



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

Editores

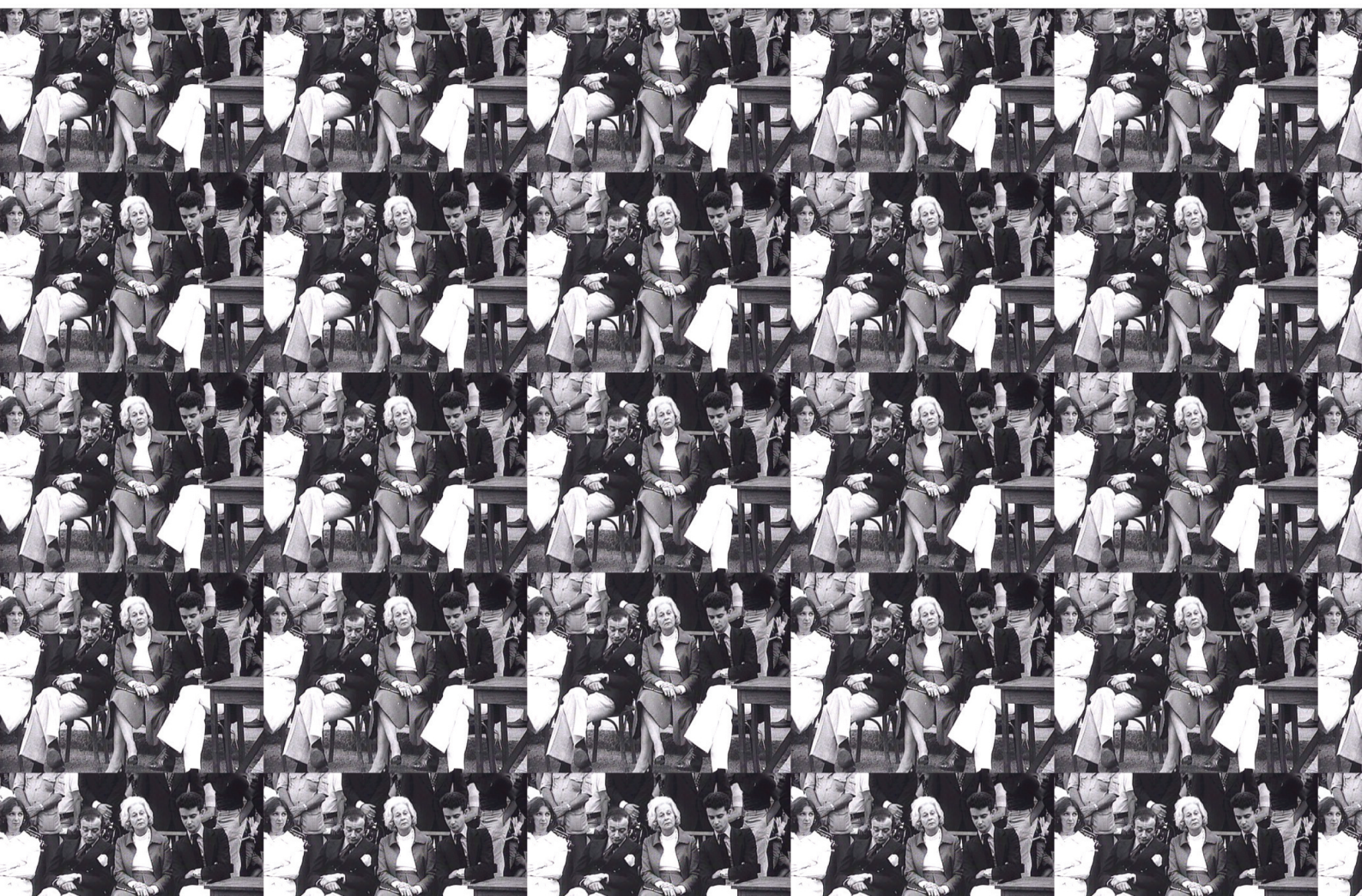
Marcus Freire, Manuela Penafria



El desencanto (1976),
de Jaime Chávarri

Biografias e histórias de vida
Biografías y historias de vida
Biographies and life stories
Biographies et histoires de vie

n. 09 (12. 2010)



CONSELHO EDITORIAL

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 (Universidade da Califórnia-Irvine, 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)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior, Portugal)
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

Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas

Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental |
Digital Magazine on Documentary Cinema | Révue Électronique de Cinéma
Documentaire

Dezembro 2010

ISSN: 1646-477X

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity >
Périodicité semestrielle

Contacto dos Editores:

marciusfreire@terra.com.br, manuela.penafria@gmail.com

Membros do Conselho Editorial convocados para a presente edição:

**Frederico Lopes; Henri Arraes Gervaiseau; José da Silva Ribeiro;
Luís Nogueira; Paula Mota Santos.**

Índice

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Biografias e histórias de vida

---> Marcius Freire, Manuela Penafria1

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier thématique

Cinema como resiliência, *Shoah*, de Claude Lanzmann

---> Martinho Alves da Costa Junior5

A narrativa autobiográfica no filme documentário: uma análise de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette

---> Sandra Straccialano Coelho; Ana Camila Esteves19

Hikoma Udihara: um imigrante colonizador inaugura o cinema no norte do Paraná

---> Paulo César Boni, Daniel de Oliveira Figueiredo43

Fantasia? Lusitana? Cinema, História(s de vida) e ética artística em Daniel Blaufuks e João Canijo

---> Ana Salgueiro Rodrigues60

Documentário Animado, uma estratégia para biografias: o caso *Ryan*

---> Índia Mara Martins e Denise Tavares80

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

Uma Perspectiva Teórica para o Documentário como Cinema de Aprendizado

---> Fábio Nauras Akhras108

Aproximações entre videojogos e documentários

---> Roberto Tietzmann; André Fagundes Pase125

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Descrever o Visível - Cinema Documentário e Antropologia Fílmica

---> Natália Ramos.....146

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

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

Valsa com Bashir: experiência, memória e guerra

---> Pablo Gonçalves151

"Un sujet important: moi-même": une étude du cinéma autobiographique de Guy Debord

---> Gabriel Ferreira Zacarias168

Biografia e memória: Os documentários biográficos como âncoras temporais

---> Graziela Aparecida da Cruz186

"Eu falo de nós para vocês": subjetividade e performance no documentário *Os catadores e eu*

---> Tatiana Levin205

Acácio: a escritura do cinema encontra a escrita da memória

---> Victor Guimarães224

Entre o privado e o público - Conflitos da memória no documentário chileno *Calle Santa Fé (2007)*

---> Valeria Valenzuela227

El desencanto, o una oscura intuición de lo que hubiera podido ser dicha

---> Santiago Rubín de Celis233

A Mulher dos 5 Elefantes

---> Eduardo Tulio Baggio240

Falta-me: um documentário de Cláudia Varejão

---> Ana Catarina Pereira243

Meninas mães

---> Taciano Valério Alves da Silva; Maria Cristina Lopes de Almeida Amazonas;
Luciana Leila Fontes Vieira246

DISSERTAÇÕES E TESES

Tesis | Theses | Thèses

A construção da realidade - o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário *Santo forte*

---> Verônica Ferreira Dias249

A imagem da violência urbana no documentário cinematográfico brasileiro na contemporaneidade	
---> Isabel Padilha Guimarães	251
Versos-livres: a estética do cotidiano no documentário feito com celular	
---> Kênia Cardoso Vilaça de Freitas	252
Políticas da memória: o cinema latino-americano das décadas de 60/70 em <i>Rocha que voa</i>	
---> Patrícia Furtado Mendes Machado	253
A influência do Grupo Dziga Vertov no cinema de Jean-Luc Godard	
---> João Paulo Miranda Maria	254
A espetacularização da política em <i>Bob Roberts</i>	
---> Joyce Graziela Rosa	255
Sobre Acaso e Documentário - Estudo sobre os modos de composição a partir da instabilidade do real	
---> Bruno Saphira	257
A "Desordem" do tempo. As relações entre Cinema e História a partir do <i>filme Serras da Desordem</i>	
---> Bernardo Teodorico Costa Souza	258
A construção biográfica no documentário cinematográfico: uma análise de <i>Nelson Freire, Vinicius e Cartola</i> - música para os olhos	
---> Graziela Aparecida da Cruz	259

ENTREVISTA

Entrevista | Interviews | Entretiens

<i>O semeador de livros</i> - uma entrevista ao director Wagner Bezerra	
---> Marilú Gomes do Amaral - MGA Comunicações	261
De l'intime au pluriel - entretien avec Clémence Hébert	
---> Cécile Walschaerts	267

EDITORIAL

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

BIOGRAFIAS E HISTÓRIAS DE VIDA

Marcus Freire, Manuela Penafria

Apresentar em filme a vida de uma ou mais pessoas ou, em alternativa, apenas algum momento importante da vida de pessoas, tem sido uma temática cara ao documentário. As razões para a escolha dos biografados são, em geral, centradas na relevância social, política ou cultural da actuação em vida ou depois do desaparecimento desses biografados. Por seu lado, muitos são os documentários sobre a vida (o dia-a-dia) ou apenas um momento (uma experiência de vida) de pessoas diversas que, pelo facto de estarem dispostos a participarem num filme, tornam-se o rosto de exemplos de vida, de combate pelas mais diversas causas, ou de denúncia de situações, ou os seus gestos estão em vias de desaparecer, ou porque a pertinência social, política ou cultural da actuação de determinadas pessoas é tão original que justifica só por si um filme dedicado. O registo cinematográfico pode optar por seguir a ordem cronológica dos acontecimentos ou encontrar uma outra ordem que destaque a importância dos intervenientes do filme. Talvez pela diversidade possível de registos e, também, pelo interesse que as pessoas representadas suscitam, a presente edição da *DOC On-line* é frutuosa em reflexões a partir de filmes concretos. No *dossier temático* apresentamos *Cinema como resiliência, Shoah, de Claude Lanzmann*, da autoria de Martinho Alves da Costa Junior que olha para esse filme a partir do processo de resiliência e destaca o poder e significado das imagens tidas como vazias. Em *A narrativa autobiográfica no filme documentário: uma análise de Tarnation (2003), de Jonathan Caouette*, artigo de co-autoria entre Sandra Straccialano Coelho e Ana Camila Esteves o filme *Tarnation* é central para discutir o conceito de autobiografia. Paulo César Boni e Daniel de Oliveira Figueiredo apresentam-nos em *Hikoma Udihara: um imigrante colonizador inaugura o cinema no norte do Paraná* o autodidatismo desse imigrante japonês e seu contributo para o registo da colonização do norte do estado do Paraná assim como para o cinema paranaense. Em *Fantasia? Lusitana? Cinema, História(s de vida) e ética artística*

em *Daniel Blaufuks e João Canijo*, Ana Salgueiro Rodrigues coloca em paralelo Daniel Blaufuks e João Canijo dois realizadores portugueses partilham as mesmas preocupações a respeito do *Portugal salazarento*. Em *Documentário Animado, uma estratégia para biografias: o caso Ryan*, Índia Mara Martins e Denise Tavares discutem as opções de realização do sub-género, documentário biográfico.

Na secção *Artigos* publicamos dois artigos: *Uma Perspectiva Teórica para o Documentário como Cinema de Aprendizado*, de Fábio Nauras Akhras que avança com uma proposta fundamentada de uma análise das narrativas cinematográficas no que diz respeito ao seu potencial para promover o aprendizado; *Aproximações entre videojogos e documentários*, de Roberto Tietzmann e André Fagundes Pasa vêm propor novo entendimento entre duas áreas aparentemente opostas: documentário e videojogos.

Na secção *Análise e crítica de filmes*, esta edição da *DOC On-line* apresenta textos de fundo que gostaria que servissem de padrão para futuras edições desta mesma secção. Pablo Gonçalo discute *Valsa com Bashir*; Gabriel Ferreira Zacarias tem como referência *Critique de la séparation* de Guy Deborg, Graziela Aparecida da Cruz discorre sobre os documentários biográficos como “âncoras temporais”. Tatiana Levin tem como ponto fulcral da sua reflexão o filme *Os catadores e eu*, de Agnès Varda. Análises centradas em um único filme são-nos trazidas por Victor Guimarães com *Acácio*, de Marília Rocha; Valeria Valenzuela com *Calle Santa Fé*, de Carmen Castillo Echeverría; Santiago Rubín de Celis com *El desencanto*, de Jaime Chávarri; Eduardo Tulio Baggio com *A mulher dos 5 elefantes*, de Vadim Jendreyko e Ana Catarina Pereira, com *Falta-me*, de Cláudia Varejão.

Em *Leituras*, Natália Ramos faz-nos uma revisão do livro de co-autoria entre Marcius Freire e Philippe Lourdou intitulado: *Descrever o Visível - Cinema Documentário e Antropologia Fílmica*.

Como sempre, na secção *Dissertações e Teses* apresentamos os trabalhos científicos mais recentes de que tivemos conhecimento: *A construção da realidade - o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do*

documentário Santo forte, de Verônica Ferreira Dias; *A imagem da violência urbana no documentário cinematográfico brasileiro na contemporaneidade*, de Isabel Padilha Guimarães; *Versos-livres: a estética do cotidiano no documentário feito com celular*, de Kênia Cardoso Vilaça de Freitas. *Políticas da memória: o cinema latino-americano das décadas de 60/70 em Rocha que voa*, de Patrícia Furtado Mendes Machado; *A influência do Grupo Dziga Vertov no cinema de Jean-Luc Godard*, de João Paulo Miranda Maria; *A espetacularização da política em Bob Roberts*, de Joyce Graziela Rosa; *Sobre Acaso e Documentário - Estudo sobre os modos de composição a partir da instabilidade do real*, de Bruno Saphira; *A "Desordem" do tempo. As relações entre Cinema e História a partir do filme Serras da Desordem*, de Bernardo Teodorico Costa Souza; *A construção biográfica no documentário cinematográfico: uma análise de Nelson Freire, Vinicius e Cartola - música para os olhos*, de Graziela Aparecida da Cruz.

Na secção *Entrevista*, o destaque vai para os realizadores Wagner Bezerra, com o filme *O semeador de livros* e Clémence Hébert, com o filme *Le bateau du père*. A primeira entrevista é conduzida por Marilú Gomes do Amaral- MGA Comunicações e a segunda por Cécile Walschaerts. Nesta última, consta também um pequeno artigo da autoria de Philippe Simon intitulado: *Drame de famille*.

DOSSIER TEMÁTICO

**Dossier temático | Thematic dossier | Dossier
Thématique**

CINEMA COMO RESILIÊNCIA - *SHOAH*, DE CLAUDE LANZMANN

Martinho Alves da Costa Junior*

Resumo: O presente artigo procura revalorizar a imagem no filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. Para tanto, analisar-se-á este filme a partir do processo de resiliência: como, discutindo as feridas abertas em determinada cultura, o filme propõe um reexame do holocausto no qual as imagens tidas como vazias ganham significados e se mostram mais poderosas em relação à plethora de símbolos que comumente são usados nos filmes que possuem esta abordagem. Palavras-chave: Claude Lanzmann, *Shoah*, imagem, resiliência.

Resumen: Este artículo pretende revalorizar la imagen de la película *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. Para ello, se analizará la película desde el proceso de resiliencia: cómo, hablando de las heridas abiertas en una cultura determinada, la película propone una revisión del Holocausto en el que las imágenes vacías ganan significados y son más poderosas que la gran cantidad de símbolos que se utilizan comúnmente en las películas que poseen este enfoque.

Palabras clave: Claude Lanzmann, *Shoah*, imagen, resiliencia.

Abstract: This article pretends to reassess the image in the film *Shoah* (1985), by Claude Lanzmann. It will analyze the film from the process of resilience: in discussing the open wounds in a given culture, we will see how the film proposes a review of the Holocaust. In this film images taken as empty earn meaning and are more powerful than the plethora of symbols that are commonly used in films that have the same theme.

Keywords: Claude Lanzmann, *Shoah*, image, resilience.

Resumé: Cet article vise à réévaluer l'image dans le film *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Pour ce faire, on analysera ce film à partir du processus de résilience: en discutant des plaies ouvertes dans une culture donnée, le film propose un réexamen de l'Holocauste dans lequel les images apparemment vides gagnent sens et sont plus puissantes que la pléthore de symboles qui sont couramment utilisés dans les films qui adoptent cette approche.

Mots-clés: Claude Lanzmann, *Shoah*, image, résilience.

“[...] eu compreendo este filme, é um
testemunho para a História, portanto eu
vou tentar”

Jan Karski

Preliminares

A epígrafe acima (e à qual voltaremos) foi retirada do testemunho de Jan Karski para o filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. O testemunho é entrecortado, em seu início, pelo choro incontrolável de Karski que reitera não

* Doutorando em História da Arte pelo IFCH/ UNICAMP. Email: martinhoacjunior@gmail.com

poder resgatar a sua própria memória de 35 anos atrás. A ferida escancarada de Karski é posta na tela sem delongas, é posta face a face com o espectador. O ato de narrar tem um papel importante dentro do processo do trauma, um papel do qual Boris Cyrulnik atrelará, como veremos, ao conceito de resiliência. Este trabalho seguirá por um traçado análogo. Delineando um caminho por diversas cenas do filme de Lanzmann, procuraremos identificar como o filme serve também para a superação, ou melhor, na aceitação de um trauma (no caso, o extermínio em massa) em diversas camadas. O filme em seu gigantismo (566 minutos) pretende dar conta de uma miscelânea de vozes oriundas de todos os lugares possíveis deste evento-limite. Shoshana Felman, em um artigo denso, que prioriza a palavra (não é à toa que o artigo leva o subtítulo de “o retorno da voz”), o testemunho no filme de Lanzmann, separa oportunamente essas falas, ou palavras em três categorias, a saber: vítimas, culpados e os espectadores (*victims, perpetrators, bystanders*). Os primeiros, obviamente, são os sobreviventes, que sofreram no corpo as expansibilidades do horror nos campos de concentração ou nos guetos. Em segundo, trata-se de ex-oficiais nazistas que, em menor ou maior grau, estiveram presentes e foram partícipes de todos aqueles acontecimentos. Por último (na ordem empregada por Felman), os espectadores, sobretudo os Poloneses que, vindo de fora o que se passava, relatam experiências ambíguas e por vezes até incoerentes com o que diz a ordem vigente (de repulsa e condenação (moral) aos algozes do extermínio). Evidentemente que esta divisão não implica na ordem estabelecida pelo filme, ao contrário, a montagem é costurada e por vezes um mesmo evento é testemunhado por diversas vozes, diversos pontos de vista e em diversas línguas. Contudo, a prioridade deste trabalho, apesar de não abandonar a palavra – o testemunho, elemento primordial na concepção do filme, calcado nos depoimentos –, é resgatar suas imagens e suas forças.

É preciso antes centrar-se em uma pequena descrição deste filme, visando, sobretudo a eliminação de repetições sobre a sua estrutura: como diz o nome, *Shoah*, trata-se especificamente do projeto nazista frente aos judeus, esta catástrofe-limite da história do século XX que culminou no extermínio em massa daquele povo. O filme foi rodado durante 11 anos, 1974-1985, em diversas partes

do mundo e em diversas línguas. Em um momento no qual se questiona a existência do Holocausto, ou pelo menos o vendo relativizado, um filme como este possui um papel fundamental na história e na cultura, não apenas alemãs. O fato de este documentário ser rodado em diversas línguas e em diversos lugares, já esboça, de início, certa vontade em mostrar que não se trata (o Holocausto) de um fato isolado, como algo próprio ao povo alemão: o que de fato se comprova historicamente quando atentamos para outros extermínios em outras partes do mundo por conta de diferenças nem sempre tão claras. A estrutura adotada por Lanzmann é a do documentário. Contudo, a obra não se serve de nenhuma imagem, seja fotografia, filmes, desenhos (com uma única exceção) ou documentos da época da qual o filme trata. Antes de tudo é um relato do presente, ou seja, daqueles anos em que o filme foi rodado, focado exclusivamente nos depoimentos de todas as sortes. Logo, Lanzmann não despreza nenhuma voz: sobreviventes diversos, pessoas que participaram apenas periféricamente daquele acontecimento, integrantes do partido ou atrelado de alguma forma aos nazistas, além de um historiador, o próprio Lanzmann e uma intérprete que traduz os depoimentos do qual o diretor não conhece a língua, como o polonês. Voltaremos a este fator atrelado a noção de documentário. Quando se opta por uma estrutura de documentário, imediatamente pensa-se, ao menos em seus questionamentos, na realidade, na captação e, por conseguinte, na apresentação de certa verdade. É o dizer verdadeiro que prevaleceria. Entretanto, no recorte específico do enquadramento cinematográfico, a escolha de determinada trilha, a utilização de *travelling* ou não, o silêncio das imagens que não são mostradas, tudo isso é da ordem da seleção, que faz do documentário, como qualquer outro filme, uma construção. No caso, uma construção de realidade ou, como quer a semiótica de linha francesa, é um efeito de realidade que se procura obter. Para esta disciplina o ser só se manifesta no parecer, portanto todas as manifestações culturais estariam neste patamar. Para um teórico do documentário como Fernão Pessoa Ramos, “novamente insistimos sobre o fato de que a constatação de que é possível extrapolar definições e embaralhar fronteiras, não deve impedir uma reflexão mais acurada sobre as características sistêmicas do conjunto das narrativas que

denominamos documentárias, ou, de modo mais amplo, não-ficcionais” (Ramos, 2001).

Esta perspectiva é importante, pois tende a levar em conta as relativizações entre o ficcional e o real no vídeo e, ao mesmo tempo, resguardando as especificidades de um documentário, ou não-ficcional. Desta forma, podemos inferir que tais imagens possuem uma força diferente daquela ficcional mesmo que nelas tenham algo desta construção de realidade.

A tradução impossível

Em dois artigos visando objetivos diferentes, Márcio Seligmann-Silva aborda a questão da tradução, em um caso centrado na acepção que Walter Benjamin faz do termo e noutro caso, para exemplificar, a partir da impossibilidade de tradução, a noção de “*Zeugnis*” e de “*Testimonio*”. No primeiro texto, o autor partindo das ideias benjaminianas fala do mundo que se percebe por tradução: “Para Benjamin, a expansão da noção de tradução não passa, portanto, por uma semiotização do saber, mas antes por uma salvação do que ele denominou de ‘lado mágico da linguagem’ – ou seja: não comunicativo – e sobretudo pela sua visão do ser como constante e paradoxal tradução de si mesmo” (Seligmann-Silva, 2007: 27).

Ora, todo processo realizado no mundo é um processo de tradução, o ato de leitura, ou mesmo de viver envolvem em si uma tradução. Por este viés, fica claro o procedimento encarado em um filme como *Shoah*. Torna-se, portanto, evidente a tradução do holocausto. Entretanto, toda tradução integral também, paradoxalmente, é impossível. Seligmann-Silva pondera que, “Na teoria da tradução é uma verdade há muito reconhecida, que não podemos nunca almejar a uma tradução integral do texto de partida: sempre persiste um ‘resto’ algo de intraduzível, algum ‘traço’ da palavra (ou da organização sintática) que pertence àquilo que Wilhelm von Humboldt denominou de ‘forma interna’ da linguagem. Assim, no seu famoso exemplo, não existiria uma equivalência mesmo entre as palavras que um leitor desavisado tornaria como ‘meramente referenciais’ tais como ‘*ippos*’, ‘*equus*’ e ‘*cavalo*’. Nos termos da lingüística do século XX,

diríamos que não pode existir em um discurso o domínio exclusivo da função referencial do mesmo modo que não pode existir uma tradução absoluta”. (Seligmann-Silva, 2001: 121).

Especificamente em nosso caso, a tradução seria já um caso ainda mais complexo, visto que os testemunhos devem passar por um crivo histórico e pessoal traumáticos. Muitas vezes levados pela forte emoção de um testemunho que viveu no corpo e conseguiu sobreviver, ou nas tentativas de burlar o próprio entrevistador (Lanzmann), como nos casos de alguns ex-oficiais da SS, que, negando veemente ter conhecimento do que resultaria, por exemplo, os guetos nos quais os judeus foram levados. Como no caso do Dr. Franz Grassler, que trabalhou no gueto. Quando Lanzmann o questiona se ele se lembra do que se passou naqueles dias, ele retruca: “Não muita coisa, isso é fato: tendemos a nos esquecer, obrigado Deus, foram tempos difíceis...”. Nestes casos não é possível indicar com clareza a veracidade do depoimento, mesmo levando em conta a ironia nas seguidas falas de Lanzmann. A própria imagem neste momento focaliza-se no rosto de Grassler, um rosto terno e calmo no qual dificilmente inferiríamos, com certeza, atrelá-lo a responsabilidade deste evento.

Vemos assim que a representação, ou melhor, a busca pelo dizer verdadeiro não está nos planos do filme, se quer antes mostrar em um fractal uma tradução do horror sem mostrá-lo. O filme parece consciente destes limites e dificuldades no tratamento do tema, e a inserção de uma intérprete agindo também como atriz corrobora com isto. Esta personagem poderia facilmente ser suprimida na montagem do filme sem perder o testemunho ou o andamento desejado. Contudo, a opção em deixá-la com um papel importante no filme não pode ser desprezada. Com isso, ficamos diante da precariedade nas passagens de uma língua à outra. Lanzmann, por diversas vezes interroga a intérprete: “Sim, mas pergunte a ele”, ou “Mas isso não havia sido traduzido”. Há certa impossibilidade de se chegar exatamente ao que falam, há certa impossibilidade de se chegar perto do que poderia ser uma representação ou apresentação do que de fato aconteceu. Estamos sempre mediados pela tradução do evento, seja através do testemunho, seja ainda mais distante, por meio da tradução da tradução. Desta forma o espectador está

diante, ele também, de uma tradução do evento (o próprio filme). Fica evidenciado o modo raso com qual podemos ter contato com o que aconteceu. Não é raro encontrarmos indicações da impossibilidade de se transmitir, de modo integral, o que se sofre, sobretudo nos casos extremos.

Da imagem

Como dito acima, este trabalho procura focar seus esforços nas análises da imagem do filme de Lanzmann. Porém, pode-se facilmente questionar que Claude Lanzmann, ao contrário disto, não trabalha com imagens, ele as ignoraria, rejeitá-las-ia, de certa forma, em nome dos testemunhos. Neste ponto, é possível equiparar o filme de Lanzmann com aquele de Hans Jürgen Syberberg, *Hitler* (1977). Ao contrário do documentário de Lanzmann, o filme de Syberberg é alegórico, permeado do começo ao fim com uma infinidade de imagens que atropelam o espectador com referências e colagens, imagens e sons sobrepostos, bonecos e símbolos que desfilam na tela. São filmes identificados prontamente como antagônicos, e mesmo assim, a comparação torna-se inevitável (talvez exatamente por isso). Peter Pál Pelbart, em *Cinema e Holocausto* faz essa comparação e não se furta na comparação esboçada acima, com mais acuidade. Para o autor “*Shoah* e *Hitler*, dois filmes em tudo opostos, um priorizando as vítimas, outro os carrascos; um documental, o outro fantasmal; um ascético, o outro excessivo; um constituído por depoimentos reais das testemunhas oculares, o outro feito de pastiche e paródia; um econômico e repetitivo nas imagens, o outro saturado e proliferante; um iconoclasta, o outro iconomaníaco; um deliberadamente seco, o outro melancólico, verborrágico, poético, exaltado, sensual. E, no entanto, desses dois filmes que inventaram, cada qual, uma estética singular para dar conta desse evento único, de ambos eleva-se uma voz à qual não podemos ficar indiferentes”.

O olhar atento de Pelbart o permite, sobretudo comparar os filmes sob a ótica dos elementos audiovisuais que aquelas imagens-movimento nos dá a ver e por isso ele considera Lanzmann um iconoclasta. Em termos, eu acrescentaria. Para

mim, Lanzmann trabalha muito mais com imagens comparado com Syberberg, este está muito mais para os signos do que às imagens propriamente ditas, e isto, para melhor se fazer entender, merece uma pequena digressão. A questão remonta a história das imagens e as querelas entre imagem e signo no bojo do cristianismo. O que atendemos hoje pelo nome de semiótica (desta vez dirijo-me àquela de raiz norte-americana, centrada nos trabalhos de Charles Sanders Peirce), tem uma grande pré-história e o problema, de chofre, era intimamente político. Sua proximidade (entre imagem e signo), no entanto, é inquestionável, mas os debates pelos grandes teólogos sobre qual seria os efeitos das imagens e seus poderes, já nos diz respeito da força imbuída dessas imagens. Claro que havia questionamentos em torno da adoração de imagens e o quanto isso aproximaria o culto do cristianismo àquele pagão. Hans Belting (Belting, 2004; 2007) se debruçou sobre estes questionamentos em dois momentos e entende que “podemos naturalmente utilizar imagens como signos e a título de signo, mas isso não seria dizer que elas já pertencem – deste único fato – a classe dos signos”. Isto se torna claro, pois os signos pretendem ser estanques se pensarmos no sentido de que possuem sua significação convencionalmente delimitada, “Imagem e signo atestam de súbito sua diferença na relação que elas mantêm com a linguagem. A convertibilidade dos signos visuais e linguísticos, no sentido de uma simples equação, não se mantém quando se tenta aplicar às imagens. Há diversas razões para isso. As imagens e os signos divergem igualmente sobre a questão de referência. No caso do signo, a referência repousa sobre uma convenção livre ou imposta e nos leva a alguma coisa que é impossível simplesmente reconhecer em seu signo, mas que clama sempre que havia um acordo preliminar sobre sua significação” (Belting, 2007: 166).

Para Belting a imagem sempre repete uma experiência corporal, e em seu início estaria exatamente a ausência da presença e seu contrário, o desejo da manutenção por um substituto (*ersatz*) quando a sua visibilidade falha, e frente a isso os signos não poderiam responder. Assim, as imagens explodiriam qualquer classificação que parece caber perfeitamente em relação aos signos, seu sentido, sempre mutável, depende intimamente do corpo que a vê, introduz em um trânsito

ininterrupto entre imagens endógenas e imagens exógenas. Além disso, o historiador atrela ao signo um poder bélico que está ligado a ele primitivamente. Basta pensarmos no signo da cruz e suas aplicações nos campos de guerra a partir da profecia – em sonho – que Constantino obteve. Segunda a lenda as palavras “Sob este signo tu serás o vencedor” fortaleceram Constantino contra Maxêncio garantindo para o primeiro a vitória. Já para Didi-Huberman, o grande ‘trunfo’ da imagem é sua característica intrínseca de nos olhar de volta. Assim como Belting, sua noção está atrelada ao corpo, ou antes, a sua ausência que de alguma forma transforma-se em uma rasura e encara o olhar de frente, o embate é inevitável. Desta forma, podemos voltar à discussão da *Shoah* e também suas comparações frente a *Hitler*. Poderia fazer o caminho inverso de Pelbart, e assim, indicar uma iconolatria em *Shoah* e uma iconoclastia em *Hitler*. A matéria prima de Syberberg são os signos, a plethora incontável que invade a tela incansavelmente, são suásticas, bonecos, combinações diversas, praticamente não há imagens. Por outro lado, no filme de Claude Lanzmann, aparentemente (sobretudo na comparação com *Hitler*) não temos imagens em abundância, contudo, trata-se de imagens. Em sua maior parte, as imagens de *Shoah* são os locais, campos de concentração como Treblinka, Auschwitz-Birkenau, Sobibor etc., como se apresentam hoje, ou seja, quase totalmente destruídos, temos apenas a paisagem da natureza que é sobreposta pelas falas das testemunhas. Quando ouvimos o nome *Treblinka*, como mostra Peter Pál Pelbart, “[...] com seu cortejo de suplícios, mas vemos o prado verdejante ou florido de Treblink, hoje, e ficamos perturbados, pois o horror do que está sendo dito pela Voz não está sendo visto na Terra, o que a Voz emite, na sua forma etérea, a Terra apagou na sua materialidade bruta, nela vemos outra coisa, as árvores, as rochas, a neve, o rio, vemos a Natureza na sua altiva indiferença”. (Pelbart, In Netroviski; Seligmann-Silva, 2000: 175).

Há indubitavelmente este contraste sugerido por Pelbart, com exceção de Auschwitz-Birkenau, temos apenas poucos resquícios dos campos de concentração, e hoje a vegetação quase que tomou conta daqueles lugares, em um primeiro momento não há o horror para ser visto. Entretanto, é o papel da fala: é enquanto a imagem passeia de trem (como na forte cena na qual o trem chega a

Treblinka, e não podemos deixar de ligar esta cena pacata de hoje com a chegada dos Judeus aquele campo de concentração) ou vagarosamente se apresenta que a deixamos prenhe de sentido, não estamos diante apenas da indiferença da natureza, como também estamos diante de tudo aquilo que hoje a Natureza cobre, é como estivéssemos em um local fantasmal onde, embora não haja mais o horror visual há a ausência deste horror. E esta ausência, este vazio está cheio de significação, é a própria presença do horror. Não é possível desvincular – sobretudo na construção fílmica proposta – tais imagens, das falas sobrepostas a elas e que conferem uma ambientação totalmente sepulcral, como em um campo cultivado com cinzas. Assim, da mesma maneira que no enigma das imagens, presença e ausência estão no jogo imagético deste filme, a presença do evento se faz justamente pela sua ausência. São imagens que irremediavelmente nos olham de volta, devolve-nos para além da certeza da finitude, o rasgo com sua ferida insuportavelmente dolorida do irrepresentável e da falha demasiadamente humana de dentro de uma cultura, no centro Europeu, que se caracterizava como “civilizada” detentora de grandes escritores e produtora de cultura. O projeto civilizatório, o projeto iluminista, por assim dizer, mostra-se incapaz de conter um ato de extrema barbárie, como a shoah: um evento completamente racional, completamente funcionalizado, uma verdadeira estrutura em nome de uma indústria da morte. Nestas imagens postas pelo filme, não há espaço para o “homem da tautologia” – segundo a expressão de Didi-Huberman –, não há espaço para *what you see is what you see* (frase dita por Frank Stella a respeito de suas próprias obras, minimalistas), a imagem posta sob nossos olhos está impregnada de tudo aquilo que nela não vemos e que, no entanto está ali, em surdina, nos olhando. A força desta imagem está para além dos signos empregados em *Hitler*, é claro que isto se dá na chave pela qual este texto se baliza. Como veremos, na explicitação do trauma e em sua possível resiliência, essas imagens tem importância singular.

O trauma e a resiliência na *Shoah* de Lanzmann

No texto já indicado de Márcio Seligmann-Silva sobre as diferenciações dos termos “*Zeugnis*” e “*Testimonio*”, fica claro o modo pelo qual a cultura anglo-germânica encara (evidentemente tradicional e culturalmente) o testemunho. Para estes, diferentemente da cultura latino-americana, o testemunho é focado, sobretudo na Shoah, como evento-limite e estaria para além de toda compreensão. Não há uma preocupação com a “vingança”, ou a “justiça” como no *Testimonio* (que está presente, sobretudo nos discursos dos países latino-americanos que sofreram com a ditadura). Nesta perspectiva a pessoa que testemunha tem um papel chave, e muitas vezes encaradas pela via freudiana ou lacaniana do trauma, Seligmann-Silva ainda acrescenta que a cena do testemunho “[...] tende a ser pensada antes de mais nada como a cena do *tribunal*: o testemunho cumpre um papel de justiça histórica. Nessa mesma linha, o testemunho pode também servir de documento para a história. A segunda cena característica é mais individual e vê o testemunho como um momento de perlaboração do passado traumático”. (Seligmann-Silva, 2001: 124).

Desta forma o testemunho também é um encontro com um lugar (um lugar da memória, antes de tudo) que tende acertar as contas com o passado. O trauma gerado que, segundo Dr. Grassler, “tendemos a nos esquecer, obrigado Deus, foram tempos difíceis”, volta com força no jogo imagética criado pelo filme em que as perguntas insistentes direcionadas às testemunhas também forçam este retorno. Como se passa com alguns dos testemunhos do filme em questão. Como no caso de Jan Karski. Sentado e de frente a Lanzmann há um silêncio; em outra tomada, em outro ângulo temos uma visão do corredor de onde mora Karski, aparentemente mora em um apartamento de classe média. Atrás de Karski, uma biblioteca, o discurso poderia ser de autoridade. O silêncio é mantido, faz parte da cena e torna-se quase uma hesitação, vamos entrar no testemunho de alguém que falhou em sua empreitada frente à resistência polonesa, a ferida ainda aberta mostra-se logo de início: “Agora retorno minha memória há 35 anos atrás... ..não, eu não retorno”. Karski então sai literalmente de cena, não quer continuar

chorando em frente às câmeras, nós espectadores somos jogados mais uma vez no silêncio, Lanzmann aguarda pacientemente o retorno da testemunha, a câmera lateral mostra o diretor e menos de um minuto Karski retoma seu posto:

“Agora, como lhe contar? O que foi nossa conversa?”

“35 anos se passaram desde a Guerra. Eu não voltei mais a este tempo. Fui professor durante 26 anos e nunca falei do problema judeu com meus alunos. eu compreendo este filme, é um testemunho para a História, portanto eu vou tentar”.

Antes de passarmos à resiliência, é preciso se ater um pouco ao conceito de trauma que de certa forma o filme procura dar conta. O trauma, como o entende Freud, é “Em sua definição genérica, descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flash-back*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos”. (Caruth, in Nastrovski; Seligmann, 2001: 111).

Parece-me evidente que a *Shoah* de Lanzmann trabalha exatamente sobre os traumas daquelas pessoas. Mais do que isso, trabalha o trauma em diversas instâncias. Primeiramente temos a relação traumática do evento de modo direto, das próprias testemunhas que passaram diretamente, de algum modo, por este evento. Por outro lado, o espectador que também se ajusta com o trauma ocidental, de todos nós, ou que preenche uma lacuna na consciência histórica. Desta forma, a exibição do choro de Karski, cumpre um papel para além de sua própria catarse e este fato social que o motiva a continuar tentando testemunhar. O mesmo acontece com outro depoimento o de Abraham Bomba. Bomba trabalhou dentro da câmera de gás como barbeiro e seu serviço era rapidamente de modo pragmático cortar cabelos seja de homens ou mulheres antes do extermínio, tais cabelos eram posteriormente despachados para a Alemanha. A cena construída neste momento é de forte apelo emocional. Lanzmann o leva para uma barbearia e ali, como se ele trabalhasse neste local (está com o jaleco da barbearia) começa a cortar o cabelo de um “cliente” e durante o corte seu depoimento é dado. O efeito é parecido com a cena do trem chegando a Treblinka. Não vemos o horror, mas a ligação é direta, assim como o vazio daquele trem nos trás a mente o

carregamento de outrora, ouvindo o depoimento de Bomba, não há como não inferir entre o cabelo que hoje é cortado com aquelas centenas de cabeças da qual ele cortou o cabelo durante o período em que trabalhou no campo de concentração. A cena mescla a imagem de Bomba, com a imagem do espelho da barbearia e, por conseguinte a imagem espelhada (uma cópia, por assim dizer) de Bomba. Mais uma vez, estamos diante de uma apreensão da realidade mediada, desta vez não pela intérprete, mas da representação, uma imagem de Bomba. A ligação com o trauma nesta cena, ainda é mais nítida e mais forte, é como se Bomba voltasse literalmente para seu passado, e assim, como Karski, não aguenta o peso da própria memória:

Bomba: Um de meus amigos, estava ali comigo, ele também era um bom barbeiro na minha cidade. Quando sua mulher e sua irmã... chegaram na câmara de gás... ...

Lanzmann: Continue, Abe. Você deve fazê-lo. É necessário.

Bomba: eu não poderei.

Lanzmann: É necessário. Sei que é muito duro, eu sei disso, me perdoe.

Bomba: Não prolongue isto...

Lanzmann: Eu suplico, continue.

Bomba: Eu havia lhe dito: isto seria muito duro. Eles colocavam isto em sacos... e era tudo enviado para a Alemanha. Bom, continuemos...

Mesmo contornando o assunto depois que o choro eclode, Bomba, por meio da incitação de Lanzmann, volta ao assunto e completa o testemunho. As palavras “É preciso, você sabe disso”, para continuar com o testemunho, além de ser um testemunho histórico, é a volta de Bomba aos seus próprios fantasmas e deste reencontro pode acontecer um processo de resiliência, no qual mesmo com o trauma, ele pode não superá-lo, mas controlá-lo de maneira que possa conseguir viver de maneira satisfatoriamente social. Segundo Boris Cyrulnik, o conceito de resiliência nasce na física e: “[...] designava a aptidão de um corpo resistir a um choque. Mas atribuía-se muita importância para a substância. Quando o termo passou para as ciências sociais, significou a capacidade de conseguir (*réussir*) viver e se desenvolver positivamente, de maneira socialmente aceitável, apesar do

stress ou de uma adversidade que comportam normalmente o risco grave de um final negativo”. (Cyrulnik, 2002: 8).

No caso específico do livro *Un merveilleux malheur* de 2002, Cyrulnik analisa, sobretudo crianças, ou melhor, pessoas que sofreram traumas enquanto crianças e que de diversas maneiras atingiram um grau satisfatório na luta contra o trauma. O processo de resiliência não é de modo algum simples de alcançar e nem ao menos se tem uma receita concreta de como conseguir viver de maneira saudável depois de um forte trauma. Em um outro livro, Cyrulnik fala de como o simples ato de narrar pode ajudar neste processo: “Para iniciar um trabalho de resiliência, devemos esclarecer novamente o mundo e dar-lhe coerência. A ferramenta que permite esse trabalho chama-se ‘narração’” (Cyrulnik, 2005: 42). Esta narração pode ser de diversos tipos, ficcional, típica do “era uma vez...” ou mesmo de relação direta, como nos casos dos testemunhos. Cyrulnik ainda nos diz algo importante na constituição dessa problemática, para ele todos nós “[...] somos co-autores do discurso íntimo dos feridos da alma. Quando os fazemos calar-se, nós os deixamos agonizar parte ferida de seu eu, mas quando os escutamos como se recebêssemos uma revelação, podemos transformar sua narrativa em mito. Afinal de contas, esses sobreviventes são como fantasmas. Porque agonizaram, conheceram a morte, andaram ao lado dela e dela escapara. Eles nos impressionam como iniciados e nos angustiam como fantasmas” (Cyrulnik, 2005: 44).

Deste modo, há uma parcela na narração que pode inclusive comprometer a resiliência, a solução, para Cyrulnik, seria exatamente *compreender*. “O trabalho de resiliência constitui em lembrar-se dos choques para torná-los uma representação em imagens, de ações e de palavras, a fim de interpretar a ruptura”. (idem, *ibidem*).

No filme, há também, juntamente com o comprometimento histórico, esse papel mesmo em surdina dos traumas que são trazidos com ímpeto de volta à consciência em todos os casos (vítimas, culpados e espectadores), o que de fato torna-se uma arma poderosa contra os traumas dessas próprias pessoas. Mas, assim como o trauma atravessa os testemunhos e chega aos espectadores do filme

(este mesmo como testemunho daqueles testemunhos e, portanto partícipe do evento), trabalhando este fator que está presente em todos nós, no processo de resiliência acontece a mesma coisa. Se por um lado o filme cumpre também este papel no processo de resiliência daqueles que testemunham, por outro, também nós espectadores temos a oportunidade de enfrentar esse trauma e inferir em um processo de resiliência.

Referências Bibliográficas

- BELTING, Hans (2007), *Image et culte*, 2ª edição, Paris: Cerf.
- ____ (2004), *La vraie image*, Paris: Gallimard.
- CYRULNIK, Boris (2005), *O murmúrio dos fantasmas*, São Paulo: Martins Fontes.
- ____ (2002), *Un merveilleux malheur*, Paris: Odile Jacob.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998), *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Editora 34.
- FELMAN, Shoshana (1991), “The return of the Voice: Claude Lanzmann’s *Shoah*” in Shoshana Felman; Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York: Routledge.
- NESTROVSKI, Arthur Rosenblat; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.) (2000), *Catástrofe e representação*, São Paulo: Escuta.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2001), “O que é documentário?” in *Bocc* www.bocc.uff.br/_esp/autor.php?codautor=832.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) (2007), *Leituras de Walter Benjamin*, São Paulo: Annablume.
- ____ (2001), “ ‘Zeugnis’ e ‘Testimonio’: um caso de intraduzibilidade entre conceitos” in *Literatura e Autoritarismo*, Letras nº 22, Jaime Ginzburg; Umbach Ketzer; Ursula Rosani (Orgs.), Janeiro/Junho, pp.121-130.

Filmografia

- Shoah* (1985), de Claude Lanzmann
- Hitler* (1977), de Hans-Jurgen Syberberg

A NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA NO FILME DOCUMENTÁRIO: UMA ANÁLISE DE *TARNATION* (2003), DE JONATHAN CAOUETTE

Sandra Straccialano Coelho; Ana Camila Esteves*

Resumo: O presente artigo visa refletir sobre a autobiografia no cinema documentário, problematizando a pertinência da perspectiva da análise narrativa. Para tanto, realizamos uma análise da narrativa de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, com o objetivo de compreender o modo como a autorrepresentação se constitui neste documentário autobiográfico. Palavras-chave: cinema, documentário, autobiografia, narrativa, análise, *Tarnation*.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la autobiografía en el cine documental, cuestionando la pertinencia de la perspectiva del análisis narrativo. Para ello, realizamos un análisis del relato de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, con el objetivo de comprender cómo se constituye la auto-representación en este documental autobiográfico. Palabras-clave: cine, documental, autobiografía, relato, análisis, *Tarnation*.

Abstract: This article aims to reflect on the autobiography documentary film, questioning the relevance of the perspective of narrative analysis. Therefore, we analyze the narrative of *Tarnation* (2003), by Jonathan Caouette, with the aim of understanding how the self-representation is constituted in this autobiographical documentary. Keywords: cinema, documentary, autobiography, narrative, analysis, *Tarnation*.

Résumé: Cet article vise à réfléchir sur le film documentaire autobiographique, en problématisant la pertinence de la perspective fournie par l'analyse du récit. Par conséquent, nous avons effectué une analyse du récit de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, dans le but de comprendre comment l'auto-représentation se construit dans ce documentaire autobiographique. Mots-clés: cinéma, documentaire, autobiographie, narrative, analyse, *Tarnation*.

Introdução

Relatos autobiográficos não são exatamente uma novidade no âmbito das artes, e em especial na literatura. Segundo Marques,¹ o surgimento do relato autobiográfico, tal como é reconhecido em sua forma moderna, estaria na

* Sandra Straccialano Coelho, Doutoranda – UFBA. Email: sandrixcoelho@gmail.com. Ana Camila Esteves, Mestranda – UFBA. Email: kamtelle@gmail.com

¹ MARQUES, José Oscar de Almeida. *Rousseau e a forma moderna da autobiografia*. IX Congresso Internacional da ABRALIC, Porto Alegre, Julho de 2004. Disponível em www.unicamp.br/~jmarques/pesq/Forma_moderna_da_autobiografia.pdf. Consultado em 10/11/2010.

autobiografia romântica e, mais especificamente, localizado nas *Confissões* (1764-1770) de Rousseau, cuja influência “foi enorme e imediata, tendo criado, sozinha, o próprio gênero da autobiografia (sendo que esta palavra nem existia antes).” (2004: 3).

No que diz respeito especificamente ao cinema, experiências autobiográficas podem ser identificadas desde as primeiras realizações dos irmãos Lumière, em filmes como *Almoço do bebê*, de 1896, e todos os outros nos quais aparecem os diretores em atividades cotidianas com a sua família e amigos. No entanto, ainda que possível de ser identificada desde os primórdios da sétima arte, a autobiografia não se constituiu enquanto um dos gêneros dominantes da arte cinematográfica.

Ainda que muitos filmes possuam conteúdo autobiográfico explícito e declarado, como nos conhecidos casos de François Truffaut (*Os Incompreendidos*, 1959) e Federico Fellini (*Oito e Meio*, 1963), a autobiografia como uma espécie de filmes específicos e dotados de determinadas convenções foi se estabelecer, particularmente, dentro do formato documentário. Percebeu-se um movimento de proliferação, especialmente a partir dos anos 1980, de experiências fílmicas confessionais, em sua maioria constituídas por documentários autobiográficos que circulam à margem dos principais circuitos de exibição.

Nesse sentido, um exemplo notável é o do cineasta Alain Cavalier, que, entre 1978 e 2009, realizou quatro filmes que compõem a série que chamou “Auto-retratos”, dentre os quais se destaca *Le Filmeur* (2005), no qual apresenta ao espectador uma espécie de diário filmado, ao revelar mais de uma década da sua vida e do seu trabalho a partir de imagens produzidas por si próprio. Outro caso de diário filmado é o do cineasta israelense, de origem judaico-brasileira, David Perlov. Seus diários resultaram em um projeto documental em seis episódios, com 52 minutos cada, financiados pela emissora britânica Channel 4 e filmados entre 1973 e 1983. Nesses filmes, o cineasta mostra seu olhar sobre o mundo, suas relações familiares e os universos judaico e israelense.

Ainda como exemplo de experiências documentais autobiográficas, podemos citar o curto documentário intitulado *Kroppen Min (Meu Corpo)*, 2002),

realizado por Margreth Olin, filme onde a diretora aparece nua diante da câmera e faz uma reflexão sobre o seu corpo, rememorando críticas que sofreu na infância e adolescência. Com um inesperado humor, Olin fala sobre questões relacionadas à própria imagem, sua identidade feminina e auto-estima. Um ano depois, Jonathan Caouette chamou a atenção em festivais por todo o mundo ao apresentar o filme *Tarnation* (2003), no qual conta, através de uma grande quantidade de imagens de arquivo realizadas desde a sua infância até a idade adulta, o drama dos distúrbios mentais de sua mãe e dos reflexos psicológicos e emocionais de tais distúrbios em sua vida. Já em 2008, a atriz Sandrine Bonnaire irá realizar *O Nome dela é Sabine*, um documentário em que relata a experiência do autismo em sua família, por meio da história do percurso de sua irmã por diferentes instituições psiquiátricas na França.

No Brasil, o caso que mais chamou atenção foi o do cineasta Kiko Goifman em *33* (2003), documentário sobre a busca do diretor pela sua mãe biológica. O número 33 diz respeito não só à idade que o diretor estava prestes a completar, como também ao número de dias em que se dedicou à busca. Ainda podem ser citados outros exemplos de autobiografia no cinema documentário brasileiro, especialmente no circuito dos festivais de curta-metragens. Um deles é *Clarita* (2007), no qual a diretora Thereza Jessouroun relata como a doença de Alzheimer de sua mãe (a Clarita do título) afetou e desestruturou toda a sua família. Outro exemplo é o documentário de Guile Martins, *Canoa Quebrada* (2010), no qual o diretor descobre quem é seu pai biológico e resolve fazer-lhe uma visita surpresa. Ainda como parte destas experiências autobiográficas no panorama nacional, podemos citar, por fim, o recente longa *Álbum de Família* (2009), de Wallace Nogueira (projeto aprovado pelo DocTV), que trata da inquietude do diretor após a morte da mãe e que, ao narrar sua jornada pelo interior da Bahia, em busca de um álbum de fotos perdido em uma antiga fazenda da família, mostra a sua reaproximação com o pai.

Pode-se dizer que todos esses filmes citados possuem algumas recorrências que nos permitem pensar em um gênero de filmes que se consolida a partir de uma série de convenções. Como se pode observar, o relato confessional

parece especialmente relacionado, do ponto de vista temático, a histórias de famílias marcadas por casos de doenças, desavenças, aproximações e reconciliações. No que tange à estética desses filmes, o recurso básico parece ser o uso de materiais de arquivo das mais diversas naturezas, não só no nível da imagem (câmeras super-8, 35mm, miniDV, etc), mas também no que diz respeito ao som e outras referências como cartas, gravações em fitas-cassete, gravações de telefonemas e mensagens de secretárias eletrônicas, álbum de fotos, etc. Ainda que em alguns desses filmes os diretores contem histórias de outras pessoas de suas famílias, eles se fazem presentes como personagens de uma narrativa que se articula ao redor das suas referências pessoais. Muitas vezes o que se vê é um diretor que se constrói como personagem a partir da história do outro – sendo que esse outro é alguém que declaradamente faz parte da sua vida.

O presente artigo se insere no âmbito mais geral da reflexão sobre a especificidade de tais experiências (cujo estudo, evidentemente, ainda dá seus primeiros passos), ao propor uma perspectiva de análise do documentário *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette. A reflexão a ser aqui empreendida compreende um percurso que se divide em três momentos diversos que se pretende articular.

Primeiramente será realizada a discussão sobre a consideração da autobiografia enquanto gênero, tanto de um ponto de vista geral, quanto no caso específico da autobiografia cinematográfica. Conforme esse objetivo, será abordada, em especial, a obra de Philippe Lejeune, autor que tem se dedicado, desde os anos 1970, ao estudo do gênero autobiográfico em suas mais diversas formas. No segundo momento do artigo, será discutida a pertinência da perspectiva de análise narrativa para o estudo do documentário autobiográfico, a partir da consideração conjunta de questões levantadas por alguns autores que têm se dedicado tanto ao estudo das narrativas cinematográficas, quando ao das autobiografias. Por fim, no terceiro e último momento, será apresentada a análise da narrativa autobiográfica em *Tarnation*, realizada sob a perspectiva das discussões empreendidas no decorrer do artigo, dedicando especial atenção ao

modo como Jonathan Caouette articula determinados recursos narrativos para empreender a construção de si como personagem da sua própria vida.

Da autobiografia e do documentário autobiográfico

Em 2008 foi publicada no Brasil a obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet*,² de Philippe Lejeune, uma coletânea de ensaios escritos pelo autor durante cerca de 30 anos de pesquisa sobre aquilo que denomina como “gênero autobiográfico”.³ Referência fundamental para o estudo das autobiografias, Lejeune publica seu primeiro livro a respeito do tema no início dos anos 1970,⁴ dedicando-se, desde então, à pesquisa das mais diferentes “escritas do eu”. Partindo do interesse inicial pela autobiografia como gênero literário, o autor passa a refletir, ao longo dos anos, sobre outras formas de autorrepresentação, tais como cartas, diários, autorretratos, autobiografias cinematográficas e, mais recentemente, os blogs⁵. Especificamente sobre a autobiografia no cinema, o autor publica um texto em 1987⁶, no qual aborda os problemas relativos ao estudo de experiências autobiográficas, tendo em vista as particularidades do texto fílmico e as dificuldades que se apresentaram a ele e a outros autores na transposição de termos e referenciais próprios à análise das autobiografias escritas para o âmbito cinematográfico. Nesse momento, justifica o risco assumido ao falar da autobiografia no cinema, tendo em vista o fato de este (e não só ele) ter se aventurado a falar em autobiografia: “Em 1984, os encontros “Cinema e Literatura”. Em 1985, o número da *Revue Belge de Cinéma* dedicada a Boris Lehman se intitulava “Un cinéma de l’autobiographie” (Um cinema da

² LEJEUNE, Philipe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

³ A questão controversa da delimitação de gêneros não será aqui discutida, por não constituir o foco do artigo. Vale notar, no entanto, o lugar de Lejeune não só como pesquisador das autobiografias, mas sobretudo como um defensor do gênero autobiográfico.

⁴ LEJEUNE, Philipe, *L’Autobiographie en France*, Paris: Armand Collin, 1971.

⁵ No decorrer desse longo percurso de investigação, Lejeune fundou na França, em 1992, a APA (Associação pela Autobiografia e pelo patrimônio autobiográfico) que se dedica à construção de um acervo de textos autobiográficos inéditos.

