveis de diálogo, e de modo algum esgota o assunto: aproxima-se mais de uma proposta de longa discussão do que de uma breve solução.

Palavras-chave: Cinema brasileiro , Documentario, Ancine.
Orientador: Fernão Pessoa Ramos.
Ano: 2008.

Santo Forte: a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho

Giovana Scareli

Tese de Doutorado.
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.
Programa de Pós-Graduação em Educação.

Resumo: Trata-se de uma investigação sobre o filme brasileiro *Santo Forte* de Eduardo Coutinho, a partir de estudos sobre o diretor, sua vida e obra, com destaque para esse filme e suas formas de produção, enfocando diferentes aspectos ligados às entrevistas: as relações de poder, os contrastes entre o público e o privado; a organização espacial, a presença dos aparelhos de TV e seus diferentes usos, o efeito da câmera, as inserções, as fotografias e, em especial, o investimento diferenciado do diretor para cada personagem no momento da entrevista. Tal investimento no momento do encontro, permite à pessoa entrevistada que seja valorizada e vista como um indivíduo singular, promovendo no caso do filme, uma maior aproximação entre o espectador e a pessoa, para a qual, o cotidiano e a religiosidade estão fortemente misturados.

Palavras-chave: Cinema na educação , Entrevistas , Documentário.
Orientador: Cristina Bruzzo.
Ano: 2009.

Globo-Shell Especial e Globo Reporter 1971-1983 : as imagens documentárias na televisão brasileira

Heidy Vargas Silva

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

Resumo: Este trabalho busca identificar as condições internas e externas à Rede Globo de Televisão que permitiram o surgimento dos programas *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter* e discutir a influência da linguagem e da estética do Cinema Novo no documentário televisivo. O *Globo-Shell Especial* foi criado em 1971 e, em 1973, foi substituído pelo *Globo Repórter*, cuja exibição foi suspensa pela primeira vez em 1983. Para mapear essa história, recorreu-se à bibliografia existente sobre o assunto – ainda pouco estudado –, às notícias e críticas publicadas e aos boletins de programação da emissora, bem como a entrevistas realizadas com profissionais envolvidos nesses projetos. Elaborou-se também, a partir de um mapeamento da produção dos doze anos que delimitam a pesquisa, uma planilha com informações primárias (nome, data de exibição, ficha técnica), subdividida em segmentos temáticos, que serve de base para uma análise preliminar do modo de produção, da linguagem audiovisual e da estética adotadas. Essa análise é cotejada com a tradição narrativa documental, a questão da autoria e as revoluções tecnológicas que permitiram a construção do discurso do documentário televisivo. Em ambos os programas, cineastas e jornalistas fizeram parte das equipes, somando competências e gerando contradições. O resultado desse encontro foi a criação de documentários únicos, diferenciados do restante da produção televisiva e cinematográfica do período, tanto nos planos da estética e da linguagem – uma preocupação intrínseca ao trabalho dos cineastas – quanto no da informação – uma marca do trabalho dos jornalistas.

Palavras-chave: Documentário, Documentario televisivo, Jornalismo, Telejornalismo.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.
Ano: 2009.

Revelando os Brasis: o objeto assumindo o papel do sujeito em um projeto de inclusão audiovisual

Mary Land de Brito Silva

Dissertação de Mestrado.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

Programa de Pós-graduação em Multimeios.

Resumo: Expressar-se através do audiovisual tem sido uma forte característica da contemporaneidade. O acesso a novas tecnologias, cada vez mais fáceis de manusear e mais baratas, funciona como incentivador do uso deste código de comunicação nas mais diversas situações. E é dentro dessa realidade que surge, em 2004, o Revelando os Brasis, um projeto do Ministério da Cultura que dá aporte técnico, preparatório e financeiro para que moradores de municípios com até 20 mil habitantes possam transformar uma história real ou ficcional em um vídeo digital de até 15 minutos. É o Brasil se mostrando de dentro das diferentes culturas que aqui coexistem, valorizando as milhares de identidades que formam esse país. Em cada edição do projeto, até agora foram realizadas três, quarenta moradores de pequenas comunidades de todo o Brasil têm a possibilidade de mostrar a sua cultura com a intimidade de quem a vivencia. Aqueles que historicamente tiveram sua realidade retratada através da figura "do outro", limitando-se a um papel de objeto, têm a oportunidade de mudar de postura e assumir o papel de sujeito do discurso. Enquanto realizadores, são os donos do poder. O poder de mostrar suas tradições, valores, conceitos e manifestações através do seu olhar, o olhar de quem vivencia a realidade que se propõe transformar em código audiovisual. E os vídeos produzidos por essa nova geração de realizadores se tornam um importante patrimônio material e social da diversidade cultural brasileira. É de praxe, que os curtas do Revelando os Brasis participem dos principais festivais e mostras de cinema e vídeo de todo o Brasil, possibilitando que milhares de cidadãos brasileiros possam conhecer a cultura, as personalidades, as lendas e histórias que normalmente não têm espaço na grande mídia. Dentre os realizadores, a convivência com outras 39 pessoas de saberes e costumes tão variados se transforma em outra grande riqueza do projeto. Projeto que deixa como principal herança, não só um rico acervo audiovisual da cultura brasileira, mas também cidadãos com uma auto-estima mais elevada e um sentimento de capacidade mais aflorado. O Revelando os Brasis pode ser visto como um importante projeto de inclusão com resultados que efetivamente ultrapassam o universo audiovisual.

Palavras-chave: Audiovisual , Vídeo , Documentário , Ficção , Diversidade , Cultura - Brasil.

Orientador: Nuno Cesar Abreu.

Ano: 2009.

O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade

Paula Alzugaray Van Steen

Dissertação de Mestrado.

Instituição: Universidade de São Paulo -USP.

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

Resumo: A presente pesquisa tem como objeto de investigação a apropriação de narrativas e estratégias documentais pelo artista contemporâneo, procurando traçar uma cartografia específica das ações do “artista documentarista”, a partir de três pressupostos comuns aos campos da arte e do documentário: o deslocamento, a participação e a fabulação. A meta é observar como esses impulsos se desenvolvem nas obras de alguns artistas em atividade hoje no Brasil, entre eles Maurício Dias e Walter Riedweg, Rosângela Rennó e Janaina Tschäpe. Sem querer abranger a totalidade do corpo ético e poético da obra desses artistas, a pesquisa enfoca atividades que combinam pesquisas de campo, invenção de situações e reinvenção de protocolos documentais. Ao analisar e questionar o estatuto testemunhal da imagem documental, e ao adaptar essa imagem para usos subjetivos, pessoais, conceituais etc., o artista documentarista estabelece uma nova plataforma para a prática documental, propiciando a revisão dos modos de leitura e representação da alteridade e da realidade.

Palavras-chave: arte contemporânea; documentário; vídeo; imagem; alteridade.

Orientador: Arlindo Machado.

Ano: 2008.

Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964

Reinaldo Cardenuto Filho

Dissertação de Mestrado.

Instituição: Universidade de São Paulo - USP.

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

Resumo: Esta dissertação tem o objetivo de investigar o cinema de propaganda política produzido por duas associações de caráter ideológico, entre os anos 1961 e 1964: o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipês), dirigido principalmente por ricos empresários liberais e anticomunistas; e o Centro Popular de Cultura (CPC da UNE), constituído por jovens artistas influenciados pelas idéias marxistas. Para tanto, busquei articular informações provenientes da análise intrínseca de seus filmes com as do contexto histórico em que foram feitos e exibidos e, em especial, as extraídas da documentação a que tive acesso, com o intuito, então, de compreender os modelos cinematográficos aos quais essas obras se alinharam. Ao estudar como ipesianos e cepecistas foram adversários em meio às instabilidades de um Brasil próximo ao Golpe de 1964, foi possível constatar como os dois grupos financiaram a atividade cinematográfica com a expectativa de intervir nos rumos socioeconômicos e culturais do país a partir de projetos conflitantes que, por um lado, pretendiam fortalecer o poder da elite com um capitalismo de base liberal e, por outro, romper com as estruturas de poder capitalistas. Nesse sentido, mesmo com essas divergências, a pesquisa demonstra como ambos utilizaram um discurso próximo em suas filmografias, repleto de similaridades, que se manifesta no uso de técnicas e linguagens idênticas, como é o caso das experiências estéticas didáticas e das representações do povo com a finalidade de concretizar um programa ideológico para a nação. Assim, esse mestrado procura defender a hipótese de que, mesmo politicamente opositores, Ipês e CPC manusearam um referencial cinematográfico com diversas semelhanças.

Palavras-chave: golpe de 1964; cinema de propaganda ideológica; Centro Popular de Cultura; Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais; comunismo; anticomunismo.

Orientador: Rubens Machado Junior.

Ano: 2008.

ENTREVISTA

– Entrevista | Interviews | Entretiens

"Art is a lie that makes us realize the truth": an interview with Goran Radovanović.

Jeanete de Novais Rocha

Mestranda em Cinema na Universidade da Beira Interior - UBI

jeanete.rocha@gmail.com

Goran Radovanović is a Serbian director of both feature and documentary films. He was born in Belgrade in 1957 and graduated in art history at Belgrades Faculty of Philosophy in 1982. Between 1977 and 1980 he sojourned in Munich on a scholarship awarded by Goethe Institute. After his return to Belgrade, he worked as a film critic. In 2003 he founded his independent production company "Nama Film". He directed, written and produced several films amongst which *CASTING – A South East Europe Transition Film* and *Chicken Elections*, two documentaries, about the social reality of Serbia, that explore the limits of documentary. These documentaries were distributed all around the world and shown in competition at many major film festivals and received international awards. Actually Goran is a member of the European Film Academy, Berlin and Film Artists Association of Serbia, and teaches film direction at EICTV, San Antonio de los Banos - Cuba. (Excerpts of Goran Radovanović biography extracted from www.goranradovanovic.com). This interview was conducted by Jeanete de Novais Rocha. The questions were sent by email to Goran Radovanović (princip@eunet.rs) and received on December 2009.

Cuba, December, 2009.

Jeanete de Novais Rocha: Knowing that its hard to speak in absolutes, could you name some essential qualities that you feel should be present in a work that is labeled as a documentary?

Goran Radovanović: It is hard to give any definite answer. Especially after so many "documentary television truths" that came in the second half of the last century. . . But if we speak about so-called "a creative documentary" - some of essentials are coming out: personal view on the reality and subjective/artistic re-creating the reality!

JNR: What kind of ethical problems could the use of reality cause as a background to construct your films?

GR: Since I am an artist who wants to tell my artistic truth, there are no ethical problems. In my documentary films I am not trying to tell any other truth but artistic one. That is why I am not afraid to reconstruct and recreate the reality which is far away from the rough reality!

In this sense there are no ethical problems that could appear during the process of documentary filmmaking. Ethical problems could only appear if my artistic manipulation of the reality is bad aesthetic.