⁶ “Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário”, texto publicado originalmente na *Revue Belge du Cinéma* e que integra a terceira parte de *O Pacto Autobiográfico*, intitulada “Outras formas de auto-representação”.

autobiografia). Em outubro de 1985, Frédéric Mitterrand apresentou em um de seus programas “Le cinéma à la première personne” (O cinema em primeira pessoa), retomando a expressão popularizada desde 1947 por Jean-Pierre Chartier. Então venho a Bruxelas, nessa semana “Cinema e Autobiografia”, para ver todos esses filmes pessoais, tão difíceis de serem vistos fora das mostras.” (Lejeune, 2008: 222).

Percebe-se, assim, que, na consideração da autobiografia cinematográfica, o autor estará se referindo, especificamente, a uma produção crescente de filmes (em especial, documentários) realizados à margem dos circuitos comerciais, nos quais, sobretudo a partir dos anos 80, cineastas passaram a voltar a câmera para si próprios. A esse respeito, o centro da reflexão de Lejeune estará no questionamento da própria possibilidade da expressão de um “eu” no cinema: “Será que o eu é capaz de se expressar no cinema? E um filme pode ser autobiográfico? Por que não? Mas tratar-se-ia exatamente da mesma coisa do que quando se fala, em literatura, de autobiografia?” (p.221). Nesse sentido, questões como a mediação do próprio aparato tecnológico, assim como a polêmica da autoria na obra audiovisual (tendo em vista, especialmente, o contexto de produção coletivo em que tais obras são engendradas) constituiriam alguns dos principais entraves à expressão autobiográfica no cinema e que caberiam aos pesquisadores considerar com atenção.

No caso de Lejeune, o primeiro desafio que ele se coloca, e que acaba por ser central à consideração de diferentes textos autobiográficos, deriva da própria definição de autobiografia. Na verdade, percebe-se que, exatamente por ser o defensor de um gênero, ele faz um esforço no sentido de estabelecer critérios de definição e classificação, assim como para delimitar um *corpus* de análise. Como contrapartida desse esforço, acabou por receber várias críticas pelo teor normativo de algumas de suas afirmações, críticas que ele foi, ao longo de seu percurso de pesquisas, discutindo em diferentes textos.⁷

⁷ No que concerne a tais críticas e às respostas do autor, ver os três primeiros capítulos de *O pacto autobiográfico*.

De maneira geral, e tentando resumir as linhas centrais da argumentação desse autor, pode-se dizer que, frente ao desafio da consideração da grande diversidade de objetos que se propõe a analisar, Lejeune opta por uma definição que se baseia na recepção dos textos e que, dessa forma, lhe permite abarcar experiências autobiográficas diversas. Nesse sentido, discute que se a autobiografia se define, grosso modo, como todo texto onde autor, narrador, e personagem principal se identificam, é evidente que tal identificação sempre é problemática tendo em vista que, no registro escrito (assim como no audiovisual e em outros por ele estudados), o sujeito da enunciação está ausente no momento da leitura. “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o ‘autor’, o ‘narrador’ e o ‘personagem’. Mas essa ‘identidade’ levanta numerosos problemas que tentarei, senão resolver, pelo menos formular claramente nos ensaios.” (p.15)

Lejeune decide partir, então, da noção de autoria como contrato social para enfrentar a definição desse gênero que supõe a identidade entre autor, narrador e pessoa de quem se fala. Dessa forma, a autobiografia pressuporia o que ele denomina como “pacto autobiográfico”, “a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro.” (p.26).

Nesse sentido, propõe uma abordagem metodologicamente interessante, fornecendo instrumentos que permitem driblar os principais obstáculos teóricos à definição pretendida na medida em que evita baseá-la exclusivamente na análise interna dos textos, assim como em uma relação entre texto e extra-texto que pressuporia a verificação da coincidência entre personagem/fatos da narrativa com a vida “real” do autor. Vale notar, no entanto, que a estratégia de deslocar a definição de autobiografia para o pólo da recepção e do contrato estabelecido com o leitor não resolve todas as dificuldades que podem surgir na análise das autobiografias, já que tal pacto nem sempre é tão evidente. Por outro lado, pode-se afirmar que essa perspectiva tem como principal mérito e interesse o fato de permitir desvincular a autobiografia das noções de verdade, realidade e semelhança.

Dito em outras palavras, considerar a autobiografia pelo prisma do pacto autobiográfico permite evitar a armadilha de se pensar a autobiografia como texto narrativo no qual o autor expressaria a “verdade” sobre si próprio e sua vida – armadilha que acaba por dar margem a um falso dilema, pois pressupõe a existência de uma única verdade sobre o autor e sua vida, e que tal verdade, anterior e externa ao texto autobiográfico, neste deveria estar refletida.

Ao se questionar exatamente sobre esse falso dilema, durante a investigação da profusão contemporânea de experiências midiáticas marcadas pelo desejo de autoexposição de diferentes sujeitos (experiências dentre as quais se inscreve o documentário autobiográfico), a pesquisadora Paula Sibilia afirma:⁸ “A experiência de si como um ‘eu’ se deve, portanto, à condição de narrador do sujeito: alguém que é capaz de organizar sua experiência na primeira pessoa do singular. Mas este não se expressa unívoca e linearmente através de suas palavras, traduzindo em texto alguma entidade que precederia o relato e seria ‘mais real’ do que a mera narração. Em vez disso, a subjetividade se constitui na vertigem desse córrego discursivo, é nele que o ‘eu’ de fato se realiza. Pois usar palavras e imagens é agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjetividades, nutrindo o mundo com um rico acervo de significações” (Sibilia, 2008: 31)

O trecho citado faz parte do segundo capítulo do livro, intitulado “Eu narrador e a vida como relato”, no qual a autora, ao avançar na reflexão sobre as relações entre o “eu” e o narrador, acaba por desdobrá-la na consideração sobre a distinção entre a vida e o relato (ou narrativa). “Mas se o *eu* é um narrador que se narra e (também) é um outro, o que seria “a vida de cada um”? Assim como seu protagonista, essa vida possui um caráter eminentemente narrativo. Pois a experiência vital de cada sujeito é um relato que só pode ser pensado e estruturado como tal se for dissecado na linguagem. Mas, assim como ocorre com o seu personagem principal, esse relato não representa simplesmente a história que se

⁸ SIBILIA, Paula . *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

tem vivido: ele a apresenta. E, de alguma maneira, também a realiza, concede-lhe consistência e sentido, delinea seus contornos e a constitui.” (p.32)

Ainda que o objetivo geral de Sibilía em sua obra seja o de compreender as razões pelas quais essas “escritas do eu” se configuram como uma demanda da sociedade contemporânea, a autora atesta, durante seu percurso de análise, o fato de que narrativas autobiográficas podem ser historicamente identificadas nas mais diferentes áreas da comunicação e das artes. Inevitavelmente, nesse percurso, a autora acaba por refletir, em alguma medida, sobre o documentário autobiográfico. Ao falar deste fenômeno no cinema, Sibilía cita especificamente as obras do cineasta italiano Nanni Moretti (*Caro Diário*, 1993, e *Abril*, 1998), às quais chama de “ambígua autoficção” (p. 209), assim como o documentário brasileiro 33, de Kiko Goifman (que, aos 33 anos, narrou a busca de 33 dias pela sua mãe biológica), entre outros exemplos. Neste momento, a autora localiza *Tarnation* como “o mais ilustre desse novo gênero”: “Esse longa-metragem recria na tela o verdadeiro drama existencial do seu diretor, Jonathan Caouette, contado através de uma alucinada colagem audiovisual de fotografias, fragmentos filmados em super-8, mensagens de secretária eletrônica, confissões registradas em vídeo e material de arquivo sobre a cultura midiática dos anos 1980 e 1990. O filme causou grande impacto na crítica e obteve sucesso em festivais internacionais. Entre outros méritos, destaca-se o fato de ter sido inteiramente realizado no computador pessoal do autor-narrador-personagem.” (p.210).

Considerando a questão sobre o prisma que se apresenta nos trechos citados, podemos afirmar que uma maneira potencialmente interessante de enfrentar o desafio da análise das autobiografias no cinema se encontra na perspectiva de uma análise narrativa de tais experiências, tendo em vista essa relação intrínseca entre autorrepresentação e a constituição do sujeito como narrador. Discutiremos mais detidamente, a seguir, sobre essa perspectiva de análise e sua pertinência face ao nosso objeto em questão.

Da análise narrativa de autobiografias – algumas considerações sobre o método

Frente a qualquer que seja a obra fílmica que se pretenda analisar, pode-se dizer que a escolha de um método constitui uma etapa crítica do trabalho do analista. Nesse sentido, é interessante considerar a postura defendida por Jacques Aumont e Michel Marie em *A análise do filme*:⁹ “(...) diremos então que não existe qualquer método aplicável ‘igualmente’ a todos os filmes, sejam quais forem. Todos os métodos de alcance potencialmente geral que iremos evocar devem sempre especificar-se, e às vezes ajustar-se, em função do objeto preciso de que tratam. É essa parte de ajuste mais ou menos empírico que muitas vezes distingue a verdadeira análise da mera aplicação de um modelo sobre um objecto.” (p.31)

De acordo com tais palavras, observa-se que, diferente do que pode sugerir o título do livro, os autores não estarão empenhados em definir *a priori* qual a melhor análise, mas em apresentar diferentes possibilidades e instrumentos analíticos disponíveis cuja operacionalidade praticamente deve se impor a partir dos objetos que o analista se propõe abordar. Obviamente que tal imposição não se resume a uma única possível e nem se dá de maneira direta ou simples, pois requer um exercício de escolha e elaboração de hipóteses por parte do analista. De todo modo, o que gostaríamos de ressaltar, a partir do trecho acima transcrito, é a necessidade de não reduzir o exercício da análise a um “enquadramento” do objeto, mas a um esforço de adequação que, por princípio, tenha como ponto de partida (e chegada) o próprio objeto da análise.

Nesse sentido é que, dentre as possíveis vias de análise que podem ser convocadas frente a documentários autobiográficos, optamos pela perspectiva da análise narrativa. Se considerarmos que autobiografias, de modo geral, dizem

⁹ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

respeito a relatos de vida¹⁰, tal consideração nos leva ao fato de que estes relatos se realizam, sobretudo, sob a forma narrativa. Sendo assim, acreditamos que a investigação sobre como determinados documentários autobiográficos constituem-se narrativamente pode trazer respostas instigantes sobre certas particularidades de experiências autobiográficas no cinema.

Com o intuito de investigar especificamente esse caráter narrativo das autobiografias, o psicólogo cognitivista norte-americano Jerome Bruner, elabora da seguinte maneira as principais teses que desenvolve em seu texto *Life as narrative*:¹¹ “The first thesis is this: we seem to have no other way of describing ‘lived time’ save in the form of narrative. Which is not to say that there are not other temporal forms that can be imposed on the experience of time, but none of them succeeds in capturing the sense of ‘lived’ time: not clock or calendrical time forms, not serial or cyclical orders, not any of these. (...) My second thesis is that the mimesis between life so-called and narrative is a two-way affair: that is to say, just as art imitates life in Aristotle’s sense, so, in Oscar Wilde’s, life imitates art.”¹² (1987: 12-13).

Ainda que especificamente nesse trabalho Bruner esteja interessado na análise narrativa dos relatos de vida de seus pacientes, as teses por ele propostas são pertinentes ao estudo das autobiografias de modo geral. Nesse sentido, é relevante notar que o referencial teórico utilizado pelo autor para tal análise funda-se, em sua maioria, em vários dos principais autores que se dedicaram ao estudo da narrativa tanto na linguística quanto na teoria literária. Nomes como Vladimir Propp, Tzvetan Todorov e Algirdas Julius Greimas, dentre outros, estarão na base de sua reflexão, do mesmo modo como constituem referências

¹⁰ Esse sentido é o evocado pela própria etimologia do termo “autobiografia”, em que temos *bio* (vida) e *grafia* (escrita), o que nos remete a um sentido da autobiografia que pode ser expressado como “a escrita da vida de si próprio”.

¹¹ BRUNER, Jerome. *Life as narrative*. Social Research, vol.54, n.1, 1987, pp. 11-32.

¹² A primeira tese é a seguinte: parece que não temos nenhum outro modo de descrever o “tempo vivido” a não ser em forma de narrativa. O que não quer dizer que não haja outras formas temporais que possam ser impostas na experiência do tempo, mas nenhuma delas consegue capturar o senso de tempo “vivido”: não são formas temporais do calendário ou relógio, nenhuma delas. (...) Minha segunda tese é que a mimese entre o que se diz vida e a narrativa é uma via de mão dupla: o que significa dizer que assim como a arte imita a vida, no senso aristotélico, a vida imita a arte, de acordo com Oscar Wilde. (tradução nossa).

fundamentais para o estudo das narrativas cinematográficas.¹³ André Gaudreault e François Jost, na conclusão de *A narrativa cinematográfica* (2009), chamam a atenção exatamente para o fato de que tais “apropriações” de referenciais teóricos entre diferentes disciplinas, além de necessária ao estudo das narrativas, podem ser vistas como uma possibilidade de reavaliação e afinamento conceitual e teórico: “No final deste itinerário, fica claro que certos conceitos elaborados no campo dos estudos romanescos, por exemplo, devem ser retrabalhados: a focalização, que a análise do filme fragmenta em ponto de vista cognitivo, visual e auditivo. Justa retaliação, a narratologia literária tem de voltar ao trabalho em função do impulso dado pela sua prima cinematográfica. Este é o ensinamento a ser extraído: atualmente, não é mais possível entrincheirar-se nos limites tranquilizadores de suas próprias disciplinas: a narratologia deve ser comparada, avançar levando em consideração as várias mídias, ou não tem razão de ser. (Jost, 2009: 190).

Quando se afirma, aqui, o interesse da análise narrativa para a consideração do documentário autobiográfico, nosso propósito não se resume, assim, a empreender uma recuperação dessa tradição da análise narrativa que tenha como finalidade sua mera aplicação. O objetivo é, na verdade, partindo do pressuposto de que a análise narrativa representa uma estratégia pertinente para o estudo do documentário autobiográfico, identificar e analisar os principais operadores narrativos colocados em ação em *Tarnation* que permitam empreender essa reflexão comparativa convocada por Gaudreault e Jost.

Ainda segundo as instâncias fundamentais da estrutura da narrativa apontadas por esses autores¹⁴, estabelecemos como foco principal da análise desenvolvida o Narrador e o Tempo. Tendo em vista que uma das maneiras de se considerar a autobiografia é enquanto relato do tempo vivido, a análise da temporalidade terá um lugar central na consideração de *Tarnation*. Do mesmo

¹³ A esse respeito, ver o capítulo 4 da obra citada de Aumont e Marie, intitulado “A análise do filme como narrativa”, ou ainda, “El análisis de la narración” na obra de Francesco Casetti e Federico di Chio, *Cómo analizar un film* (Barcelona: Paidós, 2007).

¹⁴ Narrador, Tempo, Espaço e Ponto de vista.

modo, a análise da dupla presença¹⁵ do narrador será fundamental tendo em vista a centralidade da questão da identidade para o gênero autobiográfico. Sob esse aspecto, a análise narrativa nos parece ser o caminho mais evidente para entender melhor como se dá a construção possível de um relato de vida no suporte audiovisual, à medida em que permite trabalhar simultaneamente com esses dois aspectos que nos parecem fundamentais não apenas ao documentário autobiográfico, mas particularmente à compreensão e análise da narrativa em *Tarnation*.

***Tarnation* – construção narrativa de uma autobiografia**

Tarnation (2003) é um filme documentário dirigido por Jonathan Caouette sobre a trajetória da sua própria vida. O longa tem início em 2002, quando John recebe a notícia de que sua mãe, Renee LeBlanc, teve uma overdose de lítio (medicamento que toma por conta de distúrbios de comportamento). A partir dessa notícia, é construído um relato pessoal a respeito de cerca de vinte anos da vida do diretor que se passaram entre violências, abandonos, drogas e instabilidades mentais e emocionais. Utilizando 160 horas de material de arquivo, entre vídeos, fotografias, gravações de secretárias eletrônicas e depoimentos confessionais gravados em fita cassete, o diretor montou sua autobiografia marcada pela relação com Renee, portadora de doença mental crônica e que passou a maior parte da vida circulando entre hospitais psiquiátricos.

Existem três pontos essenciais da narrativa de *Tarnation* que nos ajudam a compreender de que modo o diretor/autor-narrador-personagem constrói a trajetória de sua vida para o espectador. Em primeiro lugar, observa-se que o filme se apresenta ao espectador como uma trama conforme os moldes ficcionais, lançando mão de um “*once upon a time*” logo nos primeiros dez minutos e de uma narração que estabelece, especialmente através de inúmeros títulos utilizados no

¹⁵ Aqui, conforme demonstrado por Gaudreault e Jost, o ponto de vista deve ser considerado tanto no plano das imagens, quanto no nível sonoro – o que levou o autor a propor as noções de “ocularização” e “auricularização” a respeito da focalização no filme.

filme, os capítulos de uma história que envolve os seus poucos personagens. Sendo assim, um primeiro ponto a ser notado, do ponto de vista da construção narrativa, é que, apesar de tratar-se de um documentário, vários recursos em *Tarnation* se valem de convenções do gênero ficcional.

Outro ponto importante a ser destacado diz respeito à manipulação do tempo na narrativa. A história de *Tarnation* começa em 2002, retorna 16 anos na vida das personagens, para enfim retomar a narrativa, ao final do filme, do ponto onde começou. Este percurso é todo ele guiado pelos materiais arquivados por Jonathan, criando uma cronologia com base unicamente nos fragmentos de memória do diretor. Como terceiro ponto da construção narrativa a ser destacado, está o fato de que a própria instância narradora no filme se vê representada, prioritariamente, por uma voz em terceira pessoa que aparece através dos letrados, fato que acaba por estabelecer uma relativa distância entre o diretor e o personagem, mesmo que a coincidência entre eles, de fundamental importância para o estabelecimento do pacto autobiográfico com o espectador, esteja clara desde o início do filme.

A primeira imagem de *Tarnation* é a de Renee cantando alegremente uma música gospel enquanto anda de uma sala para uma cozinha. A luz e a granulação, além do movimento da câmera e da falta de cuidado com enquadramentos revelam que se trata de uma gravação caseira, o que seria uma primeira indicação da natureza documental do filme. Logo há um corte para os créditos do filme, e o que se vê é a mesma Renee, porém com uma aparência mais desleixada, imagem seguida pela de outros dois personagens importantes na trajetória de Jonathan: seu avô Adolph Davis e sua avó Rosemary Davis. Os créditos são compostos de uma edição de fragmentos de imagens gravadas em vídeo, todas mais ou menos com a mesma textura, revelando figuras decadentes e com claros sinais de abandono e loucura. Esse efeito é causado especialmente pela edição, pela qual Jonathan foi o responsável, marcada pelo aumento e diminuição da velocidade das imagens, assim como por cortes que tornam as informações sempre fragmentadas, além de efeitos que modificam constantemente as cores das imagens. Há também, nesta sequência, uma música que, unida a esta montagem, constrói um tom

melancólico, triste – recurso que o diretor usará em todo o longa. Vale, assim, salientar o fato de que é ainda nos créditos que se estabelece este tom, o qual contribui para localizar o espectador em um filme documentário autobiográfico, confessional e baseado em documentos pessoais do diretor – seu nome aparece nos créditos não somente como parte do “elenco”, junto com os nomes da mãe e dos avós, mas também como editor, produtor e diretor.

Logo após os créditos, o espectador é situado em março de 2002, em Nova Iorque, momento em que Jonathan aparece diante da câmera em sequências com fortes traços de encenação.¹⁶ Ao vermos o diretor falando ao telefone, temos a informação de que sua mãe acabou de sofrer uma overdose de lítio, e a reação do rapaz é desesperadora: Jonathan aparece em primeiro plano chorando, passando mal e tendo um ataque de pânico, como ele mesmo declara. Na sequência, o vemos dentro de um ônibus, em uma edição que intercala imagens suas, abraçado à mãe, com imagens que tipicamente associamos ao tema da viagem: estradas e casas filmadas do interior de um veículo em movimento. Nitidamente notamos, pela sua textura, o fato de que tais imagens foram gravadas por um aparato mais antigo. Tem-se, portanto, a indicação de uma viagem, não só ao encontro da mãe, mas ao próprio passado do diretor, revelada por essas imagens antigas montadas na cena. A articulação dessa viagem como um retorno ao passado também é indicada ao espectador no plano sonoro, pois ouvimos, simultaneamente, uma gravação na qual identificamos a voz de Renee cantando uma cantiga infantil para Jonathan.

Tarnation tem uma espécie de prefácio, a partir do qual o espectador é situado sobre a cronologia da história e os principais problemas da família de Jonathan. Esse prefácio é constituído por uma sequência de títulos que se iniciam com a fórmula clássica do “*Once upon a time...*” logo após o início dessa viagem duplamente articulada do protagonista. Tais títulos são intercalados por diferentes

¹⁶ Não entraremos aqui na questão de como *Tarnation* problematiza as fronteiras entre o documentário e a ficção, por não serem relevantes para o objetivo da nossa investigação, porém é importante deixar claro que, muitos recursos usados por Caouette são de natureza ficcional, como o uso da música, um tipo específico de edição que “adultera” as imagens, e mesmo a encenação que se pode supor em algumas cenas. No entanto, consideramos que nenhum desses recursos abala o pacto de leitura estabelecido com o espectador.

imagens de arquivo (em especial fotos da mãe de Jonathan quando jovem) e acompanhados por uma música tranquilizadora. Do ponto de vista da construção narrativa percebe-se aqui uma “quebra” na sequência até então desenvolvida desde os créditos. Se, anteriormente, temos como elementos disparadores da viagem a introdução do contexto da overdose da mãe e do descontrole emocional do protagonista frente a esse fato (o que nos prepara para um relato dramático de uma questão de caráter emocional bastante denso), agora somos como que distanciados desse drama familiar para então tomarmos conhecimento de suas possíveis origens como se ouvíssemos um conto feito para crianças.

Em linhas gerais, nesse momento somos informados sobre a história de Renee LeBlanc, filha de um típico casal classe média do Texas que é transformada em garota propaganda após ser descoberta por um fotógrafo de Nova York. Um dia Renee cai do telhado de sua casa, quebra os dois joelhos e fica paralisada por seis meses. Por pensarem que a paralisia existia “somente na cabeça de Renee”, a família autoriza um tratamento psiquiátrico à base de choques elétricos, o que desencadeia um histórico que culmina com múltiplas internações em instituições de saúde mental e um completo descontrole emocional e psíquico da jovem. Enquanto sai de uma para outra dessas instituições, Renee se casa, tem um filho e é abandonada pelo marido. Tentando sair de casa com a criança, ela passa por uma série de dificuldades e chega a ser estuprada, na frente do filho, por um motorista que lhe dá carona. A criança em questão é Jonathan, que acaba por ser entregue a diferentes lares adotivos até que seus avós consigam obter sua guarda. Mais à frente, na narrativa, veremos que esta sequência de acontecimentos acabou por desenvolver no garoto problemas psicológicos, dos quais o principal é a despersonalização.¹⁷

Essa cronologia exibida no que chamamos de prefácio do filme situa o espectador numa história familiar que gira em torno, basicamente, de distúrbios

¹⁷ Legendas sobrepostas às imagens nos informam, em momento posterior do filme, que a perturbação de despersonalização caracteriza-se por sentimentos persistentes ou recorrentes de estar separado do próprio corpo e dos seus processos mentais. Uma pessoa com uma perturbação de despersonalização sente-se como se fosse um observador da sua própria vida, como se estivesse num mundo irreal ou num sonho.

psicológicos que parecem passar de mãe para filho, contada a partir da memória construída em imagens, gravações, vozes. Se num primeiro momento pode parecer que *Tarnation* é um filme sobre Renee LeBlanc, logo fica claro que Jonathan Caouette parte de questões relacionadas à saúde mental de sua mãe para falar do seu próprio drama pessoal, da sua trajetória de abandono, da sua vida sempre vivida às margens, do amor que tem pela mãe e do medo que tem de acabar como ela.

Em *Tarnation*, a instância temporal é completamente manipulada pela organização da montagem e edição dos materiais arquivados por Jonathan e por ele usados para construir o filme. Se *Tarnation* é uma história de uma trajetória de vida contada quase exclusivamente a partir de materiais de arquivo, é o modo como o diretor os organiza que vai delimitar a estrutura temporal que tece a narrativa. O prefácio fornece ao espectador uma apresentação cronológica inicial que oferece informações básicas sobre os personagens e seus conflitos. Essa cronologia linear, estabelecida a partir da narração presente nos títulos, permanece durante todo o filme, e é uma das suas características mais marcantes. Nesse sentido, ainda que não mais se repita uma sequência tão longa e didática de títulos depois desse prefácio, as imagens montadas vão ser pontuadas, diversas vezes, com títulos indicativos de uma série de datas que marcam diferentes fases da vida de Johnatan, organizando assim, cronologicamente, nossa leitura dessas imagens.

Dito de outro modo, percebe-se que Jonathan Caouette se preocupa em mostrar ao espectador as imagens de sua vida como se construísse um álbum de retratos, com indicações de datas e locais que se estabelecem enquanto norteadores da leitura dessas imagens. O que chama atenção nesse recurso simples é que ele é quase todo construído somente a partir de imagens prévias, de imagens que já existiam nos arquivos pessoais do diretor – a cronologia é, portanto, resultado da colagem de um vasto material de diferentes formatos e se vê sobreposta por um outro nível de narração, onde um narrador deseja nos “contar” uma história por meio de títulos.

O que é importante observar aqui é que Jonathan Caouette, apesar de optar em certa medida pela cronologia linear, organiza as suas imagens de arquivo de

modo muitas vezes aleatório, repetindo imagens, montando vozes gravadas com fotografias com as quais estas não possuem uma relação direta, escolhendo muito especificamente as informações que quer transmitir. No prefácio do filme, por exemplo, alguns fatos narrados exigem total confiança do espectador no narrador, como quando este nos informa de que Renee foi estuprada na frente de Jonathan, ou de que ele foi abusado física e psicologicamente por seus pais adotivos durante anos. Ao descrever as condições psicológicas de Renee com o passar do tempo, o narrador revela ao espectador o caminho e a interpretação da sua história que deseja apresentar, aquele no qual ele mesmo pode se construir como personagem principal do enredo que apresenta.

Jonathan Caouette faz uma construção de si próprio como personagem deste filme que concebeu, produziu, dirigiu e montou. Seu personagem é construído a partir da relação que estabelece entre ele próprio e Renee. Na medida em que narra os problemas psicológicos da mãe e demonstra por ela compaixão – não só pelo texto da narração, mas pelo tratamento das suas imagens e pela escolha da trilha musical que as acompanha – também constrói o retrato da sua própria instabilidade emocional. Em algumas passagens, os letreiros indicam que, ao longo da adolescência, Jonathan começou a ter os mesmos sintomas dos problemas psíquicos da mãe, e logo passou a ter comportamentos estranhos que fizeram que seus avós lhe internassem, assim como fizeram com Renee. *Tarnation* muitas vezes parece ser o modo que Jonathan encontrou de buscar, através da trajetória de Renee justaposta à sua, respostas sobre a sua própria natureza. Em um determinado momento do filme, é exatamente isso que o vemos pedir à mãe, que responda suas perguntas diante da câmera para ajudá-lo a encontrar respostas sobre ele mesmo. Essa aproximação que Jonathan faz da sua natureza com a da sua mãe é óbvia desde o título do filme, já que *Tarnation* significa “maldição”, “condenação”.

Se o filme começa com a abundância de imagens videográficas e fotográficas de Renee, acompanhadas de uma narração que aparece somente em letreiros e de gravações de sua própria voz, logo ele é tomado por imagens de Jonathan e do seu universo particular de referências, especialmente dos anos 1980

e 1990. A narrativa se demora em apresentar esse universo do diretor, mostrando os filmes que assistia, fazendo acompanhar às imagens as músicas que escutava, exibindo trechos dos filmes *underground* produzidos por ele com os amigos – em alguns dos quais, por sinal, sua avó atuava. Essa mescla de imagens se apresenta com uma edição cheia de trucagens e outros efeitos, fazendo referência a uma cultura pop que Jonathan constantemente vincula a sua pessoa. Para além do objetivo claro de criar um perfil de si mesmo, nos mostrando de que maneira criou sua personalidade ao mesmo tempo em que vivia num ambiente caracterizado por pessoas mentalmente instáveis, o resultado desse caleidoscópio de imagens pode também ser visto como um portfólio do trabalho de Jonathan como ator, diretor e editor – se levarmos em conta que boa parte do filme é um exercício de edição.

Nesse sentido, o interesse pelo personagem Jonathan também se constrói em função de como o diretor montou e editou as imagens. O montante de material de arquivo transformou-se, na ilha de edição de Jonathan, em um grande universo de sons e imagens, conferindo à *Tarnation* uma estética particular que se presta não só a organizar as informações da história cronologicamente, mas também a fazer com que esse diretor-narrador-personagem se apresente como alguém que se constitui no interior dessa cultura da montagem rápida e do excesso de informação. É justamente essa cultura que se vê ao longo do filme, marcado pela sobreposição, em uma mesma cena, de imagens de vídeo com e sem áudio direto, imagens fotográficas, vozes gravadas de secretárias eletrônicas ou de fitas cassete, além de músicas extra-diegéticas que completam o rol de referências do diretor. Por todo o filme Jonathan brinca com cores, texturas, velocidades, repetições, enfim, todo tipo de possibilidade que a edição de imagens lhe oferece para apresentar-se como alguém de sua geração.

Tais imagens revelam também um diretor-narrador-personagem que possui uma íntima relação com a câmera de filmar. Nas primeiras imagens de *Tarnation* temos a informação de que Jonathan filma cenas cotidianas desde criança. Supõe-se, portanto, que todas as imagens gravadas em vídeo usadas no filme foram feitas pelo rapaz ao longo de sua vida. Apresentando-se diretamente como aquele que está por trás da câmera, é lógico, portanto, identificar Jonathan

como o “narrador” daquelas imagens. É, por exemplo, gravando a avó falando uma série de coisas sem sentido diante da câmera que Jonathan a apresenta como alguém que também tem distúrbios mentais. Exatamente a mesma coisa acontece ao apresentar o avô. A essa altura, a imagem que abre o filme já não pode ser dissociada da câmera que é o próprio olhar do diretor. A cada momento, a natureza autobiográfica de *Tarnation* se faz mais concreta.

Porém Jonathan também está diante da câmera, e as imagens de si mesmo que escolhe exibir no filme revelam alguém com uma espécie de obsessão pela imagem e pelo ato de filmar. Em inúmeras sequências vemos Jonathan ligando a câmera e virando-a para si, ou então a entregando a sua mãe, avó ou namorado para que possam gravá-lo. Jonathan não se esconde como narrador das imagens, muito pelo contrário – quando não está diante da câmera se reportando a ela, ou entregando-a a alguém para que possa dirigir a cena, Jonathan grava e conduz os personagens fazendo-lhes perguntas e se tornando presente em voz off. Em determinadas sequências do filme, todos os personagens parecem irritados com o fato de Jonathan estar sempre com a câmera ligada: a avó pede-lhe aos gritos que pare de filmar, o avô ameaça chamar a polícia quando cansa de ser abordado por Jonathan, sua câmera e suas perguntas, a mãe se recusa a falar sobre determinados assuntos enquanto a câmera permanece ligada. Porém ela, a câmera, está sempre presente, e Jonathan parece especialmente interessado em revelar à audiência que aquelas imagens foram todas feitas por ele. Temos a impressão de que o rapaz está sempre cercado por câmeras, já que muitas vezes, inclusive, há imagens suas ajustando ou manejando uma câmera, e não se pode saber ao certo quem é o responsável pela captação de tais imagens. Por tratar-se de um documentário autobiográfico, talvez tais imagens nos pareçam a princípio questionáveis, mas deve-se levar em conta que recursos ficcionais estão presentes desde o início no filme, como se pode ver, especialmente, na cena inicial em que David, seu namorado, entra em casa e eles conversam no sofá.

Contudo, boa parte do interesse do filme do ponto de vista de sua construção narrativa se dá pela existência dessa espécie de contraste que se estabelece entre essa torrente de imagens editadas e esse narrador em terceira

pessoa que conta a história através de letreiros que ajudam a orientar o espectador. Por uma questão de lógica estabelecida desde os créditos e das primeiras sequências do filme, quando identificamos Jonathan Caouette como diretor, narrador e personagem, sabemos que quem escreveu aquele texto foi ele, entendemos que é ele quem nos conta a sua própria história. Porém a escolha por um narrador que se refere aos personagens – e, portanto, a si mesmo – como terceiros, estabelece uma distância entre Jonathan-diretor, o protagonista e o espectador. Esse artifício, que parece contrário à própria natureza autobiográfica do relato audiovisual que se deseja construir, acaba por se estabelecer como um recurso sofisticado para tal molde narrativo.

Trocar o “eu” por “ele” e escolher o texto escrito e não falado pode também ser interpretado como o modo que Jonathan escolheu para ilustrar dentro da narrativa do filme o seu problema de despersonalização. Afastando-se de si e contando a sua própria vida como se não estivesse nela remete imediatamente à sua síndrome de sempre se sentir fora do seu corpo, da sua vida, como se vivesse sempre em um sonho. A voz de Jonathan é ouvida diretamente – na abertura e nos vinte minutos finais – nos momentos nos quais vemos os desdobramentos do conflito que inicia o filme e que disparam a volta de Jonathan ao Texas após a overdose da mãe – conflito esse que motivou, simultaneamente a própria feitura do filme, como ele deixa claro quando conversa com a mãe, fazendo-lhe perguntas sobre o seu passado e pedindo-lhe que colabore para que ele consiga terminar de fazer o filme.

Além disso, a voz de Jonathan pode ser ouvida em gravações de vídeo e de fitas cassetes, momentos nos quais ele encena diante da câmera, além de outros em que gravou depoimentos, confissões sobre seus pensamentos, angústias, sentimentos. A mescla de diferentes áudios e tipos de imagens fazem parte da construção dessa narrativa autobiográfica arquitetada em diferentes níveis que é *Tarnation*.

Das considerações finais

Em seu livro *Narrative Comprehension and Film*, Edward Branigan faz uma espécie de compilação das mais diversas teorias da narrativa cinematográfica, incluindo importantes contribuições para a narrativa do filme documentário. Para o autor, independente do formato, o texto fílmico se constrói como uma representação baseada em uma organização de dados que se faz coerente para o espectador sob a forma de uma narrativa. Em determinada instância, Branigan está de acordo com Jerome Bruner, quando este localiza em diversos tipos de discurso suas características narrativas, às quais não são necessariamente relacionadas a um caráter ficcional. No prefácio de seu livro, Branigan defende que “Today narrative is increasingly viewed as distinctive strategy for organizing data about the world, for making sense and significance. As the features of narrative came to be specified more precisely, it was detected in a bewildering number of places: not just in artworks, but in our ordinary life and in the work of historians, psychologists, educators, journalists, attorneys, and others. It became clear that narrative was nothing less than one of the fundamental ways used by human beings to think about the world, and could be not confined to the merely ‘fictional.’” (1992: xii).¹⁸

No que tange à organização da estrutura da narrativa, há, em *Tarnation*, uma particularidade com relação ao modo como o tempo é organizado e como tal organização afeta a apreciação do espectador. Se por um lado Jonathan Caouette constrói, a partir de convenções ficcionais e até mesmo literárias, a narrativa da sua própria vida linearmente, por outro existe uma mescla de referências temporais ao longo desta cronologia que não obedece à linearidade inicialmente proposta pelo texto do narrador. Desse modo, a temporalidade em *Tarnation* se

¹⁸ Atualmente, cada vez mais a narrativa vem sendo considerada como uma estratégia específica de organização dos dados sobre o mundo, um modo de construir sentido e significado. À medida que os recursos da narrativa são especificados com maior precisão, têm sido identificados num número cada vez maior de lugares: não apenas nas obras de arte, mas em nossa vida cotidiana e no trabalho de historiadores, psicólogos, educadores, jornalistas, advogados, dentre outros. Tem se tornado claro que a narrativa não é nada mais do que uma das maneiras fundamentais utilizadas pelos seres humanos para pensar sobre o mundo, e que não pode ser confinada ao meramente “ficcional”. (Tradução nossa)

estabelece também por esse contraste entre texto e imagem, onde um recurso orienta o espectador na compreensão de um considerável número de fatos de uma vida, e o outro desorienta, mescla, confunde, cria um mundo cheio de referências que se misturam dentro do mesmo universo.

Do mesmo modo, a instância narradora de *Tarnation* trabalha a partir de um contraste entre dois diferentes níveis de narração, um em primeira e o outro na terceira pessoa, os quais, pelo fato de o regime de leitura do filme se estabelecer enquanto pacto autobiográfico, são ambos atribuídos à Jonathan Caouette. Tanto a organização temporal como a organização da narração apontam para um complexo de níveis narrativos de leitura, no qual um documentário declaradamente autobiográfico se constrói mesclando recursos tipicamente documentais com estratégias narrativas identificadas, em geral, aos domínios da ficção. Nesse sentido é que uma das leituras de *Tarnation* é a que parte de sua consideração como um conto narrado por um protagonista, o qual, ao mesmo tempo em que se afasta estrategicamente do espectador, ao apresentar-se na terceira pessoa em um dos níveis da narração, aproxima-se deste por sua presença na primeira pessoa na articulação dos demais recursos narrativos.

Existe, ainda, uma outra estratégia de aproximação com o público, que é construída pelo diretor-narrador-personagem na medida em que Jonathan conta a história de sua vida a partir da de sua mãe, construindo sua personalidade sempre em paralelo à personalidade desta. Como narrador, Jonathan coloca seus dramas, medos e angústias justapostos à figura que criou de Renee, orientando a percepção do espectador sobre a natureza dos seus próprios distúrbios e, naturalmente, construindo um universo narrativo no qual a compaixão é o principal efeito de ordem afetiva que recai sobre o espectador.

Desse modo, Jonathan Caouette articula, em *Tarnation*, uma narrativa em que constrói seu relato de vida por meio de três diferentes instâncias que arquitetam essa autorrepresentação. A partir, então, destes vários níveis sob os quais se tece a narrativa, apresenta um resultado expressivo que não torna a veracidade do relato uma questão. Em *Tarnation* tudo é entregue ao espectador e Jonathan Caouette exibe-se nesses diferentes níveis, ao mesmo tempo em que sua

encenação (e os recursos utilizados para tal) nada mais são do que outro artifício da sua construção como personagem de sua própria história.

Tamanha complexidade na articulação do tempo e da narração problematiza a construção de si mesmo como personagem em *Tarnation*. Nesse sentido, a experiência executada por Jonathan Caouette neste filme convoca as considerações que Paula Sibilia e Jerome Bruner tecem a respeito das relações entre o indivíduo e a compreensão e construção de sua vida como uma narrativa, já que ambos os autores acreditam que o relato de si está baseado na ideia de representação do próprio sujeito como personagem. Como se tentou evidenciar no percurso aqui proposto, a análise da construção narrativa em *Tarnation* parece oferecer um caminho interessante para se pensar questões como a encenação e a autorrepresentação, que são centrais à narrativa documental autobiográfica.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2010), *A análise do filme*, Lisboa: Texto e Grafia.
- BRANIGAN, Edward (1992), *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge.
- BRUNER, Jerome (1987), *Life as narrative*. Social Research, vol.54, n.1, pp. 11-32.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico (2007), *Cómo analizar un film*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- GAUDREAULT, André; JOST, François (2009), *A Narrativa Cinematográfica*, Brasília: Editora UnB.
- LEJEUNE, Philippe (2008), *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*, Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- MARQUES, José Oscar de Almeida (2010), *Rousseau e a forma moderna da autobiografia*. IX Congresso Internacional da ABRALIC, Porto Alegre, julho de 2004. Disponível em http://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/Forma_moderna_da_autobiografia.pdf Consultado em 10/11/2010.
- SIBILIA, Paula (2008), *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Filmografia

Tarnation (2003), de Jonathan Caouette

HIKOMA UDIHARA: UM IMIGRANTE COLONIZADOR INAUGURA O CINEMA NO NORTE DO PARANÁ

Paulo César Boni; Daniel de Oliveira Figueiredo *

Resumo: Por quase três décadas, dos anos 30 aos anos 50 do século XX, o imigrante Hikoma Udihara registrou a colonização e desenvolvimento do norte do estado do Paraná. Autodidata, produziu cerca de dez horas de filmagens que, por sua relevância documental, constituem imprescindível fonte de pesquisa para a recuperação histórica, preservação da memória e construção da identidade do norte do Paraná, bem como para o resgate do cinema paranaense. Palavras-chave: Hikoma Udihara, norte do Paraná, cinema paranaense, Londrina.

Resumen: Durante casi tres décadas, de los años 30 a los años 50 del siglo XX, el inmigrante Hikoma Udihara registró la colonización y el desarrollo del norte del estado de Paraná. Autodidacta, produjo unas diez horas de grabaciones que, por su relevancia documental, constituyen fuente indispensable de investigación para la recuperación histórica, preservación de la memoria y construcción de la identidad del norte de Paraná, así como para el rescate del cine paranaense. Palabras clave: Hikoma Udihara, norte del Paraná, Paraná cine, Londrina.

Abstract: For nearly three decades, from 30's to 50's in the twentieth century, the immigrant Hikoma Udihara recorded the settlement and development of the northern of Paraná. Autodidact, produced about ten hours of footage that, due to its documentary relevance, constitute an essential research's resource for the historical recovery, memory preservation and construction of the identity in northern of Paraná, and also for the rescue of the Paraná's cinema. Keywords: Hikoma Udihara, northern of Paraná, Paraná's cinema, Londrina.

Résumé: Pendant près de trois décennies, des années 1930 aux années 1950, l'immigrant Hikoma Udihara a filmé l'avancée de la colonisation et le développement du nord du Paraná. Autodidacte, il a produit presque une dizaine d'heures d'images d'un très grand intérêt, constituant une source indispensable de la recherche pour la restauration historique, la préservation de la mémoire et la construction identitaire dans le nord du Paraná. Sur un autre plan, ces documents permettent également de préserver le cinéma de cet Etat. Mots-clés: Hikoma Udihara, nord du Paraná, cinéma du Paraná, Londrina.

Introdução

Historicamente, é impossível dissociar o nome do imigrante japonês Hikoma Udihara da colonização e do cinema no norte do estado do Paraná (Brasil). No primeiro caso, porque ele tinha exclusividade, outorgada pela

* Paulo César Boni - *Universidade Estadual de Londrina (UEL)*. Email: pcboni@sercomtel.com.br
Daniel de Oliveira Figueiredo, *Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL)*. Email: daniel.of.uel@gmail.com

Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), para negociação de terras na recém aberta região para imigrantes japoneses, uma das etnias mais presentes em seu processo de colonização. No segundo caso, porque ele foi o “cineasta” pioneiro do norte do Paraná, autor de suas primeiras imagens fílmicas.

Apaixonado pelas duas atividades – idealista como imigrante e competente como cinegrafista, buscou convergi-las, com doses de arte, ideologia e sagacidade. Primeiro usou as imagens, como publicidade, para vender terras aos conterrâneos. Depois, usou-as novamente, desta vez para reivindicar – e conseguir – melhorias para a região que, por extensão, beneficiavam os japoneses nela instalados.

Hikoma Udihara, o imigrante

Hikoma Udihara nasceu no povoado de Kami-Yakawa, município de Agawa, província de Kochi, no Japão, em 7 de novembro de 1882, antes mesmo da invenção do cinema. Filho primogênito de uma família considerada “abastada” para os padrões do país, à época, seus pais Bunshiro e Sem Udihara tinham boa formação escolar e eram funcionários públicos. Em razão da condição familiar, Hikoma estudou em boas escolas japonesas. Ainda adolescente, foi para Osaka, estudar na Escola de Comércio Meichin, onde se diplomou em 1899. Voltou a Kochi e, vislumbrando viajar pelo mundo, concomitante à continuidade de seus estudos formais, começou a estudar línguas ocidentais na Escola Koyo. Pouco se sabe sobre Hikoma Udihara entre 1900 e 1906. Porém, por quase três anos, de 1907 a 1909, trabalhou como agrimensor em sua província de origem. A experiência adquirida nesta atividade foi fundamental para, mais tarde, se destacar e atingir sucesso no Brasil.

Nessa época – final da primeira década do século XX – estava maravilhado com as notícias de um paraíso de extensas terras virgens e férteis na América Latina, que chegavam pela publicidade em agências de emigração e eram reproduzidas “boca-a-boca” entre os milhares de interessados em fugir da pobreza e falta de emprego que assolavam o Japão. Para emigrar era preciso cumprir

algumas exigências e havia preferência explícita por famílias numerosas (mais mão-de-obra) ou por casais recém-casados. Interessado em emigrar, casou-se, aos 27 anos, com sua jovem namorada Mitsuyo. Nos planos do casal, a prioridade era emigrar para o Brasil.

Esperançoso, o casal embarcou para o Brasil. Tomaram o navio Ryojun-Mar¹⁹, no porto de Kobe (Japão), dia 30 de abril de 1910, e aportaram em Santos (estado de São Paulo – Brasil) em 28 de junho do mesmo ano, depois de dois meses de viagem. Em terras brasileiras, o casal Udihara foi trabalhar nas lavouras de café da Fazenda Guatapar^á, às margens da Estrada de Ferro Mogiana, no interior do estado de São Paulo. Caio Cesaro (2007, p.101), estudioso da obra cinegr^áfica do imigrante, destaca que “a experi^ência como agrimensur e o ano de estudo de l^ínguas ocidentais fizeram Hikoma Udihara se destacar. Pouco demorou para ser promovido a capataz”. Em Portugal o termo capataz ^é utilizado para designar o chefe dos aguadeiros (pescadores). No Brasil, por^ém, a designa^ço[~] mais frequente do termo ^é para referir-se ao chefe de um grupo de trabalhadores rurais.

Depois de trabalhar por cerca de dois anos na Fazenda Guatapar^á, o casal se transferiu para a capital do estado, a cidade de São Paulo, onde Udihara trabalhou duro, em diversas atividades, para ganhar a vida. Exerceu os of^ícios de carpinteiro, motorista, gar^çom, copeiro, mordomo e fotogr^áfo. Ao final da segunda d^écada do s^éculo XX, o casal j^á tinha tr^ês filhos: Satico, Massaki e Issao Udihara.

No in^ício dos anos 20, Hikoma Udihara decidiu arriscar uma outra atividade, mais promissora e rent^ável que a de fotogr^áfo curioso e autodidata: corretagem de terras em novas fronteiras agr^ícolas nos estados de São Paulo (regi^ão noroeste) e Paran^á (na regi^ão conhecida como norte pioneiro), quase sempre acompanhando os trilhos de estradas de ferro, por motivos estrat^égicos de abastecimento dos novos povoados e escoamento dos produtos agr^ícolas por eles produzidos.

¹⁹ Ryojun-Mar^u foi o segundo navio a trazer japoneses para morar e trabalhar no Brasil. O primeiro, dois anos antes, foi o Kasato-Mar^u, que aportou em Santos (SP) em 18 de junho de 1808, data em que se comemora o in^ício da imigra^ço[~] japonesa no Brasil.

Além de vender terras – principalmente para imigrantes japoneses, dada sua facilidade de comunicação com os “patrícios”, posto que falava razoavelmente bem o português – também era responsável pelo início da colonização e construção de colônias ou núcleos coloniais para os imigrantes japoneses.

Trabalhou nesta função para algumas empresas colonizadoras paulistas. E, em suas viagens, levava sempre o equipamento fotográfico. Em 1925, começou a trabalhar na recém fundada Companhia de Terras Norte do Paraná. Sabedor de sua fluência na língua portuguesa, o então gerente geral da companhia, o inglês Arthur Thomas, convidou-o para trabalhar com os imigrantes japoneses. Udihara obteve um contrato de exclusividade na venda das terras “roxas”²⁰ do norte do Paraná aos imigrantes japoneses.

Companhia de Terras Norte do Paraná, a colonizadora

A Companhia de Terras Norte do Paraná foi a responsável pelo projeto e início da colonização da região norte do estado do Paraná. A companhia começou a ser planejada em 1924, quando Lord Lovat, que estava no Brasil como integrante da Missão Montagu, visitou a região, atendendo ao convite de fazendeiros que estavam construindo uma estrada de ferro entre as cidades de Ourinhos (São Paulo) e Cambará (Paraná). Boni (2004: 31) comenta essa visita: “Experiente em agricultura, Lord Lovat de imediato percebeu o potencial de fertilidades das terras e, de volta a São Paulo, enviou um telegrama para o Sr. Arthur Hugh Miller Thomas, então presidente do Sudan Cotton Plantations Syndicate, residente em Cartum, capital do Sudão, sugerindo que ambos se encontrassem em Londres.”

²⁰ Na realidade, as terras da região norte do Paraná são vermelhas. No processo de colonização, nas décadas de 30, 40, 50 e 60 do século XX, a região recebeu muitos imigrantes italianos que se referiam à terra como “rossa” (vermelha, em italiano). Os brasileiros acabaram aportuguesando o termo, de “rossa” para “roxa”. O novo termo caiu no gosto popular e foi reproduzido à exaustão. Hoje, é difícil as pessoas que vivem nas áreas rurais da região se referirem à terra como “vermelha”. A maioria absoluta continua se referindo a ela como “roxa”.

Reunidos em Londres, Lord Lovat, Arthur Thomas e outros cotonicultores decidiram investir no Brasil. Para tanto, fundaram a *Brazil Plantations Syndicate*. Ainda em 1924, Lord Lovat voltou ao Brasil, acompanhado de Arthur Thomas e William Reid. Visitaram o norte do Paraná e, convencidos do potencial da região pela fertilidade das terras, mas principalmente pela oportunidade imobiliária que a abertura dessa nova fronteira poderia representar, resolveram investir na região. Para tanto, criaram, em Londres, em 1925, a *Paraná Plantations Ltd.*, praticamente com o mesmo corpo acionário da empresa fundada no ano anterior. Mas ainda não era o bastante. A legislação brasileira exigia que o administrador fosse brasileiro. Assim, de acordo com Boni (2004: 31-32): “Ainda em 1925, no dia 24 de setembro, foi fundada em São Paulo a Companhia de Terras Norte do Paraná (o registro na Junta Comercial do Estado de São Paulo é desta data), com 99,86% do capital social subscrito pela Paraná Plantations Ltd. É evidente que havia interesses e sócios brasileiros envolvidos no empreendimento. Para atender à legislação em vigor (a segunda Constituição brasileira, de 1891), inclusive, a administração deveria ser exercida por brasileiros. Assim, estrategicamente, o Sr. Antônio de Moraes Barros assumiu a presidência e o Sr. Arthur Thomas a gerência administrativa.”

A partir de então, a CTNP começou a comprar terras no norte do estado do Paraná, com objetivos claramente imobiliários. Entre 1925 e 1927, comprou 515.000 alqueires de terras, localizadas entre os rios Paranapanema, Tibagi e Ivaí. A maior parte dessas terras – cerca de 450.000 alqueires eram consideradas terras devolutas (desocupadas e desabitadas) – foi adquirida diretamente do governo paranaense, a preços relativamente baixos. “O baixo valor das terras se justificava pelo interesse do governo em ocupar e desenvolver o estado. Para tanto, era necessário desmatar áreas nativas, transformando-as em produtivas, para, com isso, atrair investimentos e desbravadores dispostos a fincar raízes em áreas ainda inóspitas. Outro fator que pesou na negociação foi o compromisso que a compradora assumiu de construir a estrada de ferro que cortaria toda a região, ligando Cambará a Guairá, na fronteira com o Paraguai.” (Boni, 2004: 32)

De posse documentada das terras, a CTNP começou seu projeto de colonização e venda de lotes. Primeiro mandou alguns funcionários, entre eles um agrimensor, o russo Alexandre Razgulaeff, e o auxiliar de agrimensura Spartaco Príncipe Bambi, brasileiro, filho de imigrantes italianos, para dar início ao processo de demarcação das terras e sua divisão em lotes de diversos tamanhos para venda aos interessados. Depois criou infraestrutura básica para que alguns povoados funcionassem com determinada autonomia (o primeiro deles foi Londrina): hotel, armazém de secos e molhados, hospital, serviços de saúde, transporte, saneamento e outros.

A colonizadora sabia bem que seus clientes potenciais (compradores de terras) eram colonos ou pequenos proprietários de outros estados, notadamente São Paulo, Minas Gerais e Bahia, ou imigrantes. Dentre estes, os que já estavam no Brasil e trabalhavam como empregados nas lavouras de café em outros estados, e os que estavam – ainda na Europa – amadurecendo a ideia de emigrarem para o Brasil, quer em busca de novas e melhores oportunidades, quer para fugir do momento economicamente pouco favorável que o velho continente atravessava após a Primeira Guerra Mundial, agravado pela depressão mundial decorrente da quebra da Bolsa de Nova Iorque, em 1929. Alguns anos mais tarde, os europeus que estavam fugindo do epicentro da Segunda Guerra Mundial ou da perseguição nazista de Hitler engrossaram a lista de clientes preferenciais da CTNP.

No início da década de 30, o norte do Paraná era apenas uma imensa floresta virgem de mata atlântica. Assim, para vender suas terras, a CTNP precisava anunciá-las, torná-las visíveis, conhecidas e desejadas pelos potenciais clientes em outros estados e países. Arias Neto (1998: 29) esclarece que “a empresa colonizadora utilizava a fertilidade da terra como ponto central de toda sua propaganda”. Para publicizar o empreendimento, lançou mão de diversas alternativas. Uma delas foi criar um jornal, o *Paraná Norte*, que, semanalmente, fazia apologia à fertilidade das terras vermelhas, anunciava com euforia a conquista de novas infraestruturas e serviços, elogiava a organização e seriedade da colonizadora, e alardeava os baixos preços e as facilidades de pagamento dos

terrenos. O jornal era distribuído gratuitamente nas estações de trens, hotéis, restaurantes, bancos, confeitarias, barbearias e até igrejas de outros estados.

Outra estratégia adotada foi distribuir álbuns fotográficos para os agenciadores de terras convencerem os interessados em comprar terras pelo estilo “São Tomé”, ou seja, “ver para crer”. Boni e Sato (2009: 255) destacam que: “A melhor forma que a Companhia de Terras Norte do Paraná encontrou para propagandar a fertilidade do solo foi fotografar suas árvores e ressaltar sua magnitude. Assim, perobas-rosa centenárias e, principalmente figueiras brancas majestosas foram as primeiras ‘garotas propagandas’ do Norte Novo do estado do Paraná, região que abrange, hoje, o território de Londrina a Maringá. O diâmetro dos troncos das figueiras era tão grande, que para abraçá-lo seriam necessários alguns homens de braços esticados e mãos dadas.”

Ao longo do tempo, acompanhando o crescimento do povoado, além de continuar utilizando as mesmas estratégias (jornal e álbuns fotográficos) para propagandar as conquistas em termos infraestrutura da região, a CTNP incorporou novas alternativas, entre elas o contato direto (reuniões) com pessoas do exterior, interessadas em investir ou mesmo morar no norte do Paraná.

Udihara em Londrina: colonizador e cineasta

Hikoma Udihara começou a trabalhar para a Companhia de Terras Norte do Paraná em 1925, em São Paulo. Detentor da exclusividade de negociação com os imigrantes japoneses, viajava pelo interior de São Paulo, onde estavam localizadas as colônias nipônicas, e expunha aos conterrâneos que um novo empreendimento estava sendo aberto na região norte do Paraná, que o preço das terras era barato e as condições de compra eram facilitadas. O fato de ser um “patrício” inspirava confiança. Ele era didático: explicava aos imigrantes que as parcas economias que haviam reunido ao longo de dois, três, dez anos de trabalho não seriam suficientes para comprar um pedaço de terras no estado de São Paulo, já em pleno desenvolvimento e com o preço da terra muito valorizado em razão do crescimento do mercado internacional do café. Mas advertia que essas mesmas

economias eram suficientes para comprar um bom pedaço de terras numa região nova, fértil e promissora. Dizia que esta, sim, era a terra do futuro. Para Oguido (1988: 118), ele era mais que um simples corretor de terras, pois fazia de seu trabalho um instrumento para atingir um ideal: “contribuir com seus patrícios na tarefa de construir uma nova vida”. Muitos japoneses cederam ao jeito sincero e persuasivo de Udihara e compraram terras no norte do Paraná.