JNR: Recalling a polish filmmaker, Kieslowsky who did a path contrary to yours (he began in documentary, which he abandoned, and then dedicated exclusively to fictional film) considered documentary as a realm where there are things with forbidden access. Hence its statement "I am frightened of real tears." My question is: do real tears scare you?

GR: Yes, a lot! Presenting "the real tears" in a documentary is for me the lowest level of artistic expression. I am repeating: documentary filmmaking for me is the artistic manipulation of the reality! I do not want to show "the real tears"! I want to recreate them! Even if they do not exist in so called "reality"!

JNR: When you are telling someone else's story or exploring non-fiction content, how do you approach your research in order not to harm people's integrity?

GR: There are thousands ways of approaching the people! But there is no system. The system itself is the director's character. So, the whole story about "ethics in documentary filmmaking" is exclusively connected with this issue. But not in the sense of the question "is the director good or bad person"? But in the sense of the questions 'is he good or bad artist' and "what kind of the documentary truth he is capable to create"?

I am establishing the contrary questions: how many times can director "documentary harm" his own actor's integrity during the process of filmmaking? We do not think of this "documentary reality" because in the fiction film we only count the result, not the process itself? Why should not be the same with the documentary filmmaking?! Is documentary filmmaking lower genre than fiction one?!!

JNR: How far do you think a documentarist could or should interfere with his subjects?

GR: As far as he wants. There are no limits. Process of documentary filmmaking is "digging into unknown and uncertain" without been aware of the end. Highly controlled improvisation! When I say "controlled" – I am thinking on framing, lens, timing, film language, editing style; when I say "improvisation" – I mean: the freedom of creating! For God's sake: subjects are like my actors!

JNR: Do you share your power as a filmmaker with your subjects; I mean do you share decision making with your subjects, on the control of the final cut?

GR: I want to stress again: I am filmmaker, not a social worker! Editing is the final part of the directing! For God's sake: it is a creating the film language! It has nothing to do with the characters appearing in my documentaries! I never go back to the reality after filming it.

JNR: What do you think about paying subjects?

GR: It is the way of production, nothing else! I do not see it as an ethical issue.

JNR: Do you explain to your subjects the motivations of your film?

GR: If they ask, yes. But most of my characters never ask me about my motivations. . . Everything is a matter of confidence. And a matter of emotions and interests. . . But I am sure that they are "scanning" me as well as I am "scanning" them in the process of collaborations. . . The difference is that my "scan" is functional one and another "kind" of theirs. My "scan" is in the purpose of film making. . . My motivation is always to make a good film. And my characters like all humans have a hundreds of different motivations for participating in my films. I do respect their motivations as a human being but not as a filmmaker.

JNR: If you are interviewing a person or telling their story, do they influence your image making process? Or do you feel a sense of responsibility to get their feedback along the way?

GR: No feed backs at all! I only feel responsibility towards myself.

JNR: Documentary films are often conceptualized as having an on going or extra-textual life beyond the initial screening. Do you ever screen your documentaries to your subjects? Why?

GR: I never go with my finished films to the community which I filmed! Why? Because the creative documentary is an autonomous work which has nothing to do with the so called documentary reality. I am not mirroring the reality! I am recreating it! This is the huge difference! Like between hyperrealism and the abstract painting! So, the character in "the reality" and the character in the film are not the same one!

JNR: You have produced both fiction and non-fiction work. How does audience respond to each genre?

JNR: When you index a film as a documentary you are establishing a pact with your audience, who expect an accuracy of the facts. How important is this for you in the creation/production process?

GR: It has no importance! A fact itself in my film is not the issue! The issue is what I think about it. Or, how I use it in my story...

JNR: Do you stage events in your documentaries?

GR: The definition of filmmaking is the manipulation of the issue, subjects, people etc. Of course, it includes the staging as well. To stage an event in a process of documentary filmmaking is just manipulating with the reality and its possibilities. Staging for me means to condense the reality. But I never lie! This is a huge difference.

JNR:

When you manipulate certain events in your films, as staging, do you not think that you are breaking the pact that you have established with your audience?

GR: There is only one pact between me and audience: the quality of my artistic capability to tell the story.

JNR: In documentaries like *Casting* or *Chicken Elections* you add layers of sound that change the meaning of images, sometimes the subjects are presented in a vulnerable position, as the police man in *Casting*. Do you feel comfortable with this manipulation?

GR: Of course. As you said: my police man was in vulnerable position! That is exactly what I wanted as director! Changing the image with the sound is the matter of directing in postproduction! Nothing else!

JNR: You often use archival material in your documentaries, especially images from television. Do you do this so that you do not have to re-stage events?

GR: Mainly I use the archival material in my documentaries to stress the connection between the characters and social/political context. Archival material is always a part of contextualization...

JNR: Do you believe, as Picasso, that "art is a lie that makes us realize the truth"?

GR: Sure. I think it could be great title for this interview!

O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes

Michelle Sales

Universidade Federal do Rio de Janeiro

sales.michelle@gmail.com

O autor de *Belarmino* recebe-nos numa manhã de sábado, poucos dias depois do 25 de abril de 2008, ainda numa atmosfera bem própria às comemorações da data em Portugal. Fernando Lopes, de origem rural, vem para Lisboa com a mãe ainda menino. Ingressa no cinema pelos círculos cineclubistas e depois na televisão pública portuguesa (RTP) em 1957. Dois anos depois, rumo a Londres para se formar em realização cinematográfica na London School of Film Technique. Regressa a Portugal e realiza alguns curtas-metragens bastante promissores. As dificuldades financeiras fazem-no prosseguir a sua carreira sobretudo no cinema publicitário e institucional. Até final da década de 70, apenas realiza mais duas longas: *Uma abelha na chuva* (1972) e *Nós por cá todos bem* (1978).

Michelle Sales: Eu gostaria de começar esta conversa com a sua formação e a sua vontade de fazer cinema.

Fernando Lopes: Bom, eu fui pra Londres no final de 1959 e voltei quase em finais de 1961. E fui para London Film School e tive sorte de apanhar uma série de pessoas que estavam também eles próprios a fazer uma revolução no cinema inglês. Lindsay Anderson foi meu professor, Tony Richardson, Karel Reisz foi meu professor de montagem, gente assim... e mesmo no teatro, na parte dos atores. Isso foi importantíssimo para o movimento intelectual que existia nessa altura, *Left Review* coisas assim, mais à esquerda. E para além disso, Londres foi importante porque eu consegui ver filmes, todos os grandes clássicos que não conseguíamos ver na altura...

MS: O quê, por exemplo?

FL: Filmes que vinham desde Eisenstein ao Pudovkin, tudo, e acompanhar, por exemplo, o início do Bergman, do Ozu. E isso evidentemente marcou-me muito e, sobretudo, o movimento do *free cinema* com Tony Richardson, Karel Reisz, Lindsay Anderson, e eu como aluno da escola pude participar em documentários como estagiário em algum desses filmes. Portanto era todo um movimento que simultaneamente coincidia com o que estava a ser o movimento da *nouvelle vague* na França. Isto tudo juntou-se, eu estava entre Londres e Paris frequentemente. E por outro lado também podia ver em Londres filmes que aqui nunca podia ter visto, porque havia a censura e essas coisas todas, como...

... o *Shadows* do Cassavetes, que me marcou imenso e outros que eram os pré-cineastas independentes americanos, e isso era uma nova ideia do cinema, uma nova imagem, novas ideias de imagens e de sons... a relação do cinema e da vida era muito forte nessa altura. Portanto, eu lembro-me perfeitamente de ter assistido a estréia do *A bout de souffle* do Godard, *Os Quatrocentos Golpes* do Truffaut, com quem depois

fiz uma entrevista em Londres. Com isso tudo, deu-nos a idéia que o cinema não era uma coisa puramente técnica à americana com os gêneros... Era uma coisa que tinha a ver com nossa própria vida, digamos que a relação entre o cinema e a vida era muito forte nesse grupo de cineastas. E eu tive a possibilidade de ter ficado em Londres, porque eu tive convites para ficar quer na BBC, quer na Shell Film Unit e decidi que tinha que vir para Portugal, com tudo que isso significava em 1961, 1962... Que era vir para um país cinzento, com uma ditadura, mas que era possível com outros amigos meus fazer qualquer coisa juntos, dar uma outra imagem, outros sons sobre este país, e foi um bocado assim que começou o cinema novo. Tivemos a sorte de apanhar um produtor que também tinha estado em Paris com Paulo Rocha, o Antônio de Cunha Teles, que tinha alguma fortuna pessoal e, portanto, pudemos fazer quer *Os Verdes Anos*, quer o *Belarmino*, e o próprio *Domingo à Tardade* Antônio Macedo, sem subsídios. Até porque não podíamos concorrer porque tínhamos uma ficha na PIDE e não podíamos concorrer....

MS: O senhor tinha uma ficha na PIDE?

FL: Tínhamos todos. Eu tinha um bocadinho mais porque como eu tinha começado na televisão em 1957 e, particularmente, porque em 1962 houve uma grande crise acadêmica aqui, grandes manifestações de estudantes e, naquela altura, eu assinei um papel e dei apoio aos estudantes na televisão em 1963. Foi aí que eu fiz o *Belarmino*.

MS: E esse papel que o senhor assinou era para quê?

FL: De apoio aos estudantes.

MS: Entendi.

FL: E isso foi parar na PIDE.

MS: Entendi.

FL: Bom... E, portanto tive que sair. Saí em 1963. Foi muito bom porque acabei por fazer o *Belarmino*. Porque encontrei o Cunha Teles que decidiu fazer o filme com o dinheiro dele. Eu não podia concorrer nem ao Fundo de cinema, nem o Paulo Rocha, nem o Macedo. Portanto, era uma forma de resistência cultural e política. E isso vinha de um movimento do qual, de certo modo, todos tínhamos participado, quer eu, quer o Paulo Rocha, quer o Macedo... que era o movimento cineclubista, que era um movimento muito forte, muito importante, e que obviamente tinha uma grande conotação política, de resistência política e de resistência cultural. E isso fazia com que nós pudéssemos ver alguns filmes que não passavam nas salas: o Rosi, Alan Renais, e outros e outros e outros que eram só vistos em cineclubes. É isso... o cinema novo é feito como uma forma de resistência mais cultural, mas obviamente que o cultural implica o político. Digamos que a questão estética não era a única, havia também uma questão ética e ideológica. Isso é marca dos filmes quer do Paulo Rocha, quer meus. Particularmente, Paulo Rocha com *Os Verdes Anos* e o *Mudar de Vida* e eu com *Belarmino* e *Uma Abelha na Chuva*.

MS: E como surgiu a idéia para o *Belarmino*?

FL: Eu conhecia o Belarmino da noite, da má vida. Ele era um boxer, um boxer falhado e parecia que era uma bela metáfora de Portugal. Eu conhecia-o dos cabarés da noite, e decidi que seria interessante fazer um filme com ele. E aí lembrei-me muito do *Shadows* do Cassavetes... E acabei por fazer o *Belarmino* contra todas as regras

do cinema português daquela altura que era quase inexistente. Fazia-se muitos filmes, mas a questão estética era inexistente. Era um cinema de regime, pequenas comédias populares... O *Belarmino* nesse sentido era uma aventura pessoal fortíssima. Eu tive uma equipe reduzida, que estava toda a começar, éramos todos fora do sistema, desde o diretor de fotografia até o realizador. E nesse aspecto foi uma pequena revolução. O que é curioso é que, simultaneamente, assim como aconteceu aos Casavetes e ao Godard e ao Truffaut, ao Chabrol e toda essa gente ... Isso coincidiu com o conhecimento que eu tive aqui em Portugal, na altura ... é curioso... A primeira pessoa, uma das primeiras pessoas que assistiu a montagem do *Belarmino* foi o Cacá Diegues e depois o Glauber Rocha. O *Belarmino* chegou a passar no festival de Pésaro clandestinamente. O primeiro festival de cinema novo... O mesmo festival que deu ao Glauber Rocha o prêmio pelo *Barravento* deu o prêmio de crítica para mim pelo *Belarmino*. E aí ficamos muito amigos, tivemos imensas relações, eu e o Glauber, sobretudo em Paris, e depois aqui em Lisboa já na fase final do Glauber, quando eu era diretor de co-produções do serviço público, já muito depois do 25 de Abril. Naquela época, tivemos a idéia de fazer um filme que se chamava *Uma Cidade Qualquer*. Depois que ele morreu, eu dei o roteiro para a mãe dele...

A relação com o cinema novo brasileiro foi sempre muito forte. Não só minha, mas o Paulo Rocha que também era muito amigo dele. E há, de resto, um livro sobre o Glauber Rocha onde estamos todos durante o último ano da vida dele aqui em Lisboa com o Cunha Telles, na casa do Cunha Teles... Foi publicado na França esse livro. E estou eu, o Paulo Rocha, o Glauber. Nesse sentido, a idéia do cinema novo, "câmera na mão e pé no chão", foi seguida à letra para o *Belarmino*.

MS: E o senhor acha então que para além de uma coincidência de língua e uma proximidade cultural, há uma proximidade ética e estética também entre os movimentos, aquilo que aconteceu no Brasil...

FL: Não sabíamos muito bem o que é que cada um estava a fazer. Mas depois, na medida em que íamos vendo as imagens que cada um de nós fazíamos, achávamos que fazíamos parte da mesma família. Família estética, cinematográfica e política.

MS: E o senhor acha que o Gláuber teve uma influência no meio cinematográfico português da altura?

FL: Ele até teve, teve uma grande influência. Não tanto sobre mim, mas particularmente sobre o Paulo Rocha. O *Mudar de Vida*, por exemplo, é um filme que é muito marcado pelo Glauber. Eles eram muito amigos, o Glauber e o Paulo. E mesmo quando chegou o 25 de Abril nós fizemos um filme coletivo, e talvez o melhor momento do filme coletivo que fizemos, *As armas e o povo*, é do Glauber.

As armas e o povo foi feito no 1.º de maio, logo a seguir ao 25 de Abril. Eu fiz o comício aqui perto da minha casa enquanto o Glauber andava aí pela rua. Foi muito boa a intervenção dele no filme... convivemos muito nessa altura, ele participou imenso na organização do sindicato dos cineastas portugueses. Depois, voltou para Paris, mais tarde voltou aqui em Lisboa, mas já na fase final quando ele acabou, praticamente, por morrer aqui... Foi muito acompanhado por nós todos, por mim, por Paulo, por José Fonseca e Costa...

MS: E a sua relação com o grupo do neo-realismo literário? Percebi que o senhor adaptou, além do *Abelha na chuva*, o *Delfim*, do Cardoso Pires que são escritores

com uma atuação política muito forte, uma postura ideológica totalmente contrária ao regime.

FL: Não adaptei só o Carlos de Oliveira e o Cardoso Pires, adaptei também o Tabucchi, o António Tabucchi, *O Fio do Horizonte*. São pessoas politicamente muito fortes. Fizeram parte da minha vida.

MS: E qual era a sua relação política com essas pessoas?

FL: Era forte, era muito forte. É difícil tentar explicar isso, mas era muito forte. Tínhamos uma posição política de absoluta oposição ao regime, à ditadura. Depois havia nuances. Uns podiam ser do partido comunista, outros poderiam não ser, o que era o meu caso. Eu, por acaso, nunca fui membro do partido comunista, mas sei que alguns eram. O Carlos de Oliveira e o Cardoso Pires, por exemplo, foram. E isto dava também discussões muito interessantes.

MS: Que sentido? Do tipo: “você devia ser também do partido comunista?”

FL: Eles achavam que eu devia e eu tentava explicar porque eu não queria ser.

MS: E por que o senhor não era?

FL: Porque eu tinha vivido na Inglaterra, e depois tinha feito um grande estágio nos Estados Unidos de seis meses, fui até estagiário do Nicholas Ray que é outra das minhas referências. E ali tinha visto democracias a funcionar e, portanto, passei a nutrir uma espécie de profunda dúvida sobre o que era o socialismo real, o chamado socialismo da União Soviética. Depois de viver em Inglaterra e nos Estados Unidos percebi que preferia de fato esse lado, o confronto que há aberto na democracia. Eu não gostava dos “dictators”. Mas isso nunca desfez a nossa amizade, entre mim e o Carlos de Oliveira ou entre mim e o Cardoso Pires, porque tínhamos uma coisa em comum: era preciso deitar abaixo o fascismo em Portugal.

MS: E o senhor acha que esse foi o propósito do grupo do cinema novo?

FL: Na pequena e modesta medida que o cinema pode influenciar na sociedade: foi.

MS: Porque o *Belarmino*, apesar de ser um personagem que quer mudar de vida, porque ele quer ascender socialmente, ele não é um personagem revolucionário, porque ele não quer transformar.

FL: Não, não, ele era revolucionário por si mesmo, para a vida que ele fazia. Ele era o oposto do sufoco que era Portugal nessa altura. Ele era... ele mexia-se bem, era vivo, porque era pugilista, tinha um corpo que se mexia, que era uma coisa já em si revolucionária. E depois no fundo, ele acreditava que alguma coisa podia mudar. Havia sempre essa esperança. E nesse sentido, *Belarmino* é um personagem, digamos, quase emblemático do que viria acontecer.

MS: De mudança...

FL: De mudança, sim.

O *Belarmino* tinha sempre a esperança de que tudo podia mudar, e que de um dia para o outro ele podia chegar a ser campeão. Isto era uma coisa rara no cinema português daquela altura. Para não dizer de hoje, que estamos em democracia. Mas naquela época era fantástico, e ele acreditava, de resto, no final do filme, com aquelas grades, há uma voz em off, que diz: “e agora, o que vais fazer?”, e ele diz: “ Vou fazer campeões”. Era a nossa palavra de ordem.

MS: É um filme muito forte... E por que o senhor escolheu o *Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira?

FL: O Carlos de Oliveira é, sobretudo, um grandíssimo poeta, talvez um dos maiores poetas do século XX português. Como o Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'Neill ... E foi mais por esse lado poeta que eu peguei o *Abelha na chuva*. O lado material daquela terra pobre, muito mais que a história, digamos, quase neo-realista que existe no livro. Eu nunca quis seguir os ditames do neo-realismo que vinham do realismo socialista. Nesta época tinha até muitos escritores portugueses, o Alves Redol e outros. O Carlos de Oliveira era muito mais sofisticado que isso, muito mais sensível, embora sempre membro do partido comunista. Mas ele era muito heterodoxo esteticamente e culturalmente em relação ao partido comunista. E heterodoxo, sobretudo, em relação à teoria do realismo socialista. Ele é sobretudo um grande, grande poeta. E foi a partir da poesia dele que eu fiz o *Abelha na Chuva* que é um filme que faz mais ruptura com o cinema que se fazia na altura do que o *Belarmino*, pois eu fiz o *Abelha na Chuva* como se tivesse dois filmes lá dentro. Um está na banda sonora e outro, está na imagem. Portanto, era a destruição da narrativa clássica.

MS: E o *Delfimé* um romance também bastante heterodoxo em relação à linguagem do neo-realismo.

FL: Sim, mas é o mais clássico dos meus filmes. Não é por acaso também que foi o que correu melhor com o público e com a crítica, porque as pessoas querem a "narrativazinha". Mas é muito bem produzido, é um filme bem produzido, que eu gosto, do ponto de vista da produção foi o filme que eu tive mais meios para produzir, com atores muito bons, mas é o mais clássico dos meus filmes.

MS: E a sua relação com o Cardoso Pires na altura, ele te deu algum direcionamento para o filme, ele interferiu? Como foi a relação com ele?

FL: Não, não. Nós tínhamos uma grande confiança, éramos grandes amigos. Minha relação com o Cardoso Pires era um bocado parecida com a relação com o Belarmino, era noturna, portanto, era uma relação de copos e de má vida.

Encontrávamos por Lisboa à noite... Parávamos sempre às sete da manhã, por todos os cabarés e cafezinhos, e tascas que abriam nesta cidade. E íamos falando, falando, falando... O Zé sempre foi muito amigo. A adaptação foi feita pelo Vasco Pulido Valente que também era um grande amigo dele e que é hoje um grande colunista e historiador. E, portanto, ele tinha uma absoluta confiança no que íamos fazer. E ainda por cima tive a sorte de fazer o filme numa altura em que eu já tinha saído da televisão, estava absolutamente livre, e com bons meios de produção, com os atores que eu quis, com tudo muito bem trabalhado: *décor*, guarda-roupa. Neste aspecto é um filme que funcionou muito bem, quer junto à crítica, quer junto ao público. Mas é o mais clássico de todos... Eu sou por natureza mais experimental, gosto de experimentar mais. Neste aspecto tem mais a ver com... como é que eu diria... Este era um dos lados que me ligava um bocadinho ao Gláuber.

MS: O senhor acha que havia uma coincidência com o movimento literário neo-realista na altura? Em propostas, em estética... Ou havia uma coincidência de grupos, entre o grupo que se convencionou chamar de novo cinema português e o neo-

realismo literário? Porque muitos livros foram nesta altura adaptados, muitos romances.

FL: Sim, mas nunca chegou a haver verdadeiramente um neo-realismo no cinema português.

MS: O senhor acha que não?

FL: Não, o Manuel Guimarães é o único que andou por lá perto, que fez o Alves Redol e coisas assim e que seguiu esta regra, era um dos que estavam de fato muito mais ligados ao realismo comunista. No meu caso, no caso do Paulo Rocha, mesmo no Macedo... Nós pegávamos nos livros, porque eram autores que nós admirávamos, gostávamos do que eles escreviam, mas de certo modo nunca aceitamos o princípio no neo-realismo passado ao cinema *tout-court*, literalmente. Nós achávamos que uma obra cinematográfica tinha que ir para além disso. E do modo geral tínhamos em comum o fato de detestarmos as teorias do realismo socialista, do herói positivo... A vida é mais complexa que isso, e isso nós sabíamos.