Em Dezembro de 1929, Hikoma Udihara trouxe a Londrina a primeira caravana de japoneses interessados em conhecer e comprar terras. As condições de transporte eram precárias: vieram em um caminhão em meio a picadas abertas na mata. Londrina ainda não tinha praticamente nada de infraestrutura: eram três ou quatro ranchos (um o Hotel Campestre) no meio da mata. A caravana era composta por nove potenciais compradores, vindos da região de Santo Anastácio (SP). Dos nove que vieram, cinco fecharam negócios. Os japoneses foram os primeiros a comprar terrenos da colonizadora inglesa. Ou seja, Londrina (o nome é uma homenagem às gentílicas de Londres) nasceu miscigenada. Na sequência vieram alemães, italianos, portugueses, espanhóis, poloneses, russos, ucranianos e outros. Mais de 30 etnias chegaram a Londrina em sua primeira década de história.

Londrina, hoje, é a terceira maior colônia japonesa do Brasil. Só perde para São Paulo (que tem, inclusive, um bairro dedicado aos japoneses, o Liberdade) e Curitiba (capital do Paraná). A quarta maior colônia japonesa é Maringá, também no norte do Paraná, a cerca de 100 quilômetros de Londrina. O Brasil é o segundo país do mundo em número de japoneses; só perde mesmo para o Japão.

Udihara continuou com a exclusividade para vender terras a japoneses. Mais que vender terras para os conterrâneos, trabalhava muito por eles. Lutava para que se adaptassem e obtivessem sucesso em sua nova morada. Num primeiro momento, todos os imigrantes vinham com a ideia de ganhar dinheiro e retornar à pátria mãe. Porém, com as dificuldades de ganhar dinheiro no Brasil, com o envolvimento do Japão na Segunda Guerra Mundial e com a crise no país do sol nascente pós-guerra, muitos decidiram fincar raízes no Brasil.

Desde que chegou, em 1910, Udihara sabia que morreria no Brasil. Não por falta de oportunidade de retornar ao Japão, mas por escolha própria. Gostava do Brasil. De janeiro de 1930 a 4 de março de 1955, quando se desligou da Companhia Melhoramentos Norte do Paraná (sucessora da CTNP), fundou 31 núcleos de colonização japonesa no norte do Paraná. Em junho de 1956, pouco depois de se desligar da CTNP/CMNP, publicou *História da minha vida e de minhas atividades no Japão e Brasil*, uma brochura autobiográfica, na qual afirmou: “Contribuí para a fundação de vários centros de cultura e de educação na região de Londrina e nas zonas circunvizinhas a essa cidade.” (Udihara, 1956, *apud* Igarashi, 2006: 158).

Sua família permanecia estabelecida em São Paulo. Mas ele, que adorava viajar e conhecer novos lugares, vivia na estrada. Construiu uma boa casa em Londrina, onde costumava hospedar japoneses que vinham comprar terras, prestar serviços ou que, simplesmente, estavam de passagem pela cidade. Seu filho Issao, médico, veio morar e clinicar em Londrina.

Apaixonado por fotografia e filmagens, fotografava e gravava as visitas de conterrâneos a Londrina; as visitas de políticos, autoridades, personalidades e dirigentes; as inaugurações de casas comerciais, agências prestadoras de serviços à comunidade, bancos e obras de infraestrutura. Gostava mais de gravar imagens em movimento, com sua câmera 16 mm, que de fotografar. Em suas constantes viagens pelo norte do Paraná e de Londrina a São Paulo, para visitar a família e revelar os filmes, carregava equipamentos fotográficos e cinematográficos. Documentou os primeiros trinta e cinco anos da colonização da região e do desenvolvimento urbano, econômico, político, social e artístico de Londrina. De acordo com relatos de seus descendentes, Hikoma Udihara comprou sua primeira câmera cinematográfica na cidade de São Paulo, em 1927. Com ela – e as outras que a sucederam – filmava tudo, incansavelmente. Só parou de gravar em 1969, quando sofreu um derrame cerebral e ficou paralítico. Faleceu em São Paulo, em 1972, pouco antes de completar 90 anos.

Suas gravações, hoje, são consideradas “documentários” da colonização e desenvolvimento do norte do Paraná, especialmente de Londrina. Gravava de

maneira espontânea, sem qualquer roteiro ou planejamento. Mostrava seus filmes em clubes, festas, encontros e, em algumas ocasiões comemorativas, marcava reuniões com os moradores dos lugarejos, vilas e cidades para que eles vissem as imagens. Tudo era novidade. Apesar do improvisado (normalmente os filmes eram projetados em paredes ou em lençóis esticados), os telespectadores ficavam fascinados com a magia das imagens em movimento.

Naquele tempo (décadas de 30 a 60), os filmes 8mm e 16mm não eram sonoros. Para não perder as informações era preciso anotar tudo e guardar os escritos junto com os rolos. Depois de revelados, Udihara os acondicionava em suas próprias latas de origem, onde também guardava algumas anotações. Também anotava na parte externa da lata onde o filme era armazenado, normalmente palavras-chave, como o evento filmado e a data das tomadas. Em mais de 90% dos casos as anotações eram em japonês.

Hikoma Udihara era um artista sem formação artística; um jornalista sem formação jornalística. Mas seus filmes/documentários têm composições artísticas e informações jornalísticas. Sua nora Casuhê Udihara, viúva de um de seus filhos (Isao Udihara), diz que “ele era um cinegrafista que não entendia de cinema e nem de arte”. Mas admite que seu falecido sogro “filmava tudo o que via. Era um curioso que gostava de fotografar e filmar”. (Casuhê Udihara *apud* Cesaro, 2007: 102).

O cidadão Hikoma Udihara se sentia responsável pelo bem estar dos japoneses que vieram tentar a sorte no norte do Paraná. Nas três primeiras décadas de colonização da região, quase todos o fizeram por sua influência e persuasão. Eles se sentiam seguros com a credibilidade do agenciador de terras, mas, principalmente, com a autêntica honradez oriental do imigrante que lhes vendia as terras. Udihara sabia dessa responsabilidade e assumia esse compromisso de honra com os conterrâneos. Lutava por eles com sua principal arma, as imagens em movimento.

Certa vez, ainda na primeira década da colonização de Londrina (década de 30), angustiou-se com uma situação: a perda de parte da produção dos sitiantes japoneses, por falta de condições de escoamento. Oguido (1998: 118) retratou

essa situação: “Cada sitiante que aqui veio, plantava para o seu consumo e ainda sobrava muito. E esses japoneses não tinham para onde mandar a produção, pois não havia estrada para lugar nenhum. Nem para Curitiba, nem para São Paulo.”

A colônia japonesa produzia hortaliças, frutas e grãos (café, arroz, milho e feijão), mas tinha dificuldades de comercializar o excedente da produção. Os potenciais compradores – os grandes mercados consumidores – ficavam muito distantes. As estradas eram precárias, sem qualquer tipo de pavimentação. O transporte rodoviário era uma aventura cara, demorada e incerta. Parte da produção acabava se perdendo. Isso incomodou demais o cineasta colonizador: ele se sentia responsável por esta situação, afinal havia sido ele que convenceu os conterrâneos a vir para o “meio do nada” no norte do Paraná.

Buscando uma alternativa para ajudá-los, teve a feliz ideia de convidar o interventor do estado do Paraná²¹, Manoel Ribas, para visitar a região. Ele veio acompanhado de seu secretariado. Udihara os levou para conhecer algumas lavouras e gravou tudo. Cesaro (2003: 103) lembra que o cineasta “sutilmente, também registrou o produto colhido sem ter por onde transportá-lo a fim de ser vendido”.

Assim que esses filmes foram revelados, foi a Curitiba com o intuito de mostrá-los às autoridades constituídas. Alugou uma sala de cinema, convidou as autoridades e mais dezenas de pessoas para a projeção. Como o filme era mudo, ficou em pé, à frente da tela (sem atrapalhar a visão dos presentes), e foi narrando o que se passava. Por diversas vezes chamou a atenção das autoridades para a quantidade e a qualidade da produção agrícola e apelou a elas para a construção de estradas que possibilitassem não só o escoamento da produção, mas o desenvolvimento da região. Estradas foram construídas. O norte do Paraná se desenvolveu a passos largos e rápidos. Cesaro (2003: 104) é enfático em afirmar

²¹ De 1937 a 1945, o Brasil viveu o chamado Estado Novo. O presidente da República era Getúlio Vargas e o Estado Novo era uma versão latino-americana do regime nazista de Hitler, na Alemanha. Com ele, o então presidente fechou o Congresso Nacional, promulgou uma nova Constituição, cassou direitos políticos, prendeu os “inimigos do regime”, destituiu os políticos democraticamente eleitos de seus cargos e, para a administração dos estados da federação, nomeou interventores.

que “Udihara teve grande influência na construção da estrada que permitiu a aceleração no desenvolvimento da região”.

Em situações semelhantes, Udihara não hesitou em utilizar as imagens para pressionar as autoridades a providenciarem benfeitorias para Londrina e região. Também não hesitou em utilizar as imagens para alavancar a venda de terras na região. Exibia seus filmes em outros estados da federação e, com eles, convencia potenciais compradores da fertilidade das terras e da oportunidade de residir e ganhar dinheiro no norte do Paraná. Num paradoxo no mínimo curioso, ao mesmo tempo que o agenciador de terras Hikoma Udihara ganhou muito dinheiro vendendo lotes no norte do Paraná, o cineasta amador Hikoma Udihara gastou boa parte do dinheiro na manutenção desse hobby caríssimo para a época. Os descendentes dizem que ele era um idealista e via na cinegrafia uma satisfação. Alguns estudiosos, entre eles Oguido (1988) dizem que as imagens para ele eram uma ferramenta de trabalho. Igarashi (2006: 159) lembra que ele mandou pintar em seu carro: “H. Udihara, colonizador. Telefone 522, Londrina. O único propagandista do Norte do Paraná desde o ano de 1922”, como pode ser visto na figura 1.

Considerando os quase trinta anos que morou em Londrina – intercalados com viagens constantes a São Paulo para visitar a família – e trabalhou na CTNP, o “cineasta” Hikomi Udihara sensibilizou e revelou 128 rolos de películas fílmicas com sua câmera de formato 16mm. Todos os filmes são silenciosos, sem banda sonora. As imagens foram tomadas à velocidade de 18 quadros por segundo. O tempo de duração de cada filme é relativamente curto, os mais longos atingem entre 13 e 14 minutos de imagens em movimento, ou seja, a capacidade média de um rolo de película fílmica para o formato 16mm à época. Ao todo, os filmes somavam cerca de 10 (dez) horas de imagens.



Figura 1: Hikoma Udihara e seu veículo de trabalho e propaganda. Fotografia: Autor desconhecido (provavelmente o próprio Udihara, utilizando o *timmer* da câmera). Fonte: Acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss

Em 1979, quase uma década depois da morte de Hikoma Udihara (falecido em 20 de agosto de 1972, em São Paulo), seu filho Issao Udihara, o único que veio morar em Londrina, doou o acervo do pai ao Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, da Universidade Estadual de Londrina. Sem condições técnicas, recursos financeiros e profissionais especializados para recuperar e preservar os filmes, em 1983 a UEL encaminhou o acervo para higienização, recuperação e migração à Cinemateca Brasileira, em São Paulo. O pesquisador Caio Cesaro, que, desde o início da década de 90, acompanha o acervo de Udihara descreve: “Em janeiro de 1984, técnicos da Cinemateca fizeram uma matriz em VHS de todo conteúdo passível de telecinagem [...]. A partir de 1988, os filmes considerados irrecuperáveis cinematograficamente foram devolvidos ao Museu em suas respectivas latas. Segundo recomendações da Cinemateca Brasileira, era um material do qual se poderia aproveitar fotogramas para transformá-los em slides. Os filmes de Udihara são [...] como slides, não possuem negativos e nem cópias. Trata-se, portanto, de material único.” (Cesaro, 2003: 108).

Os títulos dos filmes de Udihara são oriundos das anotações feitas por ele próprio na parte externa da lata de sua embalagem original. Essas anotações quase sempre se referiam à descrição do conteúdo contido na película. Cerca de uma terça parte de sua filmografia foi considerada pela Cinemateca Brasileira, na década de 80, como irrecuperável.

Considerações finais

A parte recuperada – e disponibilizada em fitas VHS – da filmografia de Hikoma Udihara é fonte de pesquisa imprescindível para a recuperação da memória e consolidação da identidade do interior do Brasil, mais pontual e especialmente a região norte do estado do Paraná e a cidade de Londrina. Em seus filmes, um retrato fiel de época da arquitetura de prédios comerciais e residenciais, infraestrutura, transportes, vestuário, costumes. Festas das colônias japonesas da região, desfiles cívicos e comemorativos, visitas de autoridades, inauguração de importantes prédios públicos e privados, de estabelecimentos comerciais e de obras públicas de infraestrutura em Londrina, como o prédio dos Correios, do Fórum, do Paço Municipal, do aeroporto e da rodoviária. A parte que se perdeu significa, infelizmente, a perda de parte da memória de Londrina e região.

Londrina e a região norte do estado do Paraná tiveram a sorte de ser colonizadas por europeus e asiáticos de mais de 30 etnias, principalmente italianos, espanhóis, portugueses, alemães e japoneses. Parte desses imigrantes veio com bom nível de formação educacional e conhecimento e experiência profissional em diversos ramos de atividades, entre eles os ofícios de fotógrafo e cinegrafista. Aqui, fizeram do ofício uma fonte de renda ou um *hobby*. Por um ou por outro, hoje a região desfruta de considerável acervo imagético para recuperar, preservar e democratizar sua história.

O acervo filmográfico de Hikoma Udihara é de fundamental importância para a recuperação histórica do cinema paranaense, bem como da região norte do Paraná, especialmente da cidade de Londrina. Se, por um lado, a academia e a

pesquisa lamentam a parte perdida, deteriorada pelo tempo, por outro comemoram a migração para novas mídias – e disponibilização para consulta pelo Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss – da parte recuperada. Nas fitas VHS que reúnem a parte recuperada de seu acervo, imagens em movimento que recuperam a história de Londrina e região norte do Paraná e contribuem para a construção de sua identidade.

Referências bibliográficas

- ARIAS NETO, José Miguel (1998), *O Eldorado: representações da política em Londrina 1930-1975*, Londrina: Eduel.
- BONI, Paulo César (2004), *Fincando estacas!: a história de Londrina (década de 30) em textos e imagens*, Londrina: Edição do autor.
- BONI, Paulo César; SATO, Larissa Ayumi (2009), A mídia fotografia como estratégia publicitária da Companhia de Terras Norte do Paraná. In: BONI, Paulo César (Org.). *Certidões de nascimento da história: o surgimento de municípios no eixo Londrina – Maringá*, Londrina, Planográfica, pp. 243-267.
- CESARO, Caio Júlio (2007), *Memória e identidade regional no cinema de Hikoma Udihara. Discursos Fotográficos*, Londrina, v.3, n.3, pp. 97-112.
- IGARASHI, Toshio (2006), *História da imigração japonesa no Paraná*, Londrina: Aliança Cultural Brasil-Japão do Paraná.
- OGUIDO, Homero (1988), *De imigrante a pioneiro: a saga dos japoneses no Paraná*, Curitiba: Ipê.

Filmografia de Hikoma Udihara

Marialva
Apucarana
Dias 17,18,19,20 de fevereiro de 1951
Maringá
Panorama cidade S. Paulo (15.6.1927/12.8.1927)
Porto Guaíra
Porto Mendes
Porto Adela Paraguai
Páscoa – Março de 1948
Corpo de Cristo – 15.5.1949
La comunhão
Sahida/Escada
Chegada de N. Sra. de Fátima (Maringá)
Casamento – Matsudashi/Yamanouchi
Sítio de Hikoma Udihara

Maringá – família Ando
Cidade de Londrina/Cemitério/Colônia Esperança e Missa
Casa do Sr. Thomas/Inauguração do correio/missa 10hs Londrina
Inauguração da linha direta da Cia Aviação Real – Curitiba, Maringá
Inauguração do Jôquei Clube de Londrina
10hs Comarca de Mandaguari/Arapongas
Congregação Mariana/Bispo de Jacarezinho
Jardim Paraíso/Sítio Udihara/Jardim Motosima (filme colorido)
Fundamento Centro de Saúde e Ginásio Estadual – Cidade de Londrina
Ano novo na casa de Udihara/Igreja Matriz e Procissão
Nipponsshô (Aniversário de imigração Japonesa no Brasil)
Chegada a Santos do navio África Maru
Sítio de Ohara-Tomita/Colheita de algodão
5º aniversário de Maringá
Gleba Frazer/Atividades escolares e esportivas
Fronteiras sem lei
Campo de aviação/Chegada do Gov. Ademar de Barros
Nova Bilac/família Kenmoti/Ogassawara
Pinheiro Machado visita Londrina/Apucarana
Presidente Dutra-Londrina
1949 – Competição de Sumo
Parada Avenida
Inauguração do Fórum/Charrascada Bosque
Tossa No Yossa Koi Bushi
Corrida de bicicleta – Londrina/Maringá
Chegada do Bispo de Jacarezinho
Serra Morena, imigração, Estrada de Rodagem
Cidade de Londrina – 1932
Dr. Dibongir e Suyaki – Curitiba
15.06.1935 – Panorâmica da cidade de Londrina
Inauguração da Rodoviária
Missa/Colégio Mãe de Deus
Campo de aviação
Inauguração da placa-divisa Londrina/Sertanópolis
Inauguração de Elétrica Nova Dantisig (Cambé)
Aeroporto Palhano
27.1.1937 – Inauguração da comarca de Londrina
10.8.1957 – Goiânia – Chegada do Vice-Presidente Jango
Missa de Maringá/Cardeal Haguiahara (Japão)
Esperança (Arapongas)
Frigorífico
Inauguração do Banco Brasileiro para América do Sul
Banquete do Governador
Isao Cafelândia/Shigezo Kato
Corrida de bicicleta Avenida Paraná em Londrina
Dr. Wille e Major Flores visitam cadeia

Inauguração da Estrada de Ferro - Maringá

Casa Udihara

77º aniversário de Hikoma – Jardim Paraíso

Dia do pobre

Jogo de Futebol

1961 – Expo. Agropecuária

Cia de Terras Norte do Paraná – Hikoma Udihara

Tempo de Chuva

Desembarque – balsa Rio Ivaí/Cidade Nova Maringá

Takatori (Yoshida)

4.5.1945 – Inauguração da Cooperativa de Londrina

29.7.1942 – Inauguração do Paço Municipal

Competições esportivas

FANTASIA? LUSITANA? CINEMA, HISTÓRIA(S DE VIDA) E ÉTICA ARTÍSTICA EM DANIEL BLAUFUKS E JOÃO CANIJO*

Ana Salgueiro Rodrigues**

Resumo: Centrando a nossa atenção no projecto inter-artes *Sob céus estranhos. Uma história de exílios*, de Daniel Blaufuks, e no filme *Fantasia lusitana*, de João Canijo, procuraremos demonstrar, por via de uma revisitação de diversas representações (públicas e privadas; artísticas e documentais) do *Portugal salazarento* (ou melhor, da *Neutrália lusitana*) dos anos da IIª Guerra Mundial, como Daniel Blaufuks e João Canijo, simultaneamente, se interrogam sobre a Verdade da História e sobre a ética, a deontologia e a verdade (possível) da arte contemporânea. Palavras-Chave: Blaufuks, Canijo, História, ética artística, exílio, Modernidade tardia.

Resumen: Centrando nuestra atención en el proyecto inter-artes *Sob céus estranhos. Uma história de exílios*, de Daniel Blaufuks, y en la película *Fantasia lusitana*, de João Canijo, buscaremos demostrar a través de una revisitación de varias representaciones (públicas y privadas, artísticas y documentales) del *Portugal salazarento* (o mejore, de la *Neutrália lusitana*) de los años de la IIª Guerra Mundial, cómo Daniel Blaufuks y João Canijo, si interrogan sobre la verdad de la Historia y sobre la ética, la deontología y la verdad (posible) del arte contemporánea. Palabra-clave: Blaufuks, Canijo, Historia, ética artística, exilio, modernidad tardia.

Abstract: Focusing our attention on the inter-arts project *Sob céus estranhos. Uma história de exílios*, by Daniel Blaufuks, and the film *Fantasia lusitana*, by João Canijo, we will try to demonstrate, through a revisitation of a variety of representation (public and private, artistic and documents) that both Daniel Blaufuks and João Canijo, question the truth of the History and aesthetics, the deontology and the (possible) truth of contemporary art. Keywords: Blaufuks, Canijo, History; artistic ethics, exile, late modernity.

Résumé: Ce texte centre son attention sur le projet inter-arts *Sob céus estranhos. Uma história de exílios*, de Daniel Blaufuks, et sur le film *Fantasia lusitana*, de João Canijo, pour démontrer – en revisitant un certain nombre de représentations (public et privé, artistiques et documentaires) du *Portugal salazarento* (ou plutôt, la *Neutrália lusitana*) des années de la Seconde Guerre mondiale – que Daniel Blaufuks et João s’interrogent sur la vérité de l’histoire et sur l’éthique, la déontologie et la vérité (possible) de l’art contemporain. Mots-clés: Blaufuks, Canijo, Histoire, éthique artistique, exil, modernité tardive.

* Uma primeira versão deste ensaio foi apresentada no “Seminário Globalização e Cultura Contemporânea”, sob coordenação da Professora Doutora Adriana Martins, e no âmbito do Doutoramento em Estudos de Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Agradeço à Professora Doutora Adriana Martins todas as suas indicações e sobretudo agradeço à Alexandra Pinho os nossos encontros e as suas muitas sugestões de leitura. A ela fico a dever esta minha *iniciação* nos estudos fílmicos.

** Doutoranda em Estudos de Cultura pela Faculdade de Ciências Humanas – Universidade Católica Portuguesa. Email: asalgueirorodrigue@sapo.pt

even unanswerable questions might be worth asking,
if only to see where they take us and what
we discover along the way

Robert Stam, *Film theory. An introduction*, p.7.

Quand en Décembre 1940 j'ai traversé le Portugal pour me rendre aux Etats-Unis,
Lisbonne m'est apparue comme une sorte de paradis clair et triste. On y parlait
alors beaucoup d'une invasion imminente, et le Portugal se cramponnait à
l'illusion de son bonheur [...]. Contre Lisbonne je sentais peser la nuit d'Europe
habitée par des groupes errants de bombardiers, comme s'ils eussent de loin flairé
ce trésor.

Antoine de Saint Exupéry, *Lettre à un otage*, pp. 9-11.

O Cinema [...] em face daquele pano que, durante duas horas, se encarrega de
pensar e de sonhar para nós [...]. O espectador de cinema é um ser passivo, mais
desarmado do que o leitor ou do que o simples ouvinte. A própria atmosfera das
sessões de cinema, com a sua treva indispensável, ajuda essa passividade, essa
espécie de sono com os olhos abertos...

António Ferro, *Teatro e Cinema (1936-1949)*, pp. 43-44.

Daniel Blafuks e João Canijo: variações sobre *Noite escura*

Filme apresentado em estreia a 22 de Abril de 2010, justamente na
abertura do *IndieLisboa'10 – 7º Festival Internacional de Cinema Independente*,
onde foi incluído na categoria documentário e na secção “Observatório”, *Fantasia
Lusitana* de João Canijo tem sido recebido pela crítica como um “prolongamento
do inquérito sobre o país contemporâneo que [o realizador] vem fazendo” na sua
filmografia (Câmara, 2010: 1). Outros há que o descrevem como “mais um
documento que coloca o dedo na ferida do que foi o Estado Novo” (Anónimo,
2010: 1), lançando um olhar oblíquo sobre a “‘noite escura’ portuguesa” de ontem

que, como argumenta José Gil (autor com quem Canijo declaradamente dialoga²²), continua a assombrar o Portugal profundo de hoje (Câmara, 2010: 1).

Trata-se de uma obra que, quer pela temática do exílio e trânsito em Portugal de refugiados europeus em fuga ao regime nazi durante a IIª Guerra Mundial, quer pela recuperação de imagens (cinematográficas, jornalísticas, fotográficas e literárias) da *Neutrália lusitana* do período do Estado Novo, quer ainda pelo trabalho de montagem a partir de fragmentos do *Jornal português de actualidades filmadas* e de citações de autores como Erika Mann ou Alfred Döblin, nos remete, de imediato, para o filme de Daniel Blaufuks, *Sob céus estranhos. Uma história de exílio* (2007), igualmente exibido no *IndieLisboa*, mas em 2002.²³

Este último filme (e livro) é apresentado pelo seu autor ora como testemunho de memórias individuais e colectivas ou até como registo de uma pós-memória;²⁴ ora como um projecto onde o artista “quis desmistificar um pouco a ideia que existe de que o regime de Salazar tinha sido um anjo da guarda” para os refugiados europeus (Miranda, 2007: 1); ora ainda como um projecto de arte visual onde se pretendeu também reflectir “sobre a própria fotografia” (aqui podendo esta ser lida, em nosso entender, como sinédoque da arte em geral, pelo diálogo que Blaufuks também estabelece com a literatura e o cinema) e sobre o

²² Carolin Overhoff Ferreira (2007) e Ana Margarida de Carvalho (2010) sublinham o diálogo da filmografia de Canijo com José Gil, desde *Noite escura* (2004) e retomado em *Mal nascida* (2008), filme onde o realizador escolhe para epígrafe, uma afirmação do filósofo português: “Pior do que a ausência de forma é a arrogância de se julgar forma” (Carvalho, 2010, p.1). Em entrevista a Vasco Câmara, Canijo assume a colaboração do filósofo português na elaboração do projecto *Fantasia lusitana* (Câmara, 2010, p. 1).

²³ O romance *Arrival and departure* (1943) do húngaro naturalizado inglês, Arthur Koestler, cuja acção decorre justamente em Neutrália (duplo ficcional da Lisboa neutral do Estado Novo e da IIª Guerra Mundial), é, entre muitos outros textos literários, também citado por Blaufuks. A propósito do trabalho de Blaufuks e do diálogo que este estabelece com a literatura, ver Pinho, s.d..

²⁴ Margarida Calafate Ribeiro define pós-memórias como narrativas elaboradas por “aqueles que não têm memórias próprias [de determinados] eventos, mas que crescem envoltos nessas narrativas sem delas terem sido testemunhas” (Ribeiro, 2010, p.1). Em determinados momentos do filme, Blaufuks, em voz off, assume que aquela sua narrativa corresponde, por vezes, a “Uma memória de uma memória de uma memória”, demonstrando-o, de seguida, ao relatar: “Lembro-me de a minha mãe me contar de como a sua mãe lhe contou uma recordação dos tempos de guerra” (Blaufuks, 2007). A respeito desta questão ver também Hirsh (2001) e Pinho (s.d.).

seu papel de testemunho de tempos, espaços e experiências humanas ignorados ou esquecidos no mundo contemporâneo, mas a exigirem urgentes releituras.²⁵

O mundo que encontramos em *Sob céus estranhos* e *Fantasia Lusitana* é o mundo do século XX, mas também o do século XXI, marcado pela violência transnacional: as perseguições étnicas e o racismo, as ocupações territoriais, a guerra a uma escala mundial, a ambivalência ética das neutralidades individuais e institucionais, a desumanidade da acção política dos Estados no tocante ao problema dos refugiados e dos direitos humanos. Um mundo onde, apesar dos processos de globalização intensificados a partir de meados do século passado (Canclini, 2000) e à revelia da facilidade de acesso à informação e à comunicação que o desenvolvimento tecnológico entretanto potenciou, os homens e os povos são renovadamente ameaçados e oprimidos por tendências hegemónicas de várias ordens (sócio-económica, político-militar, cultural, ideológica, científico-tecnológica), como têm salientado autores como Immanuel Wallerstein (1990), Mike Featherstone (1990), Arjun Appadurai (2004) ou Boaventura de Sousa Santos (2002).

Trata-se de um mundo onde a mobilidade humana, voluntária ou forçada (como particularmente sublinha o projecto de Blaufuks), determina o estabelecimento de filiações e afiliações identitárias precárias e flutuantes, que umas vezes são *fantasiosamente* ignoradas ou apagadas da memória dos indivíduos e dos povos (veja-se o discurso oficial do Estado Novo recuperado pelos dois cineastas em *Sob céus estranhos* e *Fantasia lusitana*, discurso esse que ficciona uma fronteira intransponível entre o Eu-Portugal e os outros-Europeus, mesmo quando esses outros estão dentro das suas fronteiras territoriais), mas que, em outros casos, são também geradoras de descentramentos, questionações e incertezas angustiantes, bem notórios, por exemplo, no fecho de *Sob céus estranhos*, seja na interrogação com que o narrador termina o seu discurso, seja na fotografia final do trabalho (amarelecida pelo tempo), onde vemos o avô de Daniel Blaufuks (já falecido à data da realização do filme), acompanhado pelos netos (ainda crianças) e todos caminhando em direcção a um vazio:

²⁵ A respeito da obra de Blaufuks como testemunho ver Pinho, s.d..

“Estranhamente, também eu, de certa forma, me tornei num exilado. Onde fica a minha casa? Não tenho bem a certeza. Possivelmente debaixo daquelas árvores de que o meu avô tanto gostava” (Blaufuks, 2007).

Daniel Blaufuks põe assim em prática o conceito de arte visual que descreve em entrevista a Sandra Vieira Juergens (2007). Um conceito de arte que nos remete para a prática do humanismo crítico e democrático, apresentado por Edward Said como uma necessidade urgente no mundo bárbaro e globalizado de hoje (2004). Contra práticas humanistas *mumificadas*, monocêntricas na sua perspectiva sobre o mundo, a-históricas e demitidas de responsabilidades éticas (onde Said não deixa de incluir, para além da literatura, as restantes artes, visuais e performativas), Edward Said advoga o regresso a uma prática filológica verdadeiramente humanista, eticamente comprometida com a busca de um conhecimento profundo sobre o humano e que, nessa exacta medida, não se compadeça com representações supostamente definitivas, perfeitas e monocêntricas do Homem e do seu mundo.

No entender de Said - e aqui acompanhando, em certa medida, a defesa de Appadurai quanto a uma *grassroots research imagination* (2000) ou a proposta de Boaventura de Sousa Santos quanto à necessidade de pôr fim ao *pensamento abissal* (2008) -, cabe ao humanista crítico (artista ou não) resistir contra ideias feitas e preconceitos enraizados (Said, 2004: 42-43), opondo-se a leituras inconsistentes, superficiais e mecanizadas dos discursos (artísticos, políticos, jornalísticos, académicos ou até os do quotidiano) que hoje, continuamente, nos assaltam, assumindo a responsabilidade ética de (re)descobrir o obsceno e/ou o interdito²⁶. Para Said, é necessário que a arte e as humanidades em geral pensem a partir de uma perspectiva policêntrica e crítica, que coloca em contraponto diferentes versões de mundo e do humano, provenientes de distintas culturas, classes sociais, ideologias e tradições, para, a partir daí, desse posicionamento exílico, o humanista poder elaborar as *suas* possíveis (e sempre transitórias) versões de verdade sobre o mundo (Said, 2004).

²⁶ Leia-se aqui obsceno em sentido etimológico: aquilo que se esconde ou é/permanece oculto para além daquilo que é visível na *cena* do mundo contemporâneo.

É neste sentido que aproximamos o conceito saidiano de humanismo crítico do conceito de arte visual advogado por Blaufuks na entrevista acima mencionada, o qual, em certa medida, se encontra materializado no projecto *Sob céus estranhos, Uma história de exílio*. De facto, este apresenta-se como um trabalho que articula diferentes discursos (o da linguagem artística da fotografia, do cinema e da literatura; o dos relatos familiares ou epistolares; o do jornalismo; e ainda o da documentação oficial), colocando-os em contraponto, e, por esta via, confrontando as distintas imagens que de um mesmo tempo/espaço (o Portugal dos anos da IIª Guerra) foram conservadas em diversos arquivos de memória pública e privada. Trata-se de um projecto de autor, que, resultando da pesquisa e compilação de textos de outros, é desenvolvido com o propósito de “dar a ver” a sua “resposta possível” contra a amnésia histórica e contra as manipulações superficiais ou perversas dos acontecimentos ocorridos em Portugal e no mundo da IIª Guerra Mundial, e que põe em causa a legitimidade de existência, no mundo contemporâneo, quer de verdades absolutas e definitivas, quer de paraísos neutrais e invioláveis, quer de uma fronteira irreduzível entre verdade (documental) e ficção (artística).²⁷

Acompanhando a tendência contemporânea dos Estudos Fílmicos (pós-anos-1970), em que, como notou Robert Stam, a “Grand Theory” foi substituída por um conceito de teoria “more epistemologically modest and less authoritarian”, que assume o perfil de uma espécie de “civil ‘conversation’ without any claims to ultimate truth”, desenvolvida por académicos e críticos, mas igualmente por cineastas que, dentro e fora das suas obras, pensam o (seu) cinema e o lugar desta arte nos sistemas culturais contemporâneos (Stam, 2009: 5-6), Daniel Blaufuks (Lisboa, 1963) e João Canijo (Porto, 1957) fazem acompanhar os seus filmes de paratextos onde precisamente desenvolvem esse tipo de reflexão e onde é possível

²⁷ A propósito de *Terezín*, um outro projecto inter-artes desenvolvido por Blaufuks e que se mantém na linha estética e temática de *Sob céus estranhos*, o autor assume: “A única maneira de lutar contra aquela mentira [a manipulação cinematográfica produzida pelos documentários da propaganda nazi] é a de criar verdades ou outras ficções. No fundo, aquilo que criei [referindo-se à exposição *Terezín*, traduzida recentemente em filme (2010)] é também uma ficção; o que Sebald escreveu é uma ficção, ao descrever um [sic] personagem que provavelmente nunca existiu, mas que poderia ter existido”. E adiante acrescenta: “Os documentários são todos ficções” (Juergens, 2007).

apreender a existência de preocupações comuns e de conceitos de arte e cinema que, apesar das diferenças assinaláveis, partilham alguns valores afins.

João Canijo, em entrevistas publicadas aquando da estreia de *Fantasia Lusitana*, opõe-se à “nacionalização” do “cinema português” (Ramos, 2010: 1), revisitando a polémica impulsionada com o 25 de Abril, segundo Carolin Overhoff Ferreira (2007: 12), sobre o rumo da cinematografia nacional: mais orientada para uma estética de autor ou para um cinema comercial. Polémica essa que, podendo ser entendida como uma tradução nacional da questão levantada na mesma época a nível internacional, acerca da diferença e distinção entre *pleasurable art* e *difficult art* (Stam, 2009: 155), e tendo por base, como advoga Robert Stam (1995), uma falsa dicotomia, não foi ainda resolvida no sistema cultural português. Neste sentido, Canijo defende a “liberdade criativa” e a responsabilidade ética dos autores que não devem/querem “fazer filmes por fazer”, embora sublinhando a necessidade de um “criterioso” apoio financeiro do Estado, mas sem que esse se faça por mediação dos canais televisivos, sujeitos a imperativos comerciais (Ramos, 2010: 1).

Por outro lado, rejeitando o estabelecimento por parte do Estado de quotas proteccionistas para a Sétima Arte nacional, o autor de *Fantasia Lusitana* denuncia aquilo que considera ser a “ignorância” e a “iliteracia enraizadas” em Portugal (Câmara, 2010: 2), assim como a ausência de espírito crítico dos nossos públicos, problemas que, em seu entender, se manifestam na falta de interesse pelo cinema português independente e de autor (Ramos, 2010: 1), numa generalizada incapacidade lusitana de questionar o “mito da gloriosa História de Portugal enraizado na cultura portuguesa” (p.3) e de resistir à “imagem ilusória” do mundo, oferecida por certas formas de arte e em particular por certos géneros cinematográficos, como o documentário propagandístico do Estado Novo²⁸, as

²⁸ Maria do Carmo Piçarra chama a atenção para a diferença existente entre o género documentário (propagandístico ou não) e as revistas/jornais cinematográficos de actualidades. Embora estes pudessem incluir documentários, contemplavam também outros géneros de actualidades, como as notícias e as reportagens (2006, pp.149 e sgs.). Piçarra demonstrará que o *Jornal português de actualidades filmadas*, com uma periodicidade bastante irregular e por via da estratégia editorial dos números especiais, foi maioritariamente constituído por documentários propagandísticos, suportados ou encomendados pelo SPN (pp.149-158), nomeadamente durante o período da IIª

“comédias dos chamados anos de ouro do cinema português” (2)²⁹, ou, mais recentemente, as “novelas” televisivas (Ramos, 2010: 1).³⁰

Verificamos assim que João Canijo, acompanhando as tendências que Carolin Overhoff Ferreira (2007: 12-14) apontou na filmografia portuguesa de autor do período pós-25-de-Abril, oscila (como também vimos acontecer em Blaufuks) entre a reflexão sobre questões identitárias ou o rumo de Portugal na contemporaneidade e a questionação metadiscursiva sobre a identidade do próprio cinema (português) contemporâneo.

Daniel Blaufuks, por sua vez, verbaliza um idêntico cepticismo quanto à autonomia intelectual e ao espírito crítico do seu público, acostumado a consumir “arte” que, em palavras do autor, apenas “é quase, se não é já inteiramente, um entretenimento” (Juergens, 2007: 2). Defende, por esse motivo, uma arte “subjectiva” e livre, mas eticamente empenhada em assumir “a responsabilidade que essa liberdade representa” ou até mesmo a tarefa de tentar “explicar” o seu sentido, quando a sua obra trata “de um assunto tão importante como” a ameaça à

Guerra Mundial, em que o *Jornal português...* “foi usado intensamente para fazer a propaganda da situação política e social «privilegiada» de que gozava o país e enaltecer a ordem vigente”, não se registando nele “notícias sobre as frentes de batalha nem sobre o evoluir do conflito”, ao mesmo tempo que “as alusões à guerra são sempre no sentido de sublinhar a paz nacional e a acção do Ministro dos Negócios Estrangeiros, Oliveira Salazar, na manutenção da neutralidade portuguesa” (p.135).

²⁹ Para além dos textos literários de autores europeus exilados, do fado “Lisboa não sejas francesa” cantado por Amália Rodrigues, do *Jornal português...* e do filme *O feitiço do império* de António Lopes Ribeiro (1940), também constitui intertexto em *Fantasia Lusitana* a comédia cinematográfica portuguesa, sendo ironicamente convocado para o filme de Canijo, o episódio da carroça “Salazar” (onde a personagem representada por Vasco Santana garante que as crianças aí estarão a salvo) e cuja imagem, pelo amontoado das crianças naquela espécie de vagão e por ocorrer, agora, num filme que fala também de exílio e de Holocausto, de imediato evoca o imaginário dos comboios nazis para campos de concentração.

Em entrevista a Maria do Carmo Piçarra, Fernando Rosas sublinha precisamente a “função de despolitização do cinema”, inerente a estas comédias, afirmando que este cinema tinha “a função de transmitir uma determinada mensagem política e ideológica através de comédias inocentes, mais ou menos acéfalas, em que os portugueses são mostrados como pequeninos, brincalhões, despreocupados, vagamente irresponsáveis, que necessitam de uma espécie de tutela invisível e segura”; “uma espécie de comédia de costumes inocente, servida por extraordinários actores, mas que funciona com uma extraordinária eficácia na sustentação da ordem” (Piçarra, 2006, p.135).

³⁰ Esta crítica ácida de Canijo aos públicos nacionais estende-se também às políticas mercantilistas de investimento cultural e cinematográfico desenvolvidas pelo Estado português, as quais, segundo o realizador, não cumprindo “o seu papel de serviço público” (Ramos, 2010, p. 1) e sendo dominadas pela indústria televisiva do “fazer novelas da TVI vistas por todos” (p. 1), alimenta a ignorância dos portugueses (sobre si e sobre os outros), a apatia intelectual e, parafraseando José Gil, a ridícula arrogância daqueles que, embora sem forma, se julgam forma.

dignidade e valores humanos, a violência, a injustiça, a guerra, a manipulação de verdades ao serviço da opressão, do branqueamento do crime ou da barbárie protagonizada por homens sobre outros homens (p. 4).

No entanto, embora consideremos que *Sob céus estranhos* nos ajuda a ler o filme de Canijo (havendo ou não, neste último, um propósito silenciado de *refazer* ou *dialogar com* o projecto de Blaufuks), é de assinalar que o registo adoptado por cada um dos autores é bem distinto.

Imagens que cintilam (Blaufuks) e imagens que obscurecem (Canijo)

Sob céus estranhos afasta-se de *Fantasia Lusitana*, desde logo, pela inclusão de uma voz *narrativa* identificada com a voz do autor e a qual, servindo de pontuação e enquadramento às imagens que se sucedem no filme - como bem viu Alexandra Pinho (s.d.) -, conduz parcialmente o olhar e o pensamento do espectador.³¹ Não se trata, aqui, de impor uma leitura das imagens exibidas, como se se tratasse de uma legenda que determina as verdades que essas ruínas do passado ainda permitem ver no presente. O carácter fragmentário e não linear desse discurso verbal exige que o público tenha de “intervir activamente na construção da narrativa” (Pinho, s.d.) e a frequente cedência da palavra do narrador a outras vozes (citações de testemunhos em alemão de diversas autorias) anula qualquer tipo de monologismo hegemónico. Enquanto discurso verbal que *enquadra* e acompanha imagens discursivas de outros, de fotografias e de filmes, essa voz funciona antes como perímetro que, dentro do possível, estabelece (com a autoridade que o estatuto de testemunha e de neto de testemunhas lhe confere) o limite que distingue leituras ética e deontologicamente aceitáveis, de leituras onde “vale tudo, para que o produto se venda”, expressão aqui tomada de empréstimo a Luís Reis Torgal, num artigo onde o historiador se insurgia, justamente, contra manipulações irresponsáveis e superficiais da História (por parte da literatura e do

³¹ A voz *off* do filme é substituída no livro pela inscrição do texto desse narrador.

cinema), sublinhando aquilo que podemos enunciar como uma necessária distinção entre *preservação* e *perversão* da memória (Torgal, 2009: 9).

A reforçar o carácter não-impositivo e não-demiúrgico dessa *voz off*,³² está também a atitude de despojamento autobiográfico e testemunhal desse Eu perante o espectador.³³ Por um lado, declara os *lugares* (cultural, temporal, nacional, ético, afectivo) de onde fala, confessando a sua identidade exílica, marcada por instáveis e múltiplas (a)filiações, que, como sublinhou Edward Said, sempre são geradoras de tensões, dúvidas e paradoxos sem soluções apaziguadoras ou definitivas (Said, 1999 e 2002).³⁴ Por outro, expõe o carácter precário das *suas verdades* aí construídas (um carácter que, em grande medida, é determinado pelo estatuto exílico desse Eu), mas que, *malgré tout*, a *voz off* do cineasta se dispõe a oferecer ao seu interlocutor, como dádiva de uma versão pessoal e crítica do mundo que se suspeita ignorada/esquecida pela memória colectiva (nacional e internacional), mas que é também uma necessidade pessoal e

³² Podendo em certos momentos confundir-se com uma *voz over*, consideramos que, justamente por *Sob céus estranhos* se apresentar como uma narrativa de memória e de pós-memória, a voz narrativa de Daniel Blaufuks deve ser lida como uma *voz off*: a voz de alguém que faz parte da narrativa cinematográfica que relata (mesmo quando as imagens projectadas são de desconhecidos anónimos), apesar de, por vezes, se encontrar fora do campo visual.

³³ O encerramento do discurso do narrador é esclarecedor desta sua dupla atitude: de parcial orientação de leitura do filme/livro e de despojamento testemunhal perante o espectador/leitor - “Houve alturas em que questionei toda a sua [do avô] existência, em que me coloquei perguntas que não têm resposta. O que teria sido se ele não tivesse sido um judeu, poderia ter vivido numa Alemanha nazi, será que teria partido? Perguntas injustas, eu sei, mas não menos angustiantes. Agora estou deste lado do ecrã, revendo todas as fotografias e velhas bobines de 8 mm e vejo todos os que, um a um, foram partindo, levando um pouco de mim para sempre. Estranhamente, também eu, de certa forma, me tornei num exilado. Onde fica a minha casa? Não tenho bem a certeza. Possivelmente debaixo daquelas árvores de que o meu avô tanto gostava.” (Blaufuks, 2007).

³⁴ A abertura do filme mostra-nos, de imediato quem nos fala: “Quando passeio entre as campas do cemitério judaico em Lisboa, reconheço os nomes gravados na pedra, como se estivesse num cemitério de aldeia.//Uns pertenciam ao círculo mais próximo dos meus avós, ao grupo da canasta, outros iam, como nós, à sinagoga em dias de festa ou ao centro israelita aos sábados à tarde. Alguns nomes são anteriores a estes, avós, tios ou pais, que conseguiram também escapar. Das 50 mil a duzentas mil pessoas que passaram por Lisboa, apenas cinquenta aqui ficaram. *Agora temos três campas neste cemitério. Como muitas outras, pertencem à história desta guerra.* Os meus avós saíram de Hamburgo e chegaram ao porto de Lisboa no dia 8 de Abril de 1936, para não mais partirem” (Blaufuks, 2007).

a obrigação ética de um neto do Holocausto e de um artista/humanista contemporâneo.³⁵

Em *Fantasia Lusitana*, pelo contrário, a tessitura do filme não inclui, deliberadamente (como reconhece Canijo em entrevista a Vasco Câmara), uma qualquer voz narrativa identificável com a do realizador, seja sob a forma de uma voz *over* ou de uma voz *off* (2010: 3). Mantendo a linha subversiva e abissal da sua obra de ficção, onde a câmara é levada ao limite para mostrar/demonstrar o “submundo sórdido” do “Portugal profundíssimo”, como referiu Ana Margarida de Carvalho a propósito de *Noite escura* (2004) e *Mal nascida* (2008) (Carvalho, 2008: 1), João Canijo opta, naquele que é considerado o seu primeiro documentário, por um silêncio desconcertante para o espectador. Este, abandonado nas trevas da sala do Cinema (a mesma treva de que nos fala António Ferro no texto que lhe tomámos por epígrafe) sem coordenadas de leitura ou “explicação” (Carvalho, 2008: 3), é deliberadamente atingido pela projecção de imagens cinematográficas, musicais, fotográficas e verbais (de discursos literários, políticos e jornalísticos) que transitam pela retina e ouvidos do espectador, exigindo que este, autonomamente, lhes atribua um sentido e preencha de forma significativa as fissuras deixadas à vista pela costura grosseira do trabalho de montagem das citações justapostas e/ou sobrepostas: “Sim, teve essa função [dar um pontapé no público português]: tomem lá, entendam como quiserem. E de propósito não tem explicação. O meu filho tem 16 anos, gostou muito, mas disse que era preciso voz ‘off’. Mas desde o princípio houve essa recusa. O silêncio é mais eloquente.” (Câmara, 2010: 3).

A diferenciação entre *Sob céus estranhos* e *Fantasia Lusitana* passa também por esta dimensão estética. O trabalho de Blaufuks, classificado por Leo Spitzer como um “belo e brando filme” com uma forte componente “poética”

³⁵ Leia-se esta precariedade: no carácter fragmentário dos discursos em voz *off*, saltando de citação em citação; na sobreposição da voz ténue do narrador ora sobre fotografias desfocadas ou descoloridas, ora sobre documentos pessoais ou oficiais já em apagamento e que pertenceram a estranhos, ora sobre simples fragmentos de jornais; no contraste entre a exuberância superficial do discurso do *Jornal português de actualidades* e o tom nostálgico e por vezes profundamente magoado e/ou indignado do narrador e que Alexandra Pinho, traduzindo Said, atribuiu à “tristeza essencial” do exilado (Pinho, s.d.).

(2003), investe fortemente no tratamento estético dado aos materiais de arquivo: seja pela manipulação recreativa (por vezes até minimalista) das fotografias (recorte e colagem, desfocagem, amarelecimento, inscrição destas em albúns de família, etc.³⁶); seja, por exemplo, no jogo que a voz ténue do narrador estabelece com os silêncios e na articulação significativa que esse jogo de sonoridades cria, por sua vez, com as imagens fotográficas ou fílmicas e com a necessidade/incapacidade do narrador dizer um passado não completamente resgatável. Sublinhe-se, porém, que esta manipulação, íntima e quase artesanal, é levada à presença do espectador, pela inscrição no filme de fotografias onde se exhibe uma mão (do próprio autor) a sustentar/manipular essas imagens, com todas as conotações que estes dois verbos possam assumir. Deste modo, o espectador torna-se testemunha e cúmplice de todo o doloroso processo desenvolvido por Blaufuks, em busca de sentidos que lhe permitam reconstruir uma verdade possível sobre esse passado.



(Blaufuks, 2007)

Pelo contrário, em *Fantasia Lusitana*, um filme para o qual, como bem notou Manuel Halpern, João Canijo “não pegou uma única vez na câmara nem escreveu qualquer texto”, sendo todo ele feito a partir da “colagem de imagens de arquivo e da sobreposição de narrações da época e depoimentos de refugiados ilustres que conheceram a Lisboa de então” (Halpern, 2010: 1), não há qualquer estilização dos materiais de arquivo cinematográfico, gerando um efeito de despojamento estético que combina com (e intensifica) a rudeza do trabalho de

³⁶Parte desse trabalho é visível no arquivo relativo ao projecto *Sob céus estranhos* que Daniel Blaufukz conserva na sua página Web. Cf. <http://www.danielblaufuks.com/webmac/uss/index.htm>

montagem a que já nos referimos. Manuel Halpern classificou este despojamento como “uma espécie de exercício de pureza”, que evidencia a “montagem como ferramenta primordial na linguagem cinematográfica [...] [e] como forma de encaminhar uma história” (2010: 1). Algo que pode ser entendido como equivalente à exposição da mão manipuladora das imagens, no filme de Blaufuks.

Não discordando da leitura de Manuel Halpern, consideramos, no entanto, que este despojamento (não da subjectividade do cineasta, como apontámos em *Sob céus estranhos*, mas antes da própria arte fílmica), assim como a opção do realizador por não incluir uma voz narrativa em *Fantasia Lusitana*, permitem várias leituras, não devendo estas ignorar a estética do grotesco e do apocalíptico que caracteriza a obra de João Canijo.³⁷

Partindo do pressuposto de que se trata de um filme documentário,³⁸ género que na sua origem (ainda não sonora) se distinguia de outros géneros narrativos cinematográficos, por não ter, segundo José Manuel Costa, um objectivo “noticioso”, “descritivo” ou “explicativo”, e por o seu realizador (ou simples *caçador de imagens*) não se ocupar da produção de uma “diegese” (*apud* Piçarra, 2006: 32), limitando-se ao atento “registo do acontecimento” (Piçarra, 2006: 22), numa linha filmográfica que os promotores do *cinema directo* dos anos 1960-1970 viriam a recuperar nos seus documentários,³⁹ podemos ler essas opções de Canijo justamente como uma espécie de regresso às origens do género

³⁷Carolyn Hoverhoff Ferreira e Daniel Ribas, centrando-se em *Noite escura*, e analisando a inquietude da câmara que “muda constantemente o seu foco”, que se aproxima extremamente das personagens e da intimidade das suas vidas sórdidas e que é acompanhada por uma “forte iluminação” sempre “artificial” e “em cores de néon”, concluem que há em Canijo uma “desfiguração das personagens”, com os “seus rostos monstruosos de azuis, verdes e vermelhos”, e, ao mesmo tempo, a criação de “um cenário perturbador e claustrofóbico” (2007, p.238-239). É neste sentido que Ferreira e Ribas aceitam a classificação da “estética” de Canijo como “arrojada ou maneirista” (239), preferindo nós, contudo, caracterizá-la como grotesca.

³⁸ Maria do Carmo Piçarra chama a atenção para o carácter híbrido e flutuante do género documentário, facto que torna inviável defini-lo, sem ter em atenção as variações contextuais em que cada exemplar foi produzido (2006, pp.32-33).

³⁹ Piçarra aponta como características do *cinema directo*: “registo simultâneo do som e da imagem”, privilegiando a “objectividade, interditando a emissão de juízos e assumindo a postura de testemunha”; eliminação da “estilização” e do “discurso do autor sobre sequências compostas através da montagem”, procurando transformar a câmara num “Candid Eye”; propósito de “comunicar de forma mais espontânea com as pessoas”, criando um meio através do qual elas pudessem (re)lançar um novo “olhar sobre o real” (2006, p. 24). Em Portugal, o exemplo mais conhecido desta modalidade do género é talvez o documentário etnomusicólogo de Michel Giacometti.

(o tal exercício de pureza a que se referia Halpern), mas também como uma estratégia de distanciamento (estético e ideológico) relativamente ao cinema documental produzido durante o Estado Novo e em particular pelo grande paladino do salazarismo e patrão da SPAC, António Lopes Ribeiro.⁴⁰

Maria do Carmo Piçarra, no seu estudo sobre o *Jornal português de actualidades filmadas*, sublinha o carácter propagandístico dos documentários do *cinema do regime* e destaca o relevo de António Lopes Ribeiro na direcção, montagem, redacção de textos e locução deste jornal, suportado (directa ou indirectamente) pelo SPN (Piçarra, 2006: 129). Instituído-se como figura hegemónica (réplica cinematográfica do ditador), seja ao tomar o papel de responsável pela selecção das imagens recolhidas pelos operadores de câmara, de modo a controlar a informação veiculada, seja ao assumir a tarefa da montagem do filme, preferindo a recriação sonora em estúdio ao “som directo” e o *silenciamento* das imagens pelo poder manipulador da sua *voz over*, António Lopes Ribeiro impõe, como única, a sua (e do Estado Novo) leitura dos acontecimentos filmados (Piçarra, 2006: 173). Canijo, em tom sarcástico, comenta o “grande talento natural para a comicidade que era António Lopes Ribeiro”, na passagem de uma entrevista onde se reporta, justamente, às “locuções” do seu homólogo (Câmara, 2010: 2). Neste sentido, a ausência de locução em *Fantasia Lusitana* e a aparente relutância do realizador em manipular as imagens de arquivo podem ser entendidas como a rejeição do modelo cinematográfico manipulador do Estado Novo (um dos criadores da *fantasia lusitana* que Canijo desconstrói no seu filme e para a qual remete o seu título) e como a defesa de uma filmografia mais próxima do *cinema-directo*, supostamente capaz de mostrar a *realidade tal qual ela é*.