E os sentimentos são mais complexos que isso. E eram os sentimentos que nos interessavam.(...) Os grandes escritores neo-realistas, para ser franco, eram quase todos membros do partido comunista. Só que havia alguns que eram heterodoxos. Carlos de Oliveira era um caso desse. Ele foi sempre alguém muito ligado ao partido comunista, mas era simultaneamente um grande poeta, e os poetas fogem à regra. É difícil... Se pensar bem, mesmo em termos de União Soviética, o Maiakóvski acabou como acabou. Não é? O Boris Pasternak acabou como acabou. Os poetas fogem disso. E eu sou muito sensível a isso. Eu costumo dizer que eu não consigo fazer um filme sem previamente ter um poeta na cabeça. Em todos. Mesmo no caso do *Delfim* que é uma narrativa. Portanto é sempre assim. E acho que os meus colegas também eram assim, particularmente o Paulo Rocha. E Paulo Rocha é até o que tem menos a ver com o movimento neo-realista e com os escritores neo-realistas. Ele vinha de outra área, até mais católica, católica progressista...

MS: O senhor nunca teve relação com a Igreja?

FL: Não.

MS: E com nenhum partido?

FL: E com nenhum partido. Mas, como disse, compartilhava com eles a minha rejeição absoluta do Estado em que vivíamos, e isto unia-nos. O que é curioso, é que logo a seguir ao 25 de Abril, cada um foi para o seu lado. Uns ficaram agarrados ao partido, outros foram para a extrema esquerda, outros defenderam a idéia de uma democracia ocidental, européia, foi o meu caso. E outros não participaram porque, por exemplo, o Paulo Rocha neste aspecto é mais poeta, vive num outro universo. O Macedo é um pouco mais prático, estava aqui para fazer filmes, fazer filmes e ponto final. O Fonseca e Costa teve grandes relações com o partido comunista, mas é interessante perceber que os filmes dele vêm mais da tradição do grande cinema clássico, e com alguma influência do Antonioni. O Zé Fonseca foi estagiário do Antonioni no *Eclipse*, portanto, há um lado existencial nele, como há em mim também. Eu também tenho uma grande admiração pelo Antonioni, porque ele teve muita influência sobre mim, e não é por acaso que quando estou a dizer o Antonioni imagino que é alguém que dentro do neo-realismo italiano fugiu à regra.

MS: E o senhor acha que havia uma proximidade estética do grupo português com os neo-realistas italianos?

FL: Sim, sim...

MS: Para além do Fonseca e Costa?

FL: Sim, sim... Em mim isso havia, com Rossellini, com Antonioni... E eu próprio um bocadinho mais maluco pegava mesmo nos pequenos: Dino Risi, Mario Monicelli e gente assim. Mas isso havia... O cinema italiano teve de fato uma grande importância em Portugal, era muito visto aqui. Eu nunca teria feito o *Belarmino* se não tivesse visto *Salvatore Giuliano*, por exemplo. O cinema italiano teve uma importância enorme, enorme... Só muito mais tarde, depois do 25 de Abril é que passamos quase todos os filmes brasileiros no canal que eu era diretor: Diegues, Glauber Rocha, Hirszman, todos.

MS: Então a influência do cinema novo brasileiro que o senhor disse era mais pela presença do Glauber aqui, do que pelo visionamento dos filmes que nessa altura não passava...

FL: Não só a presença do Glauber aqui, mas depois nós conseguimos passar de fato aqui muitos filmes brasileiros. Por exemplo, eu acho que o Fonseca e Costa tem muito a ver com o Cacá Diegues, de quem ele gosta muito. Não é por acaso que ainda hoje Fonseca e Costa tem quase sempre co-produção com o Brasil, e com vários atores brasileiros nos filmes dele. Um dos filmes de maior êxito no cinema português *Kilas, o mau da fita* é com o Lima Duarte. Ele tem uma grande tendência para ir buscar atores brasileiros e ter alguma relação com certo tipo de cinema brasileiro, particularmente o do Cacá.

MS: E qual era a relação de vocês com a crítica cinematográfica que se fazia na altura?

FL: A crítica era muito mais criativa do que hoje é aqui em Portugal. Essa é outra questão... Porque os que faziam crítica acabaram por fazer filme. Fonseca fez crítica, o António Pedro Vasconcelos fez crítica, Seixas Santos fez crítica, eu tive uma revista de cinema... Eu fui diretor da *Cinéfilo* onde estava eu, João César Monteiro, e outros. Portanto, a nossa relação era simultaneamente uma relação da ação, fazendo filmes, e de reflexão. Isso hoje não é assim.

Hoje vem tudo da internet, se fores ler a crítica nos jornais portugueses metade do que está lá eu sei que vem da internet. Acho uma desgraça. Não há reflexão. E depois já não há os grandes pensadores de cinema. Não há o Bazin, já não há o Aristarco e por aí adiante. O Kracauer, Siegfried Kracauer. Estou a reler aquilo que era o meu livro de curso, *A teoria do filmado* Siegfried Kracauer. Agora depois de tantos anos, estou a reler. A crítica que se faz hoje em dia, e não é só aqui, estou a lhe dizer porque eu olho muito a imprensa estrangeira, sou um leitor compulsivo de jornais, e portanto leio o português, francês, americano... A internet que é fantástica, tem muita informação. Mas hoje em dia todos os filmes tem os seus sites e, portanto, uma boa parte da crítica de cinema que se faz hoje, se você for ler bem, já está implícita no marketing do filme. Ou seja, deixou de se pensar sobre o que é o cinema. Por isso é que o cinema, particularmente o cinema americano, está tão banalizado como está.

O ato de refletir sobre o cinema e de fazer cinema era comum. O Truffaut era um grande crítico de cinema, o Rohmer, o Alain Resnais, o Godard, para não falar de

outro, o Godard... E a relação entre o pensamento sobre o cinema e pô-lo em prática era uma coisa, como poderia dizer, natural. E o que nós, hoje, temos nas revistas e nos jornais, mesmo nas revistas mais prestigiadas, é uma espécie de marketing, o próprio *Cahiers Du cinèma* não é mais o que era... Hoje em dia já não é mais o que era. E isso faz com que o cinema seja menos inquietante do ponto de vista estético e do ponto de vista ético. É o que eu penso.

MS: E a sua revista não sofreu nenhum impedimento da censura?

FL: Sofreu muitos, e acabou-se no 25 de abril, em junho de 74. Mas teve imensos problemas com a censura.

MS: De que tipo?

FL: Processos... muitos.

MS: Foi preso?

FL: Não.

MS: Mas o senhor era perseguido, politicamente?

FL: Sim, tinha este problema.

MS: Mas aconteceu alguma situação que o senhor se lembre, que tipo de perseguição havia na altura?

FL: Às vezes ia ao tribunal.

MS: Para falar sobre a revista?

FL: Sobre a revista e não só sobre a revista. Sobre amigos, sobre pessoas que iam presas e eu tinha que ir como testemunha. (...)

MS: E qual é a sua formação, a sua origem? O senhor nasceu aqui em Lisboa?

FL: Não. A minha origem é absolutamente rural, em princípio eu não viria a ser cineasta. Por isto é que este documentário que lhe ofereci chama-se *Fernando Lopes Provavelmente*.

MS: O senhor acha que deveria ter sido o quê? Se não fosse cineasta.

FL: Rural... Eu nasci numa pequena aldeia no centro de Portugal, paupérrima, muito pobre. E se eu seguisse tudo o que estava pré-determinado na minha vida, ia plantar batatas, cuidar do campo.

MS: E como surgiu esta sua vontade de transformar?

FL: Porque a minha mãe teve que fugir da aldeia. Mas eu conto tudo aí... Teve que fugir da aldeia e me trouxe quando eu tinha três anos e meio.

MS: Para Lisboa?

FL: Para Lisboa e, depois, ainda fui para a casa de uns tios meus. Aos doze anos é que voltei para Lisboa e a partir daí comecei a ir ao cinema, ir ao cinema, e disse. O meu pai era uma figura ausente. Eu fiz os cursos que podia ter feito, e tive os empregos que podia ter tido. Mas sempre com aquela idéia de que o que eu queria era fazer filmes. E por isto é que isso se chama *Provavelmente*.

MS: O senhor achava como *Belarmino* que o cinema português ia vencer um dia?

FL: Achava, absolutamente. Por isso fiz o *Belarmino*, e o Paulo Rocha fez *Os Verdes Anos*. Nós achávamos mesmo que iríamos mudar o mundo. Mas o Glauber também achava, o Cacá também achava, o Joaquim Pedro, o Hirszman, sei lá, o Truffaut, o Godard também achava. Cada um a sua escala, e França, Brasil, e não sei mais... Nesse aspecto o Glauber teve uma importância muito grande para nós. Glauber acreditava mesmo nisso.

MS: E o senhor queria transformar o mundo em quê? Transformar para quê?

FL: Para que fosse um mundo mais solidário, mais aberto. Em que cada um tivesse suas oportunidades, qualquer que fosse a classe social de onde viesse. Tão simples quanto isso. Foi como aconteceu a mim, eu tive sorte. Eu costumo dizer que eu tive os sorrisos do destino, por isso estou aqui a falar consigo.

MS: Obrigada!

FL: Quer um café? (...)

O Livro do Movimento 2002-2005. Entrevista a Daniela Paes Leão e João Sousa Cardoso

Ana Isabel Miranda

Mestre em Cinema pela Universidade da Beira Interior - UBI
imiranda.ana@gmail.com

Entrevista a Daniela Paes Leão* e João Sousa Cardoso*

A entrevista que se apresenta centra-se, essencialmente, num projecto de dois artistas plásticos (*O Livro do Movimento 2002 - 2005*), que constitui um olhar crítico sobre o trajeto de dois territórios – Luz, a aldeia alentejana em fase de desocupação para ser inundada pelas águas da Barragem do Alqueva, e Vilarinho da Furna, aldeia minhota submersa em 1971, também devido à construção de uma barragem –, numa prática em que “trabalho de campo” e interdisciplinaridade são palavras de ordem.

Porto, 19 de Maio de 2008

Ana Isabel Miranda - Sendo a vossa formação académica em Artes Plásticas, gostava que nos falassem acerca dos caminhos que conduziram à vossa opção pelo audiovisual como instrumento de trabalho?

Daniela Leão - A escolha dos instrumentos que utilizo no desenvolvimento dos meus trabalhos está estritamente relacionada com as necessidades do projecto em si. O audiovisual é por excelência uma ferramenta de “registo” financeiramente acessível, que nos permite aceder ao passado e poder analisá-lo repetidamente. O trabalho nasce essencialmente da observação crítica do material recolhido, da forma como nos relacionamos com ele, e dos segredos que ele nos revela. O momento da recolha é sobretudo uma deriva pelo que nos rodeia.

João Cardoso - A conversa informal e a entrevista foram estratégias constantes de aproximação às comunidades com as quais nos propusemos trabalhar. Onde, o registo vídeo surge no nosso trabalho antes de mais por razões práticas, pois permitia a análise posterior das entrevistas e a sua transcrição (o que tem sido uma dimensão importante dos projectos, porque todos eles comportam a publicação como uma das formas em que se constitui o objecto final da investigação). Ao mesmo tempo, desde *Romaria da Autogénese*, acompanhávamos o dia-a-dia da comunidade em estudo e o vídeo permitia filmar várias horas, isto é, recolher informação audiovisual sem constrangimentos financeiros. Sabíamos que filmávamos material do qual se aproveitaria muito pouco.

AM - Que motivações residem no empreendimento deste projecto e, especificamente, na escolha como campo de investigação de dois territórios geograficamente “longínquos” – a aldeia da Luz, no Alentejo, e a aldeia de Vilarinho da Furna, no Minho?

JC - As questões da invisibilidade sempre me ocuparam. Com *Romaria da Autogénese*, por exemplo, procurávamos investigar as práticas do folclore, absolutamente discretas, em contexto urbano. Em *O Olho e a Lâmina*, o projecto realizado no Norte

de Itália, no contexto de uma residência artística na Fondazione Pistoletto, investigámos os *habitués* de um pequeno café de bairro, numa vila de província. Emigrantes nacionais e estrangeiros, desempregados e operários, este grupo de clientes formava as franjas animadas e secretas da pequena comunidade local. Com o *Livro do Movimento 2002-2005*, pretendemos ir ao encontro desse filme secreto (porque raramente é exibido e quase nunca discutido) que é *Vilarinho das Furnas* do António Campos e um outro tipo de apagamento que é o da aldeia que serviu de modelo ao filme. A estreita associação entre o apagamento da memória e a privação de um território (e a consequente condição do exílio) foi o que nos conduziu até às paisagens do Gerês, às ruínas de Vilarinho da Furna e às localidades onde residem actualmente alguns dos antigos habitantes da aldeia desmantelada. Depois, quase por acaso, tomámos conhecimento do processo de desocupação da aldeia da Luz, no concelho de Mourão, no Alentejo. Eu e a Daniela julgámos, então, que seria muito produtivo para a nossa reflexão, alargar mais ainda o nosso campo de análise e incluir a Luz. O *Livro do Movimento 2002 – 2005* começou, assim, por um trabalho de campo alternado entre a região do Alto Minho e a aldeia da Luz, o que abriu portas, numa primeira fase, a um estudo comparativo entre as duas aldeias de culturas muito distintas e envolvidas em processos de submersão diversos (recorde-se que a Luz é replicada a dois ou três quilómetros acima da antiga aldeia, e todos os habitantes são aí reinstalados), em contextos políticos opostos (a ditadura no primeiro caso e a democracia no segundo), num intervalo de trinta anos. Era, precisamente, a lonjura entre estes dois episódios e a aparência de que a história se repete, que nos conduziu a uma interrogação profunda sobre o ideário do progresso e as representações imaginárias ligadas ao lugar.

DL - A construção ficcional da própria identidade é um tema que tem vindo a estar presente nos projectos que tenho desenvolvido. Este trabalho surgiu da necessidade de entender o que implica e significa a mudança de local onde se habita (no seu sentido mais lato e identitário). Em que se manifesta a perda de território numa colectividade e em relação ao ser individual. Quais as consequências deste acto nas relações interpessoais e na construção de uma identidade colectiva. Este foi o motivo para a escolha da Aldeia da Luz como objecto de estudo. O acréscimo de Vilarinho da Furna surgiu como um contraponto geográfico (Norte/Sul), temporal (30 anos de diferença) e político (Ditadura/Democracia).

AM - Em que âmbito foi concebido o projecto e com que recursos o levaram a cabo?

JC - Todo o trabalho de campo (entre Janeiro e Junho de 2002, em Vilarinho da Furna e na Luz) foi realizado sem quaisquer apoios financeiros e fora de toda a moldura institucional. Eu e a Daniela éramos professores contratados no ensino secundário e os nossos salários eram alegremente gastos no projecto, que voluntariamente não sabíamos onde nos conduziria. Não havia nenhum prazo nem nenhuma condição a priori a respeitar. Assim, o resultado final poderia ser – como foi – poliforme (um livro experimental e dois filmes específicos, destinado cada um à população de cada uma das aldeias) e o projecto prolongar-se no tempo sem constrangimentos. Em termos de apoio logístico, contámos, na Luz, com a cedência do espaço da cantina escolar e do talho para alojamento durante as estadias na aldeia. Só na fase de finaliza-

ção do projecto, contámos com o apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian, com uma verba de 3500 euros.

DL - O facto de o projecto ter surgido por iniciativa própria e o trabalho de campo ter sido inteiramente financiado por nós, proporcionou-nos uma liberdade criativa que se revelou posteriormente numa deriva temática. Para além do apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, tivemos alguns apoios logísticos pontuais para as apresentações.

AM - Qual é a vantagem de um trabalho a dois e como conciliaram os “papéis” de cada um no desenvolvimento do projecto.

DL - A principal vantagem de um trabalho a dois é ter a visão crítica do outro. No processo criativo é fundamental poder discutir as diferentes vertentes do trabalho e a necessária verbalização das reflexões em conjunto ajudam a sedimentar ideias e conceitos. Para além deste proveito, ainda se pode acrescentar o facto de que a partir do momento em que se trabalha com comunidades, a presença de duas pessoas ajuda ao desenvolvimento do contacto interpessoal. Os “papéis” entre mim e o João eram idênticos não só no que respeita ao processo criativo como ao registo de imagens. Com a diferença prática que eu estaria mais encarregue do registo fotográfico e o João do registo videográfico. Penso que a maior diferença entre papéis existe na edição do texto da publicação. Aqui o João teve um papel mais predominante visto a minha dificuldade e resistência em lidar com a palavra escrita. Na verdade acho que nunca definimos a priori “quem faria o quê”.

JC - A dois pensa-se melhor. A discussão das ideias e dos métodos é constante, conflituosa e fecunda. A distribuição de papéis foi orgânica (nunca aceitei o taylorismo e a especialização no que respeita a criação artística, seja no cinema seja noutras disciplinas), apesar de termos acordado tacitamente que, no decorrer da recolha de informação em campo, eu filmaria em suporte vídeo e a Daniela ocupar-se-ia do registo fotográfico. No entanto, a análise do material recolhido era realizada em conjunto, assim como a selecção dos elementos, assim como a elaboração conceptual e estética das três apresentações públicas havidas no decorrer do trabalho: o *Livro do Movimento* (Universidade de Pavia, Itália, em Setembro de 2002), o *Livro Negativo* (Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, Porto, em Outubro de 2003) e o *Livro da Acção* (Locus 210, Países Baixos, em Fevereiro de 2004).

AM - A vossa procura é muito no sentido de (re)pensar a ligação entre o olhar do Cinema, da História, da Antropologia e da Sociologia, a partir do olhar sobre o presente. O que é que da experiência das Ciências Sociais e Humanas vos serviu de farol, que metodologias e (ou) paradigmas teóricos foram relevantes e de que forma os aplicaram ao longo do vosso processo de trabalho?

JC - A nossa formação académica inicial era em Artes Plásticas, pelo que todas as práticas das Ciências Sociais e Humanas nos chegaram por portas travessas: através de leituras fragmentárias e, sobretudo, pela via do cinema. A descoberta da obra do Jean Rouch teve, para mim, uma importância fundamental no contacto com concepções e métodos da antropologia visual, tanto no que se refere a estratégias no trabalho de terreno como na interpretação das representações e do imaginário de uma comunidade. No entanto, sempre me interessou a impureza disciplinar que posso definir como uma má consciência no uso das formas ortodoxas no seio de cada disciplina, cujo campo só pode ser renovado pelo empréstimo responsável mas desas-

sombrado das ideias e das práticas de outras áreas da experiência e do conhecimento aparentemente longínquas. “Chronique d'un été” do Jean Rouch e do Edgar Morin continua a ser um filme de referência, no cruzamento das formas próprias do cinema e as da investigação sociológica, na assunção de um projecto de reflexão estética e social, em aberto e desembaraçado da angústia da conclusão. A observação participante, tão importante neste filme (onde os realizadores dão a ver aos actores, numa projecção privada, uma montagem do filme que protagonizam, seguida de um aceso debate), serviu-me de princípio operativo em vários momentos de vários trabalhos. No *Livro do Movimento*, de um modo explícito, quando o filme apresenta os antigos habitantes de Vilarinho da Furna, a visionarem, aquando da sua reunião anual, o filme do António Campos, onde muitos reviram as suas imagens em crianças ou as de parentes entretanto falecidos. O debate que se seguiu é a convocação do legado do filme do Rouch e do Morin. Penso, assim, que não podemos falar de paradigmas perfilhados, mas de uma manta de retalhos feita da apropriação de diversas ferramentas propostas pelas várias disciplinas, num relativismo que privilegia as associações livres de ideias e de formas. Sabemos que, mesmo fazendo uso de práticas de algumas disciplinas científicas, o nosso campo de acção e o tipo de conhecimento produzido se situam no exterior do perímetro estabelecido pelas ciências sociais e humanas, como definidas actualmente.

DL - De facto, durante o nosso curso tivemos Sociologia e Antropologia como disciplinas, mas ministradas de uma forma muito superficial. No entanto para mim isso foi suficiente para suscitar um interesse por estas práticas. No primeiro projecto que desenvolvi com o João (*Romaria da Autogénese*) tivemos o apoio da antropóloga Eglantina Monteiro, que nos encontros que tivemos nos deu uma orientação bastante válida. Mas a principal orientação foi dada pelos filmes de Jean Rouch, que me foram dados a conhecer pelo João.

AM - É evidente que este desejo de experimentação interdisciplinar se estendeu à linguagem fílmica, onde são perceptíveis algumas marcas de um cinema e de um “cinema documental” que extravasa as concepções clássicas (de Dziga Vertov ou de Pedro Costa, *Onde Jaz o Teu Sorriso*). Que outras referências cinematográficas foram preponderantes no vosso percurso, e o que vos diz o cinema documental, como é vêm os produtos deste “género”, na actualidade, e de que forma o “documentário” habita o vosso trabalho.

JC - *O Homem da Câmara de Filmar* do Dziga Vertov (sobretudo) ou o filme do Pedro Costa rodado sobre a montagem do *Sicília!* dos Straub, que referes, são filmes que colocam o problema do trabalho de construção do filme no cerne do próprio filme. Há, nos dois filmes, uma explicitação materialista do trabalho de fazer cinema, onde o projecto, o método e a forma final se tornam matéria de reflexão dificilmente discernível porque se condicionam mutuamente e interagem constantemente. Interessa-me o cinema documental na medida em que, atendo-se às figuras do real e perseguindo o desejo duma fidelidade que restituia as formas reais, não se impede de as recriar livremente, como às condições objectivas da produção cinematográfica ou videográfica. O cinema documental é um modo de fazer de impulso artesanal que deverá, como o Vertov, o Rouch ou o Costa revelam, expor e problematizar a máquina do cinema industrial. É nessa medida que utilizámos o vídeo em *Livro do Movimento 2002 – 2005*:

uma forma justa de expor as condições e as relações de produção de um trabalho, onde o tempo e a duração ocupam um lugar central no desenvolvimento do problema (o das aldeias e o da evolução do nosso projecto) e que esse médium poderá mais fielmente restituir.