Interessa notar, porém, que *Fantasia Lusitana* trai parcialmente esta última filiação, ao ser o resultado não de uma filmagem directa do mundo real, mas antes

⁴⁰ Alguns dos fragmentos utilizados por Canijo na sua montagem pertencem a documentários de Lopes Vieira, p.ex.: “A manifestação a Salazar e Carmona pela Paz Portuguesa” (1945). Note-se como o trabalho de selecção e montagem destes fragmentos produz, sub-repticiamente, junto do espectador contemporâneo um efeito cómico-grotesco, visando a figura de Salazar, do discurso cinematográfico propagandístico do Estado Novo e da *voz over* de Lopes Ribeiro.

a (re)criação fílmica a partir de um trabalho de montagem, mais manipulador e irónico do que à primeira vista pode parecer. Uma manipulação implicitamente revelada na ironia do título, paratexto que sublinha o carácter ficcional (*Fantasia*) deste documentário, desmontando, assim, a ilusão do verismo imediato que muitas vezes se confere inconscientemente ao género. Já anotámos como a selecção e a colagem do material de arquivo é por vezes geradora de um efeito cómico-grotesco e veremos adiante quanto de irónico comporta, por exemplo, a escolha que Canijo faz de fragmentos do *Jornal português de actualidades*, como a sequência do desastre da “Nau Portugal” (evitando a sequência em que o jornal documentava, depois, o concerto desse acidente) ou momentos da cobertura cinematográfica da visita a Santarém da actriz francesa Danielle Darrieux (não referindo outras estrelas internacionais das artes do espectáculo, cuja passagem por Portugal também ficou registada naquele jornal: Vivien Leigh, Josephine Baker, Lawrence Olivier, etc.).

Na verdade, *Fantasia Lusitana* não é apenas um documentário sobre a *noite escura* do Estado Novo, da IIª Guerra Mundial e do Holocausto, ou das sombras que dessas (e outras) barbáries ainda hoje se sentem no mundo. É também, em nosso entender, um documentário sobre o próprio jornalismo e a própria arte contemporânea, se tivermos em linha de conta a atenção que o realizador aí confere a estes dois fenómenos culturais, ao criar um filme a partir de citações dos seus discursos. Note-se que, para a montagem de *Fantasia Lusitana*, Canijo viaja pela história do cinema do século XX (do documentário à ficção; do drama à comédia; do preto-e-branco ao a-cores; do português ao hollywoodesco, com passagem pelo alemão) e selecciona não apenas discursos artísticos (literatura, música, cinema de ficção e documental), mas também fragmentos do *Jornal português de actualidades*, onde o discurso jornalístico-cinematográfico fala sobre arte: a arquitectura e o *design*, por exemplo, nas sequências recuperadas do documentário sobre a *Exposição do mundo português* de 1940; a escultura, no fragmento fílmico sobre a inauguração do Cristo Rei de Francisco Franco, em 1959; e o próprio cinema, na incorporação de sequências da cobertura cinematográfica da visita a Portugal da actriz francesa Danielle

Darrieux e seu marido, o diplomata dominicano Porfírio Rubirosa, que mais tarde seria detido pelos nazis na Alemanha e só libertado quando a esposa acedeu colaborar numa visita àquele país, a qual foi preparada com evidentes intuitos propagandísticos a favor do regime hitleriano.

Manuel Halpern encontra na opção de Canijo por um filme de mera montagem, não “um jogo pelo jogo”, mas uma “tentativa de deixar a História falar por si” (Halpern, 2010: 1). Quanto a nós, parece-nos que em *Fantasia Lusitana* o realizador quer sobretudo *deixar a arte falar por si*, exibindo os limites epistemológicos dos seus discursos, quando tentam construir verdades sobre o mundo (presente ou passado, doméstico ou estrangeiro), e mostrando/acusando a ambivalência ética dos seus posicionamentos, quando estão em causa relações de poder, a sobrevivência humana e diferentes valores ideológicos e culturais. De facto, os mundos documentados em *Fantasia Lusitana* (os fantasiados pelo aparelho do Estado Novo, mas também os imaginados no discurso dos exilados europeus e no fado português), apenas o são por re-mediação dos textos jornalísticos e artísticos, nacionais e estrangeiros, convocados para a tessitura do filme.

Tal como Daniel Blaufuks, João Canijo questiona-se na sua obra sobre a identidade e o papel da arte no mundo contemporâneo, onde, como argumenta Saint-Exupéry no texto que tomámos por epígrafe (e que também é revisitado por Canijo no filme em estudo), já não é possível regressar a uma qualquer *casa* segura e definitiva, a um mapa territorial, étnico-cultural, epistemológico e ético com fronteiras claramente definidas. Se em Blaufuks, a arte é ainda um refúgio onde o humanista pode encontrar fragmentos de verdade, onde o Belo por momentos aflora entre os escombros e a dor e onde o artista pode ainda descobrir e construir um posicionamento ético, em Canijo a perspectiva é bem mais apocalíptica. O paradoxo de Saint-Exupéry registado na descrição que este faz de Lisboa como um “paradis clair et triste”, assim como a ideia expressa em *Lettre à un otage* de que, num mundo em que as *casas* ruíram, qualquer “bonheur” é apenas “une illusion” (Saint-Exupéry, 1943: 9) parecem acompanhar todo o filme do realizador português. Também para João Canijo, em *Fantasia Lusitana*, não é

já possível construir uma única e absoluta leitura do mundo; há sempre a coexistência de diversos e por vezes contraditórios níveis de realidade que se cruzam, digladiam, sobrepõem e obscurecem. Assim, qualquer resposta artística (jornalística ou até historiográfica⁴¹) às dúvidas e angústias hoje colocadas ao homem não pode ser lida ingenuamente, exigindo do público uma permanente e exílica atitude crítica.

Neste sentido, o desastre da ‘Nau Portugal’ aquando da *Exposição do mundo português* (evento simultaneamente comemorativo da fundação do Estado Português, da Restauração da Independência e do movimento expansionista lusitano implicado na génese da Modernidade da primeira mundialização), imagem que Canijo transporta subversivamente do *Jornal português de actualidades*, para lhe conferir um valor bem diferente do que lhe foi atribuído por Lopes Ribeiro, pode ser lido como uma imagem simbólica: símbolo da ruína da imagem megalómana e fantasiosa de Portugal criada pelo Estado Novo; símbolo da ruína do mundo moderno, nascido justamente do movimento expansionista peninsular para o Atlântico; mas símbolo também da ruína da arte contemporânea, incapaz de conduzir o homem para um qualquer porto de abrigo, mas que, apesar disso, continua à deriva, irónica e sempre questionando, por considerar, com Robert Stam, que até questões sem resposta devem continuar a ser colocadas (Stam, 2009: 7).

O “desconforto” causado por *Fantasia Lusitana* no espectador, a que se refere acertadamente Ana Margarida Carvalho (2010: 1), não decorre apenas do embaraço perante a imagem ridícula, mesquinha, opressiva e desumana do Portugal do Estado Novo, ou da constatação de que as imagens hoje possíveis do Portugal pós-25-de-Abril não divergem muito das que Canijo nos dá do Portugal *salazarento*. Esse desconforto é também causado, porque *Fantasia Lusitana* mostra/demonstra que nem a arte, nem o jornalismo, nem a própria História são absolutamente fiáveis nas versões de mundo que hoje nos apresentam.

⁴¹ *Fantasia Lusitana* questiona não apenas a arte, mas também o jornalismo e a própria História. Convém aqui não ignorar o interesse de Canijo pela (revisão da) História, já evidenciado em outros filmes seus, e que não estará dissociada da incursão do cineasta, ainda na sua juventude, por uma licenciatura em História.

Referências bibliográficas

- ANÓNIMO (2010), “João Canijo e a asfixia de um Portugal irreal em «Fantasia Lusitana»”, in *Agência Lusa* (20 Abr.), disponível em: <http://www.ionline.pt/conteudo/56085-joao-canijo-e-asfixia-um-portugal-irreal-em-fantasia-lusitana>. Consultado em 16-06-2010.
- APPADURAI, Arjun, *Dimensões culturais da globalização. A modernidade sem peias*, trad. Telma Costa com revisão científica de Conceição Moreira, Lisboa: Ed. Teorema, 2004 [1996].
- _____, “Grassroots globalization and the research imagination”, in *Public Culture*, nº 12 (1), s.l., pp. 1-19.
- CÂMARA, Vasco (2010), “João Canijo: ‘Acho que isto não tem cura’ ” in *Ípsilon* (22 Abril), Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/entrevista.aspx?id=255087> Consultado em 19-06-2010.
- CANCLINI, Néstor García (2000), “La globalización: ¿ productora de culturas híbridas?”, in AAVV, *Actas del III Congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Consultado em 12-06-2010.
- CARVALHO, Ana Margarida (2008), “Ó males sem remédio! **Mal nascida**, de João Canijo”, in *Final Cut. Visão. JL* (7 Out.), disponível em <http://finalcut-visao.blogspot.com/2008/10/males-sem-remedio.html>. Consultado em 16-07- 2010.
- _____, (2010), “Encontro imediato com João Canijo: Fantasia Lusitana – Ó males sem remédio. Parte 2”, in *Final Cut. O blogue de cinema da Visão* (22 Abr.), disponível em <http://aeiou.visao.pt/encontro-imediatico-com-joao-canijo-fantasia-lusitana-o-males-sem-remedio-parte-2=f556164>. Consultado em 15-06-2010.
- EXUPERY, Antoine de Saint, *Lettre à un Otage*, New York: Brentano’s, 1943.
- FEATHERSTONE, Mike, “Global culture: an introduction”, in *Theory, Culture & Society*, 7, London/Newbury Park/New Delhi: SAGE, 1990, pp.1-14, disponível em <http://tcs.sagepub.com>. Consultado em 11-05-2010.
- FERREIRA, Carolin Overhoff, “Introdução”, Carolin Overhoff Ferreira (coord.), *O cinema português através dos seus filmes*, Porto: Campo das Letras, 2007, pp. 7-15.
- FERREIRA, Carolin Overhoff e Daniel Ribas, “Noite escura. João Canijo, Portugal” (2004), in Carolin Overhoff Ferreira (coord.), *O cinema português através dos seus filmes*, Porto: Campo das Letras, 2007, pp.233-240.
- FERRO, António, *Teatro e cinema (1936-1949)*, Lisboa: Edições SNI, 1950.
- HALPERN, Manuel (2010), “Fantasia Lusitana: Lisboa, porto de (des)abrigo”, in *Final Cut. Visão. JL*, disponível em <http://aeiou.visao.pt/fantasia-lusitana-lisboa-porto-de-desabrigo=f556079>. Consultado em 17-07- 2010.

- HIRSH, Marianne, "Surviving images: Holocaust photographs and the work of postmemory", *The Yale journal of criticism*, 14 (1 – Spring), New Haven/Blatimore: Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 5-37.
- INDIELISBOA'10. 7º Festival Internacional de Cinema Independente, disponível em [http:// www.indielisboa.com/page.php?lang=1&id=9](http://www.indielisboa.com/page.php?lang=1&id=9). Consultado em 10-06-2010.
- JUERGENS, Sandra Vieira (2007), "Cultura de arquivo" (Mai.), disponível em <http://daniel blaufuks.com/webmac/text.html>. Consultado em 15-07-2010.
- MIRANDA, Luís (2007), "Quis desmistificar a ideia do regime de Salazar como anjo da guarda", in *SOL* (16 Abr.), disponível em http://sol.sapo.pt/PaginaInicial/Cultura/Inte rior.aspx?content_id=29751. Consultado em 15-07-2010.
- PINHO, Alexandra, "Representações do exílio. *Sob céus estranhos* de Ilse Losa e Daniel Blaufuks" (no prelo).
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2010), "Margarida Calafate Ribeiro sobre *Caderno de memórias coloniais*", in *Angelus Novus*, disponível em <http://angnovus.wordpress.com/2010/02/18/margarida-calafate-ribeiro-sobre-%C2%ABcaderno-de-memorias-coloniais%C2%BB/> Consultado em 20-07-2010.
- SAID, Edward W., "No reconciliation allowed", in André Aciman (ed.), *Letters of transit. Reflections on exile, identity, language and loss*, New York: The New Press, 1999, pp. 87-114.
- _____, "17. Reflection on exile", *Reflections on exile and other essays*, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 2002, pp.173-186.
- _____, *Humanism and democratic criticism*, New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- SANTOS, Boaventura Sousa (2002), "Os processos da globalização", in *Eurozine*, disponível em <http://www.Eurozine.com/articles/2002-08-22-santos-pt.html>. Consultado em 20--06-2010.
- _____, "Para além do pensamento abissal. Das linhas globais a uma ecologia dos Saberes", in *Eurozine*, disponível em <http://www.eurozine.com/articles/2008-02-19-santos-pt.html>. Consultado em 25- 05-2010.
- SPITZER, Leo (2003), "Sob céus estranhos", disponível em <http://danielblaufuks.com/web mac/text/spitzerport.html>. Consultado em 27-07-2010.
- STAM, Robert, *Film theory. An introduction*, Malden/Oxford/Carlton: Blakwell Publishing, 2009.
- TORGAL, Luís Reis, "Vale tudo...!?", in *Diário de Coimbra* (11 Fev.), Coimbra, 2009, p.9.
- WALLERSTEIN, Immanuel (1990), "Culture as the ideological battleground of the modern world-system", in *Theory, Culture & Society*, 7, London/Newbury Park/New Delhi: SAGE, pp. 31-55, disponível em <http://tcs.sagepub.com>. Consultado em 05/05/2010.

Filmografia

Alentejo sem lei (2007) [1990], de João Canijo.

Fantasia lusitana (2010), de João Canijo.

Mal nascida (2008), de João Canijo,

Noite escura (2004), de João Canijo.

Sob céus estranhos. Uma história de exílio (2007) [2002], de Daniel Blaufuks.

Terezín (2010), de Daniel Blaufuks.

DOCUMENTÁRIO ANIMADO, UMA ESTRATÉGIA PARA BIOGRAFIAS: O CASO *RYAN*

India Mara Martins; Denise Tavares*

Resumo: A proposta deste trabalho, que expõe a interlocução de duas pesquisas distintas, é discutir as possibilidades estéticas e narrativas do documentário animado biográfico, a partir da análise do curta *Ryan*, de Chris Landreth. Interessam, particularmente, problematizar opções de representação e processo de realização em obras deste (sub)gênero, tendo como cenário os múltiplos caminhos que o digital oferece e, também, os desafios que a “cultura do eu” traz para o documentário.

Palavras-chave: documentário animado, biografias, documentário biográfico, *Ryan*, Chris Landreth.

Abstract: This work's proposal, which combines two different researches, is to discuss the narrative and aesthetic possibilities of the animated biographic documentary, using the short film *Ryan*, by Chris Landreth, as a base. It is of particular interest to problematize the options of representation and of the creative process of this (sub)genre, having as a scenery the multiple paths that the digital offers and, also, the challenges that the "me culture" brings to the documentary.

Key words: Animated documentary, biographies, biographic documentary, *Ryan*, Chris Landreth.

Resumen: La propuesta de este trabajo, que expone la interlocución entre dos investigaciones diferentes, es discutir las posibilidades estéticas y narrativas del documental animado biográfico, a partir del análisis del corto *Ryan*, de Chris Landreth. Interesa, en concreto, problematizar opciones de representación y proceso de realización en obras de este (sub)gênero, teniendo como escenario los múltiples caminos que ofrece el soporte digital y, también, los desafíos que la "cultura del yo" trae al documental.

Palabras claves: documental animado, biografias, documental biográfico, *Ryan*, Chris Landreth.

Résumé: La proposition de ce travail, qui traite de l'interlocution entre deux recherches distinctes, est de discuter les possibilités esthétiques et narratives du documentaire animé biographique à partir de l'analyse du court-métrage *Ryan*, de Chris Landreth. L'intérêt est ici de mettre en question les différents modes de représentation et le processus de réalisation des films de ce (sous)genre, ayant comme contexte les multiples chemins de l'image digitale et ainsi que les défis que la "la culture du soi" (ou culture du je) posent au documentaire.

Mots-clés: documentaire animé, biographies, documentaire biographique, *Ryan*, Chris Landreth.

Introdução

O projeto de relatar uma vida está inscrito na história, não há pouco tempo. Inspirado por esta certeza, François Dosse debruçou-se sobre esta travessia,

* Ambas autoras da Universidade Federal Fluminense.. Emails: indiamartins@gmail.com e denisetavares51@gmail.com.

cunhando frases como “Todas as gerações aceitaram a aposta biográfica” (2009: 11), enquanto procurou classificar o gênero, desde suas primeiras manifestações até às múltiplas propostas atuais. Historiador, sua sistematização está sempre colada à área, localizando a biografia em seus altos e baixos conforme era reconhecida pelos profissionais da História.

O empreendimento de Dosse e de outros autores que se debruçaram sobre a biografia, tais como Aigrain, Bourdieu, Oates, Clifford, Gaucher, Batchelor, Epstein, Kendall, Lacouture, Legrand, Nicolet, Christianson, estão praticamente restritos à escrita biográfica, tradução literal do termo. Neste sentido, é óbvio que a discussão que apresentam cerca biógrafos e obras em tensões que não abarcam integralmente o universo do audiovisual, quando pensamos em sua especificidade. Mas, por outro lado, a construção do gênero, que historicamente sofreu mutações, é referência relevante para os propósitos deste artigo. Primeiro porque, como reconhece Dosse, que classificou a biografia em três grandes modalidades definidas temporalmente – a idade heróica, a modal e a hermenêutica – é possível ver “claramente que os três tipos de tratamento da biografia podem combinar-se e aparecer no curso de um mesmo período” (Dosse, 2009: 13), situação que também encontraremos na biografia audiovisual. Segundo, porque aceitar as classificações sugeridas por Dosse não exclui a percepção de que se a finalidade biográfica movimentou-se ao longo da história, certos pactos permanecem como características do gênero, independentemente da linguagem: a intenção de veracidade em relação aos fatos apresentados sobre a personagem biografada; o desenho da personagem construído a partir de fontes documentais e testemunhos e, finalmente, a ânsia pelo reconhecimento da singularidade do sujeito biografado.¹

Há, ainda, a relação de forte envolvimento entre biógrafo e biografado, que remonta à origem do gênero, reconhecido pela primeira vez no século IV a.C., na Grécia Antiga, conforme Momigliano (1993). Origem que, segundo o autor, faz da biografia uma narrativa que privilegia o caráter moral do indivíduo, visto

¹ Não estamos considerando aqui as significações desta singularidade, também variáveis ao longo da história. Por exemplo, a reavaliação do homem comum, tornado ideal-tipo, a partir dos *Annales*.

sob a ótica pública, em uma combinação que articula o real e a ficção, dado seu objetivo pedagógico. Tal abordagem coloca a biografia como lição de vida e exemplo a ser seguido, estratégia cujo auge é o modelo hagiográfico da Idade Média e que, flexionado, pode, de algum modo, ser também reconhecido na fórmula contemporânea. Se não pela idéia de referência exemplar, pelo menos pela de distinção, algo que numa sociedade massificada como a nossa é bastante valorizado, principalmente após os anos 1980, quando da redescoberta do sujeito em combinação com o que Sarlo chama de “cultura da memória” (Sarlo, 2007). A autora, que discute a forte emergência do testemunho como reconstituição legítima do passado,² reconhece que a força da visibilidade pública das manifestações individuais ocorre por estarmos vivendo uma época de valorização do sujeito e de onipresença dos meios audiovisuais.

Esta onipresença tornou-se, de certo modo, instrumento ideal para cristalizar o diagnóstico de Lasch que, nos anos 1980, apontava a extrema contradição de um sujeito individualizado que exaltava regras e valores, desde que estas não se aplicassem a ele, e mantinha-se em permanente estado de desejo e ganância (Lasch, 1984). Em outras palavras, enquanto se formatava a redescoberta do sujeito, este, valorizado, percorria uma espécie de involução histórica, abraçando o que poderíamos chamar de ego infantil ao movimentar-se, privilegiadamente, por suas vontades, sem se preocupar com invasões ao território do outro. Um quadro que revela sua força e persistência, se observarmos o que ocorre no *You Tube* ou outros locais da Internet, onde sobram manifestações narcísicas, que alguns preferem celebrar em nome da ampliação dos espaços de inclusão e participação enquanto outros, como Andrew Keen (2009), condenam veementemente, não exatamente por este motivo, mas, em especial, pela percepção de que o meio digital também permite uma profunda quebra de regras e valores que estabilizaram a sociedade ocidental.

² Ela refere-se, particularmente, à situação na Argentina quando do processo democrático, um momento em que as vítimas da última ditadura militar do país (1976-1983) testemunharam contra seus algozes. “Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas, não tivessem existido”. (Beatriz Sarlo. *Tempo Passado. Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. SãoPaulo/Belo Horizonte: Cia das Letras/Ed. UFMG, 2007, p. 20).

Não se trata, aqui, de discutir questões em torno do que ocorre na Web 2.0. O que nos interessa, na verdade, é a percepção de que compõem o nosso cenário alguns indicadores que talvez expliquem a alta demanda em torno das biografias audiovisuais e, nelas, o destaque aos documentário biográficos justamente porque combinam a força do testemunho corroborado agora, não pela garantia do documento histórico, mas também porque torna-se documento da história. Além deste fator, não podemos ignorar o acúmulo das imagens, agora presenças vivas nos arquivos, a serem buscadas e utilizadas sem que se faça muita exigência em torno das novas contextualizações pois a isso se chama liberdade de criação ou modos de interpretação. Por último, acrescenta-se a este material a própria travessia do gênero biográfico que, mesmo perdendo legitimidade em alguns momentos, manteve-se próximo ao público, em abordagens sintonizadas ao contexto histórico e cultural do período. Alinhamos, assim, biografias iluminadoras de personagens que destacam-se da totalidade ou podem ser símbolos indicativos desta, em uma leitura sociológica, por exemplo.

Ora, com tal demanda, constatada na ampliação de documentários biográficos – e o cinema brasileiro pós-retomada é um indicador objetivo desta situação³ - não é simples conciliar a ideia de uma sociedade narcísica, voltada ao próprio eu, marcada pela dissolução dos referenciais morais clássicos como destacam, por caminhos diferentes, autores como Keen e Bauman,⁴ com a produção de filmes que focam sujeitos e vidas singulares. Entretanto,

³ No chamado ano-marco da Retomada, 1995, ao lado da ficção biográfica *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati, temos *Banana is my Business*, de Helena Solberg. O filme é um documentário sobre Carmem Miranda e conquistou mais de 15 mil espectadores. Se o número não parece expressivo comparado ao mega sucesso da obra de Camurati (público: 1.286.000), ele é 10 vezes maior do que o público do segundo documentário mais visto. Nos anos seguintes, manteve-se a tendência de produções biográficas nos seguintes parâmetros: menor número de ficção concentrando maior número de espectadores, em contraponto à ampliação de documentários biográficos e relativa uniformização de público, configurando, a nosso ver, uma média que revela a tendência de aceitação do gênero, principalmente se considerarmos as condições de distribuição do documentário brasileiro (ainda bem precarizadas). Além disso, há o circuito alternativo que o DVD proporciona, algo que merece ser mensurado, em que pese todas as dificuldades, entre outras, pelo grande número de locadoras no país, incluindo as “informais” (para não dizer ilegais).

⁴ Referência à série de obras de Zygmunt Bauman, idealizadas a partir do conceito de “modernidade líquida” (2001), que o autor desdobrou em “identidade líquida”, “amor líquido”, etc, todas sustentadas pelo imperativo da adaptabilidade inevitável do sujeito na pós-modernidade, traçando um paralelo com a fluidez, característica dos componentes líquidos.

estabelecemos este vínculo se reconhecermos a potencialidade do audiovisual como um dos elementos da cultura e da arte que traduz nossa complexa situação social. Isto significa, também, localizar esta produção sintonizada às origens da biografia, quando esta era distinta da história e definida por Plutarco de modo simples: “Não escrevemos histórias, mas vidas” (apud Dosse, 2009: 405). E talvez seja essa uma das fabulações que nos permita entender porque um gênero, a animação, fundado sob a égide da arte, tenha voltado-se ao documentário.

Tema da tese de doutorado de uma das autoras⁵ deste artigo, o documentário animado é definido “como um projeto audiovisual, que parte do registro de imagens *live-actions*, às vezes somente de áudio, de situações, de personagens e espaços da realidade que, posteriormente, sofrem intervenção de animação” (Martins, 2009: 34). Esta definição evita incluir aspectos como técnicas e suportes utilizados na realização do documentário animado, por entender que a animação é uma linguagem que dispõe de uma variedade de técnicas que podem ser utilizadas, dependendo do objetivo do realizador. Portanto, estas não devem ser um fator determinante para a classificação. O mesmo pode ser dito em relação ao registro inicial a partir do qual serão criadas as imagens animadas. Ou seja, tal registro também pode ser feito com qualquer suporte: câmera fotográfica, cinematográfica, de vídeo, digital, etc.

No entanto, pode-se ponderar que o termo, por acoplar dois amplos campos distintos dicotômicos - a animação, uma “representação ficcional” e o documentário, uma “representação realista” – impõe delimitar o universo abordado. Deste modo, chamaremos de documentário animado apenas os filmes de animação que têm um referente no mundo real, sendo que quase sempre a presença deste referente é materializada a partir de fotografias, desenhos, filmes, etc, que são atualizados no documentário animado. Também a banda sonora, o que inclui os monólogos ou diálogos, são quase sempre oriundos das próprias personagens representadas pela animação. E mesmo quando o documentário animado representa situações subjetivas como sensações, sonhos, sentimentos etc,

⁵ Índia Mara Martins. *Documentário animado: experimentação, tecnologia e design*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, PUC-RIO, 2009.

a relação com o mundo real se dá através da personagem que vivencia estas situações.

Também incluímos como trilhas que devem ser observadas para a caracterização do documentário animado, as funções retóricas utilizadas nestes filmes, o que nos permitiu uma classificação de tais funções: a) descrever situações, ou seja, fazer referência direta ao mundo histórico (neste caso, incluímos todos os relatos do passado: biográficos, reconstituições históricas e científicas etc), b) representar sensações, isto é, valorizar as sensações oriundas de estados subjetivos de personagens (sensações como medo, alegria, ansiedade, assim como, sonhos, delírios, imaginações); e c) estabelecer relações entre situações visíveis e invisíveis, estabelecendo vínculos entre o mundo histórico e o mundo subjetivo (misturar situações objetivas com sonhos, delírios, que fazem sentido no universo que representam).

Por último, vale destacar que, apesar da variedade de técnicas de animação que existem, em relação ao modelo *live-action*⁶ podemos agrupar os documentários animados em dois grandes grupos. O primeiro e mais comum é aquele que utiliza imagens *live-action* junto com animação. *Bicycle Messenger* (2005) é um bom exemplo deste estilo, pois apresenta imagens *live-action* em todo o filme e somente o personagem principal (o mensageiro) é feito em animação (rotoscopia digital⁷). O segundo, e mais radical, utiliza recursos de animação na totalidade do documentário, e apresenta um filme animado como resultado final. *Ryan* (2004), biografia do animador canadense Ryan Larkin, *Drawn from memory* (1995), uma autobiografia do animador Paul Fierlinger e

⁶ Expressão utilizada pelos animadores para se referir a filmes, seriados e afins, com atores reais, em oposição às animações, cujos personagens são em desenho, e não atores de carne e osso.

⁷ Rotoscopia é uma técnica usada na animação, na qual temos como referência a filmagem de um modelo vivo, aproveita-se então cada frame filmado para desenhar o movimento do que se deseja animar. Atualmente o termo rotoscopia é usado de forma generalizada para os processos digitais em que se desenha imagens sobre o filme digital produzindo silhuetas. Esta técnica continua sendo vastamente usada em casos especiais, onde o recurso do chroma-key não pode ser utilizado de forma satisfatória. Para saber mais sobre o documentário animado *Bicycle Messengers* ver o site: www.bicyclemessengersmovie.com

The moon and the son (2004), autobiografia de John Canemaker, são exemplos do segundo estilo.⁸

Enquanto um híbrido do documentário e animação, o documentário animado, como já destacamos, apresenta referências dos dois campos. Em relação às características documentais podemos citar referências ao documentário clássico como a narração em off, entrevistas e inserção de material de arquivo: “Quanto mais perto os filmes animados se conformam à representação naturalista e usam convenções genéricas de algumas formas documentárias (por exemplo, o uso de ‘voice-over’, a retórica dos especialistas, o uso da informação factual, etc), mais pode ser dito que demonstram tendências documentárias.” (Wells, apud Ward, 2005: 85).

Esta aproximação não impede que o documentário animado valha-se de outros recursos que, a nosso ver, explicitam a relação cada vez mais intensa com a temática biográfica. Em tempos de “cultura do eu” e de valorização do sujeito, as possibilidades narrativas e técnicas do documentário animado permitem romper com um dos grandes desafios impostos ao documentário biográfico: a tradução do universo emocional subjetivo das personagens. *Valsa com Bashir* (2008), autobiografia de Ari Folman, por exemplo, tem como estratégia narrativa uma estrutura de *plots* dramáticos, recorrendo, sem pudor, a recursos da ficção, o que lhe permite traduzir, de forma intensa, o perturbado contexto emocional que quer representar em seu filme. Já *Ryan*, de Chris Landreth, é ainda mais radical em sua proposta, expressando as intensas emoções das personagens com cores, distorções e movimentos o que “quebra”, ainda mais seu elo com o realismo, algo que, particularmente nos interessa.

⁸ Nos dois estilos podemos encontrar todo tipo de intervenções gráficas (letreiros, gráficos, intervenções sobre as personagens em animação ou em *live-action*), representações iconográficas (fotos, desenhos, recortes de jornal, revista etc) e diferentes técnicas de animação, desde as artesanais (*stop-motion*, animação no acetato, animação na areia, no vidro, de objetos) até as que exigem suporte computadorizado (3D, rotoscopia digital etc).

Lançado em 2004, *Ryan* traça um perfil biográfico do animador canadense Ryan Larkin, que nasceu em 31 de julho de 1943, em Montreal, e faleceu em 14 de fevereiro de 2007, em Saint-Hyacinthe, Quebec. O filme *Ryan* revela que, após um imenso sucesso, tendo sido inclusive indicado para o Oscar da Animação com *Walking* (1968), o animador tornou-se alcoólatra e viciado em cocaína. Larkin estudou Belas Artes e no início dos anos 1960 foi contratado pelo *National Film Board of Canada*. Logo despertou a admiração de Norman McLaren, que o apoiou na realização de seus primeiros filmes. Seu último trabalho foi *Street musique* (1972). Depois disso, Larkin não conseguiu fazer mais filmes pois já estava bastante comprometido com o uso de álcool e drogas. Ele se aposentou em 1978.

Até o lançamento do curta de Landreth, Ryan Larkin vivia em um abrigo e pedia trocados no Boulevard St. Laurent, em Montreal. Embora tenha largado as drogas, ainda era alcoólatra, com saúde frágil, depressão e confusão mental. Após o sucesso do documentário, Chris Landreth criou um fundo para que Ryan saísse das ruas e voltasse a trabalhar mas ele permaneceu nas ruas até falecer em fevereiro de 2007, eventualmente pedindo esmolas e “observando o movimento das pessoas”, de acordo com Landreth e com a sequência final do documentário. *Ryan* ganhou o Oscar de Animação em 2004.

Temática biográfica no documentário animado: o caso Ryan

Diferente de Ryan Larkins, a relação do diretor Chris Landreth com a animação começou aos 27 anos. Antes deste contato era engenheiro mecânico, especialista em mecânica de fluídos. Incomodado com o fato de sua atividade estar cada vez mais sendo utilizada em pesquisas com fins militares, começou a se desencantar com a profissão. No começo dos anos 1990 foi trabalhar na Universidade de Illinois, em um laboratório de Computação Gráfica. Na Universidade teve seu primeiro contato com o software *Wavefront* e em 1994 foi *beta-tester* de uma das principais empresas de desenvolvimento de softwares, a *Alias/Wavefront* (atualmente Autodesk).

Chris Landreth encontrou Ryan Larkin nas ruas mas teve a chance de maior contato com o artista em uma seleção de filmes para o Festival de Ottawa quando, por uma feliz coincidência, um dos convidados não pôde comparecer e Landreth sugeriu o nome de Ryan para o organizador. Em palestra no Anima Mundi 2005 (Papo Animado de 16 de julho de 2005⁹), Landreth contou que, durante os trabalhos de seleção, os outros jurados tinham dificuldades de conviver com Ryan, que era uma pessoa difícil por conta do alcoolismo. No entanto, ele ficou totalmente encantado pela obra de Larkin quando os animadores, que faziam parte da seleção, mostraram seus filmes. Decidiu, então, fazer um documentário animado sobre ele, dando continuidade aos testes com o software Maya, da empresa Alias/Wavefront, que havia utilizado pela primeira vez para realizar sua animação *Bingo*. Baseado na peça *Please disregard this play*, produzida em Chicago em 1993 por Greg Kotis e a Neo-Futurist Theater Company, o documentário animado *Bingo* é desenvolvido por Landreth a partir da gravação do áudio da *performance* do grupo e incorpora excitantes e bizarras imagens criadas pelo diretor do filme, como suporte para sua história (Fig.1).

Em *Ryan* a mesma fórmula é utilizada: a animação parte de uma situação real (a entrevista com o animador Ryan) e os diálogos resultantes da entrevista somados às intervenções gráficas para enfatizar a atmosfera e os aspectos emocionais da situação – o que Chris Landreth chama de “Psicorrealismo” – garantem a estrutura do filme.

⁹ Em 2004, Chris Landreth esteve no Festival Internacional de Animação - Anima Mundi/RJ, quando deu esta declaração.



Fig.1: Bingo, de Chris Landreth.

Ryan pode ser considerado um típico perfil jornalístico (não fosse o suporte 3D): temos a entrevista com o personagem-tema, consulta a fontes que conviveram com o personagem (Felicity, ex-mulher de Ryan, e Derek o seu produtor na época), fotos e imagens de arquivo das experiências vividas pelo personagem. Foram 20 horas de entrevistas e muitas imagens de arquivo, um material concentrado em 14 minutos, duração final do documentário. Mas há também uma série de referências diretas ao documentário clássico: *voice over*, entrevistas, apresentação de recursos iconográficos – fotos, desenhos, animações – que ajudam a reconstituir a história do entrevistado. E, ainda, referência ao *Cinéma Vérité*, em momentos como a participação do documentarista Landreth como personagem do documentário e também de Ryan Larkin, que faz a representação visual de dois entrevistados (Felicity e Derek) com seus próprios desenhos.

Em seus estudos sobre a narrativa fílmica e o realismo, Wells afirma que, na animação, o que é particularmente significativo é a apresentação dos eventos [narrativos] e, mais especificamente, como a ordem, ou o número, ou a extensão desses eventos encontra singular emprego e execução na forma animada (Wells, 1998: 68). Neste caminho, o autor agrupa as estratégias narrativas em dez modalidades, entre elas, a metamorfose, que é a capacidade de transformação de uma imagem em outra completamente diferente. Essa habilidade, ainda segundo Wells, permite que seja criada uma “ligação fluida entre imagens através do

processo de animação em si”, sem que para isso seja necessário recorrer à montagem, por exemplo. Com isso, a lógica narrativa pode ser evitada e, ao mesmo tempo, serem criadas linearidades temporais e espaciais imprevisíveis. “Possibilitando o colapso da ilusão do espaço físico, a metamorfose desestabiliza a imagem, confrontando horror e humor, sonho e realidade, certeza e especulação” (Wells, 1998: 69).

Em *Ryan*, a utilização da metamorfose ocorre em vários momentos do filme, como um recurso de transição. Exemplos marcantes desta estratégia ocorrem nos momentos em que os dois animadores, Ryan Larkin e o próprio diretor Chris Landreth, são tomados por suas memórias e medos e o espaço é dissolvido. Ou, ainda, quando o diretor procura representar o medo que Ryan tem de perder a criatividade e seu próprio medo como animador estreante.

Outro aspecto fundamental classificado por Wells é a condensação, também bastante comum em qualquer tipo de linguagem audiovisual e que tem suas origens no primeiro cinema. Trata-se do processo de compressão da informação narratológica em um período de tempo limitado. Na animação, a condensação prioriza os movimentos mais diretos entre aquilo que pode ser chamado de premissa narrativa e resultado relevante. Ou seja, pode ser entendida como o movimento entre o estabelecimento do contexto e a problematização deste. Em *Ryan*, exemplos de condensação são os momentos em que Landreth entra na cafeteria do albergue e explica, em *voice-over*, o que foi fazer lá ou quando o diretor sugere que Ryan pare de beber e temos um *take* breve dele com uma caneca de chá.

Também no domínio da condensação encontram-se as elipses. O corte elíptico, por exemplo, é a representação de eventos que simbolizam a passagem do tempo, o que pode ser atingido através do *fade out*, do *fade in* e da dissolução e sobreposição da imagem, também usados no cinema tradicional. *Ryan* condensa 20 horas de entrevistas em 14 minutos de filme, mantendo o propósito de narrar o que considerou intenso na vida do protagonista e incluindo as emoções que ocorrem durante a própria entrevista. Um exemplo deste recurso narrativo é a forma como o diretor mostra a perda da criatividade de Larkin, ocasionada pela

intensificação do vício e revelada na entrevista com o produtor Derek. Para simbolizar a situação da personagem, que reconhece o potencial destrutivo do consumo de álcool e drogas, o diretor faz com que Ryan interrompa a memória ruim com a batida da sua mão esquelética na mesa. Desta forma, o filme explicita o posicionamento da tensão entre representações do passado (memória/mito/fato histórico) ou futuro (projeção) com a representação do presente, em um jogo essencial que liga memória à identidade: “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”, assinala Le Goff (2008: 469).

Esta identidade, que no documentário realizado com a captura de imagem pela câmera tende à *mimesis*, ganha outro contorno na animação, em função tanto da estrutura narrativa quanto da estética visual que, no caso de *Ryan* é bastante significativa pois o filme sobrepõe, gradualmente, à medida que a tensão aumenta, o uso da abstração (símbolo/metáfora) ao identificável e figurativo (hiper-realismo).

Entre os critérios classificados por Wells estão as relações associativas. De acordo com o autor elas se referem à criação de uma dialética narrativa através do confronto entre imagens desconectadas, ligadas por justaposição ou fusão que, ao serem associadas, geram um sentido que transcende os sentidos que as mesmas imagens possuem isoladas umas das outras. Essa tensão provocada pelas relações associativas entre imagens diversas constitui basicamente um dos efeitos mais interessantes da montagem, no cinema tradicional (vide a experiência de Kulechov). O princípio da montagem possibilita “relações associativas que vão além dos domínios das representações padronizadas do tempo e do espaço, privilegiando o psicológico e emocional e podendo subverter os métodos tradicionais de se contar histórias (Wells, 1998: 93). É o que acontece nas seqüências em que Landreth é afetado pelo relato de Derek sobre a decadência de Ryan – uma fusão da cabeça dos dois animadores faz esta relação associativa estabelecendo que o medo de todo artista é perder a criatividade, algo que afeta Landreth, neste momento vivendo a confortável posição de entrevistador.

Assim como o contraste entre imagens, as tensões entre sons (diegéticos ou não-diegéticos) e imagens também podem ser criadas, fazendo emergir significados ocultos da narrativa. O sentido de ‘está acontecendo agora’ sugerido por diferentes tipos de música constantemente informa a narrativa emocional implícita de uma obra. No caso de Ryan, além do áudio das entrevistas, alguns sons são acrescentados: trilha sonora do início, sons dissonantes nos momentos de caos mental, tanto de Larkin quanto de Landreth, inclusive sons que têm a função de pontuar o *timing* das emoções. Por exemplo, quando Ryan interrompe a lembrança da sua decadência, no já citado tapa na mesa, e também depois da sua explosão emocional, após o diretor do filme sugerir que ele pare de beber, quando ouvimos o ruído de um cartaz caindo da parede.

Todo este universo de emoções e sensações precisa estar presente nas personagens. Diferentemente do cinema tradicional, na animação cabe ao animador trabalhar as técnicas empregadas pelo ator e, por fim, imbuir o personagem a ser animado com essa energia cinética, com aquilo que possibilita a ilusão de vida. Thomas e Johnston dedicam um capítulo de *The Illusion of Life* para tratar dos problemas da atuação no filme animado. Eles afirmam que ambos, ator e animador, usam símbolos para construir uma personagem na mente do espectador: gestos, atitudes, expressões e temporização. Porém, enquanto o ator usa seus próprios sentimentos para acionar essas ferramentas, o animador precisa de alto grau de objetividade em sua análise para construir em seu filme tal universo emocional. Disney, por exemplo, concebia o *pathos* como ingrediente principal num filme de animação: “Na nossa animação, nós devemos mostrar não apenas as ações e as reações de um personagem, mas nós devemos retratar também através da ação... o sentimento daqueles personagens” (Thomas; Johnston, 1981: 473).

No entanto, há no *National Film Board* uma corrente de animadores que coloca esta questão mais colada ao animador, vislumbrando na extensão corporal deste, os princípios que vai utilizar em seu filme. O argumento baseia-se no fato do animador experimentar os movimentos para depois representá-los na animação, estratégia que os animadores de técnicas artesanais reforçam pois

acreditam que a força e a tensão emanadas de seus corpos no momento da realização impregnam a animação. Landreth mostra que Larkin, seguidor de McLaren, também era um adepto desta pesquisa corporal de movimentos. “Na elaboração de um filme animado – qualquer que seja a abordagem -, a composição do movimento segundo certa série de imagens pressupõe um conhecimento que é, simultaneamente, empírico e extremamente codificado” (Graça, 2006: 131). Em *Ryan*, a performance de cada personagem tem como referência a situação real da entrevista realizada por Landreth. Por isso percebemos um cuidado no detalhamento dos gestos: Larkin movimenta as mãos de forma descoordenada enquanto fala; Felicity tem movimentos lentos que revelam sua forma avolumada; Derek coloca uma mão sobre a outra antes de começar a falar e Landreth move os olhos com curiosidade a cada resposta e reação do protagonista.

Extensão direta da encenação, a coreografia evoca a premissa essencial da animação, o movimento, cuja construção enfatiza especialmente quatro elementos: peso, espaço, tempo e fluidez. Para Wells, “Enquanto a forma animada claramente se move através do ‘tempo’, e inerentemente ilustra a ‘fluidez’, ela só pode dar a impressão de ‘espaço’ e ‘peso’” (1998: 112). O movimento coreográfico, contudo, não se limita à dança propriamente dita. Uma série de condições temáticas pode estimular e orientar a representação do movimento coreográfico, a exemplo da intenção de criar uma formação de grupo (círculos, filas, etc.) ou de orientar o corpo no espaço, trabalhando tensões, como firme/leve, rígido/flexível, preso/solto.

Em *Ryan*, há um visível cuidado de Landreth com a animação dos movimentos de seus personagens, particularmente em relação ao protagonista. Mas o diretor também se preocupa com a caracterização do seu biografado, em especial quanto a seus aspectos psicológicos que ele busca traduzir utilizando recursos gráficos. A mais evidente – e nem por isso menos impactante – é a opção pela retirada de partes do cérebro e da cabeça de Larkin, como forma de revelar a destruição causada por anos de consumo de cocaína e álcool. Além disso, aspecto o diretor atribui ao animador uma magreza esquelética, que representa mais a sua

fragilidade emocional do que seu real aspecto físico. Nas fotos utilizadas como referência para a modelagem, vemos um Ryan com uma estrutura corporal normal (Fig. 2).



Fig. 2 – Da esquerda para direita: a) Foto de Ryan Larkin. b) A modelagem de Larkin pela CG. c) As impressões de Landreth sobre Ryan, desenhadas durante a entrevista. d) A caracterização final de Ryan, criada com carvão e modelada pela CG.

Para explicar a estratégia que adotou, Landreth cria a expressão “psycorealism”: “Meu trabalho de animação usou e continua a usar o fotorrealismo, mas o que me interessa mais não está dentro do fotorrealismo no CGI, (Computer-Generated Imagery), mas em elementos cooptados do fotorrealismo para servir a uma finalidade diferente - expor o realismo do incrível, do complexo, do desordenado, do caótico, qualidades deste mundo que, às vezes, e sempre opostas a nós, chamamos de natureza humana. Eu defino isto como o psicorrealismo.” (Robertson, 2004: 7).

Essa abertura ao psicorrealismo atravessa o filme. Apesar de sustentado pelas entrevistas estas, em vários momentos, só continuam pelo áudio, em *off*, como no momento em que são mostradas fotos de Ryan e de sua esposa, na festa do Oscar. São imagens trabalhadas com intervenções gráficas que procuram traduzir o sentimento predominante das personagens que vivem a situação, para além do que mostram. Neste caso, apesar do evidente deslocamento já poder ser constatado na inadequação do vestuário, pois os dois se vestem como dois hippies em uma festa de gala, o diretor demarca ainda mais suas personagens, envolvendo-as em uma tinta néon rosa, que será retomada na figura de Felicity,

quando a entrevista volta à cena. A sequência é interrompida com o primeiro plano dado a Felicity, a grande paixão de Ryan, que dá um depoimento. Em seguida, já na entrevista, como num passe de mágica o animador irrompe à cena e revela que ainda a ama. Duas mãos animadas, no quadro posterior, se tocam, dando ao sentimento amoroso uma dimensão onírica e intensa, o que o torna presença viva na tela (Fig. 3).



Fig. 3

Voltando aos conceitos estabelecidos por Wells, vale a pena comentarmos o que ele chama de penetração, definida como a “habilidade de evocar o espaço interior e retratar o invisível” (Wells,1998: 122). Através do modo penetrativo, conceitos abstratos podem ser visualizados na animação ou seja, a penetração é essencialmente uma ferramenta reveladora, usada para desvelar condições e princípios que estão escondidos, ou estão além da compreensão do espectador. Ao invés de transformar materiais ou simbolizar idéias particulares, a penetração possibilita que a animação opere além dos confinamentos dos modos de representação dominantes e caracterize uma condição ou princípio em si mesmo, sem recorrer ao exagero, ou à comparação. Landreth utiliza esta estratégia logo na primeira cena de *Ryan*, no banheiro, quando a câmera 3D penetra na sua cabeça e revela em segundos um imenso campo de girassóis para, em seguida, trazer à tona suas memórias. É neste banheiro que o animador Chris Landreth se apresenta a Ray Larkin e explica os seus propósitos. Na mesma cena ele revela sua participação no filme, quando se olha no espelho e seu rosto passa a ter várias intervenções gráficas: além dos já citados girassóis há vários curativos (*bandaids*)

colados em seu pescoço. O diretor explica que estes são as marcas de suas experiências e cita seu primeiro trauma, aos dois anos, quando aparece uma foto sua em preto & branco e sua cabeça é amarrada por feixes de fios coloridos até quase esmagá-la.

O segundo cenário do filme é a cafeteria do abrigo onde Ryan estava hospedado. O lugar é simples, com alguns personagens bizarros, cheios de “marcas gráficas”, o que desvenda seus destinos e vidas tortuosas. Seus corpos também representam seu estado de espírito: há uma personagem caracterizada com cabelos e barbas feitos de fios coloridos totalmente arrepiados, tradução de sua grande irritação e, ainda, um ser ambíguo, ao que parece feminino, que tem seu pescoço e rosto colados sobre a mesa enquanto fuma um cigarro languidamente. A cor predominante do local é cinza, a cor institucional do abrigo. Mas, quando entra ali, Landreth avisa que vai encontrar uma paleta de cores, na figura de um senhor, que foi um grande animador. A entrevista, então, se transforma em um diálogo, uma interação entre entrevistado e entrevistador. Em função dos temas abordados, as várias referências gráficas inseridas nos personagens vão sofrendo mutações. Os movimentos são sutis, mínimos, o que segundo o diretor é extremamente difícil de animar.

Também não foi simples criar a atmosfera do filme, fundamental para sua composição e compreensão pois, no universo cinematográfico, é ela que da o “tom” à representação, caracterizando-a, atribuindo-lhe propriedades, qualidades e intensidades. Segundo Gil (2005) a atmosfera no cinema pode ser pensada como a atmosfera intrínseca ao filme e a atmosfera que se estabelece entre o espectador e a representação projetada, sendo que cada uma possui o seu próprio sistema, também ele composto de atmosferas específicas. Como o nosso foco de análise é a representação, vamos abordar a atmosfera cineplástica e o que influencia a estética adotada por Landreth em *Ryan*.

Segundo o diretor de fotografia Henri Alekan a atmosfera cineplástica é “...a integração no complexo plástico de elementos ativos (dinâmicos) – personagens e objectos, e elementos passivos (estáticos) – lugar e cenários, num clima cuja origem é sempre física e cujo resultado é sempre psicológico. A

atmosfera é o “ligante” da componente fílmica ou pictórica. É a “atmosfera” que dá o tom à obra. É através dela que o visual relembra à nossa memória – que acumulou as nossas experiências vividas, que os fenômenos físicos (frio, chuva, nevoeiro, sol, calor, seca, etc) têm correspondências psíquicas, que se traduzem por desconforto, tristeza, mistério, medo, angústia, felicidade, alegria, etc.” (Alekan, citado por Gil, 2005: 17).

Ao criar o ambiente de sonho, caos e desorganização que marcam *Ryan*, Chris Landreth utiliza recursos de pintura existentes no *software Maya*. Desta forma, também nos cenários, o diretor nos revela uma percepção não realista do mundo físico. Mas a pintura não é utilizada somente para definir a estética dos cenários, ela também é objeto de citação. Na seqüência final, em que reconstitui um *boulevard* em Montreal, o diretor coloca um homem sem rosto, em uma clara referência à obra *The Son of Man*, de Magritte, junto aos outros passantes para os quais Ryan Larkin pede esmolas. Fica claro, ali, que as artes plásticas são uma referência constante nas escolhas estéticas do diretor e talvez aí esteja a essência da sua rejeição ao foto-realismo, que pode ser observada claramente na seqüência da rua de Montreal.

Para a cena da rua (Fig. 4), a modeladora Helen Zotalis Van Emmerik gastou quatro meses recriando detalhadamente uma parte da cidade de Montreal em 3D. Conseguiu seu objetivo utilizando milhares de fotografias e depois as distorceu. “A distorção mudou o sentido, a imagem parece mais pintada, mais interpretativa. Nós usamos efeitos da pintura manchada, que foram colocados de forma estratégica no modelo 3D” (Landreth in Robertson, 2004: 43).



Fig. 4: Boulevard de Montreal recriado em 3D

A pintura utilizada quebrou o modelo realista. Desta forma, Landreth poderia fazer movimentos com uma câmera virtual em torno da paisagem urbana. A rua, as vitrines, os parquímetros, tudo o que está em cena foi submetido a este tipo de pintura. No entendimento de Landreth, esta técnica de pintura os colocou em um espaço mais interpretativo, algo que podemos interpretar de diferentes formas. No entanto, o fato de observarmos que todos os letreiros da rua estão invertidos, como em um espelho, nos leva a pensar na cena do banheiro. É como se a partir do momento em que Landreth entrou no abrigo e se olhou no espelho do banheiro, mergulhasse, também, em um mundo que existia neste objeto, configurado, assim, um reflexo distorcido do nosso. Algo próximo ao clássico infantil *Alice*, ou até mesmo um trocadilho entre reflexão e reflexo. Ou seja, eles estão do outro lado, e estão dentro de si.

Na cafeteria, Landreth aplicou a mesma técnica, criando um modelo 3D da sala, das mesas e das cadeiras, que são réplicas quase surreais de um local como este. Para tanto, valeu-se da perspectiva não linear, algo que também vai quebrar o realismo, pois este é justamente ancorado na perspectiva linear, ou no chamado "ponto de fuga". (Fig. 5)



Fig. 5: Perspectiva não linear da cafeteria do abrigo

Karan Singh, um dos animadores de Ryan e pesquisador do Departamento de Computação da Universidade de Toronto, coloca como referência para a

perspectiva não linear criada em Ryan a pintura cubista. Pois é justamente com a pintura cubista que teremos a representação dos objetos tridimensionalmente, numa superfície plana, sob formas geométricas, com o predomínio de linhas retas. Não representa, mas sugere a estrutura dos corpos ou objetos. Simula-se um movimento em torno dos objetos tendo uma visão de todos os ângulos visuais, por cima e por baixo, percebendo todos os planos e volumes.

O recurso da perspectiva não linear é utilizado por Landreth também no banheiro da primeira sequência. Enquanto ele se encontra no banheiro olhando no espelho não percebemos a diferença na perspectiva e só vemos que há uma qualidade de pintura diferente dos espaços, estes geralmente criados em 3D. Mas quando ele se retira temos uma imagem de cima e outra de frente, que já nos mostram uma perspectiva diferente. Talvez a própria visão do documentarista, que tem uma perspectiva distorcida pela sua própria subjetividade ou pela falta de um conhecimento mais profundo da complexidade do outro (Fig. 6).

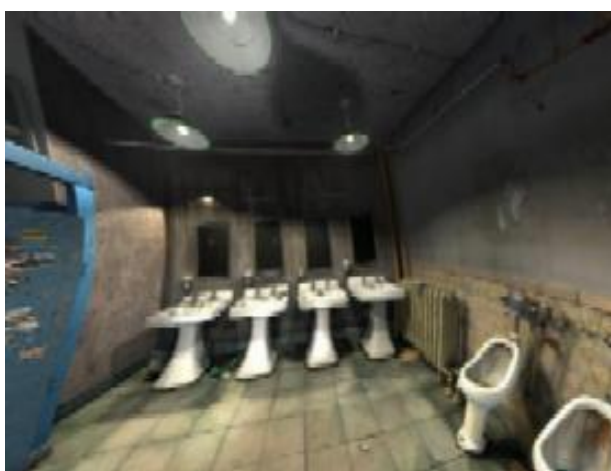


Fig. 6: Banheiro distorcido pela perspectiva não linear ¹⁰

Com a perspectiva não linear utilizada por Landreth os diferentes pontos de fuga distorcerão o espaço e modificarão a incidência de luz sobre os objetos, criando a atmosfera psicorrealista que o diretor deseja.

¹⁰ Patrick Coleman & Karan.Ryan Singh. *Rendering your animation nonlinearly projected, Dynamic Graphics Project*. Computer Science, University of Toronto, 2004.

Contribuições de Ryan à animação, ao documentário e à biografia

A participação de Chris Landreth como um personagem do documentário animado *Ryan* não foi uma decisão que surgiu com o projeto inicial do filme. Conforme afirmou o diretor na já citada palestra no Anima Mundi 2005, ela foi definida quando percebeu que, se não aparecesse, o documentário ficaria “desequilibrado, voyeurista e desonesto”. E enfatiza que não há qualquer processo terapêutico em sua participação, pois sua inclusão na obra deve-se, principalmente, para equilibrar a estrutura narrativa.

O momento mais intenso desta presença no filme é quando Landreth confronta Ryan a respeito do álcool e o último reage violentamente. Neste momento, o diretor expressa sua auto-ironia inserindo um halo iluminado de anjo sobre a cabeça, enquanto fala pausada e docemente. A reação violenta de Ryan apaga a luz do halo de Chris Landreth e traz as lembranças de sua mãe Bárbara, também alcoólatra. Ele se desequilibra diante da situação e de sua cabeça brotam muitos fios coloridos, revelando o caos que toma conta do documentarista a partir de suas próprias lembranças, ilustradas como em qualquer documentário, com fotos p&b de Bárbara, e a narração em *off* do autor (Fig. 7)



Fig. 7

A forma com que Landreth participa do filme e suas decisões em torno de como relatará a vida de Larkin estão longe do modelo linear da biografia clássica. Em *Ryan*, a singularidade do sujeito passa ao largo do que Bourdieu chamou de “ilusão biográfica” (2006), isto é, a ideia de que a historicidade do sujeito está dada pela sucessão de acontecimentos, o que garantiria pertinência e coerência aos

relatos. A contestação ao gênero, colocada pelo autor francês e outros, não impediram, no entanto, que ele permanecesse, co-validado, muitas vezes, por um diálogo intestino com a psicologia, com a sociologia e as outras áreas das ciências sociais, conforme Dosse (2009). Da contribuição dos *Annales*, por exemplo, veio o deslocamento “temático” que coloca o chamado “homem comum”, o anônimo, como possibilidade real de biografia. Esta, agora, parte em busca de uma reconstituição que exige uma imersão no universo do outro, assentando-se, muitas vezes, em movimentos intuitivos para tentar, de algum modo, reconstituir o intangível. Algo que o documentário animado, como ressalta Paul Ward, facilita: “Uma característica comum de um número significativo de Documentários Animados é a sua tendência para a utilização de técnicas de animação para explicitamente representar e interpretar os pensamentos e sentimentos dos seus temas. Há duas razões principais para esta tendência subjetiva. Antes de mais nada, neste contexto estamos a falar muitas vezes de sentimentos altamente abstratos, ou tabus, ou lidando com pessoas que têm dificuldade para se articular. Em segundo lugar, há algumas questões relativas ao anonimato – a animação oferece um 'manto', que o *live-action* talvez não: como estamos a lidar com testemunhos diretos, estamos vendo essas pessoas e seus pensamentos e sentimentos efetivamente visualizados.” (Ward, 2005: 89).