DL - Para mim, as práticas documentais são uma ferramenta de trabalho. É a partir delas que os meus projectos criam corpo e é delas que surgem as minhas dúvidas e as questões que me levam às construções conceptuais que tenho vindo a desenvolver. Observar o “outro” para encontrar o meu “outro” no sentido que Derrida lhe daria. Acredito num “cinema documental” de autor, que não caia na armadilha da representação fiel da realidade, visto que todo o “real” é construção pessoal e subjectiva.

AM - Vistos os filmes isoladamente, ficamos com uma visão parcelar dos acontecimentos. Um exemplo disso é a plateia que assiste a um filme incógnito e descontextualizada do momento em que ocorre – o Encontro Anual de Antigos Residentes de Vilarinho da Furna onde, por iniciativa vossa, foi exibido *Vilarinho das Furnas*, filme realizado por António Campos, em 1970. Podem lembrar como se processou o vosso “trabalho de campo”, quais as facilidades e entraves com que se defrontaram e, sobretudo, em que consistiram esses encontros periódicos com as populações?

DL - Na Aldeia da Luz a principal dificuldade com que nos deparámos foi com o sentido de mediatização em que a população estava embebida. Na altura em que iniciámos o projecto esta comunidade era quase mensalmente mencionada na televisão, e à medida que se aproximava a finalização da barragem a aldeia tornava-se cada vez mais numa atracção turística. Esta realidade criava na população uma resistência à nossa curiosidade e interesse, tornando-a fechada e com um discurso vicioso de vitimização. A imagem desfasada criada pelos media também fazia com que a população nos recebesse com desconfiança. Em Vilarinho a maior dificuldade prendeu-se com a dispersão da população e o distanciamento temporal dos acontecimentos. Os encontros com a população eram em formato de entrevistas isoladas. Os relatos misturavam-se com a lenda e eram pouco precisos. Na aldeia da Luz houve um acompanhamento da população através das suas actividades colectivas. As entrevistas neste caso dependiam da (pouca) disponibilidade de cada indivíduo.

JC - Encontrávamo-nos quinzenalmente com cada uma das populações, sendo que na Luz os contactos pessoais eram continuados; e em Vilarinho da Furna, raramente as personagens que encontrávamos se repetiam. Na Luz, o buliço dos visitantes, as excursões turísticas e a incursão constante dos órgãos de comunicação social na aldeia, tornavam os nossos informadores geralmente reservados nos contactos havidos, apesar da sua regularidade. Os contactos singulares com os antigos habitantes de Vilarinho, revelavam-se, pelo contrário, conversas de grande abertura onde a confusão entre a história vivida e as narrativas míticas se provava uma importante força mobilizadora no encontro. As histórias relacionadas com a figura do ditador Salazar e os jogos de gato-e-rato entre a população e o governo em Vilarinho entusiasmavam vários dos nossos informadores e tornavam-se bons condutores da conversa. Na Luz, no entanto, as negociações (sobretudo económicas) com o poder central relacionadas com a saída da velha aldeia e a instalação na nova aldeia, representava uma preocupação que inibia a exposição dos problemas actuais e a partilha

das expectativas de vida. No que respeita à natureza dos contactos com a população, os encontros consistiam em entrevistas individuais junto das duas comunidades ou na participação em encontros colectivos (como a reunião anual dos antigos habitantes de Vilarinho da Furna, por exemplo) e festividades, como a Festa do Bacalhau (um rito de “iniciação”), os bailes, a procissão e as touradas, na Luz. Os primeiros eram importantes para estabelecer um contacto informal e fomentar as relações interpessoais de maior proximidade. A partir das primeiras entrevistas a figuras institucionais (o presidente da Junta, o pároco, o presidente da associação de jovens) os informantes eram escolhidos “ao correr da pena” consoante o leque de novos informantes proposto por cada entrevistado. A participação nos ritos colectivos, por seu turno, era importante, para uma mais efectiva integração dos investigadores – minha e da Daniela – no conjunto da comunidade, tirando partido de um contexto excepcional de *hebritas* social, de disponibilidade acrescida e da celebração da partilha colectiva. Esta participação era, sempre que possível, “em acto de trabalho”, sendo que, num jogo reversível de representações, nos dávamos a ver em trabalho, desdramatizando a presença das câmaras de filmar e de fotografar, ao mesmo tempo que o gesto de filmar e de fotografar eram sentidos pela comunidade como forma de honrar o momento de excepção na vida da comunidade instalado pela festa.

AM - O que torna diferente este projecto são os pressupostos conceptuais em que assenta, na medida em que propõe uma (re)questionação e (re)construção permanente, balizando amiúde uma série de enunciados a fazer, num caminho de procura constante. Se havia alguma estrutura de intenções definida à partida, que mutações sofreu no decurso do projecto.

JC - Antes de mais, a mutação do objecto de estudo: o projecto começou por ser um estudo comparativo sobre as duas aldeias sujeitas a um processo de submersão, devido à construção de barragens, empreendimentos que prometem o progresso tecnológico e, paradoxalmente, o bem-estar das populações; ao longo dos três anos de trabalho, o projecto veio a incluir o estudo das representações da conquista de terras ao mar nos Países Baixos (onde a Daniela passou a morar depois de 2003) e a ruína do centro urbano da cidade do Porto. Por fim, o trabalho tornou-se, atravessando todas estas questões ligadas aos diferentes territórios, numa reflexão pessoal sobre a experiência da emigração e o imaginário que as experiências de abandono de um território podem segregar. O projecto, inicialmente de cariz antropológico, documental e sistematizado, terminou por desaguar numa forma de ensaio poético, mesmo que intimamente comprometido com as questões do real.

DL - Iniciámos este trabalho (assim como os outros que fizemos) sem estrutura inicial. Na verdade a estrutura cresce com o processo criativo. Figura-se à medida que os problemas surgem e se desenvolvem. E são as necessidades que nos levam às formas ou formatos. Tal reflecte-se por exemplo no acrescento posterior de mais dois pólos ao projecto: as cidades Porto e Roterdão. Esta necessidade surgiu da percepção de Vilarinho e Luz como histórias demasiado paralelas para formarem o contraponto uma da outra (apesar das suas evidentes diferenças). Ao iniciar o trabalho não sabíamos o seu resultado final, nem onde ele nos levaria. Estávamos abertos a todas as possibilidades, com os sensores radialmente configurados. Tínhamos sim, uma vontade de questionar e uma curiosidade em relação ao ‘outro’. Ao longo deste processo pen-

sámos em diferentes formas de apresentação, mas nunca nos deixamos cristalizar e sempre que era preciso começávamos o esboço de “novo”. O campo de possibilidades era imenso e assim o mantivemos. Os ‘pontos de situação’ que apresentámos ao longo deste processo funcionaram como laboratórios de ensaio necessários para a avaliação e consciencialização do processo. Eles foram o reflexo das possibilidades escolhidas em cada momento. Uns correram melhor que outros, mas todos foram válidos e importantes para uma auto-avaliação e análise crítica.

AM - Para dar corpo ao projecto decidiram fazer os filmes, e também um documento em papel, que denominam de mapa, em que a escrita é preponderante. O que é que procuraram na escrita que não encontraram na imagem; que afinidades e distanciamentos descobriram entre estas formas de comunicação, uma vez que a tendência é considerar o acto de criação cinematográfica acientífico? Achem que os filmes de Jean Rouch, por exemplo, fazem antropologia do mesmo modo que as análises teóricas dos antropólogos? Como vêem a possibilidade das ciências sociais trabalharem com a imagem audiovisual e abdicarem da escrita (sempre reinante nestas disciplinas)?

DL - A escrita (neste caso acompanhada por imagens fotográficas) e a imagem audiovisual (onde por vezes também a escrita aparece) formam dois discursos de natureza diversa. Ambos obedecem a diferentes requisitos tornando difícil a sua comparação enquanto discursos. No entanto não vejo diferença entre ambas no que diz respeito às suas qualidade estéticas e/ou científicas dentro das artes e/ou das ciências sociais. São meios diferentes de comunicação, ambos, conceptual e qualitativamente, válidos dentro destas premissas. A complexidade do projecto em si levou-nos ao longo deste processo à utilização de diferentes meios de expressão que não se substituem mas se complementam, e densificam a reflexão do objecto de estudo. Nesta pesquisa só estão referidas as duas últimas apresentações, mas gostava de relembrar outras formas escolhidas noutras mostras intermédias, como a palavra oral usada na apresentação *Livro Negativo*. Ou a instalação e o diagrama usados na primeira apresentação em Itália. A performance utilizada no *Livro da Acção*. Esta multiplicidade advém acima de tudo de necessidades sentidas e não de soluções premeditadas.

JC - O livro vive tanto das imagens (é, na verdade, um mapa de dupla face, onde se encontram assinalados diferentes elementos simbólicos, zonas territoriais e trajectos devidamente legendados) quanto os filmes vivem da palavra oral (os excertos das entrevistas realizadas, sobretudo) e da palavra escrita (no relato informativo ou no registo poético), que vêm condicionar ou mesmo curto-circuitar as sequências de imagens. A heterogeneidade da forma final (o livro experimental e os dois filmes) não vive de uma forma que viesse completar outra forma incompleta. Cada forma vem, antes, adensar o jogo intelectual e estético das questões que se pretendem explorar, procurando a complexidade de um sistema de exposição flexível e aberto. Nem a obra do Rouch nem a do Lévi-Strauss serão científicos, senso estrito, posto que as ciências sociais e humanas são uma falsa ciência a partir do momento em que não podem respeitar as condições da experiência em laboratório que possa confirmar ou desmentir a hipótese inicial. A estatística, por exemplo, é na sociologia, um método ingénuo que entra em falência se atendermos à rede complexa que existe entre o sentimento, o pensamento e o discurso. Assim, se quisermos encarar as ciências sociais e humanas, como um modo de investigação essencialmente aproximativo e compreensivo, onde a

literatura e a poesia concorrem para um conhecimento mais justo do comportamento do homem e das sociedades, então, a imagem também tem aí o seu papel activo por direito, quer ao nível de um património convocado quer ao nível de uma prática activa que produza novos objectos. A escolha entre texto e imagens parece-me uma falsa questão, porque o texto e a imagem historicamente não se excluem entre si (a tradição das iluminuras e da ilustração demonstram-no e relativizam o primado do livro na tradição escolástica); a meu ver, é precisamente a complexidade do saber e a especulação estética que devem ser promovidas, onde a heterogeneidade dos métodos e das formas ocupam um lugar fundamental.