Esta parece, a principal perspectiva em *Ryan*. Apesar da afirmação do autor de que não houve processo terapêutico, é inegável que o diálogo que o filme estabelece com o seu protagonista, procura expor inquietações que o acompanham, incluindo sua impotência diante do caminho escolhido por Larkin. Uma construção narrativa que garante “identidade narrativa” ao seu personagem, como afirma Ricoeur, ao localizar um dos caminhos para que se supere o impasse colocado por Bourdieu: “Dizer a identidade de um indivíduo ou de uma comunidade é responder à questão: *Quem* fez tal ação? *Quem* é seu agente, o seu autor? Essa questão é primeiramente respondida nomeando-se alguém, isto é, designando-o por um nome próprio. Mas qual é o suporte da permanência do nome próprio? Que justifica que se considere o sujeito da ação, assim designado por seu nome, como o mesmo ao longo de toda uma vida, que se estende do

nascimento à morte? A resposta só pode ser narrativa. Responder à questão do “quem”, como o dissera energicamente Hannah Arendt, é contar a história de uma vida. A história narrada diz o *quem* da ação. A *identidade* do quem é, *apenas, portanto, uma identidade narrativa.*” (Ricouer, 1997: 424).

Ora, esta centralidade da narração na escrita biográfica, abraçada pela modernidade, para Dosse (2009), é o que permite ao relato biográfico romper um discurso antes fechado na relação de causalidade, o que aprisionava o sujeito em uma única possibilidade de “ser”. No projeto *Ryan* esta percepção é ampliada, não só porque a narrativa incorpora o diálogo estabelecido com o biógrafo, mas também porque, como vimos, este diálogo é representado em seus múltiplos impasses, reflexões, distorções, desestabilizando a narrativa seguidamente, por suas escolhas estéticas. Esta opção, é preciso dizer, está imersa nas novas possibilidades do digital. Tanto que as experimentações do diretor são objeto de estudo de Escolas de Ciência da Computação e são consideradas um grande avanço para o desenvolvimento de expressões artísticas que não buscam apenas um resultado fotorrealista.

No artigo “Ryan: Rendering Your Animation Nonlinearly projected” (2004), Patrick Coleman and Karan Singh, da Dynamic Graphics Project, da Computer Science University of Toronto, avaliam a contribuição do filme para a computação gráfica. Eles partem do seguinte raciocínio: a perspectiva linear utilizada comumente em projetos 3D tem boa aproximação do sistema visual humano, é conceitualmente simples e previsível, ajuda na percepção de profundidade e apresenta eficientes pipelines (fluxo de trabalho) gráficas. A opção de Landreth, em trabalhar com a perspectiva não linear, lhe traz uma variedade visual, evita a junção de imagens para a manipulação de cenas complexas e lhe garante maior expressão artística. De acordo com Singh, a perspectiva não linear permite que o artista explore, entenda e, na sequência, expresse complexas cenas em 3D. Ele passa a ter maior controle artístico da composição e projeção e também da câmera, do sombreado e da iluminação, para compor múltiplos pontos de vista.

Além de abrir estas possibilidades estéticas através do uso da perspectiva não linear, Landreth também faz uso criativo dos *plug-ins* do programa Maya. “A cafeteria no começo é mais nítida, depois começa gradualmente a ser degradada. Quando a conversa entre os dois animadores esquenta, a cafeteria torna-se quase irreconhecível. Nós giramos a sala com o SyFlex (plug-in do Maya) e a derretemos”(Robertson, 2004: 7). O diretor utilizou a mesma distorção em Zaz, um dos miseráveis que a câmera revela na panorâmica da cafeteria, derretendo-o com o SyFlex e então derramando seu corpo sobre uma mesa como um bêbado que já passou dos limites. “Algumas personagens secundárias são baseadas em pessoas reais que Ryan conhece no albergue, mas Zaz, o cara derretendo, é toda minha criação” (in Robertson, 2004: 7).

Esta declaração revela que apesar do conteúdo do documentário animado ter como referência e se ater à realidade captada pela câmera num primeiro momento, a atmosfera, em *Ryan*, é totalmente recriada por Chris Landreth. Esta recriação é subjetiva e representa como o diretor vivenciou seu encontro com Ryan Larkin na cafeteria, espaço onde situou todas as entrevistas. E por ser um mundo sensorial, permite que a personagem Zaz, totalmente criada pelo diretor, não seja considerada ficcional e sim mais um dos recursos psicorrealistas que contribuem para a reconstituição da atmosfera.

O final do filme radicaliza o diálogo que o diretor estabelece com seu biografado e a forma como apresenta este encontro sem deixar de se debruçar sobre a vida do seu protagonista. Na última seqüência (Fig.8) aparecem pessoas, deformadas e bizarras, caminhando em uma rua (uma óbvia referência a *Walking* e o amor singular de Ryan pelas pessoas e seus movimentos) e a narração em *off* de Ryan dizendo que continua observando as pessoas sob um novo ponto de vista. Em seguida ele aparece fazendo reverência para os passantes e pedindo um trocado. Do outro lado da rua está Chris Landreth, retribuindo a reverência. Agora, o diretor também possui buracos em sua cabeça e eles são muito parecidos com os de Larkin no início do filme. Sua aparência é, portanto, reveladora das transformações que percebe em si agora. Mas, ao mesmo tempo em que está “contaminado” pelo encontro e realização do filme, o diretor vê seu protagonista

em um espelho de uma vitrine, em sua aparência jovem, quando era, ainda, um animador que gostava de observar as pessoas nas ruas e estava longe do processo devastador do álcool e drogas. Não bastasse essa visão, surge Bingo, personagem do filme anterior de Landreth, confirmando que, agora, Ryan e tudo o que o diretor viveu com ele, fazem parte, inexoravelmente, da sua imaginação e memória.



Fig. 8

Referências bibliográficas

- ASHBEE, Brian. "Animation, Art and Digitaly From Termite Terrace to Motion Painting" in THOMAS, Mauren and PENZ, François (edited). *Architectures of Ilusions from Motion Pictures to Navigable Interactive Environments*, USA, 2003.
- BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. *Arte da animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: SENAC, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In FERREIRA, M.M.; AMADO, J. *Usos & abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.
- BRINGUIER, Jean-Claude. "Libres Propos sur le Cinéma Vérité" in *Cahiers du Cinéma*, n.145, Paris: juillet, 1963
- COLEMAN, Patrick , SINGH, Karan. "Ryan: rendering your animation nonlinearly projected", in *Dynamic Graphics Project, Computer Science*, University of Toronto, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- DOSSE, François. *O Desafio Biográfico. Escrever uma vida*. São Paulo: EdUSP, 2009.
- EVANS, Noell Wolfgram. "J.R. Bray – Documentarian?" in *The Animated Documentary*, disponível em www.fpsmagazine.com, march 2005. Consultado em 30-10-2008

- GIL, Inês. *A atmosfera no cinema: o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton. Entre onirismo e realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, julho de 2005.
- GRAÇA, Marina Estela. *Entre o Olhar e o Gesto: elementos para uma poética da imagem animada*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- KEEN, Andrew. *O Culto do Amador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- LASH, Christopher. *A Cultura do Narcisismo. A cultura americana em uma era de esperanças em declínio*. São Paulo: Imago, 1983.
- _____. *O Mínimo Eu*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 3ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp/ 2008.
- LEVI, G. 2006. “Os usos da biografia” in FERREIRA, M.M. e AMADO, J. *Usos & abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.
- MACHADO, Arlindo. “O Filme-Ensaio”, artigo apresentado no INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003. Disponível em http://www.intermidias.com/txt/ed56/Cinema_O%20filme-ensaio_Arlindo%20Machado2.pdf. Consultado em 26-08-2007.
- MARTINS, India Mara. “O Documentário Animado Ryan e o Psicorrealismo” in *Ciberlegenda*, Ano 9, número 19, outubro/2007.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. *Os Limites da Helenização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.
- MOMIGLIANO, A. *The development of Greek Biography*. London: Harvard University Press, 1993.
- RAMOS, Fernão. *Mas Afinal...O que é mesmo Documentário?*, São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papirus, 1997.
- ROBERTSON, Bárbara, “Psychorealism — animator Chris Landreth creates a new form of documentary filmmaking” in *Computer Graphics World*, julho de 2004.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado. Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo/Belo Horizonte: Cia. das Letras/Ed. UFMG, 2007.
- SOLOMON, Charles. *The art of the animated image: an anthology*. Los Angeles: The American Film Institute, 1987.
- STRØM, Gunnar. “The Animated Documentary” in *Animation Journal*, volume 11, AJ Press, Savannah, GA, USA, 2003.
- THOMAS, Frank; JOHNSTON, Ollie. *The Illusion of Life: Disney Animation*. New York: Disney Editions, 1981.
- WARD, Paul. *Documentary: the margins of reality*. Wallflower Paperback, Great Britain, 2005.
- WELLS, Paul. *Understanding Animation*, London, New York: Routledge - Taylor e Francis Group, 1998.
- _____. “Animation: forms and meanings” in NELMES, Jill (edited) *An Introduction to Film Studies* (2ª. edition), London, NY: Routledge, 1999.

Filmografia geral

Banana is my Business (1995), de Helena Solberg.
Cartola, música para os olhos (2007), de Lício Ferreira e Hilton Lacerda.
O Engenho de Zé Lins (2006), de Vladimir Carvalho.
O homem que engarrafava nuvens (2008), de Lício Ferreira.
O longo Amanhecer, uma cinebiografia de Celso Furtado (2007), de José Mariani.
O retrato de Dorian Gray (1945), de Albert Lewin.
Rocha que voa. Brasil (2002), de Erik Rocha.
Simonal – Ninguém sabe o duro que eu dei (2009), de Claudio Manoel, Calvito Leal e Micael Langer.

Filmografia de documentário animado

My Most Important Self-Portrait, de James Baranys
More evidence of the holocaust Nazi Concentration Camps (2006), de Sylvie Bringas e Orly Yadin
Drawn from memory (2005), de Peter Fierling
The Moon and the Son (2005), de John Canemaker
Bicycle Messenger (2005), de Joshua Frankie
Walking (1968), de Ryan Larkin
Street musique (1972), de Ryan Larkin

Filmografia de Chris Landreth

The listener (1991)
The end (1995)
Bingo (1998)
Ryan (2004)

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

UMA PERSPECTIVA TEÓRICA PARA O DOCUMENTÁRIO COMO CINEMA DE APRENDIZADO

Fábio Nauras Akhras*

Resumo: Este artigo apresenta uma fundamentação teórica para o uso do cinema no aprendizado. Explorando conceitos de teorias de aprendizado em relação a elementos de linguagens e estéticas cinematográficas foram gerados alguns princípios que foram utilizados para a análise do documentário *Corações e Mentes* (1974) segundo uma perspectiva de cinema de aprendizado, demonstrando o enfoque desenvolvido.

Palavras-chave: documentário, aprendizado, narrativa, montagem, educação.

Resumen: Este artículo presenta una fundamentación teórica para el uso del cine en el aprendizaje. Explorando conceptos de teorías del aprendizaje en relación a elementos de los lenguajes y las estéticas cinematográficas, generamos algunos principios que utilizamos en el análisis del documental *Corazones y mentes* (1974) según una perspectiva de cine de aprendizaje, demostrando el enfoque desarrollado.

Palabras clave: documental, aprendizaje, narración, montaje, educación.

Abstract: This paper presents a theoretical foundation for the use of cinema in learning. Exploring concepts of learning theories in relation to elements of cinematographic languages and aesthetics we have generated a set of principles that were used in the analysis of the documentary film *Hearts and Minds* (1974) according to a perspective of learning cinema, in order to demonstrate our approach.

Keywords: documentary, learning, narrative, montage, education.

Résumé: Cet article présente un fondement théorique à l'utilisation du cinéma dans l'apprentissage. En explorant les concepts des théories de l'apprentissage en relation avec les éléments du langage et de l'esthétique cinématographiques, nous dégageons un ensemble de principes que nous utilisons pour analyser le documentaire *Cœurs et Esprits* (1974), selon une perspective de cinéma de l'apprentissage, afin de démontrer l'approche que nous développons.

Mots-cles: documentaire, apprentissage, texte explicatif, montage, éducation.

Introdução

Este trabalho partiu da idéia básica de analisar o cinema sob a perspectiva de teorias de aprendizado. O objetivo é criar uma fundamentação para o uso do cinema no aprendizado que relacione elementos de linguagens e estéticas cinematográficas com conceitos de teorias de aprendizado. Com isso, o resultado deverá ser um conjunto de princípios baseados em teorias de aprendizado, que

* Centro de Tecnologia da Informação Renato Archer (CTI). Email: fabio.akhras@cti.gov.br

permitam a análise de narrativas cinematográficas em termos do seu potencial para promover o aprendizado, e que possam nortear a criação de narrativas cinematográficas capazes de gerar aprendizado.

A visão geral é que explorando o cinema a partir de teorias de aprendizado é possível caminhar na direção de desenvolver uma teoria cinematográfica de aprendizado. Ou seja, possibilitar que o uso do cinema no aprendizado possa ser baseado em um conjunto de princípios que integrem elementos de teorias de aprendizado e de teoria cinematográfica.

Para isso, inicialmente são identificados e discutidos alguns conceitos de teorias de aprendizado que são relevantes para o propósito de analisar o cinema em termos do seu potencial para promover o aprendizado. Em seguida é apresentada uma análise do documentário *Corações e Mentes* (1974), utilizando os conceitos elaborados. Ao final é discutida a continuidade do projeto de desenvolvimento de uma teoria cinematográfica de aprendizado que seja capaz de fundamentar o uso do documentário, e do cinema em geral, na educação.

Processos de Aprendizado

Um dos aspectos que caracterizam teorias construtivistas de aprendizado é a visão de que a construção do conhecimento é um processo que ocorre ao longo do tempo à medida que elementos de situações prévias são conectados com elementos de novas situações. Nesse processo, o aprendizado ocorre quando indivíduos preparados para certos conceitos encontram situações que oferecem oportunidades para o desenvolvimento desses conceitos (Resnick, 1996).

Além disso, de acordo com Brown *et al.* (1989), um conceito construído evolui continuamente com cada nova ocasião de uso porque novas situações contribuem para lhe dar uma textura mais densa.

Assim, um aspecto central para a criação de um processo que facilite o aprendizado é determinar como uma sequência de situações pode ser elaborada para que elementos de situações anteriores possam se conectar com elementos de situações posteriores para provocar um aprendizado.

Com isso, os modos particulares pelos quais elementos de uma situação se conectam com elementos de outra situação em uma sequência de situações que ocorre em um processo de aprendizado, caracterizam propriedades particulares desse processo de aprendizado, como as propriedades que tornam um processo cumulativo, construtivo ou auto-regulado, que tem sido descritas como relevantes para o aprendizado (Shuell, 1992; Simons, 1993). Essas propriedades, que são brevemente descritas a seguir, podem indicar o tipo de aprendizado que ocorre e o que é aprendido nesse processo.

O Processo Cumulativo do Aprendizado

De acordo com concepções cognitivas do aprendizado, o aprendizado é cumulativo por natureza (Shuell, 1986). Nada tem significado ou é aprendido isoladamente. Ao invés disso, conhecimento prévio e, conseqüentemente, situações prévias de aprendizado, influenciam e se relacionam com novo aprendizado de muitas maneiras. Um aspecto central nesse processo é a repetição, já que relacionar as várias partes de um corpo complexo de conhecimento, de maneiras que façam sentido para o estudante, requer múltiplas exposições a esse conhecimento. Entretanto, as repetições relevantes envolverão diferentes contextos e maneiras alternativas de olhar para o conhecimento (Shuell, 1992).

Além disso, a compreensão de um novo aspecto do conhecimento pode alterar o significado de todo o conhecimento construído previamente, tornando necessário que as idéias sejam revistas muitas vezes para que elas possam ser compreendidas no contexto das idéias que foram encontradas no meio tempo (Winn, 1993).

Nesse processo há algumas variáveis relevantes de serem consideradas, como o número de ocorrências em situações prévias do que é experienciado na nova situação, a variedade de contextos dessas ocorrências, e a contiguidade entre experiências relacionadas (Shuell, 1986).

O Processo Construtivo do Aprendizado

Construir novo conhecimento envolve relacionar um conhecimento existente a novas experiências de modo significativo. Nesse processo, não apenas o conhecimento associado com a nova experiência é construído mas também o conhecimento existente do estudante é às vezes re-interpretado à luz da nova experiência. Isso leva a um processo construtivo através do qual novo conhecimento é gerado e relacionado a elementos de experiências prévias (Shuell, 1992; Simons, 1993).

Assim, a construção do conhecimento é um processo adaptativo que permite que o estudante assimile novos conceitos a sua estrutura cognitiva construída previamente e, quando isso não é possível, estenda ou adapte essa estrutura para acomodar interpretações das novas experiências (von Glasersfeld, 1989).

Deste modo, no centro do processo construtivo estão os processos de combinação, elaboração e integração. À medida que o estudante é exposto a novas situações, informações de várias fontes devem ser combinadas e elaboradas para que os conceitos relacionados com a nova situação possam ser integrados com o conhecimento existente do estudante de maneira significativa. Parte desse processo envolve a geração de hipóteses para a construção de interpretações tentativas (Shuell, 1992).

O Processo de Auto-Regulação do Aprendizado

A medida que os estudantes tentam aprender em situações, eles tem que tomar decisões sobre o que fazer para atingir os seus objetivos, ou mesmo para ajudar a definir esses objetivos. Isso requer uma conscientização de como eles estão progredindo nas suas experiências de aprendizado e uma capacidade de regular o seu envolvimento nessas experiências. Em uma visão construtivista do aprendizado, essa conscientização e regulação são realizadas pelo próprio estudante, com base em vários tipos de informações que são obtidas das situações.

Isso leva a um processo de auto-regulação no qual aspectos da experiência de aprendizado são analisados e utilizados pelo estudante para guiar suas interpretações das novas situações (Ertmer & Newby, 1996).

Assim, todo o significado é construído pelo estudante e depende de como ele consegue integrar os novos conceitos com os conceitos assimilados previamente e guiar esse processo.

Cinematografia e Aprendizado no Documentário *Corações e Mentres* (1974)

À luz dos conceitos de teorias de aprendizado discutidos acima é feita uma análise do documentário *Corações e Mentres* (1974), visando identificar como os elementos cinematográficos estruturados através da narrativa e da montagem permitem ao espectador vivenciar processos cumulativos, construtivos e de auto-regulação em relação às idéias apresentadas no filme e, conseqüentemente, desenvolver um aprendizado em relação à essas idéias.

O contexto de *Corações e Mentres* (1974): A guerra do Vietnã

A guerra do Vietnã se desenvolveu a partir de uma sucessão de acontecimentos e decisões políticas que tem raízes nas políticas colonialistas e capitalistas dos países mais desenvolvidos em relação aos menos desenvolvidos, e na ascensão do comunismo no mundo, tornando-se, em última análise, um confronto entre forças capitalistas e comunistas, focado na Indochina e, particularmente, no Vietnã (Williams *et al.*, 1985).

Além do confronto político, a guerra do Vietnã foi uma guerra fortemente marcada pelo confronto humano, em combate. As condições ambientais do Vietnã, a cultura vietnamita, a cultura americana, entre outros fatores, tiveram implicações nas estratégias de combate e sobrevivência na guerra e levaram a uma guerra de violência sem precedentes. Por essa razão, a guerra do Vietnã despertou

fortes protestos anti-guerra por parte da população americana não envolvida direta ou indiretamente com a guerra, além de manifestações contra a guerra vindas de veteranos da guerra e até de setores das forças armadas americanas.

A história tradicional conta a guerra do Vietnã muito mais do ponto de vista político, enfatizando as condições econômicas e políticas para o envolvimento dos Estados Unidos na guerra, as decisões dos governos dos Estados Unidos e da França, e dos governos comunistas que apoiavam os Vietcongs, como a União Soviética e a China, e as causas e consequências dessas decisões para a guerra e para o mundo.

Com isso, os pesquisadores de cinema e história tem procurado encontrar nos filmes sobre a guerra do Vietnã a expressão da complexidade que foi a chamada era Vietnã, sob esse ponto de vista: as políticas da França e dos Estados Unidos em relação à Indochina e ao Vietnã, que levaram à guerra; as políticas de guerra americanas no Vietnã; a oposição e resistência à guerra; assim como os aspectos da cultura americana que sustentaram a guerra dentro e fora das forças armadas. Mas a expressão dessa história da guerra não tem sido encontrada nos filmes. O filme *Corações e Mentes* (1974) é um documentário que aborda muito bem todas essas questões, incluindo questões humanas, e foi vencedor do Oscar de Melhor Documentário em 1974 (Dittmar & Michaud, 1990).

A perspectiva de Cinema de Aprendizado em *Corações e Mentes* (1974)

O ponto de partida para analisar o documentário *Corações e Mentes* (1974) sob a perspectiva de teorias de aprendizado foi a identificação de "situações" e de "sequências de situações" que serviriam de base para observar como os vários elementos da cinematografia seriam conectados no decorrer da narrativa para denotar processos cumulativos, construtivos ou de auto-regulação envolvendo esses elementos.

Assim, a unidade de análise é a situação, que é definida a partir de uma ou mais cenas, conforme abaixo, e a sequência de situações, que revela conexões

entre idéias abordadas em cada situação, denotando os processos a serem analisados. A seguir é apresentado um conjunto de situações e a sua análise, como forma de ilustrar a abordagem. As situações estão descritas de acordo com a sequência em que elas são apresentadas no filme, sendo que nem todas as situações expostas pelo filme são apresentadas pois daria um número muito grande de situações. Assim foram escolhidas algumas situações que, na sequência do filme, permitissem identificar a ocorrência dos processos que se deseja analisar.

Situação 1:

A cena inicial do filme mostra o vilarejo de Hung Dinh, a noroeste de Saigon, enquanto mulheres aparecem trabalhando na lavoura, crianças brincando, e soldados circulando – passa a idéia de um *Vietnã pacífico e inofensivo*.

Situação 2:

Depoimento de membro do governo americano sobre ter poder para controlar o futuro do mundo – passa a crença no *poder americano* para controlar o mundo.

Situação 3:

Soldados cantando e desfilando com armas (tirado de um filme de ficção) – ostentação de *poder militar*.

Situação 4:

A cena é em preto e branco e mostra trechos de propaganda do governo americano na época da guerra. Discurso de político americano sobre a visão de progresso não ser limitada ao seu país. Reportagem americana sobre a ação militar na Indochina. Fala de caça aos comunistas por forças militares francesas. E da necessidade de ajuda dos americanos – a *necessidade da guerra*.

Em 1954, 78% da guerra da França na Indochina era paga pelos Estados Unidos. A cena mostra um soldado da Indochina sendo morto pelo ataque de um tanque.

Fala um membro do governo americano que não espera derrota na Indochina – a idéia da dominação do cenário mundial pelo *poder econômico*.

Situação 5:

Fala um membro do governo francês que os Estados Unidos ofereceram duas bombas atômicas - demonstração do *poder tecnológico* americano.

Processo construtivo em relação à *necessidade da guerra* e ao *poder americano*:

A sequência de situações de 1 e 5, caracteriza um processo construtivo em relação ao reconhecimento do poder americano e da necessidade da guerra. Através dessas cenas iniciais o filme constrói a idéia de que a guerra era necessária e de que os americanos tinham poder para vencê-la, ao mesmo tempo que demonstra como essa idéia foi construída pelos americanos na época da guerra. Assim, o espectador é envolvido no processo de aprender sobre a guerra do Vietnã, sendo inicialmente levado a construir essa idéia.

Situação 6:

A cena é em preto e branco para mostrar que é situada na época da guerra, e mostra um membro do governo americano falando sobre as consequências políticas e econômicas de perder a Indochina. Depois mostra John Kennedy falando que a situação não está tão ruim, e um político falando que a vitória dependerá das pessoas que vivem na Indochina. Toda a cena passa a idéia de que *a vitória estava longe*.

Ocorre um processo de auto-regulação em relação ao *poder americano*:

Após ter construído a idéia do poder americano, a situação 6 se contrapõe a essa idéia envolvendo o espectador em um processo de auto-regulação em que ele é levado a revisar a crença construída anteriormente de que os americanos tinham poder para vencer a guerra. Com isso, o espectador é levado a vivenciar um

processo de aprendizado que é cognitivamente autêntico (Sugrue; 2000), pois é similar ao processo real que ocorreu na época da guerra para milhares de americanos que aprenderam com a realidade dos fatos que os Estados Unidos não tinham poder para vencer a guerra.

Situação 7:

Depoimento de Nixon (trazido do final da guerra do Vietnã) sobre a recessão sem precedentes praticada pelos Estados Unidos, mostrando o alto custo da guerra para os americanos.

Ocorre um processo de auto-regulação em relação à *necessidade da guerra*:

Após ter desconstruído a idéia do poder americano para ganhar a guerra, a constatação do alto custo da guerra leva o espectador a questionar a sua real necessidade.

Situação 8:

Festa popular para recepção de um militar americano que foi prisioneiro de guerra. Discurso dele sobre combater o comunismo – criação do *herói de guerra*.

A situação mostrada nessa cena, da festa popular para receber o herói de guerra, se contrapõe à situação anterior, do depoimento de Nixon, para provocar uma nova reflexão sobre a necessidade da guerra, que leva o espectador a um novo processo de auto-regulação em relação à necessidade da guerra.

Como consequência, volta a ocorrer um processo construtivo em relação à *necessidade da guerra*, ao mesmo tempo em que ocorre um processo construtivo em relação ao *herói de guerra*.

Situação 9:

Entrevista com membro do governo americano (ao final da guerra) que justifica a origem da guerra pelo crescimento do comunismo.

A situação 9 provoca um processo cumulativo em relação à *necessidade da guerra*, em que ocorre uma repetição da crença na necessidade da guerra mas segundo uma diferente perspectiva, que é a da visão no final da guerra. Esse processo de repetição envolvendo diferentes contextos e maneiras alternativas de olhar para as questões caracteriza o processo cumulativo necessário ao aprendizado, que preconiza que as idéias sejam revistas muitas vezes para que elas possam ser compreendidas no contexto das idéias que foram encontradas no meio tempo. Isso também ocorre na próxima situação e durante todo o filme.

Situação 10:

A cena em preto e branco mostra uma entrevista anterior à guerra sobre ataques de comunistas contra embarcações dos Estados Unidos – passa a visão do crescimento do comunismo.

Ocorre novamente um processo cumulativo em relação à *necessidade da guerra*.

Situação 11:

Aparece uma pessoa criticando uma mentira de Johnson sem dizer qual é – levanta dúvidas a cerca da *verdade sobre a guerra do Vietnã*.

O questionamento não específico da situação 11 provoca um processo de auto-regulação em relação à *verdade sobre a guerra do Vietnã*, em geral.

Situação 12:

A cena em preto e branco, mostrando que ocorreu durante a guerra, mostra a declaração de um membro do governo americano para a imprensa sobre o porque de ser os Estados Unidos a assumir a responsabilidade de derrotar os comunistas. Porque ninguém mais poderia fazer esse trabalho?

A situação desencadeia uma nova perspectiva para o processo cumulativo em relação à *necessidade da guerra*, ao mesmo tempo em que provoca um processo de auto-regulação tanto em relação à *necessidade da guerra* quanto em relação ao *poder americano*, que foram construídos anteriormente.

Situação 13:

Na cena, em cores, o militar americano que foi prisioneiro de guerra continua seu depoimento dizendo que voltaria se necessário e que estava preparado para morrer. Aparece um repórter narrando o evento, com o evento sendo visto de dentro do estúdio de gravação da reportagem para a TV, enfatizando a operação de gravação da reportagem – a criação do *herói de guerra*.

No novo contexto de questionamento a cerca da verdade sobre a guerra do Vietnã, a situação 13 revela a ação da mídia na criação do herói de guerra, desencadeando um processo cumulativo em relação ao *herói de guerra* que contribui para o processo de auto-regulação em relação à *verdade sobre a guerra do Vietnã*.

Situação 14:

Depoimento de um militar de Oklahoma (que continua no final do documentário) sobre a cultura de anticomunismo estabelecida nas escolas.

A situação apresentada inicia um processo construtivo em relação à idéia da *guerra como fruto da cultura americana*.

Situação 15:

A cena em preto e branco mostra um filme de ficção retratando a cultura anticomunista estabelecida nos Estados Unidos.

Ocorre um processo cumulativo em relação à idéia da *guerra como fruto da cultura americana*.

Situação 16:

A cena mostra um avião comercial decolando e depois se mistura com aviões de guerra sobrevoando.

Novo processo cumulativo em relação à idéia da *guerra como fruto da cultura americana*, em que é mostrado outro aspecto da cultura americana que levou à guerra: o capitalismo.

Situação 17:

Depoimento do militar de Oklahoma após a guerra comparando pilotar um avião de guerra com um cantor cantando uma ária que ele conhece bem.

Situação 18:

Depoimento do militar que retornou após ter sido prisioneiro de guerra comparando pilotar um avião de guerra com correr as 500 milhas de Indianápolis, e dizendo que a motivação está no risco de morte.

Nessa sequência de situações a idéia da *guerra como fruto da cultura americana* continua sendo construída nos seus vários aspectos.

Situação 19:

Volta o depoimento do militar de Oklahoma explicando todo o processo de lançamento de bombas e seu orgulho pela habilidade de voar.

Situação 20:

A cena mostra bombas sendo lançadas e explodindo em vilarejos vietnamitas.

Situação 21:

Volta o depoimento do militar que retornou após ter sido prisioneiro de guerra falando sobre os avanços da aviação em relação à segunda guerra.

Depois de construída a idéia da *guerra como fruto da cultura americana*, essa sequência de situações desencadeia um processo cumulativo enfatizando um outro aspecto da guerra que foi construído através das situações anteriores como fazendo parte da cultura americana que levou à guerra.

Situação 22:

Aparece um vilarejo no Vietnã e uma mulher tirando água do poço.

Situação 23:

Volta o depoimento do militar de Oklahoma comparando a emoção do piloto com a emoção da criança quando vê uma coisa explodindo, enquanto a cena mostra crianças no vilarejo vietnamita indo para a escola. Aparecem mais cenas de bombardeios e o piloto fala do excitação, principalmente se acerta o alvo.

Situação 24:

Volta o depoimento do militar que retornou após ter sido prisioneiro de guerra falando sobre a satisfação após verificar que o alvo foi destruído.

Situação 25:

Homem vietnamita no vilarejo falando do retorno dos aviões enquanto bombas estão sendo lançadas nas proximidades. Mostra onde era a cozinha e outras partes da casa que foi destruída. Outras pessoas da família falam dos que morreram e do que foi destruído e de que eles não tem mais de onde tirar sua subsistência.

Situação 26:

Enquanto é mostrado o vilarejo destruído, o piloto que retornou após ter sido prisioneiro de guerra fala do processo de bombardeio como um trabalho estritamente profissional.

Situação 27:

Volta o piloto de Oklahoma falando do processo de bombardeio, que nunca vê as pessoas do vilarejo nem sangue ou grito, é um trabalho em que o piloto se torna especialista.

Situação 28:

Uma mulher vietnamita mostra sua casa destruída pelas bombas e fala da sua desolação por ter perdido tudo.

Através da sequência de situações descrita acima (14 a 28) o filme aborda em crescente profundidade a idéia da *guerra como fruto da cultura americana*, desencadeando processos construtivos, cumulativos e de auto-regulação em relação a vários aspectos da cultura americana que sustentaram a guerra.

Situação 30:

Um treinador de futebol americano antes do jogo incitando com violência seus jogadores para o jogo. Depois mostra que um jogador foi gravemente machucado no jogo.

Situação 31:

Mostra um membro do governo americano fazendo uma preleção com soldados para que acreditem que vão vencer a guerra.

Nas situações 30 e 31 continua o processo cumulativo em relação à idéia da *guerra como fruto da cultura americana*, segundo outras perspectivas.

Situação 32:

Ataque a um vilarejo vietnamita na Ofensiva de Tet em 1968.

Situação 33:

Bombas explodindo em um vilarejo vietnamita. Volta o piloto de Oklahoma falando do processo de bombardeio, que a destruição não fazia parte da preocupação.

Situação 34:

A cena mostra o vilarejo destruído. Crianças queimadas com Napalm.

Situação 35:

Volta o piloto de Oklahoma falando que agora olha para seus filhos e não sabe o que ia acontecer se alguém jogasse Napalm neles.

Situação 36:

O narrador pergunta ao piloto de Oklahoma se ele acha que aprenderam alguma coisa. Ele diz que estão tentando não aprender. Que os americanos tem feito um grande esforço para não ver a criminalidade que os oficiais e políticos demonstraram.

A sequência final desencadeia um processo de auto-regulação mais amplo envolvendo questões políticas, culturais e de natureza humana que levaram à guerra e a sustentaram.

Conclusão: Uma Fundamentação Teórica para o Cinema de Aprendizado

A análise realizada mostrou que é possível identificar estruturas na sequência de cenas, que denotam a ocorrência de processos com características específicas, que tem valor para gerar aprendizado. Na análise do filme *Corações e Mentes* (1974) foram identificados processos que possibilitam a construção de conceitos (como nos conceitos de necessidade da guerra, do poder americano e da guerra como fruto da cultura americana), a cumulação de conceitos pela repetição em diferentes contextos (como nos conceitos de necessidade da guerra, do herói de guerra e da guerra como fruto da cultura americana), e a auto-regulação de conceitos apresentando oportunidade para a revisão do conceito (como no caso dos conceitos de necessidade da guerra, poder americano e herói de guerra), que foram antes construídos e acumulados para depois serem confrontados com reflexões que levam à revisão dos conceitos.

Assim, foi possível começar a elaborar princípios estéticos que poderiam ser utilizados para criar uma narrativa que gerasse um aprendizado (como por exemplo, para um documentário abordando um tema social). Isso foi possível pela utilização de unidades de análise derivadas de conceitos de teorias de aprendizado. Com isso, esses princípios constituem um conjunto inicial do que se pode caracterizar como princípios estéticos para um cinema de aprendizado, que será ampliado à medida que novos aspectos de teorias de aprendizado sejam interpretados e formalizados na linguagem do cinema.

Além disso, deve-se também investigar como os princípios de uma teoria cinematográfica de aprendizado podem ser utilizados para compor uma narrativa de aprendizado mais complexa, que envolva mais de um filme. Com isso, será possível explorar a elaboração de programas mais complexos de utilização de cinema no aprendizado, através de vários filmes combinados.

Finalmente, os trabalhos futuros poderão envolver a produção de sequências narrativas de cinema de aprendizado, explorando estratégias de

sequenciamento baseadas nas propriedades descritas, e a realização de estudos de recepção desse tipo de cinema para avaliação do aprendizado que pode ser gerado.

Referências Bibliográficas

- BROWN, J. S., COLLINS, A. and DUGUID, P. (1989). Situated cognition and the culture of learning. *Educational Researcher*, 18(1), pp. 32-42.
- DITTMAR, L. and MICHAUD, G., eds.(1990), From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American film, New Brunswick and London: Rutgers University Press.
- ERTMER, P. A. and NEWBY, T. J. (1996). The expert learner: strategic, self-regulated, and reflective. *Instructional Science*, 24(1), pp. 1-24.
- RESNICK, L. B. (1996). Situated rationalism: the biological and cultural foundations for learning. *Prospects*, XXVI(1), pp. 37-53.
- SHUELL, T. J. (1986). Cognitive conceptions of learning. *Review of Educational Research*, 56(4), pp. 411-436.
- SHUELL, T. J. (1992). Designing instructional computing systems for meaningful learning. In: Jones, M. and Winne, P. H. (eds.), *Adaptive Learning Environments*, Berlin: Springer-Verlag, pp. 19-54.
- SIMONS, P. R. J. (1993). Constructive learning: the role of the learner. In: Duffy, T. M., Lowyck, J. and Jonassen, D. H. (eds.), *Designing Environments for Constructive Learning*, Berlin: Springer-Verlag, pp. 291-313.
- SUGRUE, B. (2000). Cognitive approaches to web-based instruction. In S. P. Lajoie, ed., *Computers as Cognitive Tools Vol. II: No More Walls: Theory Change, Paradigm Shifts, and Their Influence on the Use of Computers for Instructional Purposes*, pp. 133-162. Mahwah, NJ:Lawrence Erlbaum.
- VON GLASERSFELD, E. (1989). Cognition, construction of knowledge, and teaching. *Synthese*, 80, pp. 121-140.
- WILLIAMS, W. A.; MCCORMICK, T.; GARDNER, L. and LAFEBER, W., eds. (1985), *America in Vietnam: A Documentary History*, New York, N.Y., W. W. Norton.
- WINN, W. (1993). A constructivist critique of the assumptions of instructional design. In: Duffy, T. M., Lowyck, J. and Jonassen, D. H. (eds.), *Designing Environments for Constructive Learning*, Berlin: Springer-Verlag, pp. 189-212.

Filmografia

Corações e Mentos (1974), de Peter Davis.

APROXIMAÇÕES ENTRE VIDEOJOGOS E DOCUMENTÁRIOS

Roberto Tietzmann; André Fagundes Pase*

Resumo: Documentários e videogames são habitualmente entendidos como áreas distantes entre si. Neste artigo os autores questionam a existência de limites intrínsecos e através de uma pesquisa exploratória propõem a existência de categorias preliminares de como acontecem mesclas, contaminações e adaptações entre as áreas.

Palavras-chave: documentário, videogames, cinema, games.

Resumen: Documentales y videojuegos son habitualmente entendidos como áreas distantes entre sí. En este artículo los autores cuestionan la existencia de límites intrínsecos y, a través de una investigación exploratoria, proponen la existencia de categorías preliminares de cómo ocurren las mezclas, contaminaciones y adaptaciones entre las áreas.

Palabras-clave: documentales, videojuegos, cine, juegos.

Abstract: Documentaries and video games are usually understood as areas distant from each other. In this article the authors question the existence of such intrinsic limitations, and through an exploratory research suggest the existence of preliminary categories of mixes as they occur, and adjustments and contamination between areas.

Keywords: documentary, video games, movies, games.

Résumé: Les documentaires et les jeux vidéo sont généralement considérés comme des univers éloignés les uns des autres. Dans cet article, les auteurs s'interrogent sur l'existence de limitations intrinsèques, et, à travers une recherche exploratoire, suggèrent l'existence de catégories préliminaires de mélanges tels qu'ils se présentent, de contaminations et d'ajustements entre les genres.

Mots-clés: documentaires, jeux vidéo, films, jeux.

Introdução

Em um contexto contemporâneo as aproximações entre videogames¹ e documentários são múltiplas e nem sempre óbvias. Em um primeiro olhar, os jogos parecem distanciados da própria natureza do documentário, definida de forma ampla por Moine (2008), Nichols (2001), Pinel (2000), Rabiger (2009) e

* Ambos autores da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Emails: rtietz@pucrs.br; afpase@pucrs.br.

¹ Escolhemos a palavra *videogames* para designar o que Frasca (2001, p.4) define como “qualquer forma de programa destinado ao entretenimento baseado em computadores, seja textual ou com imagens, usando quaisquer plataforma eletrônica como computadores pessoais ou consoles e envolvendo um ou mais jogadores em um espaço físico ou em rede” e que corresponde a uma descrição ampla e não vinculada diretamente a uma tecnologia específica. Outras maneiras de citar videogames também frequentes em artigos e publicações não-acadêmicas incluem *games*, *videogames*, *jogos eletrônicos* ou *jogos digitais*.

Salles (2005) como uma preocupação em registrar, captar ou organizar as representações de um tema sustentando uma sugestão de correspondência entre o que está na tela e o que existe fora dela, como afirma Coles (1998, p.5) “a palavra documentário certamente sugere um interesse no que é presente, no que existe, ao invés daquilo que alguém traz pessoalmente, se não irracionalmente, para a mesa das atualidades contemporâneas”.

Seja aproximando-se do documentário ou da ficção o cinema tradicionalmente divulgou sua capacidade de fazer o espectador sentir-se envolvido em um mundo exterior à tela que exigia o mínimo de esforço físico e proporcionava o máximo de gratificação a ele². Prevaleceu no cinema uma estética naturalista onde os acontecimentos mais extraordinários deveriam ser percebidos pelo espectador como se guardassem parentesco com uma extensão de seu cotidiano.

Videojogos se afirmaram como um campo distinto da produção de cinema e televisão da década de 1970 em diante, mantendo com eles uma relação promíscua³ e de mútua influência e frequentes adaptações de parte a parte. Videojogos trazem como traços definidores a ação em um ambiente de simulação em que o jogador é quem provoca e responde às ações diretamente, o uso de animação gráfica digital para a geração de suas imagens (jogos baseados no sequenciamento de trechos de vídeo pré-gravado como *Mad Dog McCree*⁴

²Este modo de representação se tornou hegemônico no cinema ocidental e recebe diferentes nomes a partir dos autores que tratam dele. Para Xavier (2005) é a *transparência*, para Bazin (1999) é a prática do corte em continuidade e o amadurecimento da linguagem cinematográfica, para Bordwell (1988) é uma estratégia para reduzir riscos e custos. Não faltam também ataques, questionamentos e reformas a este modo de representação – como nos *cinemas novos* da década de 60 – mas sua permanência ressalta a facilidade de seu diálogo com as platéias.

³O diálogo de temáticas, estéticas, marcas e produtos entre as áreas é variado em sua natureza. Pode significar desde a adaptação de um filme a um jogo, o processo reverso, a extensão de narrativas em jogos (cf. Jenkins, 2006) ou mesmo a importação de elementos visuais característicos dos jogos a cenas de um filme como em *Scott Pilgrim vs. The World* (Edgar Wright, 2010) onde legendas e placares de pontuação sublinham os conflitos do protagonista.

⁴*Mad Dog McCree* (American Laser Games, 1990) é um jogo baseado em sistemas de *laserdisc* que coloca o jogador assume o papel de um pistoleiro de *westerns* que deve derrotar o fora-da-lei que dá nome ao jogo, resgatando o prefeito e sua filha que tem como reféns. Wolf (2008, p.128-129) comenta que as promessas de realismo *como o presente nos filmes* anunciados no material de divulgação do jogo eram apenas um pretexto para tiroteios frequentes.

[American Laser Games, 1990] e *Dragon's Lair*⁵ [Cinematronics, 1983] ficaram à margem do mercado) e a presença frequente de espaços abstratos e distantes do naturalismo como palco das atividades a serem realizadas pelo jogador.

Propomos neste artigo o entendimento que documentários e videojogos são conceitos que podem ser implementados em diversos espaços técnicos e também receber contaminações e apropriações variadas durante sua elaboração. Ao longo de um percurso exploratório por filmes e jogos, observamos a regularidade de categorias de mescla entre as duas áreas, o que será discutido aqui. Propomos para isto a descrição e análise de quatro categorias preliminares a partir das quais observaremos as aproximações entre as áreas: videojogos como tema de documentários, conteúdos documentais como tema de videojogos, apropriações da linguagem documental como prêmio ou chamariz e uma incipiente forma de documentário experiencial.

Videojogos como tema de documentários

Uma atitude documental é imanente desde antes da palavra *documentário* ter sido tornada corrente (Coles, 1998, p.19-20) no cinema. A aproximação mais imediata dos videojogos com documentários se dá quando eles – ou aspectos vinculados a eles – se tornam tema de um filme documentário. Neste contexto, as ressalvas levantadas na introdução a respeito da interação experiencial do jogador ou mesmo da presença de animação se dissipam porque jogo e jogador se tornam matéria bruta para a produção do filme e a representação de suas ações, gestos e falas segue a condução comum a outros filmes.

O conjunto da produção de documentários sobre videojogos engloba produções para a televisão e para o cinema, realizadas principalmente nos EUA e Inglaterra. Entre suas temáticas destaca-se o viés histórico, seguido por uma

⁵Dragon's Lair (Cinematronics, 1983) é um jogo de aventura onde o jogador assume o papel de um cavaleiro que deve resgatar uma donzela que está presa em um castelo guardado por dragões, esqueletos e uma variedade de labirintos. Os gráficos do jogo foram criados pelo animador Don Bluth, egresso dos estúdios Disney, e traziam a aparência e a dinâmica da animação tradicional (Wolf, 2008, p.128) mas limitavam as possibilidades de ação do jogador resultando em um jogo belo mas monótono (Crawford, 2003, p.19-20).

pesquisa sobre os conflitos e paixões humanas dos envolvidos ; ao final da primeira década do século XXI surgem exemplos de obras atentas às características de jogos como uma subcultura com identidades específicas e comportamentos a serem observados.

O principal tema para o viés histórico é contar e recontar a história dos videogames dos laboratórios de pesquisa científicos e militares até os lares, o que é feito entre outros por *Thumb Candy* (Channel 4, 2000), *Icons* (G4 TV, 2002-2006), *The Video Game Revolution* (PBS, 2004), *Video Game Invasion: The History of a Global Obsession* (GSN, 2004), *Game On! The Unauthorized History of Video Games* (CNBC, 2006), *I, Videogame / Rise of the Videogame* (Discovery Channel, 2007), todos produzidos para a televisão.

Em comum há a coleta de depoimentos mesclados com cenas de arquivo e cenas dos jogos comentados, seguindo uma estrutura conservadora de montagem baseada em uma narrativa cronológica. Embora conservadora, esta estrutura-mestre empresta também a tradição de sua constância ao tema novo, aproximando-o das grandes audiências. Destacamos também a quase onipresença das palavras *game* ou *videogame* nos títulos, o que sublinha a necessidade denotativa de afirmar com clareza quais são os temas das obras e também apontam que ainda está sendo consolidada uma *grande narrativa* da gênese da área⁶, sendo assim menos numerosos os documentários que tratam de um jogo específico.

Outra categoria de documentários destaca diretamente os personagens humanos e seus conflitos profissionais e interpessoais. É uma categoria ampla e que traz em sua narrativa também elementos da cronologia da área. Mesmo assim, são as afinidades e as disputas que ganham destaque aqui. Exemplos incluem *Chasing Ghosts: Beyond the Arcade*⁷ (Lincoln Ruchti, 2007), *Once Upon Atari* (Howard Scott Warshaw, 2003), *Tetris: From Russia With Love* (BBC,

⁶No cinema esta *grande narrativa da gênese* já teve seu estabelecimento e releituras por inúmeros autores desde a primeira década do novo meio. cf. Musser (1994) e Barnouw (1993).

⁷*Chasing Ghosts: Beyond the Arcade*. Dir. Lincoln Ruchti (EUA, 2007), 90min. O documentário revisita os campeões mundiais de jogos de fliperama em 1982, refletindo com eles sobre o que fizeram com suas vidas e o que a fama e o sucesso lhes deu e tirou.

2004), *The King of Kong: a Fistful of Quarters*⁸ (Seth Gordon, 2007), *Tilt: The battle to save Pinball*⁹ (Greg Maletic, 2006).

O tom destes documentários frequentemente envolve sentimentos de nostalgia e amargura nos personagens mostrados e entrevistados. Entre todos, o documentário mais bem sucedido em circulação e premiação é o *King of Kong*. Nele o espectador acompanha uma disputa pelo título de campeão mundial do score do jogo *Donkey Kong* realizada em 2007. Definindo claramente os personagens e sugerindo claramente que o espectador deveria torcer para o desafiante, a narrativa do documentário é marcada por uma curiosidade nostálgica despertada pelo prosseguimento dos conflitos em torno de um anacrônico jogo.

Uma temática em ascensão no panorama dos videojogos como assunto para documentários se refere à uma observação contemporânea de comportamentos e práticas sociais e culturais relacionados à área, um momento em que os jogos já ultrapassaram a primeira geração que os conheceu e estão inseridos se tornando mais presentes no cotidiano. Exemplos disto incluem *FRAG*¹⁰ (Mike Palsey, 2008) e *Second Skin*¹¹ (Juan Carlos Pineiro Escoriaza, Victor Pineiro, Peter Brauer, 2008).

De uma maneira geral todos os documentários citados nesta seção têm em comum o fato de afiliarem-se a formatos e convenções conhecidas do gênero apesar de tratarem de um tema relativamente novo e que traz em si uma dinâmica e uma identidade visual específicas. O olhar dos documentários sobre os

⁸*The King of Kong: a Fistful of Quarters*. Dir. Seth Gordon, (EUA, 2007), 79min. O documentário conta que em 1980 o jogador Billy Mitchell definiu o recorde de pontos da máquina de fliperama de Donkey Kong que foi mantido por quase 25 anos. O filme acompanha o desafio ao recorde feito por Steve Wiebe, um professor de ensino fundamental de Washington que se aproximou do jogo quando desempregado.

⁹*Tilt: The battle to save Pinball*. Dir. Greg Maletic (EUA, 2006), 58min. É um documentário que conta a história de uma tentativa de ressuscitar a popularidade de máquinas de pinball por uma dedicada equipe na Williams, o maior fabricante do gênero.

¹⁰ *FRAG*. Dir. Mike Palsey (USA, 2008) 88min. Este documentário traça a evolução desde a década de 1980 de competições de elite de videojogos traçando paralelos com o sonho de cyber-atletas de se tornarem profissionais da área.

¹¹*Second Skin*. Dir. (Juan Carlos Pineiro Escoriaza, Victor Pineiro, Peter Brauer, 2008). O documentário acompanha um gênero emergente de software de computador chamado Massively Multiplayer Online games, ou MMOs, permite que milhões de usuários interajam simultaneamente em espaços virtuais e diversos conflitos humanos, paixões e vidas que se desenvolvem neste espaço.

videojogos é essencialmente uma observação onde fica claro o que foi perdido na tradução quando o *novo* é enquadrado em formatos e meios tradicionais tanto de realização quanto de distribuição. Em contrapartida, a capacidade de fomentar a observação e a reflexão sobre o tema ao distanciar a ação do discurso do formato expande o que a experiência imediata do jogo pode oferecer.

Apropriações da linguagem documental como prêmio ou chamariz em jogos

Em uma situação inversa à descrita no item anterior deste artigo, elementos de documentários também estão presentes em videojogos, ainda que sua presença seja fragmentada e ganhe uma conotação distinta do propósito original.

Há uma incorporação de estéticas de documentário na produção de *making ofs* e *featurettes* a respeito da elaboração de jogos. Entrevistas com artistas, programadores, criadores, vídeos com versões preliminares de fases e comentários são uma forma a mais de despertar o interesse pelo jogo ainda em elaboração. São raras nestas peças quaisquer conflitos entre os realizadores ou mesmo a menção a caminhos criativos que foram abandonados ou o reconhecimento de que o projeto mostrado tem pouco de especial, afinal. Estes produtos audiovisuais dirigidos *não* são documentários na ideia tradicional do formato, mas se apropriam de elementos de suas convenções com um objetivo de divulgação publicitária.

O principal fator motivador que traz elementos documentais à estrutura de jogos é a observação se há na temática do jogo algum elemento-chave que exista externamente ao espaço lúdico. Nestes casos há um esforço por parte dos realizadores em aproximar as aparências, comportamentos e ações dos elementos originais e frequentemente incorporar fragmentos de documentários vinculados a uma estrutura de recompensa pela progressão dos jogadores na partida. Isto é especialmente presente em jogos baseados em atividades musicais e bandas específicas como *Guitar Hero: Aerosmith (2007)*, *Guitar Hero: Metallica (2008)* e *Beatles: Rock Band (2009)*, casos que comentaremos a seguir.

A série de jogos *Guitar Hero* surgiu em 2005 com a proposta de aproximar fãs que não tinham conhecimento musical da possibilidade de tocar canções conhecidas. Através de um controle no formato de uma guitarra, o jogador precisava tocar cinco botões coloridos de acordo com uma combinação de cores mostrada na tela para reproduzir as notas certas e manter a harmonia da música. Todos os jogos derivados deste formato, como as continuações do original ou mesmo a série concorrente *Rock Band* lançada em 2007 seguem esta mesma lógica.

Há uma preocupação com a semelhança na aparência e nos gestos entre representações de músicos e cantores conhecidos e suas versões animadas na tela dos jogos, assim como há uma fidelidade aos fonogramas originais das gravações nas versões dos jogos a partir de 2008¹². Mesmo assim, os jogadores experienciam uma versão editada e higienizada da trajetória de cada banda.

Na recriação interativa da escalada até o sucesso, integrantes que foram desligados da banda são excluídos das imagens (como em *Guitar Hero: Metallica*) e brigas e problemas provocados pelo abuso de drogas não são abordados (*Guitar Hero: Aerosmith*) ou mesmo a saída temporária de músicos é omitida (Ringo Starr toca bateria mesmo nas faixas gravadas quando estava afastado em *Beatles: Rock Band*). O fato destes jogos também serem produtos criados em parceria com as bandas e também de estarem sujeitos à classificação etária no mercado norte-americano explica parte da motivação por trás destas omissões e edições que filtram as contradições e transgressões presentes nas biografias reais e os empobrecem enquanto aproximações de documentários.

Ao buscar uma maneira de enriquecer o diálogo entre fã e artista, os jogos temáticos de bandas incluem depoimentos e segmentos de vídeos inseridos nos jogos como uma forma de bonificação aos jogadores. Estes segmentos de vídeo têm o formato de depoimentos produzidos especialmente para o jogo (caso de *Guitar Hero: Aerosmith*) ou são registros pouco divulgados da banda (*Beatles:*

¹²As primeiras edições dos jogos frequentemente usavam versões regravadas dos fonogramas originais por restrições ao licenciamento das canções pelos detentores dos direitos.

Rock Band) tendo invariavelmente a duração inferior a cinco minutos e montagem e pós-produção sem destaque.

Mesmo nestes casos há mais *documento* do que *documentário* nestes segmentos uma vez que não há uma articulação que produza sentido, crítica ou uma mensagem que perdure para além deles, modificando os momentos seguintes de jogo. A estrutura que enquadra estes elementos é aqui inversa àquela discutida no item anterior, onde os jogos serviam de subsídio para a elaboração da narrativa fílmica documental, o que restringe estes fragmentos documentais a meros suportes ao andamento do videogame.

Documentários como temas ou *spinoff* para jogos

Também é possível observar que os videogames deixaram de ser apenas simples passatempos ou campo para competições entre amigos e tornaram-se também espaço para o comércio de músicas e, sobretudo, desenvolvimento de narrativas. Excluídos os momentos mais triviais, como em *Pac-Man* ou *Tetris*, jogos como *Super Mario Bros* ou *Sonic*, por exemplo, contam com uma trama e um problema que não será solucionado pelos personagens principais ou pela visão do diretor, mas sim com comandos do jogador. Assim, fatos são transportados para os jogos assim como são reconfigurados para os documentários.

A busca por uma ligação com a realidade nas narrativas está presente em produções que não utilizavam gráficos, mas apenas textos. Em *Oregon Trail*, muito usado em escolas infantis para um primeiro contato com a informática (Mott, 2010), era possível recontar as jornadas dos colonizadores pioneiros dos estados norte-americanos do Missouri e Oregon apenas com comandos de texto. A produção de 1971 era o primeiro indício do que observa-se atualmente, uma experiência documental porém interativa.