AM - Percebemos o valor que tem para vocês o pensamento retroactivo, pois as imagens estão sempre a pensar o passado, tanto as do vosso discurso sobre as imagens que filmaram, como no privilégio que dão à rememoração por parte da população, despoletada pela entrevista, ou ao recuo “histórico” que constitui a mostra do filme de António Campos à população. Não vos interessa como as pessoas vivem no presente, mas aquilo que elas sentem e exteriorizam relativamente ao que passou e os seus modos de relação com a imagem. Gostava que falassem que princípios estão inerentes à selecção da matéria a filmar, ou seja, se crêem que só o distanciamento, que decorre da análise da evolução comparada, permite uma verdadeira compreensão dos fenómenos, à semelhança da História?

JC - Há quem diga que só se filma o passado ou o tempo que passa sobre as coisas. Por isso, o dirigir-me no sentido do passado equivale, para mim e num certo sentido, a um respeito pela natureza primeira do gesto de filmar e do fenómeno filmado. Por outro lado, o “estranho” que é o passado permite desvendar “o estranho” actual, seja o do presente seja o que, vindo de trás, permanece. Analisar a relação das populações com as suas imagens é um modo essencial de aproximação às suas construções mentais e ao imaginário colectivo que elas sustentam. Por outro lado, acredito muito, com os cineastas modernos russos, na montagem como o momento decisivo na construção de sentido de um filme. A recolha das imagens no terreno, mesmo que criteriosa, exige uma análise das sequências isoladamente e em termos comparativos de modo à realização de uma selecção de imagens que produzissem um novo sentido no discurso final dos filmes. O *Livro do Movimento 2002 -2005*, que talvez tenha nascido da vontade de, na exploração do fenómeno do apagamento da memória, dar voz às populações, acabou assumidamente por se modelar num registo ensaístico onde são os discursos dos investigadores os que prevalecem na tecedura que realizam a partir dos múltiplos discursos recolhidos. O distanciamento relativamente ao material videográfico recolhido (através do exercício analítico e da organização sistematizada dessa informação) foi-nos importantíssimo. Como aliás o próprio tempo prolongado em que decorreu a investigação que permitiu integrar as crises (um certo “esgotamento” dos objectos de estudo; a emigração da Daniela para a Holanda; etc.) no processo de investigação e revertê-las em matéria de (auto-) reflexão no objecto final.

DL - A imagem filmada torna-se imediatamente passado. A questão aqui não é tanto sobre “a matéria a filmar” mas sim sobre a matéria filmada. No acto da filmagem, estou ainda suspensa na procura do objecto. As referências são ainda escassas e a deriva pelo que me rodeia leva-me a registar e a absorver o máximo possível. Para

mim o mais importante é estar-se atento e aberto ao mar de potencialidades que nos rodeia. É no momento da edição que o discurso é construído e que o olhar se torna conscientemente crítico em relação ao que foi filmado. O distanciamento é pois essencial a esta análise. E assim como na História, escolhemos no momento da edição, uma das muitas construções possíveis. Optamos pela que nos traz uma nova perspectiva crítica da existência que nos rodeou. A construção deste discurso é sempre referente ao passado.

AM - Notamos que a montagem é claramente determinante, muito para lá do efeito estético. No livro, a “montagem” da mensagem permite uma leitura sempre autónoma, pois pode ler-se o conteúdo, literalmente, em todas as direcções e estabelecerem-se infinitas ligações reflexivas a partir do vosso mapa de intercepções. Assumem-no assim como uma, entre as diversas possibilidades de representação do “real”, dando lugar a uma ampliação da leitura do mundo?

DL - O momento da edição é para mim o momento da criação do discurso. E isto também está patente no livro. A criação de um discurso reside nas ligações e associações que se estabelecem entre os diferentes momentos ou eventos. Nesse sentido torna-se o observador também criador da própria obra porque esta vai para além das associações estabelecidas no seu interior. É também as relações que o espectador faz com as suas próprias experiências. No Livro Movimento esta abertura é ainda mais acentuada. A não linearidade permite a quem o utiliza uma infinidade de percursos e composições. Penso que é um objecto de estrutura radial para se ser lido e descoberto várias vezes.

JC - O livro é uma publicação experimental inspirada no “le livre” de Stéphane Mallarmé. O projecto do escritor francês consistia num livro cujas páginas não se encontram numeradas e caberia ao leitor inventar livremente a articulação entre as páginas, sendo que não havia nenhuma ordem pré-estabelecida e as possibilidades são idealmente infinitas. O *Livro do Movimento 2002-2005* aparentava ser um amontoado de folhas impressas, sendo que havia uma ordem de composição (dois mapas frente-e-verso) sem haver uma ordem de leitura (são mapas atopófilos, isto é, podem ser lidos a partir de qualquer lado e não há uma hierarquia entre o centro e as periferias). Propusemo-nos mapear a informação recolhida na Luz, em Vilarinho da Furna, no Porto e em Roterdão, além dos registos das três apresentações públicas (já referidas) e classificar os elementos em grupos autónomos, sistematizar áreas de ressonância, percursos que associam elementos aparentemente dispares de modo a permitir uma leitura em rede. Mas, o quadro taxinómico é só aparente: as classificações são aproximativas, as associações entre elementos são de ordem semântica tanto quanto de natureza poética e a montagem de conjunto recusa a simplificação que explique. O livro pretende restituir o fenómeno da privação de um território e o do exílio na sua complexidade, capaz de, através da especulação das formas, fazer emergir elementos latentes e “textos” inusitados, para a compreensão ampla do “real”.

AM - Nos filmes, a preocupação maior é inventar um “outro” tempo em que, através de uma interpretação fragmentária do “real” e da intenção de desmontagem (ao acedermos ao protocolos da construção de sentido, de revelação do pensamento crítico que estrutura a montagem), é a vossa visão que predomina, orientando um discurso que nunca se torna abstracto, em que não há lugar a equívocos. Há uma

forma de abordagem tendencialmente objectiva, em que o discurso apresentado – a verbalização da construção de um sentido; os intertítulos com uma frase poética mas igualmente explícita (porque integrada nessa sequência); o testemunho dos habitantes, integrados na entrevista – não encerra dúvidas. A ligação das duas aldeias ao longo do processo de investigação, acabou por resultar numa bifurcação, ou seja, na realização de dois trabalhos fílmicos diferentes, para apresentar, cada um, a cada população, num momento de partilha, uma vez que as vossas imagens delas a elas retornam. Dão larga margem de manobra raciocinante ao “habitante-espectador de si”, explorando ao máximo a imagem-pensamento, mas a palavra final é a vossa, na montagem. Desta direcionalidade podemos depreender que vêm no filme, mais que um campo de experimentação artística, possibilidades “pedagógicas”, um instrumento intelectual de agitação e de transformação?

JC - Absolutamente. Acredito, com o Brecht ou o Godard, que a arte deve cumprir uma função pedagógica. Não no sentido autoritário, de uma lição que é passada de professor a aluno, mas de proposta de uma visão do mundo que é decomposta nos vários elementos que a compõem, à vista do espectador e aspira a fazer do espectador um agente activo que deseja produzir, a partir daí, o que consumiu. Os melhores filmes são aqueles que nos fazem desejar filmar. Os melhores livros são os que nos convidam a escrever. E por aí fora... A pedagogia é esta exposição desassombrada das ferramentas e das instâncias de produção, acompanhadas do exercício generoso da transmissão do prazer singular que é construir pensamento. “Agitação” e “transformação”, como bem referes, são noções que reconheço na função social primeira das artes. Toda a experimentação artística deve nascer do incómodo e da incoincidência com a realidade e deverá idealmente promover o sobressalto e a transmutação das consciências do indivíduo e das sociedades.

DL - Não sei se o termo “pedagógico” é o mais apropriado, mas eu acredito num trabalho que desenvolva um discurso crítico em relação ao objecto que se propõe analisar. É esta análise crítica que constitui o tal “instrumento intelectual” que referes. Penso que existe no trabalho criativo uma responsabilidade que vai para além da construção estética. Que ao devolver uma nova perspectiva traz consigo uma consciencialização e consequentemente um novo entendimento, desvendando de uma forma mais clara problemas inerentes. Não cabe no entanto a esta prática a proposição de soluções.

AM - Não acreditam numa montagem sequencial, mais aproximada do tempo “real”, no sentido baziniano: deixar que o “real” se revele por si mesmo, com o mínimo de intervenção possível?

DL - O ‘real’ é por si próprio uma construção que se forma no campo das ideias e que não existe independente da nossa consciência enquanto observadores. A aproximação que fazemos nestes filmes diz respeito à nossa vivência e relação com o objecto de estudo no momento da montagem. Vilarinho e Luz eram não apenas aquelas paisagens, aquelas pessoas e aqueles locais geográficos mas também tudo o que eles significaram para mim no decorrer deste processo. Os diferentes conteúdos que lhes atribuí em relação com outras paisagens geográficas, políticas e culturais. Nesse sentido, estes filmes estão mais próximos do ‘real’ do à partida pode parecer. São

mais fiéis ao meu 'real': o único que posso representar e que, uma vez que pertence ao discurso das ideias, não obedece a uma ordem cartesiana.

JC - Há sequências de imagens dessa natureza e que respeitam esse tempo real, nos filmes que apresentámos no *Livro Negativo* ou no *Livro da Acção*. São sequências que procuram restituir o tempo natural do lugar, em planos fixos de vários minutos: o vento que, numa paisagem, e atravessa os elementos naturais, por exemplo. Nesses filmes, havia a preocupação de fidelidade à natureza do lugar ocupado pelas duas aldeias. A partir do momento em que elas deixaram de ser o nosso objecto central de reflexão, não fazia sentido a procura desse "tempo" ou "lugar" reais. Os dois filmes finais tratam do "lugar" do pensamento que, como sabemos, escapa à localização e é de natureza não-linear.

AM - Gostava também que falassem da programação das condições em que apresentaram os filmes às comunidades e que sentido têm os filmes quando desligados de todo esse contexto. Em que circunstâncias os mesmos foram exibidos após a conclusão do projecto e, sendo eles completamente desgarrados dos modelos de produção comercial, como gostariam que fossem mostrados publicamente?

JC - Não fazia sentido voltar, passados 3 anos, à aldeia da Luz ou ao Gerês, para contar às populações a sua própria história. Muitas histórias ou opiniões são conhecidas de todos e repetidas nos anos. O nosso propósito era convidar as duas populações a participar numa experiência de reflexão global que partiu da sua história colectiva, mas que por desdobramentos sucessivos e pela integração de elementos heteróclitos, chegou a outras paisagens e a novas ideias. Fizemos dois filmes que podem ser vistos como duas variações sobre o mesmo tema, tendo em vista o público de cada aldeia e os problemas específicos de cada território.