Deste modo, há um ganho para o público. Não trata-se de eliminar a riqueza do documentário, mas de fornecer um novo leque de oportunidades para o registro da realidade, que pode ser simulada. Além disso, o realizador cinematográfico conta com mais um campo de trabalho. Ele pode auxiliar no

design do jogo em si ou atuar como produtor, reunindo trechos de filmes e fotos utilizadas para criar ambientação.

Diante da variedade da produção na área, são possíveis diferentes classificações, as mais tradicionais por gêneros. Pase em 2004 utilizou as bases cinematográficas para ir além do gênero e observar propriedades das tramas. O cenário dos jogos que utilizam estruturas da realidade permite uma nova observação, relativa às produções com elementos de ligação com o universo fora da tela. Não trata-se de uma classificação que elimina outras ou reduz em rótulos os caminhos da arte, mas permite analisar as produções.

- a) *jogos puramente ficcionais* – narrativas como *God of War*, *Uncharted*, *Super Mario Galaxy* e outras que apresentam uma trama fictícia e apenas passível de ocorrer em um mundo imaginário.
- b) *jogos baseados em elementos da realidade sem tramas* – nestes casos, os jogos recriam situações, porém de forma livre e sem narrativas. Jogos como *Fifa Soccer 2011* e *NBA 2k11* colocam o público dentro de um estádio ou quadra, buscam a realidade nos movimentos e ambientações, mas não contam com tramas e permitem subverter a realidade ao jogar com uma equipe menor e ganhar um título de um campeonato.
- c) *jogos baseados na realidade com tramas livres* – produções como *Call of Duty: Modern Warfare 2*, que utilizam situações atuais para desenvolver conflitos/tramas inexistentes.
- d) *jogos baseados em conflitos da realidade* – obras que recriam, mas sem uma fidelidade apurada, situações vivenciadas no passado e transpostas para o campo interativo. Isto é observado em *Call of Duty: World at War*, que recria batalhas no Pacífico da 2ª Guerra Mundial, porém com um personagem fictício.
- e) *jogos que recriam a realidade* – nestes casos, as produções colocam o jogador em situações que realmente ocorreram, na ordem vivenciada e, por mais que o público realize escolhas, o final estará traçado. *Beatles: Rock Band* é um exemplo disso.

Este olhar permite considerações antes da observação dedicada para o jogo dos Beatles.

Na classificação **d**, encontramos criações que resgatam filmes e fotos, porém transportados para cenários diferentes. Na série *Medal of Honor*, por exemplo, filmes antigos de Hitler e outras imagens de guerras são evocados para criar ambientação e mostrar que o jogador irá passar por uma situação “real”. Esta simulação busca uma verossimilhança nos fatos, mas não nos seus personagens. Outro exemplo está em *Call of Duty: World at War*. O jogo termina com a colocação da bandeira russa no topo do *Reichstag*, uma recriação dos fatos, mas isto é realizado não por um avatar do soldado russo Abdulkhakim Ismailov, mas sim pelo fictício Sargento *Reznov*, dublado por Gary Oldman.

Outro ponto para reflexão está nos jogos que contam com características de documentário, ponto **e**. Neste caso também encontramos alguns newsgames, produções que aliam o jornalismo com as narrativas interativas. Nestes casos, o jogador entra em uma situação que mimetiza a realidade e não apenas observa, mas participa da ação. Este comportamento no estilo *Gonzo Journalism* abre espaço para novas formas de informar, como observado por Bogost (2010). Em *Voyage au Bout du Charbon*¹³, o jornal francês Le Monde optou por apresentar uma reportagem sobre as minas de carvão na China de modo interativo. O leitor assume o papel do repórter e desbrava a região, mas decide que passos realiza na investigação. Classificado como “web documentário”, conta com uma estrutura de jogo ao buscar a vivência dos fatos.

Porém, esta abordagem diferenciada pode apresentar problemas como outras produções. O *History Channel* transportou seus documentários para o PlayStation2, PlayStation 3 e Xbox 360 com *Battle for the Pacific* e *Civil War*. O primeiro videogame transforma o jogador em um soldado norte-americano que luta contra os japoneses nas ilhas do Pacífico, enquanto o outro retorna até o período da Guerra Civil Norte-Americana.

¹³ http://www.lemonde.fr/asia-pacifique/visuel/2008/11/17/voyage-au-bout-du-charbon_1118477_3216.html

Em ambos os casos, filmes utilizados pelo canal são resgatados nas introduções e trocas de fase, porém a jogabilidade com problemas e os gráficos pobres comparados com outros jogos do gênero – como *Medal of Honor* e *Call of Duty* – culminam por frustrar a experiência. Os jogos não tornaram-se populares. O cuidado histórico não foi observado na criação do videogame, que requer cuidados diferenciados para a sua criação, testes e desenvolvimento.

Assim, o caso do jogo *Beatles: Rock Band* mostra-se diferenciado ao não apenas apresentar uma boa produção, mas também um rico conteúdo histórico – vídeos, fotos – conectado com o desempenho do jogador em uma progressão histórica.

Uma observação de um documentário experiencial, Beatles: Rock Band

Em uma perspectiva narratológica tradicional, uma narrativa tem dois tipos distintos de tempo: o tempo da história (que descreve a ordem cronológica dos fatos ocorridos) e o tempo do discurso, denotando a ordem da narração dos eventos. Documentários trazem consigo um sentido que, embora o espectador esteja assistindo a ações que se desenrolam diante de seus olhos com uma aparência e movimento aproximados da realidade perceptível, prevalece a sensação clara que este filme é, na verdade, a reprodução de uma narrativa previamente captada e organizada.

Em oposição a isto em um videogame é difícil encontrar uma distância entre o tempo da história e o tempo do discurso nos moldes tradicionais, uma vez que os elementos em tela *a priori* podem ser afetados pelas ações do jogador. Desta forma, o jogo constrói o tempo da história em sincronia com o tempo do discurso: o tempo é *agora*. Levado ao extremo, este conceito significa que não é possível ter interatividade e narração ao mesmo tempo, embora isto seja questionável uma vez que este postulado considera apenas um elemento no jogo por vez.

Porém, este conflito é alterado com a experiência. Ao deixar que a imersão provocada pelo videogame e materiais agregados – vídeos, sons – capte a sua atenção. Ao participar dos fatos, a narração é substituída pela simulação. O narrador troca o seu papel como apresentador dos fatos pela oportunidade de conduzir o público pela trama. O diretor do filme torna-se o diretor do jogo, preocupado não apenas com roteiro e fotografia, mas também com o *gameplay* e os conteúdos utilizados para a ambientação.

Assim, *Beatles: Rock Band* consegue unir tanto o tom histórico do documentário com a competição e o prazer do videogame ao apresentar uma trajetória para o público acompanhar, recompensando o progresso com vídeos relativos à época jogada. Há a opção para jogar músicas fora do roteiro, porém o material histórico é utilizado como recompensa para os progressos no jogo. Além da faixa *The End*, disponível apenas no término de todas as outras músicas, o jogador termina a jornada com um material de consulta permanente sobre a história da banda, tal qual uma nova versão da caixa de vídeos *Anthology* (1995 na TV, 2001 em DVD). Assim, o objetivo maior do jogo não é apenas “tocar” as músicas dos Beatles, mas descobrir toda a carreira do grupo.

Desta forma, observa-se que o deslocamento principal ocorrido na aproximação entre jogos e documentários é a passagem da observação para a simulação. Neste sentido há uma diversa categoria de jogos com simulações mais ou menos realistas de diversas atividades, conforme descrito anteriormente. Diante das possibilidades levantadas, os realizadores em alguns casos abrem mão da fidelidade em prol da criação que preze os elementos do jogo – *gameplay*, curva de aprendizado, jogabilidade – e valorize os aspectos do produto interativo. Isto desloca o problema de quão realista, fidedigna ou matizada é a representação para o quanto é fiel a simulação do espaço e interessante é a situação representada no jogo.

A partir da difusão de consoles domésticos na década de 70 (Novak, 2010) foi percebido que jogos eletrônicos ocupavam a mesma tela que as transmissões de televisão nas residências mas frequentemente colocavam à vista um paradoxo: mesmo oferecendo imagens de poucos detalhes, os jogos eram capazes de cativar

a quem os utilizava de maneira igual ou mais intensa do que assistir à televisão. Isto provocou uma crise imediata, uma vez que a busca pela qualidade e riqueza da imagem trilhada por décadas no cinema, somada ao predomínio do naturalismo narrativo em seus filmes não era mais capaz de ser entendida como a exclusiva referência para o entretenimento. A possibilidade de interagir com os elementos na tela, por mais rudimentares que fossem, era irresistível aos jovens da década de 80 em diante que cresceram entendendo uma relação entre jogos e cinema como complementar – e não antagônica como percebida pela geração anterior.

Décadas depois, através de tramas em alta definição e com som em 5.1, os pixels do passado transformaram-se em vetores com vida e as narrativas imaginadas são vivenciadas. Para uma rápida comparação, basta recordar a importância que as ilustrações de capa dos jogos ostentavam nos anos 80, pois o público olhava, deixava-se fascinar, jogava e imaginava.

Tal qual ocorreu com a indústria musical (PASE, 2004), as capas das caixas tornaram-se objetos de compra em ambientes como referência apenas, pois *Playstation Network*¹⁴, *Xbox Live*¹⁵ e *Steam*¹⁶ transformaram a arte em ícone ou base para produtos derivados. Transpondo esta questão para o campo audiovisual, não há a dependência de um recurso externo para conquistar a atenção, reforçando a importância da obra principal em si.

Assim, videojogos baseados na realidade apresentam aspectos de filme, podem ser compreendidos em determinados instantes como documentários – o público não participa e assiste *cut-scenes* –, porém dependem de uma organização primorosa e cronológica dos aspectos presentes no enredo. A presença da interatividade altera o fluxo da produção cinematográfica. Se o jogador não for bom, não prossegue e não há sequência. O timão que conduz a narrativa não é exclusivo do realizador audiovisual, mas também pertence ao público. Não trata-se de quebrar uma “quarta parede”, mas sim reforçar a sinergia entre as partes. A compreensão não ocorre na percepção do jogador, mas também na sua ação.

¹⁴ <http://pt.playstation.com/psn/>

¹⁵ <http://live.xbox.com/en-US/MyXbox>

¹⁶ <http://store.steampowered.com/>

É necessário também reforçar outro aspecto já levantado, a aproximação com a realidade é realizada na presença de personagens reais, adaptados em sua representação dentro do ambiente de jogo, algumas vezes flexibilizando ao máximo suas ações ao transformar o humano em avatar. Caso seja utilizada uma animação, como em *Beatles: Rock Band*, é necessária uma busca pela semelhança de aparência, uma ancoragem completa em um amplo banco de dados visual e referências dos Beatles, sobretudo com a presença de material sonoro conhecido aprovado pelos membros da banda e suas famílias.

Nos momentos de substituição do real pela animação, observa-se um fato curioso. As imagens dentro das músicas não apresentam teor documental, mas sim interpretações das músicas, porém o entorno reforça a realidade – a origem da lisergia, a referência de uma foto trabalhada. Quanto mais tênue o vínculo de imagem, mais denso é o banco de dados de referências que assegura o vínculo perante o espectador e as credenciais documentais.

O tom documental do jogo está presente em cinco momentos:

a) Vinhetas de espera e abertura: animações com referências às canções e trajetória da banda. A abertura, por exemplo, apresenta uma passagem geral da carreira com referências de filmes e clipes. Mesmo realizada como animação, apresenta informações factuais.

b) Momentos de seleção / atração : interpretação visual mais direta, sintética a partir da ideia do que há de mais distinto na banda, a aproximação com elementos psicodélicos indianos.

c) Momento de jogo: mecânica similar a outros títulos de rock / música / ritmo somado a uma apresentação que traz o lastro de um grande banco de referências e aprovações de pessoas que tiveram contato com os personagens documentais.

d) Momento de premiação: documentos e fragmentos narrativos organizados amplamente em categorias cronológicas mas sem uma ligação direta entre os elementos.

e) Momento de placar : a comparação dos desempenhos nas músicas e entre jogadores diferentes.

Com essa articulação entre instantes e informações, os problemas de actância no documentário são resolvidos de diversas maneiras simultâneas. A música é conhecida, o fonograma é compatível com o que é familiar ao ouvinte/jogador e ela é, essencialmente, a razão maior em torno da qual o jogo se organiza. Não é possível agir criativamente sobre a música, mas reproduzir a mesma da forma mais próxima da original possível. A ética de proximidade entre a representação e o que é representado ganha assim uma interpretação própria do meio e aproximado a outras situações de documentários que utilizem efeitos visuais.

Uma vez que as imagens digitais perdem a indicialidade em sua representação (Manovich, 2001), elas tendem a substituí-la pelo uso pesado de um lastro de dados e referências captado na realidade (Tietzmann, 2010).

O andamento da imagem de fundo é tematicamente próximo da música já familiar e não sofre alterações nem interferência das ações do jogador. Apenas a auto-estrada de notas sofre interferência visual e sonora das ações realizadas pelo espectador, mesmo assim seu andamento deixa claro ao jogador qual é o objetivo a ser alcançado - a reprodução idêntica da canção original sem o prejuízo de notas. A fidelidade é mais estimulada que a criatividade.

Há também uma espinha dorsal de narrativa, organizada segundo uma progressão cronológica amplamente conhecida da banda e também segundo uma vaga noção de progressão de dificuldade na execução dos números musicais para o jogador. A ideia de dificuldade crescente e recompensa são os aportes de uma estrutura tradicional de jogos às influências de documentário presentes no *Beatles: Rock Band*.

As recompensas ao jogador são de três naturezas: placar de pontos para a reprodução solo ou em banda, distintivos de marcos alcançados, animações que pontuam as mudanças de capítulo da banda e também fotos, textos e segmentos de vídeo.

Os escores seguem o padrão convencional de jogos, permitindo uma contagem minuciosa de desempenho. Os distintivos têm um sentido diferente, uma vez que eles são atribuído às mais variadas conquistas no conjunto de

atividades possíveis. Defendemos neste texto que eles buscam operar como uma marca qualitativa que se aproximaria da subjetividade presente na interpretação de uma obra cinematográfica. É impossível quantificar com precisão a subjetividade de um espectador, mas é possível medir o desempenho de um jogador e presumir que quanto mais distintivos forem conquistados, maior é a satisfação e o aprofundamento.

Isto representa, no entanto, um empobrecimento de um debate possível a respeito do entendimento das diferentes cenas apresentadas e mesmo a ausência de uma janela para o questionamento da rigidez que a mecânica de jogo impõe. Na conquista dos distintivos não há ambiguidade inerente à interpretação que mescla método e a subjetividade de cada indivíduo.

O mosaico de fragmentos documentais que é oferecido como prêmio às conquistas do jogador está estruturado vagamente em uma ordem cronológica onde há um esforço em buscar a aparência e a sonoridade de cada uma das etapas dos Beatles, mas ausentes está uma busca ou descrição dos movimentos criativos e internos à banda.

Mesmo sendo documentos em si e trazendo fatos, fotos e vídeos documentais eles não constituem em si um documentário uma vez que são apresentados esparsos, podendo ser consumidos autonomamente e sem uma ligação onde uma das peças falte ao *gestalt* de um suposto filme, exceto pela lógica de completar o score total, uma estrutura que motiva o jogador.

Considerações finais

A dimensão mais imediata da compreensão de um videogame como um *documento* é seu entendimento como uma obra de seu tempo, o que se evidencia as tecnologias disponíveis do momento de sua realização, as convenções e modas do período e as identidades criativas, técnicas e artísticas de quem os criou. Neste sentido, os videogames e os filmes podem ser entendidos como documentos de seu tempo, ainda que a leitura destas marcas dependa da comparação com pares e

organização de uma cronologia coerente. Assim, *Donkey Kong* (1981) ou *Pac-Man* (1980) nos informam sobre as circunstâncias de seu tempo e podem ser incorporados como parte de uma narrativa maior como subsídio para documentários. Mas elas em si não o são, da mesma maneira que um fragmento de um filme dos primeiros dias do cinema não é uma explicação sobre aqueles dias, mas sim uma janela aberta à investigação. No entanto a constância do movimento de contar e recontar a história da evolução dos videojogos em documentários e livros aponta para um interesse crescente sobre a área.

Porém, os avanços permitem novas experimentações e apresentações. Acompanhar um documentário pode ser transformado em interagir com um documentário, porém é necessária uma nova concepção criativa. Salvo raros casos, a estrutura do cinema é menor que a utilizada para o jogo, além da transferência de poderes citada anteriormente. Apesar disso, novos postos são criados, com maior importância para a equipe de produção e arte que necessita de referências sobre o objeto em questão.

Trocam-se os limites da câmera pelos delimitados pela relação entre fidedignidade e interatividade, responsáveis por permitir os criadores subverter possíveis câmeras, ângulos e regras da realidade. Mesmo sem fugir da verossimilhança, é possível criar. *Beatles: Rock Band* optou por fracionar a realidade e recompensar o jogador com novos capítulos da retrospectiva. O mesmo pode ser realizado para contar um fato, porém é necessário compreender que a plataforma em questão é outra e também depende da participação.

Em muitos jogos, completar uma tarefa, um objetivo, é difícil e o prêmio pode vir na forma de uma sequência de animação ou um troféu para o perfil do jogador. A produção da Harmonix diferencia-se de outras iniciativas ao colocar mais uma recompensa, um trecho da história. Assim, há o reforço da mensagem, mas de uma maneira diferenciada.

Ao final deste percurso de aproximações e afastamentos entre documentários e videojogos, podemos sustentar com tranquilidade a manutenção da independência dos formatos entre eles. As apropriações de elementos de documentários em videojogos são pontuais e pouco transformam sua estrutura

fundamental nos exemplos analisados. No exemplo particular dos jogos musicais sobre os quais dedicamos um olhar mais atento, a privação da liberdade de atenção e opinião do documentarista opera como uma censura antecipada. Porém, recordamos que apenas vivenciamos os primeiros sinais destas relações, campo fértil para novas experiências.

Referências bibliográficas

- AITKEN, Ian. *The Documentary Film Movement: An Anthology*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998.
- BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Nova Iorque : Oxford University Press, 1993.
- BAZIN, André. *The Evolution Of The Language Of Cinema* in BRAUDY, Leo & COHEN, marshall (eds.). *Film Theory and Criticism – Introductory Readings* (fifth edition). Nova Iorque : Oxford University Press, 1999.
- BOGOST, Ian. *Newsgames*. Cambridge: MIT Press, 2010.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London : Routledge, 1988.
- BRUZZI, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. London : Routledge, 2000.
- COLES, Robert. *Doing Documentary Work*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.
- CRAWFORD, Chris. *Chris Crawford on game design*. Nova Iorque : New Riders, 2003.
- FRASCA, G. *Videogames of the oppressed: videogames as a means for critical thinking and debate*. 2001. 118 f. Dissertação (Mestrado), Georgia Institute of Technology. 2001. Disponível em: <http://www.ludology.org/articles/thesis/FrascaThesisVideogames.pdf>. Acesso em 10 de dezembro de 2010.
- GILDER, George. *Telecosmo*. São Paulo: Campus, 2001.
- GUBERN, Roman. *Historia del Cine* vols. 1, 2, 3. Barcelona : Editorial Baber, 1995.
- HOGARTH, David. *Realer Than Reel: Global Directions in Documentary*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- JENKINS, Henry. *Convergence Culture*. New York: New York University Press, 2006.
- MOINE, Raphaëlle. *Cinema Genre*. Londres : Blackwell, 2008.
- MOTT, Tony. *1001 Video Games You Must Play Before You Die*. Nova York: Universe, 2010.
- MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Los Angeles: California University Press, 1994.

- MUSSER, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Los Angeles: California University Press, 1994.
- NEWMAN, James. *Videogames*. London: Routledge, 2004.
- NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington : Indiana Univ., 2001.
- NOVAK, Jeannie. *Desenvolvimento de Games*. São Paulo : Cenage Learning, 2010.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford : Oxford University Press, 1996.
- PASE, André. *Cinema e Jogos Eletrônicos: Um Casamento Sem Comunhão de Bens*. Artigo publicado nos anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação de 2004. Disponível em <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/17801/1/R1995-1.pdf> . Acesso em 3 de dezembro de 2010.
- PINEL, Vincent. *Ecoles Genres Et Mouvements Au Cinema*. Paris : Larousse, 2000.
- RABIGER, Michael. *Directing the Documentary*. Londres : Focal Press, 2009.
- SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Cainby. *O Imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo: Edusc, 2005. Cap. 03, p. 57 – 71.
- TIETZMANN, Roberto. *Efeitos visuais como elementos de construção da narrativa cinematográfica em King Kong*. Tese (Doutorado) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2010.
- WOLF, Mark J. P. *The video game explosion: a history from PONG to Playstation and beyond*. Westport : Greenwood Publishing Group, 2008.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico : a opacidade e a transparência*. 3. ed.rev.amp. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2005.

Referências de Filmes

Anthology. Londres, Inglaterra : Apple Corps, 2000. 600 min.

Referências de Videojogos

- Beatles: Rock Band. Cambridge, Estados Unidos : Harmonix, 2009.
- Call of Duty. Encino, Estados Unidos : Activision, 2003.
- Call of Duty: Modern Warfare 2. Encino, Estados Unidos: Activision, 2009.
- Call of Duty: World at War. Santa Monica, Estados Unidos: Activision, 2008.
- Call of Duty: Black Ops. Santa Monica, Estados Unidos: Activision, 2010.
- Donkey Kong. Kyoto, Japão: Nintendo, 1981.
- Fifa Soccer 2011. Burnaby, Canadá: EA, 2010.
- God of War. Santa Monica, Estados Unidos: Sony, 2005.
- Guitar Hero: Aerosmith. Santa Monica, Estados Unidos: Activision, 2008.
- Guitar Hero: Metallica. Santa Monica, Estados Unidos: Activision, 2009.

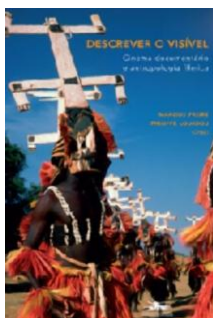
History Channel's Civil War. Santa Monica, Estados Unidos: Activision, 2006.
History Channel's Battle for the Pacific. Santa Monica, Estados Unidos: Activision, 2007.
Medal of Honor: Allied Assault. Redwood City, Estados Unidos. EA, 2002.
NBA 2K11. Nova York, Estados Unidos: Take Two, 2010.
Oregon Trail, The. Minneapolis, Estados Unidos: MECC, 1971.
Pac-Man. Tóquio, Japão : Namco, 1980.
Sonic the Hedgehog. Tóquio, Japão: Sega, 1991.
Super Mario Galaxy. Tóquio, Japão: Nintendo, 2007.
Uncharted: Drake's Fortune. Santa Monica, Estados Unidos: Sega, 2007.

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

DESCREVER O VISÍVEL – CINEMA DOCUMENTÁRIO E ANTROPOLOGIA FÍLMICA

Natália Ramos*



Marcius Freire & Philippe Lourdou (Orgs), *Descrever o visível Cinema Documentário e Antropologia Fílmica*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, ISBN: 978-85-7448-177-7

Marcius Freire Professor da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (BR) e *Philippe Lourdou* Professor da Universidade de Paris X, Nanterre (FR) apresentam-nos esta obra de muita actualidade e pertinência ao nível das ciências humanas e sociais e cinematográficas, a qual vem realçar a imagem animada como um verdadeiro instrumento de pesquisa e destacar a importância e potencialidades da antropologia fílmica na abertura de novas perspectivas metodológicas e de pesquisa e na mudança de paradigmas teóricos e metodológicos.

O livro oferece para leitura e discussão um conjunto variado de pesquisas realizadas em diversos espaços geográficos, sociais e culturais, tendo como suporte e enfoque principal a imagem em movimento, o cinema documentário e a antropologia fílmica, na perspectiva teórico-metodológica da Universidade de Paris X, Nanterre - “*Formation de Recherches Cinématographiques*”(FRC) - “Formação em Investigações Cinematográficas” - e na linha dos trabalhos pioneiros de Jean Rouch, Claudine de France e Annie Comolli.

* Universidade Aberta de Lisboa.

Nesta obra, resultado de um trabalho colectivo e de cooperação científica franco-brasileira, os diferentes autores com sólida experiência de formação e pesquisa na área da antropologia fílmica, nomeadamente, da Escola de Paris X - Nanterre, convidam o leitor a introduzir-se neste campo promissor de pesquisa e formação, o qual nos traz valiosos contributos metodológicos e teóricos para “descrever o visível”, seja ele constituído por actividades banais e quotidianas ou actividades rituais e de aprendizagem, profanas ou sagradas, situadas num espaço próximo ou longínquo, no mesmo contexto cultural ou em contextos culturais diferentes.

Como ressalta a obra, o filme etnográfico constitui um meio de expressão e descrição privilegiado do tempo, dos espaços e dos lugares, vindo colocar em relevo aspectos da sociedade e do Homem, por vezes, à margem, subtis, difusos ou ostensivos, e trazê-los para o campo do visível, assim como favorecer a análise das representações e procedimentos utilizados nas actividades sociais, rituais e educativas permitindo, deste modo, enriquecer o conhecimento da sociedade e do Homem na sua unidade e diversidade, no espaço e no tempo e favorecer a comunicação intercultural.

O cinema documentário e a antropologia fílmica através de processos e metodologia específica, possibilitam observar e estudar de forma ordenada, rigorosa, repetida e minuciosa o Homem, os seus comportamentos, as suas actividades, as suas formas de pensar e de comunicar, as relações que estabelece com os outros e o seu meio e os contextos históricos, sociais e culturais onde está inserido, vindo alargar os procedimentos de análise e campos de pesquisa, promover o diálogo interdisciplinar e intercultural e a comunicação entre o Eu e o Outro.

A obra “*Descrever o Visível – Cinema Documentário e Antropologia Fílmica*”, caracteriza-se por um conjunto diversificado e rico de temas em torno da metodologia audiovisual, do filme etnográfico e da antropologia fílmica, organizados em 10 capítulos.

O 1º Capítulo é da autoria de *Annie Comolli*, Professora da Ecole Pratique des Hautes Études (Paris, Sorbonne) e da Universidade de Paris X, Nanterre

(*Formation de Recherches Cinématographiques*) (França) e é intitulado “*Elementos de Método em Antropologia Fílmica*”. A autora com sólida experiência na área, discute e apresenta de forma clara, minuciosa e aprofundada alguns desafios e implicações teóricas, metodológicas e práticas que a introdução do método fílmico e a observação e registo audiovisual colocam à pesquisa em Ciências Humanas e Sociais, em particular à Antropologia.

O 2º Capítulo subordinado ao tema “*Relações Interétnicas e Performance Ritual: Ensaio de Antropologia Fílmica sobre os Waiwai do Norte da Amazônia*” é da autoria de *Ruben Caixeta de Queiróz*, Professor da Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil). O mesmo apresenta resultados das suas pesquisas iniciadas desde 1994 no norte da Amazônia sobre tradições e rituais dos *Waiwai* e sobre a utilização da imagem animada no estudo dos costumes e práticas culturais deste grupo indígena.

Nathalie Conq-Pfersch, Professora do Institut Européen de Cinéma et d’Audiovisuel -Universidade Nancy 2 (França), apresenta-nos no 3º Capítulo a partir da análise fílmica e fotográfica a variedade de *mise en scène* presentes no ritual familiar ocidental de casamento, mais especificamente, na elaboração do álbum fotográfico de casamento, num texto intitulado: “*Encenar a Lembrança: a Fotografia de Casamento*”.

O 4º Capítulo da autoria de *José Francisco Serafim*, Professor da Universidade Federal da Bahia (Brasil), é dedicado à “*Imagem em Movimento e Estudo dos Aprendizados Infantis no Grupo Indígena Wasusu*”. A partir dos seus trabalhos fílmicos o autor analisa aspectos da vida quotidiana e social, assim como, das actividades e processos de aprendizagem do grupo *Wasusu*, particularmente ao nível da infância.

No 5º Capítulo “*Primeiras Aproximações Fílmicas do Espaço Doméstico em Samoa*”, *Silvia Paggi*, Professora da Universidade de Nice – Sophia Antipolis (França), apresenta, a partir da utilização e análise da imagem animada e na continuação dos trabalhos iniciados por Margaret Mead em Samoa (1928), alguns aspectos da ocupação do espaço doméstico nesta sociedade.

Marilda M. Batista, Professora da Universidade Jawaharlal Nehru (Índia), é a autora do 6º Capítulo, subordinado ao tema *”Cinema e Ritual no “Vale do Amanhecer”: Aspectos Metodológicos de Antropologia Fílmica”*. Este capítulo dedica-se a apresentar algumas características e práticas da comunidade religiosa “Vale do Amanhecer” (Planaltina, Brasília), em especial o ritual *“Estrela Candente”*.

No 7º Capítulo, *“Retrato Fílmico de um Artesão Camponês Através da Mise en Scène de uma Técnica Material”*, Jean-François Moris, Professor da Universidade de Estrasburgo (França), apresenta-nos as actividades técnicas e modos de vida de um artesão camponês da região francesa dos Voges, através da realização do retrato fílmico deste camponês-ferreiro.

“Espaço e Tempo na Capoeira: Estudo de uma Técnica do Corpo em Antropologia Fílmica”, constitui a temática do 8º Capítulo, onde Roberta K. Matsumoto da Universidade de Brasília (Brasil), se dedica, através do registo e análise fílmica, a descrever uma prática cultural e técnica corporal, muito específica no Brasil, a capoeira.

O 9º Capítulo da autoria de Carlos Perez Reyna, Professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (Brasil), intitula-se *“O Ritual Andino Santiago: Uma Reinterpretação Etnocinematográfica”*. A partir do registo fílmico o autor debruça-se a analisar e descrever um rito ancestral dos Andes Centrais peruanos denominado *“Santiago”*, ritual de fertilidade vinculado à reprodução e ao aumento do rebanho.

No 10º e último Capítulo *“Estudos de Antropologia Através da Imagem”*, Yasuhiro Omori, Professor da Universidade Ritsumeikan, Kyoto (Japão), discute e apresenta alguns princípios e considerações técnico-científicas e filosóficas sobre a utilização da imagem em antropologia e o documentário antropológico

Resta felicitar os organizadores e os diferentes autores pela qualidade, coerência e riqueza do trabalho que oferecem ao público e pelos seus contributos pertinentes na “reeducação do olhar” do pesquisador para a “descrição do visível” e na formação de estudantes e pesquisadores provenientes de vários domínios.

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

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

VALSA COM BASHIR: EXPERIÊNCIA, MEMÓRIA E GUERRA

Pablo Gonçalo *

Valsa com Vashir (Austrália, Bélgica, Finlândia, França, Alemanha, Israel, Suíça, Estados Unidos, 2008, 90')

Direção: Ari Folman

Atores: Ron Ben-Yishai, Ronny Dayag, Ari Folman, Dror Harazi.

Roteiro: Ari Folman

Produção: Serge Lalou, Ari Folman, Roman Paul, Yael Nahlieli e Gerhard Meixner

Música: Max Richter

Edição: Feller Nili

La vida, como un comentario de otra cosa que no alcanzamos, y que está ahí al alcance del salto que no damos.

La vida, un ballet sobre un tema histórico, una historia sobre un hecho vivido, un hecho vivido sobre un hecho real.

(Rayuela, Julio Cortazar, 104)

1.

Um documentário. Uma animação. Uma história em quadrinho. Uma narrativa autobiográfica. A história contada em *Valsa com Bashir* utiliza-se de diversos instrumentos e recursos para reconstruir e recuperar a memória do massacre de Sabra e Chatila durante a invasão do Líbano por Israel, em 1982. Mais do que um retrato de um importante acontecimento histórico, uma investigação ou uma narrativa expositiva, o autor Ariel Folman optou por expressar seu ponto de vista e sua própria experiência nesse acontecimento.

* Mestre, UnB/IESB. Email: pablogoncalo@gmail.com

Ao apostar numa linguagem que mescla gêneros e cruza fronteiras, *Valsa com Bashir* oferece ao espectador uma imersão *sui generis* na experiência de uma guerra. Seja pelo filme, seja pela história em quadrinho, que acompanhou o lançamento do filme, a relação entre imagem e memória obtém uma força peculiar nessa história. Como se fossem indissociáveis, ambas brotam e ressurgem simultaneamente por meio da teia narrativa. Este artigo possui o objetivo de investigar como se alinham tais combinações entre experiência, narrativa autobiográfica, imagem e memória nos diversos suportes de expressão de *Valsa com Bashir*.

Na época da invasão do Líbano Ari Folman tinha dezenove anos e era um simples soldado lutando pelo lado de Israel. Não por acaso, *Valsa com Bashir* narra a guerra a partir da perspectiva desse soldado e de seus colegas de batalhão que, de certa forma, compartilharam da mesma experiência. Narra, todavia, com um detalhe: o ponto de partida da história é justamente um bloqueio de memória.

Ariel Folman não se lembra da existência do massacre e tampouco possui reminiscências de certos episódios da guerra. Sob tal ótica, o autor estaria impossibilitado de narrar, já que toda narrativa pressupõe a reconstituição de fatos e sensações a partir da memória, da seleção e da expressão detalhada de certos acontecimentos. Numa boa solução narrativa, Folman considera seu lapso de memória como um ponto de partida para transforma-lo no mote, no tema da história e no objetivo de superação do autor-personagem. Dessa forma, *Valsa com Bashir* não é estritamente um relato autobiográfico, mas também uma investigação, uma procura pela tessitura de um fato histórico, uma experiência individual que evidencia a invenção da memória como uma construção psicológica e social.

Assim como Marcel Proust faz no seu *Em busca do tempo perdido*, há uma estratégia que torna a narrativa um instrumento quase imprescindível para rememorar o que foi vivido. Mais do que lembrar, Proust almeja adentrar na esfera cosmológica, expressiva e simbólica da lembrança. Como se fosse um detetive dos acontecimentos e fatos vividos por ele mesmo. Dessa forma, com tal estratégia, ele embaralha acontecimentos vividos com acontecimentos lembrados

e acaba por elevar ambos a uma nova potência expressiva: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.” (Benjamin, 1985: 37).

Tal estratégia também encontra-se como um elemento estruturante da narrativa de *Valsa com Bashir*. Ao apostar numa estética da imersão, Ariel Folman compartilha sua memória, sua experiência e sua investigação narrativa. Dessa forma, ele induz o leitor-espectador a perceber aquelas memórias como se também fossem suas. Ao final do filme, ao terminarmos de ler o quadrinho, temos a sensação de encontrarmos uma memória involuntária¹ (e uma imagem poética). Sensações similares às procuradas por Ari Folman.

Por outro lado, as escolhas pela animação e pela história em quadrinho não parecem casuais. Ambas propiciam, latentemente, uma reflexão sobre o papel da imagem de guerra num contexto hipermediático e contemporâneo. Talvez por isso esse filme não teria o mesmo vigor imagético, estético e simbólico se utilizasse uma imagem tradicional de representação da “verdade”. Primeiramente, o autor busca enaltecer nosso olhar para, ao final da sua narrativa, nos devolver a força dramática da imagem fotográfica.

2.



A narrativa de *Valsa com Bashir* inicia-se com um sonho. Ariel Folman escuta do amigo Boaz um pesadelo sobre vinte e seis cachorros que estão a

¹ Utilizamos-nos da expressão imagem voluntária tal como Benjamin a usa quando se refere a obra de Marcel Proust; ou seja, haveria uma espécie de *deja vu* que une uma sensação de epifania e imagem poética. A noção de imagem involuntária nos guiará para compreender o papel da imagem e da memória nos suportes de *Valsa com Bashir*.

persegui-lo. Ao contar essa história, Boaz acaba por relacioná-la com a experiência da guerra no Líbano e indaga Folman: “você nunca revive as experiências do Líbano, de Beirute, Sabra e Chatila?” Folman fica surpreso. Confessa que estava sim a duzentos, talvez trezentos metros do local onde ocorreu o massacre de Sabra e Chatila. No entanto, tal acontecimento está fora do seu sistema. Como se estivesse apagado da sua memória.

A conversa com Boaz acaba por inquietar Folman. Após se despedirem emergem “imagens involuntárias”, pequenas epifanias e *flashbacks* da guerra. As imagens explodem num amarelo estarecedor, o mesmo amarelo, a mesma cor que circunda os cães dos sonhos de Boaz. Essa teia narrativa não é mera coincidência: o sonho do amigo Boaz suscita em Folman antigos traumas, pesadelos e lembranças.



Essa forma de apresentação da narrativa elucida algumas questões teóricas. É o sonho do amigo que surge como elemento perturbador e leva Folman a procurar a sua própria experiência, a sua própria memória. Por esse viés, por estarem perdidas, as experiências e as lembranças devem ser compreendidas a partir de relatos alheios. Como se da experiência comum pudéssemos deslindar e redescobrir a experiência íntima e individual². Por isso Folman se aproxima da

² Os conceitos de *Erlebnis* (experiência vivida) e *Erfahrung* (experiência compartilhada) tornam-se importante para compreendermos esse procedimento. Para Walter Benjamin a narrativa seria

investigação e do documentário. Afinal, ele entrevista cada um dos seus colegas que também participaram com ele da guerra do Líbano. Como se fosse necessário recolher os testemunhos dos outros para reordenar e narrar a experiência que ele mesmo viveu e esqueceu: “A narração da experiência está unida ao corpo e `a voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar.” (Sarlo, 2005: 24 e 25).

A obra *Valsa com Bashir* parece consciente desse fenômeno que entrelaça experiência, testemunho e narrativa. Contudo, essa combinação de elementos fica mais interessante quando se insere a variável esquecimento, que é justamente o mote principal de *Valsa com Bashir*. Afinal, como estabelecer uma junção entre experiência, testemunho e narrativa se não há memória?

Esse impasse é bem respondido quando Folman vai visitar o seu amigo Ori, que é um psicólogo. Ori apresenta o principal tema do filme e do quadrinho, a memória. Ele diz: “A memória é dinâmica, tem vida própria. Se faltam detalhes e existem alguns pontos obscuros, a memória preenche esses espaços até que se transformem numa “recordação”, mesmo que ela nunca tenha acontecido”. Após a conversa há claramente a utilização estética e narrativa do mote da memória inventada - e “das imagens involuntárias” – como fios condutores do filme e da HQ.

A frase de Ori refere-se `a conclusão sobre um experimento da psicologia no qual inserem uma foto falsa sobreposta a um conjunto de fotos sobre eventos que realmente aconteceram. Eram fotos de infância, diretamente ligadas a uma memória longínqua. O interessante é observar que o grupo todo submetido a tal

justamente essa transmissão da Erlebnis para a Erfahrung. O que percebemos é uma inversão desse processo na teia narrativa por posta por Ariel Folman.

experimento acaba confirmando ter vivido a experiência representada por aquela foto falsa.

A frase de Ori e o experimento enfatizam a projeção subjetiva que as imagens podem provocar. Ambas elucidam um teor de ficção e invenção em experiências que não foram necessariamente vividas pelo indivíduo que contempla ou interage com narrativas imagéticas. Rememora-se, portanto, algo que não foi vivido, experimentado ou mesmo possível de ser lembrado. Ao inserir esse elemento narrativo, Ariel Folman aproxima a experiência do seu autor-personagem-narrador com a experiência do leitor-espectador, pois ambos compartilham da sensação de reencontro com a memória.

Essas características apontadas por Ori se assemelham ao conceito de Pós-memória que é definido por Beatriz Sarlo em *Tempo Passado*: “Como pós-memória se designaria a memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos (quer dizer: a pós-memória seria a memória dos filhos sobre a memória dos pais).” (Sarlo, 2005: 90 e 91).

Originalmente, o conceito refere-se a transmissão de narrativas entre gerações. Dessa forma, a geração pós-guerra “viveu” e experimentou o holocausto como uma narrativa de pós-memória; ou seja, não houve a necessidade de vivenciar os fatos. Pelo contrário, ele foi geracionalmente transmitido por meio de narrativas orais, escritas, por meio de fotografias, julgamentos, filmes e, inclusive, por meio de histórias em quadrinhos, como é o caso de *Maus*, de Art Spiegelman.

O mais interessante das narrativas de pós-memória é a criação de realidade na geração subsequente que elas acabam por incitar. De certa forma, as narrativas de pós-memória realçam o poder de realidade e projeção inerente as engrenagens de toda ficção e narrativa. Longe de adentrar nas consequências e polêmicas desse conceito, o que gostaria de salientar é como atualmente uma parte significativa das vivências de pós-memória, de reconstituição *a posteriori*, estão intimamente vinculadas aos meios de reprodutibilidade técnica.³

³ BENJAMIN(1985). Este conceito ganha uma especial relevância, pois grande parte do diagnóstico da “crise da narrativa” enunciado por Benjamin, e alguns dos seus leitores, identifica

Por estar focado no esquecimento, *Valsa com Bashir* acaba por articular uma narrativa de pós-memória na qual as experiências alheias são o índice e o ponto de partida para uma investigação da própria experiência. Nesse sentido, a imagem animada e a imagem-tempo,⁴ que representam os sonhos e a memória do passado, também afirmam um discurso sobre a narrativa da memória. Um discurso segundo o qual tanto memória como imagem e narrativa evidenciam-se, ao espectador, como entes virtuais. “A imagem virtual (lembança pura) não é um estado psicológico ou uma consciência: ela existe fora da consciência, no tempo, e não deveríamos ter mais dificuldades para admitir a insistência virtual de lembranças puras no tempo do que a existência atual de objetos não percebidos no espaço. O que nos engana é que as imagens-lembranças, e mesmo as imagens-sonhos ou devaneio, freqüentam uma consciência que necessariamente lhes dá um aspecto caprichoso ou intermitente, já que se atualizam segundo as necessidades momentâneas dessa consciência. Mas, se perguntarmos onde a consciência vai procurar tais imagens-lembranças, imagens-sonhos ou devaneio que ela evoca segundo seus estados, seremos levados às puras imagens virtuais, das quais estas são apenas modos ou graus de atualização.” (Deleuze, 2005: 100 e 101).

O interessante da engenharia estética de Ariel Forman é perceber como ele une a essência da imagem-movimento, como uma articulação inerente à animação, como o âmago da imagem-tempo: as potências do falso, ou as ilusões da memória. Não parece casual, portanto, que o espectador de *Valsa com Bashir* interaja com imagens que, poética e narrativamente, irão despertar impressões de verdade e sensações ficcionais de experiência e memória.

na emergência dos meios de reprodutibilidade técnica e na cultura de massa a sua força motriz. Segundo essa perspectiva, os meios de reprodutibilidade técnica desencadeariam, dentro de um diagnóstico moderno, um empobrecimento da experiência e da narrativa.

⁴ DELEUZE (2005). Conceito desenvolvido por Deleuze para expressão as mudanças no cinema moderno, o qual opta por uma linguagem mais vinculadas aos acontecimentos intrínsecos a tomada cinematográfica.

3.

O importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido da sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência.
(BENJAMIN, 1985)

Cronologicamente, os documentários autobiográficos antecederam as *graphic novels* e as histórias em quadrinhos que se expressam por meio de relatos pessoais. Num primeiro olhar poderíamos afirmar que ambas as linguagens seriam mais próximas do que distintas e traçaríamos diversas equivalências. Observa-se, no entanto, duas relações peculiares de expressão da memória por meio da imagem. Tentaremos investigá-las nesta seção para, ao seu final, voltarmos ao HQ *Valsa com Bashir*.

Maus (1986) de Art Spiegelman consolidou-se como uma das principais *graphic novels* da história dos quadrinhos. Além de ser um sucesso de público, ele abriu caminho para as narrativas mais pessoais e experimentais do gênero. Há muitas portas de entradas possíveis para interpretações deste belo livro de Art Spiegelman. Gostaria, aqui, de chamar a atenção para a forma como se articula a construção da memória por meio de uma narrativa imagética em *Maus*.

Algumas interpretações classificam *Maus* como uma narrativa de pós-memória. Essa classificação não é casual, pois, embora autobiográfica, o cerne da narrativa é justamente a história de Vladek, pai de Art, quem viveu, testemunhou e declarou os fatos para a narrativa sobre Auschwitz. O mais interessante dessa artimanha de *Maus* é que a transmissão da pós-memória torna-se um elemento narrativo de metalinguagem. Art Spiegelman poderia, tranquilamente, contar a história do seu pai de um modo clássico, sem elucidar a sua presença como ente narrador. Bastaria recorrer ao narrador onisciente, não aparecer visualmente nos quadrinhos, não utilizar a voz reflexiva ou o discurso indireto livre. Bastaria não mostrar suas discussões com o pai, que fica irritado com o filho, ou mesmo deixar

de tecer crítica sutis ao comportamento racista, egocêntrico e sovina de seu progenitor. A história contada em *Maus* – a representação da trajetória de Vladek – permitiria essa escolha.



No entanto, Art Spiegelman optou por evidenciar o ato da transmissão da narrativa. Curiosamente, ele se utiliza de alguns recursos cinematográficos

clássicos como o *flashback* para representar essa passagem do tempo presente ao tempo passado. A ênfase de Art Spiegelman ocorre nos fluxos de movimento. Não por acaso, o primeiro *flashback* de *Maus* ocorre com Vladek pedalando uma bicicleta ergométrica, como se estivesse rebobinando uma história do passado. Os quadrinhos que compõem as páginas 23 de *Maus* conotam essa passagem de tempo. Como se fossem pequenos parêntesis, ou mesmo uma moldura, um código claro e eficiente para o leitor: a partir dali, enquanto Vladek pedala, estão – Art Spiegelman e os leitores – imaginando como aconteceram aqueles fatos narrados. A fala de Vladek continua sua narrativa enquanto surgem as imagens (e aqui reparamos na voz over, outro recurso cinematográfico classicamente apropriada pelos quadrinhos) e nessa singela passagem articula-se uma rica relação entre a memória e a imagem.

No entanto, de qual tipo de imagem estamos nos referindo? A primeira e talvez mais forte criação iconográfica de *Maus* concentra-se na escolha de bichos para representar as origens étnicas dos personagens. Dessa forma, os judeus são desenhados como ratos e os alemães como porcos. Essa escolha aproxima *Maus* de uma narrativa de fábula e, paralelamente, de uma alegoria, na qual haveria sínteses de sentidos históricos e políticos a partir de definições de estilos e formas de representação de personagens.

Essa característica de *Maus* é comum na construção imagética dos HQs, pois trata-se de uma linguagem que privilegia a imaginação e a suposição frente ao retrato da “realidade”. Em outras palavras, o universo ficcional tende a ser preponderante em relação aos discursos impregnados de “verdade” que socialmente construímos e constatamos nas reportagens, fotografias, no cinema e, sobretudo, nos documentários.

Maus, portanto, torna clara uma das possíveis formas de relação entre imagem e memória nas *graphic novels*. De um lado, vemos a utilização de códigos para que o leitor adentre num fluxo de movimento onde as lembranças e as memórias são evocadas. De um outro, percebe-se um trabalho minucioso de imaginação, fabulação e alegoria, formas de expressão com as quais há uma conotação sobre o momento histórico representado.

Essas duas camadas também estão presentes em *Valsa com Bashir* no seu formato H.Q. O bom uso de cores realça as transições entre as partes das entrevistas, que remetem ao tempo presente, e as partes imaginadas que conduzem o espectador ao tempo passado, ao ato de recuperar a memória e a experiência do massacre. Os tons amarelos, que explodem nos quadrinhos, sugerem, claramente, a conotação de um passado traumático. Os sonhos e pesadelos possuem esse tom amarelo e são essas mesmas cores que vão aproximando a narrativa de *Valsa com Bashir* com as imagens finais pelas quais os massacres de Shatila e Sabra passam de um fluxo de movimento para um fluxo de consciência.

A narração dos colegas de batalhão de Folman, por outro lado, possui o mesmo formato narrativo e as mesmas implicações teóricas de *Maus*. Toda entrevista em *Valsa com Bashir* abre um parêntesis, um processo de transição e a sugestão de um deslocamento temporal. A estrutura narrativa de *Valsa com Bashir* estabelece esse paralelo de *flashbacks* e *forwards* tendo as imagens do massacre como seu ponto culminante.

Há, contudo, uma diferença entre as imagens de entrevista (no tempo presente) e as imagens da guerra (tempo passado). As primeiras são bem definidas. Os personagens estão bem enquadrados, vemos os detalhes do rosto, temos uma ambientação mais realista, e predominam cores sóbrias na arte que compõe os *cartoons*. Vale ressaltar que todas as cenas de entrevista realmente aconteceram, foram filmadas e tanto o filme quanto os quadrinhos são sobreposições dos traços e cores as cenas já gravadas. Há, dessa forma, uma camada de composição artística frente a cenas com um forte índice de realidade.

O mesmo não ocorre com as sequências que remetem ao passado. Nessas, o tom surreal é mais característico, e vemos certas miragens, delírios, devaneios e cenas que, de certa forma, tentam representar o horror da guerra. O mais interessante dessas sequência é sua aposta estética. Os rostos dos personagens estão mais desfocados, mais difusos, sem um olhar certo. As luzes são fortes, densas, as cores são quentes, os espaços estão abandonados, entre ruínas e cacos. Ariel Folman optou por retratar um local onde o caos reina e instaurou um teor de surrealismo análogo a este caos.

Certamente a sequência mais impressionante desses momentos de memória (e pesadelos) é quando o personagem Frenkel resolve sair atirando entre os civis. A sequência remete ao título do quadrinho, pois Frenkel ensaia movimentos típicos de uma dança enquanto a mag, sua metralhadora, sob um chuva de balas, também atirava a esmo. A cena mistura uma estranha sensação de beleza, caos e horror. Em transe, Frenkel atira insistentemente enquanto atrás dele vemos a foto do líder Bashir, que acabava de ser assassinado. Após essa sequência é a vingança a morte de Bashir que ganha o primeiro plano dramático.

O procedimento de conotar um certo encantamento imagético nas cenas de memória causa um impacto peculiar. As cores fortes levam o leitor-espectador a uma identificação e projeção, como numa cena que entremeia uma valsa com um tiroteio a esmo, na qual a beleza mescla-se ao horror.

4.



Valsa com Bashir é um quadrinho, uma animação e um documentário focado em retratar a guerra e sua face inexplicável, irracional. Assim como em *Apocalypse Now* (1979), que é uma adaptação de *Coração das trevas* de Joseph Conrad, temos uma aproximação estética com a sensação do horror. Nessas obras, raramente ocorre a construção de um plano geral sobre os motivos ou o contexto histórico que leva a guerra. Tais narrativas concentram-se no drama dos personagens em experimentar o horror, o caos e a morte. No entanto, gostaria de ressaltar a forma como o discurso sobre o outro, ou o discurso sobre o inimigo – no caso, os palestinos – repousa na obra que analisamos.

Enquanto sujeitos com voz, os palestinos praticamente inexistem ao longo da obra. O leitor-espectador não os ouve, não tem contato com suas opiniões sobre a guerra e mal sabe quais seriam os motivos que levaram o Líbano a ser invadido. Numa palavra, o filme soa uma obra atemporal com pouquíssima explicação das motivações históricas da guerra retratada. A maior referência sobre este “outro de guerra” é negativa, e ocorre quando o próprio Folman reconhece que estava no Líbano à procura de palestinos terroristas. No entanto, por ser uma narrativa e uma obra focada em apresentar a guerra a partir do ponto de vista de um soldado não haveria a necessidade desse panorama político. Que seja, os palestinos permanecem calados durante a obra.

Por ser um outro inexistente, esse discurso de guerra evidencia-se eivado por um forte etnocentrismo. Sintomático, neste contexto, é o papel que os animais desempenham durante a narrativa. A sensação de piedade vinculada à morte está mais intimamente ligada ao sofrimento vivido por alguns animais, como os cachorros e os cavalos, em detrimento aos milhares de palestinos que os próprios soldados matam. Talvez esse tipo de percepção do outro esteja bem adequada a um contexto de guerra. Contudo, nunca deixará de ser uma visão parcial.

Nos seus escritos sobre a “situação palestina” Edward Said ressalta as artimanhas políticas utilizadas por Israel para cercear a liberdade cultural, religiosa militar e política dos palestinos. Quando se refere à guerra do Líbano e aos massacres de Sabra e Shatila ele chama a atenção para a cooperação que existiu entre as forças comandadas por Sharon e o mandato de Bashir Gemayel⁵. A leitura de Said aponta claramente para a condescendência das tropas de Israel frente ao massacre eminente, pois tanto os generais quanto as tropas sabiam dos

⁵“Essas milícias cooperavam com as forças de Sharon frente ao cerco, o qual encerrou-se com um horrendo e indiscriminado bombardeio em 12 de agosto e, é claro, com os massacres de Sabra e Shatila. O principal aliado de Sharon era Bashir Gemayel, o líder do partido da Falange, que foi eleito como presidente do Líbano pelo parlamento em 23 de agosto. Gamayel odiava os palestinos que, de forma ingênua, entraram na Guerra civil ao lado do movimento nacional. Desafiado pela possibilidade da vassalagem a Israel e pelas tropas de Sharon, o contexto trouxe um efeito para a eleição de Gemayel, que, até aquele momento, parecia quieto. Ele foi assassinado em 14 de setembro. Dois dias depois o massacre iniciou-se dentro de um cordão de segurança feito pelas forças de Israel, no qual os cristãos extremistas - afoitos pela vingança a Bashir - poderiam realizar seu horrendo trabalho sem oposição alguma”. SAID (2005; 213, 214). Tradução minha.

possíveis desdobramentos e nada fizeram. Em *Valsa com Bashir* essa condescendência é abordada de maneira sutil mas não parece plenamente desenvolvida.

Ariel Folman, o autor-narrador-personagem, prefere enfatizar a forma como olha, lida e lembra as imagens do massacre. Em sua última conversa com Ori, seu amigo psicólogo, emerge o tema da culpa. Ori diz: “Os assassinos e os círculos ao redor deles eram uma só estrutura. Talvez por isso você não pudesse lembrar do massacre. Por culpa. Contra sua vontade você foi posto na mesma posição dos nazistas. Não é que você não estivesse lá, você estava. Disparou os sinalizadores, mas não participou do massacre”. Todavia, o tema da culpa é lido como uma inversão do ponto de vista - dos judeus para os palestinos - e relacionado ao holocausto da segunda guerra mundial. Mesmo assim o tema do massacre aparece muito circunscrito ao trauma que aquelas cenas causaram nos judeus. E vale lembrar: aquelas cenas são o único momento em que os palestinos aparecem como personagens.

Além de um etnocentrismo podemos nos indagar se não haveria uma espécie de *orientalismo*; ou seja, uma forma de ver o outro restrito às lentes dos próprios valores. Afinal o trauma do personagem Ariel Folman é incomparável frente aos gritos e sofrimentos daquelas mães palestinas que vêem seus filhos mortos e decapitados pela rua. É como se o trauma individual do autor-narrador-personagem se sobrepusesse ao trauma coletivo de uma comunidade que é vítima de um massacre e de uma chacina. Em termos de valores, ambos os traumas são - no mínimo - incomparáveis.

Por outro lado, *Valsa com Bashir* não deixa de evocar certo humanismo e certa denúncia. Afinal, os massacres de Shabla e Shatila estão lá e incorporam tanto do tema como a narrativa. É este mesmo humanismo que evidencia um *orientalismo*; ou seja, valores de paz, bem-estar e igualdade, valores “universais” que estão restritos a um grupo étnico, religioso, militar e econômico – pois os palestinos, sutil ou ironicamente, suscitam, para os personagens judeus, menos compaixão que os animais mortos ao longo da narrativa.

É retórico o argumento que o trauma de Ariel é fruto da inversão da perspectiva do massacre do holocausto, conforme explicitado no diálogo entre o protagonista e o psicólogo. A retórica escamoteia uma diferença por tentar estabelecer uma estranha equivalência entre o trauma do voyeur com o trauma da vítima. São assimetrias, éticas e estéticas. É como se um nazista narrasse com compaixão o trauma do holocausto, no horror que ele teria suportado por estar ali, balanceando tal espanto com aquele vivenciado e experimentado pelos judeus. São, é claro, experiências diferentes. É como se o trauma de Auschwitz, do Holocausto e do massacre dos judeus na segunda guerra mundial tivesse uma força simbólica e narrativa maior que o ponto de vista dos massacrados nos campos de Sabra e Shatila. Até porque esses massacres, sob certa ótica, não tiveram a chance de memória à cultura ocidental... São experiências mudas.

Por ser uma narrativa que busca retratar a experiência da guerra e seu horror, acredito, por outro lado, que *Valsa com Bashir* dramatize o remorso do próprio personagem. De certa forma, essa possível estratégia política dá margens ao estranhamento do orientalismo e do etnocentrismo que, ora aberta, ora sutilmente, é mostrado ao longo da animação. Não por acaso, o filme é narrado pelo ponto de vista de soldados, que são socialmente treinados para manterem-se frios, racionais e alheios aos horrores que eles mesmos despertam. Pode-se argumentar que a narrativa denuncia um pouco desse horror. Mas creio que sua denúncia não ultrapassa um vago humanismo com pendor universal.

Há, paralelamente, uma ambivalência no discurso político sobre o outro. A compaixão, por esse viés, não parece relativizada, já que o trauma individual encontra-se justaposto à chacina histórica. Simultaneamente, não há maneira estética tão apropriada de retratar e documentar a sensação de guerra. Mais do que anular e aniquilar o inimigo, mais do que ser voyeur frente a um massacre e a uma chacina, *Valsa com Bashir* enfatiza um dos pilares da emoção necessária para se enfrentar uma guerra: a indiferença.⁶

⁶ Nesse aspecto ele se aproxima dos breves documentários que Harum Farocki faz sobre os traumas e as experiências de Guerra dos soldados norte-americanos da Guerra do Iraque. As videoinstalações Serious Games evidenciam esta ambivalência entre inimigos mal armados,

E, espertamente, o estranhamento da imagem é o recurso estético utilizado para retirar a anestesia dessa mesma indiferença. Tão voyeur como o personagem, o espectador também se percebe indiferente ao massacre ou às imagens animadas. É como uma estratégia brechtiana que busca suspender provisoriamente a ilusão dramática ou cinematográfica para revelar estranhamentos políticos. Ou, simplesmente, interromper o espetáculo.

Por isso Ariel Folman optou, ao final do filme, por abandonar a animação e voltar às cenas documentais na sequência final. Para causar um impacto concentrado no retorno de uma sensação real. Por real, leiamos: o susto do outro. Por outro, os palestinos. O horror de perceber como vivo o que antes emergia como imagem animada. O horror de perceber que essas mesmas vidas estavam programadas para ser aniquiladas pelas mãos do soldado que Folman, o protagonista, fora outrora.

À fotografia, coube inserir novamente o seu poder de choque. Ou simplesmente, destilar a anestesia que inoculava nas retinas do soldado. A fotografia, sim, para sugerir algo mais forte que lembrar, rememorar ou narrar os acontecimentos de um passado traumático. Nesses momentos, faz bem lembrar com Susan Sontag: “Fotografias chocantes não perdem inevitavelmente o poder de chocar. Mas elas não ajudam muito se o objetivo é compreender. Narrativas podem nos trazer compreensão. Fotografias fazem algo a mais: elas nos perseguem.” (Sontag, 2003: 89).

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1985), *Magia e Técnica, Arte e Política*. Editora Brasiliense. São Paulo
CORTAZAR, Julio (2007), *Rayuela*. Punto de Lectura. Madrid
DELEUZE, Gilles (2005), *Imagem-tempo*. Editora Brasiliense. São Paulo
FOLMAN, Ariel (2009), *Valsa com Bashir*. L&PM Editores. Porto Alegre
LEJEUNE, Phillipe (2008), *O pacto autobiográfico*. Editora UFMG. Belo Horizonte
SAID, Edward (2005), *From Oslo to Iraq and the roadmap*. Bloomsbury. London

imagem virtual, traumas, e guerras assimétricas. São imagens reais oriundas de cartografias. De lapsos de uma imagem-máquina.

Valsa com Bashir: experiência, memória e guerra...

SARLO, Beatriz (2005), *Tempo Passado*. Companhia das Letras. São Paulo
SONTAG, Susan (2003), *Regarding the pain of others*. Picador. New York
SPIEGELMAN, Art (2005), *Maus*. Companhia das Letras. São Paulo

Filmografia

Serious games (2010), videoinstalações de Harum Farocki
Valsa com Bashir (2009), Ariel Folman
Apocalypse Now (1979), Francis Ford Coopola

**“UN SUJET IMPORTANT: MOI-MÊME”: UNE ÉTUDE DU CINÉMA
AUTOBIOGRAPHIQUE DE GUY DEBORD**

Gabriel Ferreira Zacarias*

Critique de la séparation (França, 1961, 17')

Direção: Guy Deborg

Imagem: André Mrugalski

Montagem: Chantal Delattre

Música: François Couperin

Assistant opérateur: Bernard Davidson

Introduction

L'œuvre de Guy Debord subit aujourd'hui une remarquable redécouverte. Cela tient au fait qu'après la mort de l'auteur un nombre significatif de ses œuvres sont devenues à nouveau accessibles. Parmi tous ces œuvres, ressortent notamment les films de Debord, réédités en 2005, et dont la distribution avait été interdite par l'auteur lui-même après la morte mystérieuse de son producteur et ami Gérard Lebovici, en 1984.

En lignes générales, tous les films réalisés par Debord ont un rapport direct au cinéma documentaire, soit parce que l'auteur y fait l'usage d'un grand nombre de séquences documentaires “détournés”, soit parce que la vie réelle de l'auteur y est toujours présente. Cela est vrai même pour son premier film, *Hurléments en faveur de Sade*, un “anti-film” sans images. *La Société du Spectacle*, en tant que version cinématographique du livre homonyme, est le seul film où la portée autobiographique est entièrement absente.

Je voudrais m'attaquer précisément à cette valeur autobiographique des films de Debord, en essayant de mettre en relief la manière toute particulière que

* Mestrando. “Master Erasmus Mundus en Cultures Littéraires Européennes” pelas Universités de Strasbourg (France) e Università degli Studi di Bologna (Itália).

L'auteur a élaborée de raconter sa vie. Le film où l'auteur assume explicitement cette tâche est le long-métrage de 1978, *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*. Pourtant, je voudrais montrer comment la structure formelle de ce film a un lien étroit avec un autre film de l'auteur, *Critique de la séparation*. Dans ce film, réalisé en 1961, Debord critique directement la structure formelle du cinéma documentaire.

Or, tenant en considération que la trajectoire de Debord est connue d'un nombre encore réduit de spécialistes, avant de parler de la façon dont l'auteur nous raconte sa vie, je crois que c'est nécessaire d'offrir à l'introduction de cet article quelques points de repère biographiques fondamentaux.

Une vie d'avant-garde

Le parcours artistique de Debord commence en 1951. Le jeune poète, qui vivait à Cannes, déménage à Paris afin de rejoindre le groupe " lettriste ", avant-garde artistique dont le chef de file était le poète roumain Isidore Isou. Une année plus tard, Debord réalise sa première œuvre, qui compte aussi comme son premier scandale : *Hurlements en faveur de Sade*, film dépourvu d'images, dont la projection sera interrompue à cause de la révolte du public. A la même époque, le jeune cinéaste fonde une dissidence du groupe lettriste, l'Internationale Lettriste, une sorte de radicalisation politique du groupe d'Isou. La première action de l'I.L. sera une attaque à une conférence de presse tenue par Charles Chaplin à l'Hôtel Ritz de Paris pour la promotion de son film *Limelight*. A cette occasion les international-lettristes lancent le tract *Fini les pieds plats*. Le tract plaira à René Magritte qui invitera les lettristes à contribuer à la revue *Carte d'après nature*. (Duwa, 2008: 57) En 1954 le groupe essayera aussi une collaboration avec les surréalistes de Breton, qui échouera à la fin¹. L'Internationale Lettriste a nourri, pourtant, des bonnes relations avec le groupe surréaliste belge de Marcel Mariën.

¹ Cette brève relation a donné origine à deux tracts successifs : *Ça commence bien ! ; Et ça fini mal*. Cf. Guy Debord, *Œuvres*, Paris : Editions Gallimard, 2006, p.159-165

Même si l'I.L. a son propre bulletin, c'est dans la revue de Marcel Mariën, *Les lèvres nues*, que Debord choisit de publier les textes plus importants qu'il écrit à cette époque. Parmi ces textes nous remarquons le *Mode d'emploi du détournement*, écrit avec son compagnon Gil Joseph Wolman, où l'on rencontre les bases théoriques du "détournement", technique qui est au cœur de l'art de Debord.

Quelques années plus tard, Debord s'approchera d'Asger Jorn, peintre danois, ancien membre du groupe CoBrA et, à cette époque-là, animateur du Mouvement International pour une Bauhaus Imaginiste. Le groupe de Jorn et celui de Debord finiront par se fondre, signalant la naissance de l'Internationale Situationniste en 1957. L'I.S. mènera diverses activités dans les domaines artistiques jusqu'à 1961. Pendant cette période, Debord tournera aussi deux films de court-métrage : *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) et *Critique de la séparation* (1961).

Pourtant, après une série d'exclusions et démissions successives, les artistes plus célèbres quittent le groupe². L'I.S. prend ainsi un tournant politique qui sera manifesté notamment dans les écrits de Raoul Vaneigem et Guy Debord, ce dernier suspendant entièrement son travail cinématographique. La célébrité des deux auteurs augmente en 1967 grâce à deux ouvrages publiés cette année - le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, de Vaneigem, et *La société du spectacle*, de Debord -, ouvrages qui auront un grand impacte surtout dans les milieux étudiants, plaçant finalement l'I.S. parmi les groupes les plus influents dans le mouvement de Mai/Juin 1968.

En dépit de la notoriété acquise, ou sans doute à cause d'elle, Debord opte pour la dissolution de l'I.S. après quatre ans. En 1972, Debord déménage à Florence et publie, en collaboration avec l'écrivain italien Gianfranco Sanguinetti, *La véritable scission dans l'Internationale Situationniste*. Debord continue une certaine errance jusqu'à la fin de sa vie, en passant par l'Italie (Florence et

² Dans une lettre à Jorn datée du 23 août 1962, Debord parle des exclusions dans l'I.S. : « La pratique de l'exclusion me paraît absolument contraire à l'utilisation des gens : c'est bien plutôt les obliger à être libres seuls – en le restant soi-même – si on ne peut s'employer dans une liberté commune ». Cf. Guy Debord, *Œuvres*, Paris : Editions Gallimard, 2006, p.608.

Venise), l'Espagne (Barcelone et Séville) et la France (Arles, Champot et Paris). Dans les années 70, l'auteur reprend son activité cinématographique. En 1973, il réalise la version filmée de son ouvrage *La société du spectacle*. Trois ans plus tard, il tourne un court-métrage qui tient pour cible les commentaires sur le film parus dans la presse : *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film " La Société du spectacle "*. En 1978, Debord réalise ce qui sera son dernier film : *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*. Le film marque à la fois un tournant esthétique et autobiographique dans la trajectoire de l'auteur. Le même effort de " réfutation des jugements " parus dans la presse sera réalisé à travers la publication, cette fois-ci, d'un livre : *Ordures et décombres déballés à la sortie du film "In girum imus nocte et consumimur igni "*, par différentes sources autorisées, publié en 1981.

A la fin des années 80, Debord retournera une dernière fois au domaine de la théorie critique, avec la publication de *Commentaires sur la société du spectacle*, en 1988. Toutefois, l'année suivante il retourne à la problématique autobiographique et publie *Panegyrique, tome premier*. Dans la même voie, Debord publie *Cette mauvaise réputation*, en 1993, où il est encore question de son image dans la presse. Quelques mois après, il fait paraître la première édition commerciale de *Mémoires*, livre qui était resté presque inaccessible depuis les années 50. Affligé par une maladie incurable, Debord se suicide le 30 novembre 1994, dans sa maison de Champot. Ses cendres seront dispersées dans la Seine, à la pointe du Vert-Galant, par sa veuve.³ Trois mois après la mort de Debord, la chaîne privée Canal + diffusera *Guy Debord, son art, son temps*, film réalisé par Brigitte Cornand d'après le scénario et les directions laissées par l'auteur.

Critique du cinéma et cinéma critique

Les films de Debord présentent une structure formelle analogue. On peut y distinguer quatre ordres d'éléments, deux dans le champ visuel et deux dans le

³ Selon ce que nous raconte Vincent Kaufmann à l'introduction de la dernière partie des *Œuvres complètes* de Guy Debord. Cf. Guy Debord, *Œuvres*, Paris : Editions Gallimard, 2006, p.1650.

champ sonore. Premièrement il y a les images, lesquelles sont organisées selon deux types de séquences : a) une séquence tournée par l'auteur, normalement minoritaire dans le film ; b) une séquence composée par le montage d'images "détournées". À ces deux types de séquences il s'ajoute l'utilisation de cartons de texte et la superposition de sous-titres aux images, ce qui insère l'élément textuel dans le plan visuel. Dans le champ sonore, on entend une voix-off, plus souvent celle de l'auteur lui-même, qui lit un texte dont la forme n'est pas tout à fait analogue ni au texte dramatique ni au texte documentaire, étant plus proche parfois de la poésie ou de l'essai. Le dernier élément c'est la musique, un même thème musicale qui sert comme ponctuation du discours du narrateur.

Dans *Critique de la séparation*, la séquence tournée par Debord est centrée sur une jeune femme qui se promène pour Paris : elle rencontre des gens, sans qu'il y ait proprement une intrigue. Aujourd'hui on peut reconnaître, dans sa promenade, des endroits liés à l'imaginaire situationniste, ou bien d'anciens membres de l'I.S. Debord lui-même apparaît dans l'écran à côté de la jeune fille. Toutefois, rien de cela n'est clarifié dans le film. En ce qui concerne la séquence d'images détournées, il y a notamment une abondance d'images documentaires, extraites surtout d'émissions télévisées, et qui ressortent de grands mythes spectaculaires de l'époque : les leaders politiques, la course spatiale. Alternées à ses images, on voit des photos de personnages pas facilement reconnaissables par le public. Encore une fois, Debord nous montre ses compagnes situationnistes, comme Asger Jorn et Constant, dont les photos apparaissent à plusieurs reprises, ou bien des compagnes de la période lettriste, comme Jean-Michel Mension. Tandis qu'on voit ses deux séquences qui s'alternent sur l'écran on entend la voix de Debord, de temps en temps ponctuée par une composition de François Couperin. Les éléments les plus dérangeants sont, pourtant, les sous-titres qui, juxtaposés à la fois aux images et à la narration, produisent une surcharge d'information, soit dans le champ visuel, soit dans le champ narratif. La compréhension devient encore plus troublée lorsque l'on se rend compte qu'il s'agit des citations détournées.

Critique de la séparation s'ouvre avec une voix féminine qui nous lit une citation à titre d'épigraphe. Elle est extraite du livre d'André Martinet, *Éléments de linguistique générale*: "Quant on songe combien il est naturel et avantageux pour l'homme d'identifier sa langue et la réalité, on devine quel degré de sophistication il a fallu attendre pour les dissocier et faire de chacune un objet d'étude".

A l'épigraphe suit une séquence documentaire détournée où l'on voit des manifestants noirs qui sont matraqués par des policiers également noirs. (Le scénario du film nous apprend qu'il s'agit d'une émeute au Congo.) Tout l'incipit du film émule la formule établie d'une bande-annonce. Les images sont de temps en temps entrecoupées par des cartons où on peut lire: "Bientôt sur cet écran / Critique de la séparation / Un des plus grands anti-films de tous les temps / des personnages VRAIS ! une histoire AUTHENTIQUE ! / Sur un thème comme le cinéma n'a jamais osé en traiter..."

Parmi tout cela, la même voix féminine annonce : "Le documentaire que vous allez voir s'appelle *Critique de la séparation*. Il a été écrit et réalisé par Guy Debord". Pourtant, peu de temps après, la voix du réalisateur entre en scène et nous propose : "Pour démystifier le cinéma documentaire, il faut dissoudre ce que l'on appelle son sujet". Comment interpréter ce début apparemment paradoxal?

D'abord, il faut reconnaître que, dans le contexte de l'époque, la séquence initiale frustre vite les attentes de tous ceux qui pourraient attendre un documentaire politique. Les images de l'émeute au Congo mises au tout début du film jouent avec l'expectative d'un documentaire centré sur les injustices du monde colonial. La frustration de cette attente se complète dans la continuation de la narration : "Avant d'avoir su faire, ou dire, ce qu'il fallait, on s'est déjà éloigné. On a traversé la rue. On est allé outre-mer" (Debord, 2006: 542).⁴ Ainsi, l'enjeu tient premièrement au rapport entre ce "savoir faire" et ce "savoir dire". Si le film est, selon l'auteur, une "critique générale de la séparation", cela tient au fait qu'il s'attaque notamment à cette distance qui s'est introduite entre le langage et

⁴ Pour faciliter le repérage des passages cinématographiques cités, je donnerai, toujours que possible, la référence des scénarios publiés dans les *Œuvres* de Guy Debord.

la réalité – comme signale la citation de Martinet. Et pour comprendre cette séparation instaurée entre l’homme et son langage, entre ce qui est concrètement vécu et ce qui est repris en tant que représentation dans le langage, il faut d’abord mettre en question toute forme de langage établie. C’est la raison pour laquelle la promesse de documentaire est immédiatement frustrée, étant déjà cette frustration même “un thème comme le cinéma n’a jamais osé en traiter”.

Pour comprendre le projet critique de Debord il convient de rappeler les débuts de son expérience cinématographique. Debord s’est décidé à joindre le milieu d’avant-garde parisien après avoir assisté à la scandaleuse intervention lettriste au Festival de Cannes de 1951. Selon Bourseiller, il se serait identifié promptement à ces jeunes “si résolus dans leur volonté de détruire le cinéma” (Bourseiller, 2001: 66). Debord a donc intégré un projet “anti-cinématographique” lettriste où les jeunes artistes tentaient d’aller plus loin dans le chemin indiqué par Isou dans *Traité de bave et d’éternité*. C’est ainsi qu’il présente en 1952 son premier film *Hurlements en faveur de Sade*.

Le moyen-métrage de Debord peut être envisagé comme un refus du cinéma dans son ensemble. *Hurlements en faveur de Sade* est un film dépourvu d’images, où l’écran noir et l’écran blanc s’alternent successivement, accompagnés d’une bande sonore composé de fragments textuelles et improvisations lettristes. Pourtant, Debord ne proposait pas le refus complet du cinéma, mais plutôt le refus d’un poids traditionnel qui semblait réduire les potentialités de cet art aux possibilités déjà épuisées par la littérature du siècle précédent. Le cinéma serait, dans l’optique lettriste, toujours emprisonné dans les valeurs traditionnelles d’œuvre d’art et de sens préalablement mis en cause dans les domaines littéraires et plastiques par les avant-gardes. Ainsi, *Hurlements...* doit être compris non pas comme une pure et simple négation du cinéma, mais plutôt l’exhibition des conditions de possibilité de cet art, comme l’a remarqué Giorgio Agamben: “Ce que Debord veut dire par là, c’est justement la répétition et l’arrêt, indissolubles en tant que conditions transcendantales du montage. Le noir et le blanc, le fond où les images sont si présentes qu’on ne peut plus le voir, et le vide où il n’y a aucune image” (Agamben, 2004: 93).

Après avoir fait table rase du cinéma, Debord revient à l'activité de réalisateur toujours en menant une sorte de guerre à tout ce qui pourrait être aperçu comme une forme établie de composition cinématographique. Certes, la raison pour cela tient à la critique plus générale de la contemporanéité que rejaillit sur la perte de la communication, ce qui n'empêche guère l'individuation de formes spécifiques dans le discours de l'auteur. Ainsi, dans *Critique de la séparation*, Debord se propose de faire un documentaire, raison pour laquelle il parle, avant tout, de "démystifier le cinéma documentaire". Et pour le faire, c'est tout simple, il suffit de "dissoudre ce que l'on appelle son sujet". (Debord, 2006: 542) Le sujet, ainsi envisagé, serait ce qui attribuerait à la fois l'unité et le sens à la réalisation documentaire. Un film sur un sujet quelconque est ici compris comme une construction linéaire où tout ce qui est montré et tout ce qui est dit converge toujours dans un point d'achèvement. Pourtant, pour Debord, cette cohérence formelle dans le plan de la représentation cinématographique est la manifestation inversée de l'incohérence réelle d'une vie sociale traversée par la séparation : " La fonction du cinéma est de présenter une fausse cohérence isolée, dramatique ou documentaire, comme remplacement d'une communication et d'une activité absentes ". (idem, idem). Ce qui est reprochable au cinéma, soit documentaire soit dramatique, c'est l'absence d'une communication réelle, absence indépassable par une variation formelle quelle que ce soit, puisque son fondement est ailleurs. On voit par là que chez Debord la critique du cinéma n'est jamais dissociée de la critique de la " société du spectacle " dans son ensemble. Le cinéma serait donc lui aussi manifestation du spectacle, qui " réunit le séparé en tant que séparé " (Debord, 2006: 774).

Le documentaire de Debord, proposé à l'incipit comme un " anti-film ", est un " anti-documentaire " à partir du moment où il suit ses propres règles, c'est-à-dire, à partir du moment où il opère la dissolution du sujet. Il le fait premièrement par dissociation, avec un récitatif qui n'explique pas les images, et des images qui, à son tour, n'illustrent pas forcément le texte. Debord a toujours été un défenseur de l'insubordination du texte aux images à l'intérieur du cinéma. Nous remarquons cette défense dans un article sur *Hiroshima, mon amour* d'Alain

Resnais, paru en 1959 dans la revue *Internationale Situationniste*, probablement écrit par Michèle Bernstein: “*Hiroshima*, sans renoncer à une maîtrise des pouvoirs de l’image, est fondé sur la prééminence du son : l’importance de la parole procède non seulement d’une quantité et même d’une qualité inhabituelles, mais du fait que le déroulement du film est beaucoup moins présenté par les gestes des personnages filmés que par leur récitatif”. (*Internationale Situationniste*, 2004: 76).

Dans *Critique de la séparation* l’auteur revient sur ce sujet : “ Une recette bien établie fait savoir que, dans un film, tout ce qui est dit autrement que par l’image doit être répété, sinon le sens en échappera aux spectateurs ”. Debord comprend que dans le documentaire classique le texte et l’image doivent transmettre toujours la même signification en s’ajoutant l’un à l’autre. Pourtant, selon l’auteur, cela masque le fait que “cette incompréhension est partout dans les rencontres quotidiennes”. (Debord, 2006: 542)

La dissolution du sujet peut résulter aussi d’un mouvement inverse, c’est-à-dire, d’une association excessive, quand il y a trop de messages synchroniquement transmis au spectateur en raison de la superposition de différents niveaux d’appréhension visuelle et narrative. Cela arrive notamment quand on accumule l’image, le texte, et les sous-titres. Finalement, la dissolution du sujet peut avoir lieu aussi par le biais du piège et de la révélation. Le réalisateur nous présente une jeune fille qui est censée être le personnage principal du documentaire en question. C’est seulement à la fin du film que l’on apprend que l’on a été piégé: “ je ne parle pas d’elle”, nous dit Debord, “Faux visage. Faux rapport”. Pourtant, au moment même où on entend cette révélation, on voit, à côté de l’actrice, Michèle Bernstein, membre fondatrice de l’I.S. et épouse de Debord à l’époque. Tout se passe comme si Debord était, tout ce temps-là, en train de nous montrer ses “ vrais rapports ”, les “personnages VRAIS” promis à l’incipit. Mais le spectateur, trop habitué, se laisse distraire par la jeune fille et par l’histoire qu’il attendait déjà.

L’histoire, une autre histoire, certes, est quand même présente. C’est l’histoire d’une aventure, l’aventure situationniste, telle quelle vécue par Debord

et ses copains. Elle se construit à travers les indices qui s'accumulent peu à peu, et ne peut être saisie que par ceux qui l'ont vécue. Le film suit ici le modèle de *Mémoires*, libre-potlatch réalisé par Debord et Jorn en 1958 et dont quelques pages sont insérées dans une séquence du film. Alors, même si Debord propose *Critique de la séparation* comme un "document de la non-communication", on peut l'interpréter aussi autrement. *Critique de la séparation* peut être compris comme une tentative, d'ailleurs typiquement avant-gardiste, d'élaborer une "forme critique" de documentaire. Une fois établie, il serait à partir de cette forme que l'auteur pourrait raconter sa vie.

In Girum et "l'effet de distanciation"

Nous pouvons passer donc au deuxième moment de notre analyse. Il s'agit de comprendre comment Debord, qui en 1961 avait défendu la dissolution du sujet au documentaire, a pu réaliser, une quinzaine d'années plus tard, ce qui pourrait être pris par un documentaire autobiographique, puisque la vie de l'auteur y est explicitement le sujet. Passons donc à l'étude d'*In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*.

Le début d'*In Girum...* est une longue séquence centrée sur un seul *still*, une photo publicitaire où l'on voit une salle de cinéma pleine. Tandis que la caméra se promène sur la photo, Debord décèle une critique dure au cinéma et, plus notamment, à son public. "Je ne ferais dans ce film aucune concession au public", on l'entend dire au tout début du film, "Plusieurs excellentes raisons justifient, à mes yeux, une telle conduite; et je vais les dire". Il y a dans cette première séquence une atmosphère brechtienne. En effet, la photo travaillée par la caméra de Debord illustre presque parfaitement un passage de *Petit organon pour le théâtre*: "Pénétrons dans une de ces salles et observons l'effet qu'il exerce sur les spectateurs. Regardant autour de soi, on aperçoit des silhouettes plutôt inertes, dans un état étrange: elles semblent tendre tous leurs muscles en un effort intense, à moins que ceux-ci n'aient cédé à un intense épuisement. Elles ne communiquent guère entre elles, on dirait une assemblée de dormeurs mais de ce genre de

dormeurs dont le sommeil est agité parce que, comme le peuple dit de ceux qui font des cauchemars, ils sont couchés sur les dos. Certes, ils ont les yeux ouverts, mais ils ne regardent pas: ils fixent, de même qu'ils n'écoutent pas, mais épient.” (Brecht, 1963: 29).

La façon dont Brecht décrit le théâtre, comme une “assemblée de dormeurs” qui “ne se communiquent guère”, qui ouvrent les yeux mais “ne regardent pas”, correspond à merveille à la façon dont Debord nous présente la salle de cinéma. La métaphore du cauchemar, employée ici par Brecht, résonne d'ailleurs comme la thèse 21 de *La société du spectacle*, où on lit: “Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir”. (Debord, 2006: 771) La première séquence d'*In Girum* est donc un essai d'éveiller le public, de briser les chaînes de ce cauchemar.

“Le théâtre, tel que nous le trouvons, ne montre pas la structure de la société (reproduite sur la scène) comme influençable par la société (dans la salle)” (Brecht, 1963: 34). La passivité du public, que Brecht dénonce comme reproduite dans la structure théâtrale classique, passe telle quelle au cinéma, comme le montre Debord: “On n'y retrouve rien d'autre que les vieux personnages du théâtre, mais sur une scène plus spacieuse et plus mobile”. (Debord, 2006: 1348) Et son effort est d'abord de briser cette passivité. Pour faire cela Debord assume d'emblée “l'effet de distanciation” proposé par Brecht. En employant le discours à la première personne, Debord doit se prévenir contre tout risque d'identification. Ainsi, avant de montrer sa vie au spectateur il le met face à sa propre image, un effet de miroir – “dans le miroir glacé de l'écran” – dont le but est de marquer la distance qui les sépare. (Debord, 2006: 1334). Debord veut éviter surtout que sa vie se transforme elle aussi dans une marchandise de plus dans ce marché de représentations qui est devenu le cinéma: “Les manipulateurs de la publicité, avec le cynisme traditionnel de ceux qui savent que les gens sont portés à justifier les affronts dont ils ne se vengent pas, lui annoncent aujourd'hui tranquillement que “ quand on aime la vie, on va au cinéma”. Mais cette vie et ce cinéma sont également peu de chose; et c'est par là qu'ils sont effectivement échangeables avec indifférence”. (Idem: 1335).

Étant pris les précautions, étant établie la distance, l'auteur fixe le sujet de son film : "au lieu d'ajouter un film à des milliers de films quelconques, je préfère exposer ici pourquoi je ne ferais rien de tel. Ceci revient à remplacer les aventures futiles que conte le cinéma par l'examen d'un sujet important : moi-même". (Idem: 1352). Le contrat autobiographique proposé par Philippe Lejeune est ici signifié (Lejeune, 1996: 26). Debord annonce la suite du film comme un documentaire sur sa vie. Il le fera, pourtant, en maintenant les principes formels énoncés dans *Critique de la séparation*. Les sous-titres sont désormais absents, mais le travail dissociatif est toujours le même, de même que l'insubordination du texte à l'image. Ensuite, le réalisateur donne sa formule: "On m'avait parfois reproché, mais à tort je crois, de faire des films difficiles : je vais pour finir en faire un. À qui se fâche de ne pas comprendre toutes les allusions, ou qui même s'avoue incapable de distinguer nettement mes intentions, je répondrai seulement qu'il doit se désoler de son inculture et de sa stérilité, et non de mes façons ; il a perdu son temps à l'Université, où se revendent à la sauvette des petits stocks de connaissances abîmées." (Idem:1353).

En effet, le sens de ce qui est raconté doit être reconstitué par la mise en relation de ces différentes allusions. Le film de Debord est, dans ce sens, ce que Peter Bürger appelle une " œuvre d'art allégorique ", c'est-à-dire, dont le sens se réalise à l'extérieur de l'œuvre par la médiation nécessaire du spectateur. (Bürger, 1974: 36) Si le spectateur a " perdu son temps à l'Université ", il n'arrivera pas à comprendre le film. En revanche, s'il a suivi les pas du chef de file situationniste, il peut se mettre à l'épreuve. L'intention de Debord n'est pas celle de cacher sa vie. Il veut la montrer précisément puisqu'il la tient pour un contre-exemple à la vie unidimensionnel du capitalisme spectaculaire. Sauf qu'en exigeant la médiation du spectateur, Debord entend briser sa passivité.

La bonne aventure

On a vu que l'objectif assumé par Debord dans *In Girum...* était de "remplacer les aventures futiles que conte le cinéma" par l'examen de sa propre

vie (Idem: 1352) On pourrait comprendre par là que Debord tient sa vie pour une “aventure”. En effet le mot “aventure” apparaissait déjà au cœur de *Critique de la séparation*. Dans le documentaire de 1961, Debord nous dit : “ aucune aventure ne se constitue directement pour nous. Elle participe d’abord, en tant qu’aventure, de l’ensemble des légendes transmises, par le cinéma ou autrement ; de toute la pacotille spectaculaire de l’histoire ” (idem: 544) Tandis que ce texte est lit, on voit une alternance de photographies. D’une part, il y a une photographie extraite d’un film hollywoodien quelconque, dont le sujet est pareil à celui de la légende des chevaliers de la table ronde. On y voit un chevalier qui défie un autre. D’autre part on voit les photos des situationnistes. A tout cela s’ajoutent les sous-titres: “Camarades, l’urbanisme unitaire est dynamique, c’est-à-dire en rapport étroit avec des styles de comportement”; “On a assez interprété les passions. Il s’agit maintenant d’en trouver d’autres”; “La beauté nouvelle sera de situation”. On se rend compte par là que le sujet central ici c’est “l’aventure situationniste”. La photo des chevaliers représente la “ légende transmise”, “ la pacotille spectaculaire de l’histoire”. Les photos des situationnistes sont le contrepoids. Elles représentent une aventure réellement vécue, mais dont le sens n’est pas livré. C’est des sous-titres qui ressortent la substance de cette aventure. Les formules situationnistes y reproduites, d’ailleurs des détournements de Marx et Breton, annoncent la tâche de l’avant-garde situationniste: créer des aventures – c’est cela que signifiait construire des situations.

Or, si l’on revient à *In Girum...* on voit que le procédé est au peu près le même. Debord construit sa propre persona à partir du détournement d’autres personnages cinématographiques, comme Zorro ou Robin des Bois. Il détourne ces “aventuriers” de leur route fictionnelle et les utilise pour raconter son aventure réelle. Parmi tous les personnages détournés par Debord dans son film, le cas le plus intéressant est sans aucun doute celui de Lacenaire. Debord s’approprie du personnage de Lacenaire tel qu’il est représenté dans le film *Les enfants du paradis* de Marcel Carné, tourné en 1946 à partir d’un scénario du poète Jacques Prévert. L’appropriation de ce personnage met en scène toute la complexité du détournement, comme défini en 1956 par Guy Debord et Gil J. Wolman dans *Le*

mode d'emploi du détournement (Debord, 2006: 221). D'une part, il se justifie entièrement dans son contexte nouveau : les paroles énoncées par Lacenaire sont assumées comme le discours de Debord lui-même : " depuis longtemps, j'ai déclaré la guerre à la société". D'autre part, la distance par rapport au contexte premier est aussi significative. Quand on retourne au film de Marcel Carné, on voit que Lacenaire est un personnage dont plusieurs caractéristiques non rapportées à *In Girum...* pourraient également composer la persona de Debord. Dans un film où le théâtre est au centre, Lacenaire est celui qui met en scène une vraie comédie, c'est-à-dire, une comédie que n'est pas jouée sur scène mais dans la vie réelle. En outre, Lacenaire est un personnage créé par Prévert à partir de la figure historique du criminel et écrivain qui fascinait Debord. Le personnage de Prévert est donc lui aussi une sorte de détournement.

Si l'on reprend le schéma de Debord et Wolman, le détournement du film de Carné peut être considéré comme un type de "détournement abusif", c'est-à-dire, le détournement d'un élément significatif en soi-même. Pourtant, il peut aussi devenir un "détournement mineur" (Idem, ibidem). Cela arrive quand une scène de moindre importance est appropriée. Par exemple, quand Debord introduit dans *In Girum...* une séquence de *Hurlements...* suivie d'une brève scène du film de Marcel Carné, où l'on voit précisément les "enfants du paradis", c'est-à-dire, les pauvres spectateurs du Funambule. On comprend alors comme Debord réalise ses allusions. Tandis que l'écran blanc nous présente le caractère radical de son premier film, *Hurlements en faveur de Sade*, l'agitation des spectateurs du Funambule, ainsi détournée, représente à son tour l'effet du film sur le public, lors de sa première projection en 1952, à Paris.

Suggestion et silence

Dans son livre *Panegyrique*, Debord mentionne la "page blanche" de Mallarmé. (Debord, 2006: 1675) Comme nous rappelle Henri Meschonnic, Mallarmé "a dit l'universel fondateur de la poésie, la différence entre nommer et suggérer". (Meschonnic, 1998: 4) A l'instar de Mallarmé, Debord devient aussi un

poète de la suggestion. Dans *Critique de la séparation*, il nous prévient lui-même de la valeur du silence dans son film: “Tout ceci, il faut en convenir, n’est pas clair. C’est un monologue d’ivrogne, tout à fait classique, avec ses allusions incompréhensibles, et son débit fatigant. Avec ses phrases vaines, qui n’attendent pas de réponse, et ses explications sentencieuses. Et ses silences.” (Debord, 2006: 549) Cette dernière phrase est suivie d’un écran noir. En effet, cette conjonction de l’écran noir et du silence, explorée pour une durée de 24 minutes dans *Hurllements...*, manifeste une de deux dimensions fondamentales identifiées par Agamben au cinéma de Debord : “l’arrêt”. C’est par le biais de l’arrêt que le cinéma de Debord se montre poésie. Selon Agamben, le cinéma est plus proche de la poésie que de la prose, puisqu’on y retrouve la même possibilité poétique, déjà aperçue par Hölderlin, de faire apparaître la représentation en tant que telle en arrêtant le rythme et le déroulement des mots. Il est permis au poète d’arrêter les mots, à travers les enjambements et les césures, et de faire du poème, comme voulait Paul Valéry, “une hésitation prolongée entre le son et le sens”. Pour Agamben, le cinéma de Guy Debord serait donc “une hésitation prolongée entre l’image et le sens” (Agamben, 2004: 93). Or, en paraphrasant Wittgenstein, nous pourrions dire encore que c’est dans cette suspension du sens de l’image que s’insinue la distance entre ce que peut être dit et ce qui peut être montré, le silence marquant ce sur quoi on ne peut que se taire.

Pourtant, plus qu’à l’instar de Mallarmé, l’art de Debord était fait à l’instar de Lautréamont : “ Rien dans l’art ne m’a paru donner cette impression de l’éclat sans retour, excepté la prose que Lautréamont a employée dans l’exposé programmatique qu’il a appelé *Poésies* “ (Debord, 2006: 1675). De *Poésies*, Debord prenait surtout la défense du plagiat: “ Le plagiat est nécessaire. Le progrès l’implique ” (Ducasse [Lautréamont], 1973: 306). Cela était à la base du détournement, technique qui rejaillissait soit sur la façon de dire soit sur la façon de montrer. En ce qui concerne le détournement des images dans *In Girum...*, Debord présente, dans un texte intitulé *Note sur l’emploi des films volés*, une distinction importante: “Il y a un déplacement dans *In Girum...*, qui tient à plusieurs importantes différences (...) le thème du film n’est pas le spectacle

mais au contraire la vie réelle. Il reste que les films qui interrompent le discours viennent plutôt le soutenir positivement, même s'il y a une certaine dimension ironique (Lacenaire, le Diable, le fragment de Cocteau, ou l'anéantissement du régime de Custer). *La Charge de la Brigade légère* veut "représenter", très lourdement et élogieusement, une dizaine d'années de l'action de l'I.S." (Debord, 2006: 1412).

On voit donc qu'il y a deux types différents d'images détournées, ce qui nous rappelle les deux types de détournement définis par Debord et Wolman. Toutefois, la différence ici rejaillit moins sur l'origine du matériel détourné que sur sa fonction. D'une part, il y a tout ce qui provient des mass media et sert à la critique de la société du spectacle. D'autre part, il y a un certain nombre de passages extraits de films probablement chers à Debord et qui servent à raconter l'aventure situationniste et la vie de l'auteur, composant ainsi une sorte de contre-modèle à la société du spectacle.

Il faut tenir bien en considération ce qu'affirme Debord dans le passage supra-cité: "le thème du film n'est pas le spectacle mais au contraire la vie réelle". C'est là que l'on trouve la distinction entre *In Girum...* et *Critique de la séparation*. Nous avons vu que le film de 1961 est un documentaire au sujet dissolu. Debord y parle de la société, du cinéma, il nous montre ses compagnons situationnistes, il critique les faux rapports, il se donne une tâche: "Je commence à peine à vous faire comprendre que je ne veux pas jouer ce jeu-là" (Debord, 2006: 553). Pourtant, parmi tout cela, il devient impossible de fixer un sujet privilégié dans le film. Dans *In Girum...*, même si la technique compositionnelle reste la même, même si le film demeure allusif et peu compréhensible comme un "monologue d'ivrogne", on connaît le sujet de ce monologue, on sait autour de quoi il est construit. Il s'agit, avant tout, d'une vie réelle. De la société du spectacle, l'auteur en parle toujours. Mais il le fait en préambule, passant par la suite à la narration de sa propre vie pour la croire un exemple concrète de la possibilité de vivre autrement, hors de l'unidimensionnalité du spectacle.

Ainsi, pour conclure, il y a une dernière dimension d'*In Girum...* qui doit être mise en évidence. Il s'agit de la structure circulaire du film. D'abord, il y a le

titre, *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*, un palindrome de Virgile dont la traduction fournit par Debord est: “Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu”. Le caractère de circularité contenu dans le titre s’achève à la toute dernière séquence du film où l’on voit le sous-titre: “à reprendre depuis le début”. Dans les notes que l’auteur a laissées pour guider la traduction du film, il commente cette dernière phrase: “le mot *reprendre* a ici plusieurs sens conjoints dont il faut garder le maximum. D’abord: à relire, ou revoir, depuis le début (évoquant ainsi la structure circulaire du titre palindrome). Ensuite: à refaire (le film ou la vie de l’auteur). Ensuite: à critiquer, corriger, blâmer.” (Debord, 2006: 1420).

De tous les sens que Debord attribue à la phrase, ce que nous paraît le plus impactant c’est la proposition de refaire la vie de l’auteur. La répétition est, selon Agamben, le deuxième composant structural du cinéma de Debord. Elle est toujours là, dans chaque image ou parole détournée. Mais ce que l’on a ici c’est un film qui se propose la répétition au-delà du niveau formel, au plan même du contenu, de la vie qui nous est présentée. Or, pour Agamben la répétition est ce qui rend le cinéma plus proche de la mémoire. Tous les deux restituent au passé sa possibilité, dans un mouvement de modalisation du réel, une zone d’indifférence entre “ce qui est” et “ce qui a été”. En somme, le cinéma peut, à travers la répétition, transformer “le réel en possible et le possible en réel” (Agamben, 2004: 94). La circularité d’*In Girum...* s’achève ainsi dans cette modalisation où les actes passés redeviennent potentialité dans le présent grâce à une forme spécifique de récit cinématographique.

Références bibliographiques

- AGAMBEN, Giorgio (2004), “Le cinéma de Guy Debord” in *Image et mémoire. Essais sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris : Desclée de Brouwer.
- BOURSEILLER, Christophe (2001), *Vie et mort de Guy Debord: 1931-1994*. Paris: Plon.
- BRECHT, Bertolt (1963), *Petit organon pour le théâtre*, Paris: L'Arche.
- BÜRGER, Peter (1974), *Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp Verlag.
- DEBORD, Guy (2006), *Œuvres*. Paris: Editions Gallimard.

- DUWA, Jérôme (2008), *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*. Paris: Editions Dilecta.
- DUCASSE, Isidore [Comte de Lautréamont] (1973), *Œuvres complètes*, Paris: Editions Gallimard, Collection Poésie.
- Internationale Situationniste* (2004), (ouvrage collectif; texte intégral des 12 numéros de la revue, édition augmentée). Paris: A. Fayard.
- LEJEUNE, Philippe (1996), *Le pacte autobiographique*. (Nouvelle édition augmentée) Paris: Editions du Seuil.
- MESCHONNIC, Henri (1998), “ Oralité, Clarté de Mallarmé ” in *Revue Europe*, n.78, Janvier-Février, pp.3-11.

Filmographie

Films de Guy Debord:

Hurléments en faveur de Sade (1952)

Critique de la séparation (1961)

In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni (1978)

**BIOGRAFIA E MEMÓRIA: OS DOCUMENTÁRIOS BIOGRÁFICOS
COMO ÂNCORAS TEMPORAIS**

Graziela Aparecida da Cruz*

Vinícius (Brasil, 2005, 110')

Direcção: Miguel Faria Jr.

Roteiro: Miguel Faria Jr. e Diana Vasconcellos, com colaboração de Eucanaã Ferraz

Produção: Miguel Faria Jr. e Susana Moraes

Música: Luís Cláudio Ramos

Fotografia: Lauro Escorel

Edição: Diana Vasconcellos

A cultura do documentário vive, no Brasil e internacionalmente, um momento de grande crescimento e difusão. No Brasil, vários fatores favorecem essa efervescência, entre eles, o barateamento e difusão da tecnologia digital, as leis de incentivo fiscal, o interesse cada vez mais evidente por parte do público, a proliferação de festivais, mostras, seminários e cursos voltados para o documentário e o espaço de exibição, ainda incipiente, nas emissoras de TV.

A crescente produção de documentários cinematográficos encontra um campo fértil nas biografias. Prova disso é o grande número de documentários biográficos sobre músicos brasileiros realizados nos últimos anos. Dentre esses filmes lançados nos últimos 15 anos, no Brasil, seja para exibição em salas de cinema, seja em formato DVD, podemos citar:

- *Carmen Miranda: Bananas is my business* (Brasil / Reino Unido – 1995), de Helena Solberg;
- *Um certo Dorival Caymmi* (Brasil, 1998), de Aluísio Didier;

* Mestranda em Cinema pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: grazielacruz@hotmail.com

- *Nelson Gonçalves* (Brasil, 2001), de Eliseu Ewald;
- *Gilberto Gil: Tempo rei* (Brasil, 2002), de Andrucha Waddington, Lula Buarque de Hollanda e Breno Silveira;
- *Viva São João* (Brasil, 2002), de Andrucha Waddington, sobre Gilberto Gil;
- *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje* (Brasil, 2003), de Izabel Jaguaribe;
- *Nelson Freire* (Brasil, 2003), de João Moreira Salles;
- *A pessoa é para o que nasce* (Brasil, 2004), de Roberto Berliner e Leonardo Domingues, sobre as cantoras ceguinhas de Campina Grande;
- *Vinicius* (Brasil / Espanha, 2005), de Miguel Faria Jr.;
- *A odisséia musical de Gilberto Mendes* (Brasil, 2006), de Carlos de Moura Ribeiro Mendes;
- *Maria Bethânia – Música é perfume* (Brasil / França / Suíça, 2006), de Georges Gachot;
- *Onde a coruja dorme* (Brasil, 2006), de Marcia Derraik e Simplício Neto, sobre Bezerra da Silva;
- *Fabricando Tom Zé* (Brasil, 2006), de Décio Matos Júnior;
- *Maria Bethânia – Pedrinha de Aruanda* (Brasil, 2007), de Andrucha Waddington;
- *Cartola – Música para os olhos* (Brasil, 2007), de Lírío Ferreira e Hilton Lacerda,
- *Simonal: Ninguém sabe o duro que dei* (Brasil, 2008), de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, sobre Wilson Simonal;
- *Lóki – Arnaldo Baptista* (Brasil, 2008), de Paulo Henrique Fontenelle;
- *Cantoras do Rádio – O filme* (Brasil, 2008), de Gil Baroni e Marcos Avellar;
- *O homem que engarrafava nuvens* (Brasil, 2008), de Lírío Ferreira, sobre Humberto Teixeira;
- *Jards Macalé – Um morcego na porta principal* (Brasil, 2008), de Marco Abujamra e João Pimentel;
- *A casa do Tom – Mundo, monde, mondo* (Brasil, 2008), de Ana Jobim (DVD);

- *Um homem de moral* (Brasil, 2009), de Ricardo Dias, sobre Paulo Vanzolini;
- *Titãs: A vida até parece uma festa* (Brasil, 2009), de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves;
- *Herbert de perto* (Brasil, 2009), de Roberto Berliner e Pedro Bronz, sobre Herbert Vianna;
- *Waldick, sempre no meu coração* (Brasil, 2009), de Patrícia Pillar, sobre Waldick Soriano;
- *Patativa do Assaré – Ave poesia* (Brasil, 2009), de Rosemberg Cariry;
- *Filhos de João – Admirável mundo Novo Baiano* (Brasil, 2009), de Henrique Dantas, sobre os Novos Baianos;
- *Mamonas pra sempre* (Brasil, 2010), de Cláudio Kahns, sobre o grupo Mamomas Assassinas.

Além desses, outros filmes aguardam lançamento, como *Raul Seixas: o início, o fim e o meio* (Brasil, 2010), de Walter Carvalho e Evaldo Mocarzel; *Tom Jobim, o homem iluminado*, de Nelson Pereira dos Santos; *É Candeia*, de Márcia Watzl; *Melodies Between Worlds*, de Georges Gachot, sobre Nana Caymmi; e *Elza Soares*, de Elizabete Martins Campos, dentre outros. Neste final de 2010, Breno Silveira dá início às filmagens de *Gonzaga de pai para filho*, sobre Luiz Gonzaga e Gonzaguinha. Uma cinebiografia sobre Tim Maia, baseada no livro *Vale Tudo – O som e a fúria de Tim Maia*, de Nelson Motta, também deverá ser produzida, tendo Mauro Lima como diretor. Estão em fase de pré-produção os filmes *Um anjo no inferno*, sobre a vida do ex-Polegar Rafael Ilha, dirigido por Elias Abrão; *Chiquinha Gonzaga – O filme*, de Jorge Bodanzky; e *Somos tão jovens*, cinebiografia sobre Renato Russo, da banda Legião Urbana, dirigida por Antonio Carlos da Fontoura.

Ao lado dos documentários biográficos, estão outras produções que igualmente destacam personalidades da música, como *Caetano, 50 anos* (1992), de Walter Salles e José Henrique Fonseca, composto de cinco programas de 10 minutos produzidos para a extinta TV Manchete; a cinebiografia *Noel – O poeta*

da Vila (2006), de Ricardo Van Steen; o DVD *Infinito ao meu redor* (2008), de Vicente Kubrusly, sobre dois anos de turnê da cantora Marisa Monte; O mistério do samba (2008), de Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor, sobre a Velha Guarda da Portela; *Coração vagabundo* (2009), de Fernando Grostein Andrade, sobre turnê do disco “*A foreign sound*”, de Caetano Veloso; *Música subterrânea* (2009), de Luciano Coelho, sobre o Jazz em Curitiba, nas décadas de 1950 e 60; e *Versificando* (2009), de Pedro Caldas, sobre a arte do verso improvisado em diferentes gêneros da música brasileira.

Nesse cenário, destacam-se duas cinebiografias (narrativas romanceadas ficcionais) que foram recordistas de público: *Dois filhos de Francisco – A história de Zezé di Camargo & Luciano* (Brasil, 2005), de Breno Silveira, no posto de segundo lugar, com mais de cinco milhões de espectadores (com 290 cópias distribuídas em 20 semanas em cartaz); e *Cazuza: O tempo não para* (Brasil, 2004), de Sandra Werneck e Walter Carvalho, na sétima posição, com mais de três milhões de espectadores. Há que se considerar que ambas as produções contaram com uma distribuição bem mais ampla do que normalmente ocorre com os filmes documentais.

Biografia e memória

A realização e exibição desses filmes apresentam-se como uma homenagem às personalidades retratadas, seja ainda em vida ou póstumas. O espectador, que já teve um contato prévio com o artista e sua obra, ali mergulha na intimidade, na história, nos bastidores da vida de seu ídolo. As biografias permitem ao público uma viagem a outros contextos históricos e culturais, a outras atitudes e modelos. Quem duvida da importância de Vinicius de Moraes, Cartola ou Carmen Miranda – citando apenas alguns exemplos – na construção da identidade da arte brasileira e da cultura de uma geração?

Sendo assim, pode-se questionar: Por que as biografias, em livros e filmes, atraem o público? O que existe nesse gênero literário e subgênero cinematográfico que desperta a curiosidade e cativa a atenção das pessoas? Na opinião de Sérgio

Vilas Boas (2002): “A crescente demanda por biografias no Brasil e no mundo pode ser vista sob vários ângulos. Primeiramente, o interesse do leitor demonstra que o indivíduo tem importância, o que significa restaurar, nesta complexa era digital, o ser humano preso na vasta rede de forças impessoais que estão além de seu controle.” (Vilas Boas, 2002: 37).

As pessoas buscam biografias pelo prazer de se projetar em outras vidas, diferentes tempos, outros destinos e de retornar ao presente após a viagem. É como se o leitor ou espectador estivesse em busca de si mesmo, de características de sua personalidade e de sua vida que se repetem em outras. Trata-se de não estar sozinho no mundo, mas de poder compartilhar a história de outra pessoa, não importando o tempo e o espaço que a separa de sua própria biografia.

Cabe aqui deter-se sobre um conceito relevante, diretamente relacionado ao sentido do fazer biográfico e ao lugar que a biografia ocupa na sociedade: o conceito de memória. Até o início do século XX, a questão da memória era comumente associada à mente e sua estrutura era compreendida como um “conjunto indefinido e imaterial de pensamentos e produção mental, pertencente ao mundo de interesse dos filósofos” (Van Dick, 2004: 351). Essa visão se expandiu e alcançou outras áreas do conhecimento, e a memória passou a ser, na contemporaneidade, objeto de estudo e análise das mais diversas áreas do conhecimento: das Ciências Biológicas às Sociais; da Psicologia à História e Literatura; da Arquitetura às Ciências da Computação, entre tantas outras.

O século XX testemunhou um fenômeno ambivalente: primeiro, a crise; depois, o “boom” da memória. Logo no início do século, no ocidente, o progresso, a rápida industrialização, a concentração urbana e a modernização dos hábitos cotidianos fragilizaram os meios tradicionais de conservação e transmissão da memória coletiva – a escola, a família, a Igreja e o estado. O interesse era voltado para o futuro e a inovação, enquanto o passado e a tradição eram negados. “À medida que a memória tradicional enfraquecia, sentiu-se a necessidade de recolher assiduamente os sinais, os testemunhos, os documentos, as imagens, os discursos, algum sinal visível daquilo que já foi.” (Sá, 2008: 1427). É aí que surgem os “lugares de memória” (*lieux de mémoire*), descritos por Pierre Nora,

em livro publicado em 1984. O autor fala de lugares onde a memória se cristaliza e a herança se consolida sob a forma de arquivos, bibliotecas, estátuas, genealogia, exposições e museus, além das comemorações e celebrações públicas (Sá, 2008).

Tomando como referência a classificação de Brockmeier (2010), que estabelece quatro campos dos estudos da memória – social e cultural; tecnológico; literário e artístico; e biológico e cognitivo – verifica-se que a década de 1990 testemunha um “*boom*”, uma explosão de estudos e manifestações de valorização, particularmente, dos campos social e cultural, além de literário e artístico. Esse evento dinamizou a produção cultural voltada para o resgate de temas e personagens de importância histórica, política e artística, manifestada na Literatura, no Cinema, na Música e em exposições, festivais e mostras. Tal produção encontrou um público ávido pelos artefatos e “lugares da memória”; pessoas em busca de referenciais no passado para encontrar sua identidade no presente. Algumas das manifestações desse “*boom*” foram o crescimento e expansão de museus, restauração de velhos centros urbanos, a moda retrô na arquitetura e no vestuário e um grande interesse pelas biografias e autobiografias.

No artigo “Os media e a construção do biográfico: a morte em cena”, os professores Elizabeth Rondelli e Micael Herschmann (2000) chamam a atenção para o fato de, embora o cenário atual apontar para um futuro que velozmente se atualiza, com a presença dos aparatos tecnológicos e comunicacionais, o passado tem se tornado uma “referência emblemática para a cultura contemporânea”. “A idéia do novo parece estar, cada vez mais, associada ao antigo. A restauração dos centros urbanos, a onda de antiquários, a moda retrô, a nostalgia, o *remake* de filmes, a literatura confessional e biográfica, as novas maneiras de contar e recontar episódios históricos em livros, filmes ou documentários, os arquivos e museus e, até, o jornalismo noticioso têm atribuído destaque ao passado, tudo parecendo indicar que ele se tornou um dos paradigmas a balizar a experiência quotidiana (Rondelli & Herschmann apud Schmidt, 2000: 279).

Nesse sentido, vivendo em um mundo preconizado nos anos 1960 por Marshall MacLuhan¹ que, a seu ver, viria a se tornar uma “aldeia global”, interconectada por satélites, fibras óticas e redes informatizadas, as pessoas se veriam absorvidas por uma crescente mobilidade temporal e espacial que as subtrairiam de sua comunidade de pertença e de sua realidade primária. Vivenciamos, todos, novos horizontes de experiência, com novos vínculos sociais que favorecem a transitoriedade e a instabilidade identificatória (HALL, 1996: 280). É nesse contexto que tem lugar as chamadas “âncoras temporais” que nos permitem encontrar o chão firme em um oceano de estímulos que nos rouba a segurança do território conhecido (Rondelli & Herschmann apud Schmidt, 2000: 280).