Na Luz, mostrámos o filme na Praça Principal da nova aldeia (a antiga fora entretanto desmantelada e submersa), em Janeiro de 2005. Era a noite da Festa do Bacalhau desse ano e, por acordo com a Junta de Freguesia local, o filme foi projectado ao início da noite, antes do início do baile anual. Os momentos que se seguiram à projecção do filme serviram para debater o resultado com a população e para oferecer pessoalmente exemplares do livro aos habitantes. Em Agosto de 2005, mostrámos o segundo filme aquando da reunião anual dos antigos habitantes de Vilarinho da Furna, no Museu Etnográfico, em S. João do Campo. Como aconteceu na Luz, a projecção foi seguida de um debate com a população e da oferta de exemplares do livro publicado. Julgo que a natureza deste projecto que aparenta ser um projecto de cariz originalmente antropológico que, mais tarde, derivou em vários sentidos, precisava de ancorar novamente nas duas aldeias que lhe serviram de porto de partida. Diz-me muito a ideia de fazer filmes destinados a um pequeno público local, como quem escreve uma carta a um amigo ou as velhas escritoras aristocratas que redigiam contos a pensar nos netos. Gosto da ideia de fazer filmes para um "mínimo público possível", aquele com quem se pode estabelecer conversa depois de uma projecção. Como os realizadores que viajam com a lata da bobine debaixo do braço, sempre que há uma projecção de um filme seu. Reduzindo os intermediários entre o autor e o público e encarando este como gente de carne e osso, em relação a quem existe o desejo do encontro íntimo através do cinema. É a dimensão artesanal de um cinema que eu prezo no momento do fazer e no momento da projecção. Fora do contexto das duas aldeias,

tenho mostrado os filmes em contexto académico ou em residências artísticas em que tenho participado. Gosto de os pensar como filmes-rasto de uma experiência social mais complexa, que servem para alimentar discussões colectivas sobre as questões estéticas, históricas e políticas que abordam.

DL - Ambos os filmes formam um discurso muito pessoal para um público muito particular. Ao contrário da publicação, não acredito que estes filmes possam ser projectados sem uma contextualização inicial. Fora do âmbito das aldeias eu concebo estes filmes como um ponto de partida ou pretexto para uma conversa. E é esta multiplicidade de registos constantemente presente neste projecto que para mim é importante. Claramente o filme não se fecha em si próprio. Pelo contrário, ele é um objecto aberto à discussão, contendo em si e reflectindo as potencialidades de derivação deste projecto. Esta também foi a forma como o apresentámos às comunidades. A conversa desenvolvida após as projecções é tão importante como os filmes e fazem parte deles. Na Aldeia da Luz apresentámos o filme na nova praça principal, antes da *Festa do Bacalhau*. Em Vilarinho a projecção aconteceu no Museu Etnográfico durante o encontro anual da população. O livro foi distribuído após a discussão.

AM - Como um trabalho colectivo que foi, ao convocarem as pessoas a pensar e a debater as suas-vossas imagens, em que aspectos sentem que o projecto teve repercussão nas comunidades que acompanharam ao longo destes três anos?

DL - Acredito que a reflexão faz parte do processo de consciencialização necessário à maturação. No entanto não sou prepotente nem ingénua em acreditar que tenhamos mudado alguma coisa nas comunidades onde os vários debates decorreram. Podemos ter tido algum impacto individualmente. Estou a lembrar-me da Sara da Aldeia da Luz que nos escreveu. A verbalização do seu processo de mudança poderá ter levado a uma consciencialização. Curiosamente, foi nas apresentações finais que tivemos uma maior reacção das comunidades. Na Luz a população reagiu, de uma forma geral, negativamente ou com indiferença, enquanto em Vilarinho ouve uma aceitação e interesse pelo projecto. No entanto acredito que estas reacções sejam mais um reflexo da população em si do que uma consciente crítica ao trabalho.

JC - Não acredito que seja possível calcular e avaliar as repercussões de um filme realizado num contexto desta natureza. Não nos voltámos a encontrar com as populações desde então. Acredito que o trabalho artístico ou de criação visa a memória cultural de um povo. Não trabalhamos mais para os vivos, do que o fazemos para os mortos ou em honra dos que hão-de vir. Só o tempo pode determinar se um trabalho deu frutos ou morreu no seu tempo de existência material. A reacção geral imediata na Luz foi negativa, mas por razões que é difícil discernir, ultrapassam o filme documental em si e se prendem com a fragilidade das condições em que se encontrava a população recentemente instalada na nova aldeia, exausta dos discursos exteriores sobre a sua realidade. Em Vilarinho, a reacção geral foi entusiasta, com várias famílias a pedirem mais livros e cópias dos filmes para elementos da família ou antigos habitantes que não estavam presentes no nosso encontro. Além desta reacção imediata, não posso julgar mais nada. Há uma baliza temporal para cada trabalho que eu respeito, sem nostalgia. Tem de se assumir a ruptura que o fim de um trabalho determina e respeitar o período de luto, no coração do qual se dá início ao trabalho da memória, a pessoal e a cultural.

AM - Que “lições” ou conclusões tiraram deste “laboratório” de experimentação híbrida, tanto ao nível do “objecto” que pretendiam questionar como no que respeita à vossa transformação?

JC - É essa a única transformação que posso avaliar: a minha. O *Livro do Movimento 2002 – 2005* foi um trabalho físico e intelectualmente exigente. O estilhecimento do objecto inicial de estudo respondeu também, compreendo hoje, a um sentimento de saturação da experiência do trabalho de campo centrada numa população circunscrita geograficamente. Nasceu neste trabalho o desejo de uma maior concentração na matéria fílmica, desligada de um diálogo directo com uma população. O filme que viemos a fazer posteriormente (*Plural*, sobre o regime da I República em Portugal e exibido na exposição Busca-Pólos, produzida pela Fundação de Serralves e o Centro Cultural Vila Flor) e o meu filme *2+2* (uma reflexão sobre a Revolução de Abril, projectado na Galerie Nationale du Jeu de Paume, em Paris) fazem disso prova: são documentários que falam da memória cultural portuguesa e interpelam o nosso país. Na senda do cinema português dos últimos 30 anos (César Monteiro, Reis/Cordeiro, Oliveira, Rocha) que recuperou a ideia global de “interpelação de um país”. Por outro lado, essa concentração na sala de montagem, favoreceu o trabalho de experimentação formal, um desejo pulsante nos filmes finais de *Livro do Movimento 2002-2005*, onde os planos a negro, o silêncio, a palavra escrita, a repetição de sequências e a problematização das instâncias de produção fílmica revelam que o nosso problema passou a ser essencialmente estético e a comunidade problemática que passou a ocupar desde então é a nação portuguesa no seu conjunto. São as ideias da privação de um lugar e do exílio que nos permitiram o salto da escala comunitária para a escala do país e da sua memória cultural. Se quisermos, de um cinema que se inspira no campo da antropologia para um cinema instigado pela acção política.

DL - Ao longo destes três anos a minha vida pessoal mudou imenso. Iniciei este processo como professora no ensino secundário a viver no Porto e terminei como imigrante residente em Roterdão. Este trabalho foi na verdade para mim um questionamento da minha própria vida e dos meus valores pessoais. O retrato da minha jornada e o redesenhar das minhas direcções está nele inerente. Questionar o ‘outro’ é na verdade questionarmo-nos a nós próprios, ou melhor, questionar o ‘outro’ dentro de nós. Este projecto, assim como todos os outros que desenvolvo, não me levam a conclusões mas sim a uma nova forma de questionamento. E esta constante necessidade de procura existe tanto no âmbito do meu trabalho como na minha vivência diária. Estas duas realidades são inseparáveis e fazem parte da mesma pessoa que sou eu. Reflectem-se e influenciam-se uma à outra. Este “laboratório de experimentação” são as minhas próprias inquietações e fazem parte do meu ser. E o contrário também é verdade.

* **Daniela Paes Leão** (Coimbra, 1974)

Vive e trabalha em Amsterdão (Holanda).

Trabalha como artista visual, desenvolvendo projectos criativos que combinam audiovisual, fotografia, e Web design, com a Sociologia, a Antropologia e outras disciplinas do conhecimento.

Em 2008, foi Bolseira da Fundação Cultural Europeia para a realização de uma pesquisa sobre a identidade macedónia, em Skopje (Macedónia).

Participou, como bolseira, nas residências Fondazione Pistoletto (Biella, Itália, 2002), “Het Blauwe Huis” (Amsterdão, 2005/2006), e “Les Laboratoires d’Aubervilliers” (Paris, 2006).

Desenvolve, desde 2001, projectos criativos no cruzamento da estética e das ciências sociais: *Romaria da Autogénese* (Porto, Portugal, 2001), *O Olho e a Lâmina* (Biella, Itália, 2002), *Livro do Movimento 2002 – 2005* (Porto, Portugal/Roterdão, Países Baixos, 2002/2005), e *Cinema Mudo* (Jerusalém, Palestina, 2003), com João Sousa Cardoso.

*** João Sousa Cardoso** (Vila Nova de Famalicão, 1977).

Vive e trabalha entre o Porto (Portugal) e Paris (França).

Doutorando em Sociologia na Université Paris Descartes (Sorbonne), sob a direcção de Michel Maffesoli. Investigador no Centre d’Études sur l’Actuel et le Quotidien (CEAQ), na Université Paris Descartes. Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa).

Comissário, em 2000, do projecto multidisciplinar *Arritmia – As inibições e os prolongamentos do Humano*, no Porto. Desenvolve, desde 2001, projectos criativos no cruzamento da estética e das ciências sociais: *Romaria da Autogénese* (Porto, Portugal, 2001), *O Olho e a Lâmina* (Biella, Itália, 2002), *Livro do Movimento 2002 – 2005* (Porto, Portugal/Roterdão, Países Baixos, 2002/2005), com Daniela Pães Leão; e *Cinema Mudo* (Jerusalém, Palestina, 2003) apresentado em 2006, no Museu de Serralves, no Porto.

Em 2006, encenou e interpretou (com António Preto e Daniela Paes Leão) a peça de teatro *O Bobo*, a partir da obra de Alexandre Herculano, apresentada em Paris (La Générale, Universidades Paris IV Sorbonne, Paris VIII Saint Denis e Paris X Nanterre) e Lisboa, Porto, Guimarães, Coimbra e Guarda. E em 2008, encenou e interpretou (com Ana Deus e António Preto) a récita *A Carbonária*, apresentada em Bragança, Lisboa, Santarém, Porto e Coimbra. Ainda em 2008, estreou o filme *2+2*, na Galerie Nationale du Jeu de Paume, em Paris.

Publica regularmente textos de crítica, nomeadamente na revista *Arte Ibérica* (Lisboa, entre 2000 e 2001) e nas publicações do Teatro Nacional S. João (Porto, desde 2003).

Artista em residência na Fondazione Pistoletto (Biella, Italie), em 2002. Artista em residência na Expédition – Plateforme Européenne d’Échanges Artistiques, entre 2007 e 2008, a convite dos Laboratoires d’Aubervilliers.