A busca pelo resgate da memória e do passado pode representar uma compensação ao ritmo acelerado das mudanças; uma forma de resistência à dissolução dos antigos modos de viver a experiência social. Para Rondelli e Herschmann (2000), dentre essas “âncoras temporais”, as que se apóiam no “biográfico”, talvez, sejam as que chamam mais a atenção. Eles destacam a avidez pela leitura de biografias e autobiografias e a produção para as telas da TV e do cinema: “Do mesmo modo, a televisão tem se exercitado na produção de documentários e entrevistas que vão ao encontro de tal curiosidade, como também o cinema tem oferecido filmes sobre algum personagem real, cuja trajetória de vida se presta à ficcionalização na tela (Rondelli & Herschmann apud Schmidt, 2000: 281).

Nesse mar revolto em que se transformou a sociedade midiaticizada, a busca pela terra firme faz-nos recorrer a essas âncoras – como as biografias – que nos confirmam uma certa estabilidade. Como afirma Felipe Pena (2004), no livro *Teoria da biografia sem fim*: “No ritmo alucinante da contemporaneidade, com mudanças aceleradas e dissolução de certezas e referenciais, recorrer à memória é mais do que uma compensação. É uma tentativa desesperada de encontrar alguma

¹ Herbert Marshall MacLuhan (1911-1980) foi um teórico canadense que, nos anos de 1960, criou o conceito de “Aldeia Global”, ao vislumbrar um mundo interligado, com estreitas relações econômicas, políticas e sociais, fruto da evolução das Tecnologias da Informação e da Comunicação.

estabilidade diante da reordenação espacial e temporal do mundo. Lembrar é trazer de volta antigos modos de vida e experiências sociais. É tentar reviver momentos de coerência e estabilidade” (Pena, 2004: 19).

Vínicius: saudade compartilhada

Um exemplo bastante evidente de “âncora temporal” é o filme *Vínicius* (Brasil, 2005), de Miguel Faria Jr., sobre o poeta e músico Vínicius de Moraes (1913-1980). *Vínicius* é o documentário recordista de público na história do cinema brasileiro pós-retomada:² em oito semanas de exibição, com 32 cópias distribuídas, alcançou 205.603 espectadores, conquistando vários prêmios e críticas elogiosas.

Podemos reconhecer, em *Vinicius*, além da narrativa biográfica, um caráter memorialístico de resgate de um tempo e de uma experiência sociocultural que extrapola a vida do personagem biografado. Nas várias críticas publicadas em jornais e revistas impressas e *on-line* consultadas para a elaboração deste artigo, é unânime o comentário de que o filme é capaz de transpor o espectador para os tempos idos das décadas de 1950 e 60. E mais que isso: não se trata apenas de uma “transposição” objetiva, de alguém sentado na poltrona que vê imagens de outros tempos e espaços, mas de uma saudade de tempos que pareciam ser melhores. Analisando *Vinicius*, o cineasta e crítico Arnaldo Jabor afirma perceber que há um mistério neste filme que provoca no público uma ligação amorosa, que faz muita gente sair chorando e rindo, querendo vê-lo de novo.

“O filme mostra um passado que poderia ser nosso presente. Ipanema era uma ilha de felicidade num país injusto, mas foi um momento raro em que o

² Convencionou-se chamar de “retomada” a produção de filmes nacionais, em particular de longas-metragens, a partir de meados dos anos 1990, em função do estímulo propiciado por leis que voltaram a entrar em vigor naquela época – principalmente Lei do Audiovisual e Lei Rouanet, em âmbito federal, que preveem deduções no Imposto de Renda de empresas patrocinadoras –, após o governo do então Presidente Fernando Collor ter extinguido os principais mecanismos de incentivo à produção cinematográfica. O filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, lançado em 1995, é considerado o marco inaugural da “retomada do cinema brasileiro”. Não se pretende aqui questionar o termo e sua validade, mas apenas estabelecer o período para sua contextualização (Era pós-Collor).

desejo e o projeto pareciam se encontrar, numa harmonia entre a praia, o bar, as ruas com amendoeiras, ruas calmas onde a música, o Cinema Novo, a literatura floresceram, antes do início da massificação. [...] Estávamos em plena utopia antes da chegada do mundo real em 64; antes do pesadelo, tivemos um sonho. Vivíamos em um espaço-tempo em que o amor estava se reinventando, sexualizado, abençoado com o surgimento da pílula e com o brilho mágico do psicodelismo. Ir à praia era um ato político. Ver o pôr-do-sol era um comício. A felicidade não teria fim, e a tristeza, sim.” (Jabor, 2009).

O saudosista artigo de Jabor revela como o filme de Miguel Faria Jr. funciona como a “âncora temporal” anteriormente citada. Ele declama que “Ipanema era o caminho. E a vida de Vinicius era exemplar”. Assim Vinicius, ele próprio, sua vida, sua existência, revelam-se “âncoras” de significado e sentido no mosaico pós-moderno em que as gerações subsequentes mergulharam. Mais do que um personagem da história da arte e da poesia nacionais, ele se transforma num símbolo de uma época de grande riqueza, em vários sentidos, e que se perdeu. Como Arnaldo Jabor afirma: “Aí, decifro outro mistério do intenso feitiço deste filme: o tempo. O tempo era outro, e me refiro a tempo como ritmo, timing. Movíamos-nos em outro ritmo, andávamos em paisagens claras, com perspectiva, percorríamos distâncias nítidas, andávamos pela praia até o Leblon. O mundo estava em foco e não era esse sumidouro de hoje. *Vinicius* não é um filme feito "hoje" sobre "antes". É um filme daquele tempo que vem nos tocar agora. O tempo do filme de Miguel é o tempo de antes. E, ao vê-lo, parece que tínhamos um futuro naquele passado, e temos a chance de sentir de novo o vento, a brisa e as batidas do mar de Ipanema.” (Jabor, 2009).

Essa transposição do espectador para outros tempos e espaços da história e da cultura não acontece por acaso. O diretor Miguel Faria Jr. optou por construir um filme com o clima de boemia e encontro de amigos que caracterizava o estilo de vida do biografado. A ambientação considerou cenário, luz, textura e cor, para que o público mergulhasse naqueles anos áureos da bossa nova. O fotógrafo Lauro Escorel, na etapa de pós-produção, descoloriu cenas para criar esse clima de décadas passadas.

Vinicius de Moraes nasceu em 1913 e morreu em 1980. Viveu a maior parte da vida no Rio de Janeiro e passou alguns anos exercendo missão diplomática em outros países. Mas sua história e sua produção artística estão fundamentalmente ligadas à “cidade maravilhosa”. As transformações comportamentais, urbanísticas, de moda e estilo, para citar algumas, ocorridas ao longo do período de sua vida de 67 anos são retratadas no filme em cenas e fotos da cidade do Rio de Janeiro. “Uma de nossas preocupações foi mostrar essas transformações em paralelo ao percurso de Vinicius”, explica Miguel Faria Jr., em entrevista publicada no site oficial do diretor.³

O formato escolhido para conduzir a construção da biografia foi o de um *pocket show*, com declamações de poemas de Vinicius de Moraes pelos atores Camilo Morgado e Ricardo Blat e interpretações de músicas por 12 cantores, da velha e nova geração da Música Popular Brasileira (MPB). O show serve, ainda, como fio condutor para costurar fotos, filmes de época, entrevistas, depoimentos. As performances artísticas intercalam depoimentos de amigos e familiares, e uma narrativa conduzida em *voz-off*, pelo jornalista e escritor Rubem Braga e pelos dois atores.

Vinicius se articula entre cenas ficcionais originais – as declamações poéticas feitas pelos atores, em cenários como um camarim, o palco de uma *boite*, um escritório doméstico (construído no palco da *boite*), além do *pocket show* que busca reconstituir uma noite musical em uma *boite* nos anos 1960 –, e não ficcionais – entrevistas especialmente gravadas para o filme, além de cenas e fotografias de arquivo.

Foram realizadas 14 entrevistas com familiares, parceiros e amigos, gravadas em DV-Cam, algumas com duração de cinco horas. Os shows foram filmados em 35 mm e em super-16 mm. O material bruto somava 50 horas.

O filme consegue reunir algumas imagens raras de arquivo. A cena mais antiga foi retirada do filme *Les carnets Brésiliens* (França, 1966), que Pierre Kast realizou no Brasil em 1963, em que Vinicius canta “Canto de Ossanha”. Uma fonte importante foi o média-metragem *Um rapaz de família* (Brasil, 1980), feito

³ www.miguelfaria.com.br

pela filha Susana, com cenas da intimidade de Vinicius. Outra raridade é o filme *Pista de grama* (Brasil, 1958), de Haroldo Costa, no qual João Gilberto acompanha ao violão Elizete Cardoso que canta "Eu não existo sem você".

Há outras cenas igualmente ontológicas, por revelarem Vinicius em diferentes situações. Como a cena em que canta "Pela luz dos olhos teus", ao lado de Tom Jobim que toca o violão. Tom brinca sobre o fato de a esposa ter jogado fora duas garrafas de *scotch*, enquanto Vinicius acompanha a fala do parceiro, visivelmente alcoolizado.

Várias cenas de arquivo da cidade do Rio de Janeiro em diferentes épocas do século XX recriam o ambiente das décadas de 1930 a 1970. O encontro com parceiros ilustres, como Tom Jobim, João Gilberto, Baden Powell e Toquinho, é enfocado em diversas cenas de arquivo.

Os depoimentos foram, em grande parte, uma conversa entre amigos. Miguel é próximo de várias pessoas que foram amigas de Vinicius e tiveram importância em sua carreira, como Chico Buarque, Edu Lobo e Carlos Lyra. Esses testemunhos são ora emocionados ora bem-humorados, conferindo ao filme a característica principal desejada pelo diretor: "Eu queria trabalhar com o que era o centro do trabalho dele, que era a emoção", revela.

Também participam dando seus testemunhos sobre Vinicius: Antônio Cândido, Caetano Veloso, Carlos Lyra, Carlinhos Vergueiro, Chico Buarque, Ferreira Gullar, Edu Lobo, Francis Hime, Georgiana de Moraes, Gilberto Gil, Luciana de Moraes, Maria Bethânia, Maria de Moraes, Miúcha, Susana Moraes, Tônia Carrero e Toquinho.

A escolha das músicas se deu, segundo Miguel, a partir de dois critérios: o cronológico e o de representação, ou seja, músicas que representam sínteses importantes da obra de Vinicius, na visão do diretor. Luiz Ramos, que fez todos os arranjos das músicas, escolheu, junto com os intérpretes, que música cada um interpretaria: Renato Braz ("Se todos fosse iguais a você"), Yamandú Costa ("Valsa de Eurídice"), Adriana Calcanhoto ("Eu sei que vou te amar"), Olívia Byington ("Modinha"), Mônica Salmaso ("Insensatez" e "Canto Triste"), Mariana

de Moraes (“Coisa mais linda”), Zeca Pagodinho (“Pra que chorar”), Mart’Nália (“Sei lá...a vida tem sempre razão”).

Para Lauro Escorel, responsável pela fotografia, o grande desafio foi articular coerentemente os diferentes materiais – entrevistas, encenações, performances musicais, cenas de arquivo e outros materiais de procedências diversas, em foto, vídeo e película – “e não transformar tudo numa colcha de retalhos”. O resultado, na visão do fotógrafo, foi satisfatório: “O filme se tornou uma grande trança, acabou criando uma unidade fotográfica, possível graças à tecnologia de pós-produção digital”, explica.

Desenvolvimento da narrativa

A fim de se compreender como o documentário se estrutura a partir da construção da biografia de Vinícius de Moraes e do resgate memorialístico do cenário social, político e cultural do Brasil, especialmente nas décadas de 1950, 1960 e 1970, é interessante observar como se desenvolve a narrativa.

O filme começa contextualizando espacialmente a vida do personagem retratado, com cenas de Ipanema e uma carta a Vinicius, narrada em *off* por Rubem Braga, já imprimindo o tom saudosista várias vezes recorrente ao longo da narrativa. Logo em seguida, irrompe a música “Se todos fossem iguais a você”, interpretada por Renato Braz, sobre cenas aéreas noturnas da orla do Rio de Janeiro.

Dali, o espectador é conduzido para um camarim onde dois atores – Camila Morgado e Ricardo Blat – declamam um poema. Eles puxam discretamente a cortina e a câmera revela o violonista Yamandú Costa, em um palco de uma *boite* cuidadosamente recriada para exalar os tons e o clima dos anos 1960, executando a “Valsa de Eurídice”.

Terminada a apresentação, Camila Morgado fala da música, tema da peça “Orfeu da Conceição”, escrita por Vinicius de Moraes, e começa a narrar sua biografia. A narradora sai de cena, vira voz em *off* e passa a acompanhar fotos e imagens do Rio antigo, destacando que o personagem influenciou e foi

influenciado pelas transformações ocorridas na cidade ao longo dos anos. A voz em *off* de Camila dá lugar à voz de Rubem Braga, sobre fotos da infância; Camila retorna falando sobre a juventude de Vinicius. A voz do próprio personagem surge, então (por volta dos sete minutos de projeção), falando sobre o ano de 1935, quando ele participou de um concurso de poesia, competindo com grandes nomes e se destacou com um poema inspirado pelo catolicismo francês. Entra, então, o primeiro depoimento sobre Vinicius: em tom bem-humorado, o poeta Ferreira Gullar fala sobre a “conversão” de Vinicius: do eruditismo francês para a vida no dia a dia das ruas do Rio de Janeiro.

Essa breve descrição dos minutos iniciais tem o objetivo de mostrar como está estruturada a narrativa de *Vinicius* e quais os principais recursos de linguagem utilizados pelo diretor. A alternância entre narrações em *off* sobre cenas e fotos de arquivo, gravações nas quais aparece o próprio Vinicius ou outros intérpretes, depoimentos de amigos e familiares, declamações de poesias pelos atores, interpretações musicais na *boite* reconstituída, leitura de poesias e interpretação de músicas pelos amigos entrevistados (Edu Lobo, Caetano Veloso, Carlos Lyra, Chico Buarque e Toquinho cantam músicas e leem poemas de Vinicius, durante as entrevistas, além de Maria Bethania, que lê dois poemas), tudo isso compõe a estrutura do filme e, de forma bem articulada, constrói a biografia do poeta e músico, numa narrativa que procura ser coerente com seu espírito eclético. O tom das declamações, o som das palavras, tudo transborda emoção.

É interessante observar que a personalidade artística de Vinicius divide espaço com a personalidade privada. O filme escancara a faceta romântica do artista, fala de seus amores e dos nove casamentos, expõe os sentimentos das filhas sobre esse lado controverso do pai. Camila Morgado fala da “vida dupla” de Vinicius: sua poesia nas “alturas”, de profunda erudição, e sua frequência aos prazeres da Lapa – berço da boemia carioca e rica fonte de inspiração –, com suas prostitutas, seus cabarés e sambistas. Aos poucos, sua poesia “desceu” para a vida cotidiana e aí encontrou sua maior riqueza. A partir desse momento, entram os principais depoimentos: Antônio Cândido, Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu

Lobo, Carlos Lyra, Gilberto Gil, Toquinho, Francis Hime, Miúcha. Maria Bethania lê um poema e proclama ao final: “Lindo!”.

O filme revela intimidades, forças e fraquezas do biografado. Mostra fotos das várias esposas, de momentos em família, fala de encontros e rupturas amorosos. A amiga Tônia Carrero comenta a busca de Vinicius pela constante “chama da paixão” que alimentava sua poesia; ideia corroborada pelo parceiro Toquinho que destaca “o quanto Vinicius buscou a paixão eterna e o quanto se angustiou, por saber que jamais iria encontrá-la”. A filha Susana fala dos problemas que teve com a separação dos pais e com as novas famílias de Vinicius. Georgiana e Luciana, filhas do segundo casamento, falam do sofrimento do pai ao deixar um casamento e se envolver em outra paixão.

Outra faceta de Vinicius, a ligação com a bebida, é assumida claramente e apresentada sem rodeios ou disfarces no filme. Chico Buarque e Edu Lobo falam sobre o assunto e este último comenta que o poeta “precisava daquilo” e que, certa vez, o próprio Vinicius disse que “sem uísque, fica tudo mais difícil.”

Chico Buarque rememora que, de vez em quando, Vinicius se recolhia na Clínica São Vicente, para se recuperar do alcoolismo. Numa dessas vezes, teria acompanhado os sons do quarto vizinho, onde morreu um paciente. Naquela noite, ele teria composto a letra de “Pra que chorar”, sobre música de Baden Powell. Chico começa a cantarolar a música que ganha continuidade na interpretação de Zeca Pagodinho durante o *pocket show*.

Os encontros com os parceiros é outro elemento chave para a construção da biografia do artista e o filme apresenta cenas de alguns desses encontros: com Tom Jobim, Baden Powell e Toquinho.

Os conturbados anos 1960 são apresentados com cenas de manifestações contra a ditadura militar e os anos 1970, com cenas da irreverência presente nas praias e a revolução nos costumes. O filme mostra a maratona de shows realizados no fim dos anos 1970, ao lado de Toquinho, Tom e Miúcha, quando Vinicius já começava a dar sinais de cansaço. Aos 64 anos, casou-se pela última vez com Gilda Matoso. O poeta faleceu aos 67 anos, em 1980.

Num movimento circular, o filme retoma a carta do início, escrita e narrada por Rubem Braga. Ipanema ressurgiu colorida, ensolarada, cheia de vida.

Expositivo, poético e performático

Tomando como referência os seis modos de representação do real definidos pelo pesquisador estadunidense Bill Nichols (2008), que seriam os modos poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático (Nichols, 2008: 135-144), pode-se afirmar que o filme caracteriza-se pelo hibridismo na composição dos modos de representação *expositivo, poético e performático*. É expositivo, nas diversas passagens em voz *over*, em narrações feitas por Rubem Braga, Camila Morgado e Ricardo Blat. Nesses momentos, cenas e fotografias são acompanhadas pela voz *over* dos narradores que apresentam dados biográficos de Vinicius, comentam passagens da vida do artista e contextualizam política, social e culturalmente momentos nacionais e internacionais. Como explica Nichols, “o modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história” (Nichols, 2008: 144).

O outro modo de representação presente é o poético, evidente na estrutura escolhida por Miguel Faria Jr. de ter como fio condutor da narrativa a participação de atores declamando poemas e músicos interpretando canções de Vinicius, em um espetáculo cênico-musical ambientado em uma *boite* reconstituída em estúdio. Esse modo “ênfatisa o estado de ânimo, o tom e o afeto, a fragmentação e a ambigüidade, mais do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (Nichols, 2008: 138).

Ao lado dos modos expositivo e poético, o modo que predomina no filme é o performático, pela principal razão de ser ele um filme claramente baseado na emoção. As declamações poéticas, as interpretações musicais e, principalmente, os depoimentos de familiares e amigos, transbordam emoção, admiração, saudade e afeto por Vinicius. “Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo

que temos em comum” (Nichols, 2008: 171). Segundo Nichols, filmes performáticos nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. “A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa”, arremata o autor, para quem o documentário performático busca deslocar seu público para um alinhamento ou afinidade subjetiva com sua perspectiva específica sobre o mundo, ou neste caso, sobre o personagem.

O retrato revelado: a síntese imagética do biografado

O “Vinicius” revelado pelo filme de Miguel Faria Jr. é um mito nascido em um tempo áureo da produção cultural brasileira, da revolução de costumes, de uma Ipanema dourada que emoldurava o encontro de amigos, da boemia, da efervescência criativa. É evidente a ausência de uma neutralidade autoral: Vinicius de Moraes é, de certo modo, “incensado” pelas palavras dos amigos, pela incontestável beleza dos poemas e canções cuidadosamente escolhidos, e pelo texto narrado em *off*, em vários momentos do filme. Paradoxalmente, certas características reveladas por familiares e amigos próximos – entre estes, especialmente Tônia Carrero – colocam em destaque pontos mais vulneráveis da personalidade do artista, em geral, relacionados a seus relacionamentos amorosos. E, em alguns momentos do filme, derrama-se na tela um Vinicius embriagado e, até, angustiado.

Miguel Faria Jr. afirma, em entrevista nos extras do DVD do filme, que o maior desafio que encontrou foi reunir as diversas “vidas” de Vinicius: a vida privada e a vida pública em suas muitas faces, juntamente com sua poesia e suas canções. Essa é, também, uma característica fundamental da síntese que se tem ao final do filme: a impossibilidade de se separar a vida privada da obra do artista. Sobre isso, assim fala Miguel Faria Jr.: “Seria impossível. O processo artístico de Vinicius sempre foi paralelo à sua vida. Aos 24 anos, ele era um integralista e fazia sonetos parnasianos. Aos 60 anos, era um *hippie* desbundado. Vinicius viveu

o raro privilégio de ficar jovem com a idade. Acompanhar essas transformações é impressionante e muito emocionante.”

Na biografia de Vinicius, a vida privada e a pública se misturam. A bebida, os vários casamentos, o diplomata, o romântico incurável, o poeta e compositor reconhecido, a figura polêmica, todas essas “faces” revelam o homem e o artista. “Ele era uma pessoa extremamente antenada com tudo que acontecia à sua volta. E também quisemos mostrar como sua vida pública e privada se misturavam: ao mesmo tempo em que Vinicius provocava mudanças, também era influenciado por elas”, explica o diretor.

Considerações finais

Ao empreendermos a análise do filme *Vinicius* e observarmos outros filmes do gênero, a primeira e mais visível constatação é que os documentários biográficos podem assumir formas, rostos, estilos os mais diversos, numa gama de possibilidades de “tratamento criativo da realidade”, como definiu John Grierson,⁴ já nos idos dos anos 1920. A construção biográfica, nesse caso, pode assumir tons poéticos, optar pelo rigor histórico, dialogar com a ficção, optar pela informação objetiva. Pode utilizar fontes de pesquisa das mais diversas, reconstruir fatos, recorrer à dramatização e a recursos cênicos e gráficos, apresentar depoimentos.

Outra constatação é que a construção biográfica encontra, na linguagem cinematográfica, um cenário ideal para sua realização. No cinema, conseguimos perceber os entreatos, enxergar o silêncio, olhar a parte e identificar o todo. Talvez, esteja aí a especificidade da linguagem audiovisual que confere uma forma privilegiada, em relação a outras linguagens, como a da Literatura, por exemplo, de revelar a vida em várias de suas dimensões, a partir de imagens e sons articulados.

⁴ Na edição de 8 de Fevereiro de 1926, do *The New York Sun*, John Grierson (1898-1972), fundador do Movimento Documentarista Britânico dos anos 1930, publicou um texto sobre o filme *Moana* (Reino Unido, 1926), de Robert Flaherty, intitulado “Flaherty’s Poetic *Moana*”. Foi nesse texto que, pela primeira vez, usou o termo “documentário” e o conceito desse gênero como “um tratamento criativo da realidade”.

Na realização de um documentário biográfico, um risco que se corre é o de, ao reunir materiais de procedências diversas, transformar o filme em uma colcha de retalhos, uma soma de fragmentos que acaba por não revelar o retrato, mas por desconfigurar a pessoa biografada. As “múltiplas faces” de uma pessoa devem ser consideradas nessa construção, levando-se em conta que uma história de vida é algo complexo, com contradições e nunca completamente revelado. Mas tais “faces” devem ser habilmente reunidas e “alinhavadas” numa estrutura narrativa harmoniosa e funcional, coerente com o perfil do personagem que se deseja enfocar.

Enfim, podemos concluir que, num mundo marcado pela dispersão, multiplicidade, efemeridade e mobilidade, a biografia e, especificamente, os documentários biográficos ganham um significado especial, um lugar relevante na atribuição de sentido à realidade e à história social e, por que não dizer, pessoal de cada um de nós. São como “âncoras” que nos ajudam a encontrar terra firme sob águas agitadas. A arte de construir uma biografia no cinema permite ao cineasta experimentar um mergulho em outra vida, com todas as suas faces e arestas, para reconstruí-la e oferecê-la, na tela, ao público, para que este teça sua própria construção. O espectador é transportado numa viagem onírica, na espetacular experiência de ir ao encontro do outro e de mais uma história.

Referências bibliográficas

- BROCKMEIER, Jens (2010), “After the Archive: Remapping Memory”. Disponível em: <http://cap.sagepub.com/content/16/1/5.abstract> – Consultado em 18/04/2010.
- HALL, Stuart (2000), *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, apud SCHMIDT, Benito (Org.). *O biográfico – Perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.
- JABOUR, Arnaldo (2005), “O filme Vinícius é a viagem a Ipanema do ar”. Disponível em: <http://arquivoetc.blogspot.com/2005/11/o-filme-vinicius-viagem-ipanema-do-ar.html> – Consultado em 15/05/2009.
- NICHOLS, Bill (2008), *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora.
- PENA, Felipe (2004), *Teoria da Biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Editora Mauad.

- RONDELLI, Elizabeth & HERSCHMANN, Micael (2000) “Os media e a construção do biográfico: a morte em cena” apud SCHMIDT, Benito (Org.). *O biográfico – Perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.
- SÁ, Alberto (2010), “A Web 2.0 e a Meta-Memória” – Artigo apresentado durante o 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, de 06 a 08/09/2007, Braga. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/9358> – Consultado em 22/05/2010
- SCHMIDT, Benito Bisso (Org.) (2000), *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.
- VAN DICK, José (2004), “Memory matters in the Digital Age”. University of Amsterdam. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/configurations> – Consultado em 07/05/2010.
- VILAS BOAS, Sergio (2002), *Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus.

Filmografia

Vinicius (Brasil, 2005), de Miguel Faria Jr.

**“EU FALO DE NÓS PARA VOCÊS”: SUBJETIVIDADE E PERFORMANCE NO
DOCUMENTÁRIO *OS CATADORES E EU***

Tatiana Levin*

Os Catadores e Eu (França, 2000, 82’).

Título original: *Les Glaneurs et la Glaneuse*

Produção: Cine Tamaris com a participação de CNC, PROCIREP e Canal +

Fotografia: Stéphane Krausz, Didier Rouget, Didier Doussin, Pascal Sautet e

Agnès Varda

Som: Emmanuel Sland e Nathalie Vidal

Montagem: Agnès Varda e Laurent Pineau

Música: Joanna Bruzdowicz

Agnès Varda apresentou ao longo da sua carreira documentários que dialogaram em algum grau com sua vida pessoal, trazendo neles uma condução narrativa condicionada pela subjetividade trabalhada em sua obra em torno do mostrar-se, falar de si, relatar algo que tivesse ligação com sua vida pessoal. Em meio aos seus documentários, *Os Catadores e Eu* (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000) representou um ponto de mudança, um aumento da explicitação da subjetividade da autora na tela. Com ele, pela primeira vez ela assumia o papel de *performer* alinhavando a narrativa como um todo, tornando-se uma personagem desenvolvida do início ao fim do filme como um alguém que fala de dentro, que fala como uma catadora sobre os catadores, sendo o “catar” ressignificado por ela estrategicamente para cavar esse lugar de quem faz parte da comunidade retratada.

Num panorama geral, a trajetória cinematográfica dessa realizadora seguiu rumo a uma inovação das formas narrativas na defesa de um olhar autoral, fosse ele dentro da *Nouvelle Vague*, sendo ela precursora do movimento, ou na defesa de causas políticas de vertentes variadas, como a inserção da mulher e do negro na sociedade ou a busca pela paz, própria da cultura *hippie* em fins da década de

* Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: tatianalevin@gmail.com

1960. Seus documentários tendem a revelar tanto a sua autora quanto a elaboração do filme na adoção de estratégias reflexivas, como a presença da cineasta na tela, o uso de câmeras subjetivas e a mostração de equipamentos de filmagem. A quebra da narrativa e o uso da metalinguagem são constantes no tratamento das mais diversas temáticas. Ela fala do familiar retratando o marido, os vizinhos ou o gato de estimação, por exemplo, e de temas universais, abordando a inexorabilidade da velhice e da morte ou refletindo sobre a memória. Nessa ponte entre sua intimidade e abordagens que tangenciam a seara do que é humano, a autora transita aproximando afetivamente o que poderia ser visto de forma distanciada ao dar uma legibilidade pessoal ao relatado, colorindo com tintas subjetivas o que quer que se passe entre o captado e o exibido.

O uso do “Eu” no documentário *Os Catadores e Eu*

O realismo no documentário é negociado a partir da relação entre texto e referencial histórico, como um conjunto de convenções e normas para a representação visual ao qual o texto de todo documentário é endereçado virtualmente, seja através da adoção, modificação ou contestação das mesmas (Nichols, 1991, p. 165). A especificidade desse gênero está na referência ao mundo histórico atrelada a um comentário numa perspectiva retórica, para que o espectador trabalhe no sentido de interpretar um argumento (Nichols, 1991, p. 166). Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 116) considera a narrativa documental como dotada de uma função assertiva que a distingue de outras narrativas, ainda que seja a asserção sobre o “eu” que enuncia. Ramos (2008, p. 23) refere-se a uma tendência do documentário contemporâneo no uso do falar de si, da enunciação na primeira pessoa, em que o “eu” que fala estabelece asserções sobre sua própria vida. Ainda para esse autor, o documentário contemporâneo também pode ser definido pela intenção do autor de realizar um documentário (Ramos, 2008: 25).

O “eu” em jogo como sujeito exposto na argumentação não deixa de causar estranheza ao espectador desavisado ou de desagradar mesmo o público especializado que tem como parâmetro um ideal de objetividade, associado às

“Eu falo de nós para vocês” ...

tendências do documentário surgidas em fases anteriores, como o cinema direto com sua aparente não intervenção no acontecimento ou o expositivo com sua organização didática por meio de um narrador supostamente neutro. Essa é uma questão referente à voz do documentário, “[...] aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou organiza o material que nos apresenta” (Nichols, 2005. 50) e que, independentemente da composição formal suscitada, diz respeito ao ponto de convergência de todos os modos de documentário, o de que há uma representação da realidade, cabendo ao espectador relacionar-se com ela a partir da crença na veracidade do que lhe é narrado.

O documentário *Os Catadores e Eu* representa um objeto de pesquisa ímpar em meio à filmografia documental de Agnès Varda devido as suas propriedades internas, um clímax, se é que se pode dizer isso, um momento importante na trajetória da cineasta quanto a sua auto-representação. Por mais que Varda tenha usado o recurso de exploração de elementos associados ao seu universo pessoal em outros documentários,¹ nesse documentário há um grau maior de exposição, um crescimento da explicitação da sua subjetividade no filme. A cineasta lançou em 2008 outro documentário de longa-metragem em que vai à frente das câmeras falar de si, *Les Plages d’Agnès*, ao qual ela se refere como “um auto-retrato quase aos 80 anos” (Estoril Film Festival 08, 2008: 87). Esse último documentário não será objeto da presente reflexão, mas mesmo que fosse examinado, não eliminaria a afirmação aqui defendida de que *Os Catadores e Eu* representa um ápice na carreira dessa realizadora quanto ao se retratar na obra (tendo como guia a ordem cronológica de seus filmes), embora seja importante ressaltar que ambos os documentários manifestam abordagens subjetivas, contudo diferenciadas.

Les Plages d’Agnès tem como base a vida da cineasta e é o relato que ela chama de autobiográfico. O foco desse documentário está nela, nas suas “praias”, e não dividido entre assuntos e pessoas como em outros de seus filmes compostos com elementos biográficos. Há nele uma entrada na vida de Varda em retrospecto,

¹ A exemplo de: *A Ópera Mouffe* (*L’Opéra-Mouffe*, 1958), *Tio Yanco* (*Oncle Yanco*, 1967), *Daguerreótipos* (*Daguerreotypes*, 1975) e *Ulisses* (*Ulysses*, 1982).

algo muito diferente do que foi feito em *Os Catadores e Eu*. *Les Plages d'Agnès* é um filme que traz uma apresentação das diversas fases da vida da cineasta, de datas e imagens de arquivo. Há a revelação de momentos importantes de sua vida, como a dificuldade em lidar com a doença responsável pela morte do seu marido, o também cineasta Jacques Demy, e o porquê da escolha da realizadora em ocultá-la na época. Dentro de seu universo autoral, Varda também faz nele suas intervenções *nonsense* e cheias de humor, como quando monta uma praia em plena rua Daguerre com areia e funcionários sentados em computadores vestidos com suas roupas de banho. Assim como em *Os Catadores e Eu*, a cineasta reflete sobre a idade e a morte das pessoas queridas em *Les Plages d'Agnès*, a ponto de permitir-se sentar para chorar a perda dos amigos, relacionando-se com seu público e com o princípio documental do filmar o que está acontecendo de fato. Pela primeira vez, ela verbaliza e mostra em seu filme algo que estava lá desde sempre: a interlocução com sua vida pessoal.

Numa outra perspectiva, a matéria de construção de *Os Catadores e Eu* é o olhar, o pensamento, o encontro com as pessoas e com um tema. O documentário é uma leitura sobre a existência na sociedade contemporânea de indivíduos que vivem do que os outros não querem mais, por necessidade, acaso ou escolha. Viajando pelas estradas da França, Agnès Varda encontra catadores e catadoras, respigadores e recuperadores de restos deixados nos lixos e nos campos. Buscando fazer parte desse grupo, a realizadora posiciona-se também como uma catadora, mas que trabalha com uma matéria-prima diferente: como uma “recuperadora” de imagens, exibindo as descobertas feitas pelo caminho, algumas filmadas com uma pequena câmera digital mostrada ao espectador logo no início do filme. As impressões sobre o que vê são narradas e servem a outros pensamentos, a exemplo de quando vislumbra seu envelhecimento e fala da perspectiva de morrer.

A cineasta faz da sua percepção a linha condutora desse documentário, elaborando o relato a partir de uma interpretação criativa da realidade, ou mesmo, de associações factíveis diante do seu conhecimento de arte. Ela percorre o campo e a cidade em busca de personagens e procura obras em museus. É assim que

“Eu falo de nós para vocês” ...

organiza assuntos díspares como os depoimentos de catadores de lixo com o exame de obras artísticas. Cada região visitada é destacada não somente segundo o alimento cultivado ou a atividade de algum personagem catador, mas também por meio de um museu que abriga certa obra relacionada à narrativa. Dessa forma, a cineasta estabelece um território em que consegue ter liberdade para assumir sua paixão pela arte pictórica - elaborando reflexões por vezes existencialistas - e sua vontade de conhecer pessoas envolvidas na atividade de reaproveitamento de sobras de materiais alimentícios dentre outros, procurando saber quais são suas motivações.

A viagem é ainda um encontro com as raízes do passado para melhor compreender o presente. Nesse sentido, Varda atua como um garimpeiro pesquisando o passado - quando era natural o hábito de apanhar os restos da colheita - querendo saber como a tradição se manteve, se perdeu ou foi adaptada aos dias atuais. O início de sua jornada reflete a tônica do filme, de que há para a realizadora uma ponte que liga naturalmente arte e vida, pois a idéia matriz do documentário *Os Catadores e Eu* teria surgido do contato da cineasta com a reprodução numa enciclopédia do quadro *As Catadoras* (*Les Glaneuses*, 1857), de Jean-François Millet. É a partir das indagações sobre esse passado retratado na obra pictórica de Millet, que Varda pensa em qual é o destino das sobras na sociedade de hoje, como se a curiosidade sobre o tema tivesse surgido deste livro antigo, uma enciclopédia Larousse.

Em seu conjunto, *Os Catadores e Eu* organiza um mosaico para dar voz a donos de plantações, supermercados, proprietários em geral, contrapondo os seus pontos de vista com os de pessoas que vivem à margem da sociedade e artistas que trabalham reciclando materiais. E para marcar um campo de discussão abrangente, a cineasta colhe depoimentos de autoridades jurídicas a fim de descobrir a legislação a respeito do direito à propriedade privada agrícola e urbana. Assim, o filme é uma tentativa de desafiar concepções sociais, sendo composto de encontros em diversas paradas e de muitas descobertas, num alinhamento com o concreto e o abstrato, como se o real motivasse a divagação sobre a vida.

Documentário e *performance*

No esforço de entender, esclarecer e sistematizar modos de documentar o real, destaca-se o trabalho do pesquisador norte-americano Bill Nichols, a quem outros pesquisadores importantes no campo fazem referência, como Michael Renov (1999: 314), que qualifica o livro de Nichols *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* como “[...] o mais importante e influente livro sobre o filme documentário”.² O que Renov (1999, p. 314) ressalta fundamentalmente a respeito do livro é o avanço teórico no campo quando Bill Nichols criou “[...] uma série de enquadramentos taxonômicos dentro dos quais todos os documentários podem ser provavelmente alocados”. Nichols cunhou um sistema que, apesar de ser compreendido com facilidade, possui complexidade suficiente para lidar com os reveses existentes em diversas épocas no campo do documentário. O autor encontrou aspectos na evolução constante do campo em meio a questões ideológicas, culturais e tecnológicas, de forma que os modos por ele denominados apreenderam as distinções percebidas pelos próprios realizadores, distinções que não figuram cristalizadas, pois sua taxonomia incorpora ressalvas que facilitam a existência de convenções características de um modo junto a variações que demarcam a presença autoral. “Cada modo estabelece uma hierarquia de convenções ou normas específicas que permanecem suficientemente flexíveis para incorporar uma grande quantidade de variação estilística, nacional, e individual sem perder a força de um princípio organizacional” (Nichols, 1991: 23).

Ainda que amplamente aceito pelos teóricos especializados em documentário, o “sistema Nichols” estabelecido em 1991 passou por uma reelaboração apresentada no livro *Introdução ao Documentário* (2001), com o acréscimo de dois novos modos (poético e performático) aos quatro modos anteriormente nomeados (expositivo, observativo, interativo – ou participativo – e

² Todas as traduções são de responsabilidade da autora.

“Eu falo de nós para vocês” ...

reflexivo).³ A partir da incorporação desses dois modos, é possível abordar com mais precisão o trabalho de Agnès Varda, sem o risco de relativizar elementos expressivos em seus filmes dialogando com campos outros que não o do documentário.

Os modos de documentar o real categorizados por Nichols não se encontram em exibição em veículos de comunicação na mesma proporção, de forma que é comum verificar que as expectativas do público quando em contato com um documentário estejam fundamentadas num modo de documentar o real e não na diversidade comportada pelo gênero. Nesses casos, pode-se pressupor que a assimilação do produto documentário pelo espectador está implicada num enquadramento equivocado das abordagens múltiplas que o fazer documental comporta. A pesquisa de Bill Nichols possibilita lidar com as mudanças no campo do documentário, a partir do seu sistema de modos de documentar o real. A definição de modo, contida em seu sistema, difere da de gênero por lidar com um conceito de representação histórica. O modo comunica-se com recorrências lingüísticas aceitas institucionalmente e, com algo específico ao fazer documental, que é o emprego da voz do discurso de uma determinada maneira. Embora os modos não tenham surgido ao mesmo tempo, eles coexistem como formas de retratar o real, adotadas de acordo com as opções do realizador de adesão a uma ou outra tradição de produção de documentários.

Existia desde o início desta investigação uma aproximação desconfiada do material exibido no filme *Os Catadores e Eu*. A apresentação de Agnès Varda como a catadora de imagens que fala de si, refletindo sobre o mundo em meio a uma série de digressões, estava associada à defesa de temas socialmente relevantes, e mesmo tocantes, como a fome e o desemprego. Havia um relato que colocava a cineasta-catadora junto aos outros atores sociais não apenas através de recursos tradicionalmente utilizados no estabelecimento de uma linguagem documental, mas a partir de quebras na narrativa, momentos digressivos com ênfase na expressão de sua subjetividade. A impressão desconfiada derivava da

³ O modo performático foi apresentado por Nichols no livro *Blurred Boundaries*, de 1994, no qual não consta ainda o modo poético. Esse último modo detectado aparece em *Introdução ao Documentário* (2001) como um primeiro modo junto ao expositivo, surgido na década de 1920.

percepção da exposição de atores culturalmente contextualizados em seus cotidianos lado a lado com uma personagem incorporada pela cineasta, que ao deter o controle sobre o processo criativo, havia construído e planejado o seu retrato. A personagem explicitava sua subjetividade dando-lhe a mesma importância atribuída aos temas em foco, facilmente reconhecíveis como socialmente importantes. Era difícil estar no lugar do espectador sem questionar a escolha de Varda, como se as opções da realizadora estimulassem juízos morais nem sempre favoráveis.

De fato, a cineasta estava assumindo o papel de *performer*⁴ ao se colocar de forma onipresente no filme como o eixo de ligação entre os assuntos enfocados, sublinhando um modo pessoal e passional de organizar o relato, criando uma “subjetividade social” na união entre o geral e o particular, o individual e o coletivo, e o político e o pessoal (Nichols, 2007, p. 171). Assim, uma aproximação analítica do material permite verificar um uso estratégico da colocação de Varda na cena, que não descaracteriza *Os Catadores e Eu* como documentário e ainda estabelece um lugar para ela na narrativa de um alguém inserido na comunidade retratada, capaz de falar em nome dessa comunidade, em vez de um alguém imparcial como um narrador em voz *over*. Nesse documentário, a cineasta participa como personagem, um sujeito específico inserido na problemática tratada pelo filme, que também cata algo, colhendo imagens e fatos para contar uma história e se expressar por meio dela, podendo ainda interagir com outros atores sociais, revelando alguns deles em sua intimidade e complexidade. Ao ler o filme dessa maneira, é possível então perceber que houve uma abordagem específica para um assunto amplo, facilmente transformado em estatísticas em outras abordagens. Parafraseando Bill Nichols (2007, p. 40-45), o “eu falo deles para vocês” convive diretamente com o *eu falo de nós para vocês*, a cineasta emite suas opiniões e fala de suas impressões posicionando-se como alguém “de dentro”, que é também catador, reciclador e recuperador como aqueles que são apresentados pelo filme. Esse é o enfoque, de que o que se vê é filtrado

⁴ Bill Nichols não chega a definir o termo “*performance*” conceitualmente para elaborar o modo performático. Assim, o seu uso aqui está ligado à definição relativa ao exercício artístico no sentido do atuar, interpretar, desempenhar um papel ou uma criação de sua própria autoria.

“*Eu falo de nós para vocês*” ...

por aquele que está vendo, nas suas mínimas relações com a sociedade, surgindo um mundo característico na forma performática de documentá-lo.

A premissa destacada por Nichols como própria ao modo performático de que “o pessoal acrescenta ao geral” é adotada em *Os Catadores e Eu* como princípio norteador da abordagem. O olhar da realizadora faz-se onipresente guiando a montagem, conectando as sequências, conduzindo por vezes associações livres dadas, por exemplo, de forma rítmica ou conceitual. As experiências estilísticas com o som e a imagem servem para que Varda realce sua expressividade e o que torna esse documentário peculiar é que ela faz isso juntando a função de cineasta a uma personagem que é apresentada ao espectador num ato performático no início do filme, quando, após mostrar a pintura *A Catadora (La Glaneuse, 1877)*, de Jules Breton, no Musée des Beaux Arts de Arras, ela se nomeia a outra catadora que larga o trigo para pegar numa câmera digital. A cineasta monta uma cena no museu de Arras em frente ao quadro de Breton que tem como modelo e deixa cair o trigo carregado nos ombros enquanto revela a câmera na mão para dar início à sequência seguinte composta de *performances* visuais e conceituais, viabilizadas pelo uso de seu instrumento. Atuando como cineasta e apresentando-se como personagem, Varda realiza uma manobra que faz com que dois pontos de vista coincidam como sendo seus. Vale notar que a construção dessa personagem não é dada apenas na câmera subjetiva, mas também por um olhar externo quando a realizadora é filmada captando imagens, assim, a pequena câmera digital, que é anunciada e filmada nas mãos da realizadora em diversos momentos, aparece tanto do ponto de vista subjetivo, a exemplo de quando a realizadora filma as próprias mãos, como no enquadramento realizado por outras câmeras.

O filme apresenta constantemente essa troca de ponto de vista, entretanto, mantém a idéia de que se trata de um olhar único vindo da câmera digital de Varda, pois a amarração do material como um todo é feita por meio da onipresente voz guia da realizadora, com som *in* e *off*. Portanto, depois de dar a conhecer a pequena câmera digital como sua ferramenta, mostrando algumas experimentações imagéticas resultantes do seu uso, há uma espécie de

autenticação do olhar da interlocutora, esse sujeito – no caso, a cineasta – identificado com a instância narrativa.

Modos adaptados à *performance* da cineasta catadora

Bill Nichols defende como próprio ao modo performático a apropriação de características de outros modos com uma inflexão própria, algo que não é recíproco no diálogo de qualquer um dos modos com outros do sistema proposto pelo teórico. No exame de *Os Catadores e Eu*, verifica-se que o encaixe no modo performático tal como descrito por Nichols contempla uma série de aberturas, interseções entre os outros modos de documentário. Nesse documentário, é possível perceber principalmente a apropriação diferenciada dos modos reflexivo e expositivo num reforço constante da *performance* da cineasta.

O desenvolvimento da personagem catadora passa por uma estratégia reflexiva na revelação do aparato, porém não há nesse filme um questionamento da representação em si apenas porque é mostrado ao espectador o objeto que promove o recorte da realidade. A reflexividade é explorada de forma estilística, ligada a um objeto inserido na narrativa dentre outros, atrelado desde o início à personagem, às ações performáticas da cineasta. Por isso é curioso notar que o que é visto vem de mais de uma câmera, já que o prevalecente é a idéia de que Varda é responsável pelo material do filme como um todo. Para promover estrategicamente essa impressão de unicidade, o *off* conduz a narrativa constantemente, não como um narrador neutro, mas por meio da fala na primeira pessoa. Assim, o uso no filme da revelação de uma personagem que tem como ferramenta uma câmera de filmagem é mais um reforço do “eu” respondendo pelo ponto de vista apresentado do que um apelo reflexivo para questionar a representação da realidade, ou seja, o espaço para se pensar a representação não tem como foco a reflexão sobre o documentário em geral no sentido de afirmar que há entre a realidade e o filme uma representação, pois isso já está implícito na prática de filmar, a câmera serve aqui à *performance*.

“*Eu falo de nós para vocês*” ...

Em *Os Catadores e Eu*, a subjetividade como ponto de partida para o início de uma discussão desloca as indagações para o lugar das opções realizadas pela cineasta, da linguagem adotada para explorar seu assunto. O elemento reflexivo da revelação do aparato que estabelece a composição do duo criador/personagem, de um personagem “catador de imagens”, quando somado à fala em primeira pessoa permite que Varda tenha liberdade para criar mostrando-se como uma criadora criativa, enfatizando sua própria originalidade. A reflexividade também é explorada nesse documentário num viés diferente, quando está manifestada para imprimir propositalmente uma marca de realidade, ao mostrar a intervenção do acaso na filmagem de cenas não roteirizadas previamente e desempenhadas por atores sociais. A realizadora deixa sobras de fala no material final encerrando uma sequência com uma fala espontânea de sua entrevistada, reveladora do processo de filmagem, na qual essa senhora - que acabou de dar um depoimento sobre a tradição de catar sobras da colheita na sua família - parece estar sem graça por ter sido pega de surpresa pela equipe de filmagem. Essa sequência também pode ser interpretada de maneira diversa, em direção ao uso da reflexividade como recurso para questionar a representação ideológica do tema: a desigualdade social, a pobreza e a fome retratadas em meio a momentos de leveza, que rompem um pouco com o drama real imposto pela temática. Aliás, muitos momentos do filme compartilham um matiz humorístico.

Nesse documentário, além de uma apropriação de características reflexivas para promover a subjetividade da autora através da revelação do aparato cinematográfico, há o uso de recursos tradicionalmente associados ao modo expositivo. A argumentação rege a organização de *Os Catadores e Eu* e influencia outros aspectos do filme, como a imagem submetida à banda sonora, a quebra da continuidade espaço-temporal e o uso do *off* em lugar do som direto. Contudo, a narração de Varda em torno de um argumento parcial é amenizada na utilização de entrevistas, ainda que estas estejam orquestradas ilustrando as posições adotadas pela cineasta. Por haver uma voz onipresente nesse documentário, mesmo não sendo *over*, poder-se-ia argumentar então que o material é organizado de forma autoritária, sendo eticamente condenável assim

como outros materiais classificados dentro do modo expositivo que apresentam uma visão única sobre determinado assunto. No entanto, a realizadora apropria-se de outras ferramentas do fazer documental, colhendo depoimentos de fontes diversificadas, as quais apresentam perspectivas diferenciadas sobre o tema em questão, a exemplo dos momentos filmados nas ostriculturas da ilha de Noirmoutier em que os depoimentos conjuntamente sinalizam que os catadores pegam ostras além da quantidade permitida, inclusive invadindo as ostras no mar, o que dá ao espectador por um instante a possibilidade de confrontar o ponto de vista propagado em favor dos catadores.

Outro recurso que distancia a organização presente em *Os Catadores e Eu* daquela que qualifica o modo expositivo é a apresentação da produção de conhecimento ao invés da ocultação das diversas etapas que levaram à construção do ponto de vista exibido no filme. Seria ingênuo não perceber que ainda assim predomina a condução clara da cineasta, no espaço dado aos personagens que lhe emocionam em comparação com os que não lhe agradam. Em certa medida, não é difícil sustentar a posição defendida por ela no filme, pois o tema é referente aos catadores e não aos proprietários entrevistados e, pode-se alegar, existe um lado moralmente correto para se aderir quando se fala em desigualdade social. Assim, Varda tece o discurso do filme dando peso diferente aos catadores, concedendo-lhes mais espaço. Em outros termos: a realizadora é parcial ao conceder voz aos atores sociais de seu filme, como se as razões para negar a alguém o direito de se servir do que não tem mais utilidade para o outro fossem insuficientes. Os proprietários que ganham mais espaço são aqueles favoráveis a causa defendida pela cineasta, são risonhos, simpáticos, e os que são contra a causa, são o oposto. Eles nem precisam mostrar antipatia, pois a cineasta fala por eles quando faz uma declaração à câmera expressando claramente sua opinião, de que não permitir a entrada dos catadores é apenas má vontade.

A voz da autoridade utilizada no modo expositivo para reforçar a argumentação persuasiva também é usada aqui, mas numa chave diferenciada. Advogados e juízes falam sobre os direitos relativos à apropriação das sobras produzidas pela sociedade no campo e na cidade. Não são apenas pessoas falando

“Eu falo de nós para vocês” ...

sobre a lei, são também personagens por serem estimulados a demonstrar algum traço de suas personalidades, quando interagem com a cineasta que brinca provocando-os, desconcertando-os. Há uma relativização do uso da voz da autoridade que funciona sem descaracterizar o depoimento, ou seja, sem o deixar menos crível. O que Varda faz ao elogiar uma toga ou conduzir a cena - como quando coloca o advogado especialista em causas rurais vestido com sua toga andando por plantações de couves-flores e tomates – é trazer esses depoimentos para uma configuração do documentário como um todo na afirmação de um tom, de uma forma própria de representar a realidade histórica.

O tom geral trabalhado pela cineasta está na promoção de uma interação com os atores sociais que rejeita formalidades, abrindo espaço para reações e falas espontâneas. Do modo participativo, a entrevista que conta com a intervenção ativa do entrevistador ganha outra ênfase quando adaptada ao modo performático. A interação emotiva do realizador com a realidade, atribuída a esse modo por Nichols, contagia o encontro entre entrevistador e entrevistado. A emoção está presente nas repostas dos entrevistados que fazem revelações íntimas, provocadas pelo teor das questões levantadas pela realizadora que age frequentemente como entrevistadora. Perguntas sobre a vida conjugal e familiar, o passado profissional – já que um dos focos da cineasta são pessoas desempregadas ou com baixa renda financeira – são introduzidas nas conversas. Há espaço para reações pessoais por parte de Varda também, a exemplo de quando ela conversa com um caminhoneiro desempregado no trailer onde ele mora e extrai a informação de que ele e um colega bebem um engradado de cerveja por dia, o que a deixa espantada. Nessa cena, a realizadora não é vista, mas conduz a conversa reagindo emocionalmente ao dito, o que é perceptível nas suas interferências sonoras.

A idéia de que existe um encontro entre pessoas a partir das entrevistas realizadas pela cineasta, no sentido do estabelecimento de uma interação pessoal, prevalece em grande parte de *Os Catadores e Eu*. Existem também depoimentos curtos e gerais, que falam mais em nome de uma ação comum, ou seja, em âmbito geral e não pessoal, ilustrando um bloco temático didaticamente, preenchendo lacunas com informações básicas. O filme traça um panorama sobre o

reaproveitamento das sobras produzidas pela sociedade, na alimentação de pessoas no campo e na cidade, na reutilização de eletrodomésticos, móveis e outros objetos para uso cotidiano ou para fazer uso artístico, e por traçá-lo, apresenta informações concretas sobre a “cadeia produtiva” que rege cada um dos blocos temáticos constituintes. Mas esse filme tem seu diferencial justamente no envolvimento afetivo da realizadora, embalado nas reações emocionais que intermedeiam o contato dela com a realidade. “Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum. Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa” (Nichols, 2007: 171).

Por usar o texto amarrando à narrativa, em *off* numa grande parte, a cineasta consegue tanto fazer associações quanto comentar sobre a cena em andamento. Uma cena que aparentemente se desenrola na observação de um acontecimento é narrada pelo *off*, numa “maquiagem” do modo observativo. Um desses momentos ocorre quando a cineasta conhece um homem que come sobras encontradas na rua após um dia de feira, esse homem a cativa, o que ela confessa em *off* revelando que só o abordou após observá-lo algumas vezes, quando enfim resolveu falar com ele.

Outro momento de uso adaptado da observação é dado na primeira vez em que realizadora vê o homem do trailer, referido anteriormente. O homem passa de costas pela frente da câmera como se não a percebesse, enquanto a cineasta diz tê-lo visto se aproximar. A tomada dele indo até um monte de batatas apanhá-las antes de conversar com a cineasta - que consegue filmá-lo de dois ângulos diferentes, pegando-o de costas e em seguida lateralmente - dificilmente ocorreu naturalmente. É importante aqui deixar claro que o apontamento de uma cena como essa serve para ilustrar a forma de trabalhar de Agnès Varda nesse documentário, o que evidencia que não há por parte dela uma parcimônia na

“*Eu falo de nós para vocês*” ...

mistura de recursos possíveis utilizados por documentaristas de diferentes tradições. Pelo contrário, ela sempre dialogou consigo ao estabelecer uma linguagem documental caminhando para uma trajetória autoral.

A imaginação e a emoção a serviço do real

Como categorizado por Bill Nichols, o modo performático comporta a mistura de recursos expressivos para retratar o mundo histórico flexibilizando estruturas narrativas, dando lugar ao subjetivo e a representações não convencionais. Agnès Varda organiza o material fílmico em *Os Catadores e Eu* dispondo de um método associativo, trabalhando a significação na junção de elementos visuais e sonoros de acordo com critérios diferenciados. A sequência passada na propriedade de Jean Laplanche, um psicanalista que herdou as vinhas do pai, é modelar em termos de um sistema associativo diversificado, pois além de conter a entrevista com som *in*, tem o *off* de Varda coberto por imagens ilustrativas denotativas - como planos abertos da propriedade enquanto se fala dela - e conotativas, assim, um exemplo de sentidos sugeridos além do dito e do visto ocorre quando a cineasta anuncia o personagem destacado, revelando suas duas profissões. A reprodução de uma textura de madeira não ilustra a banda sonora que apresenta Laplanche, mas ao montar a fala de que o viticultor é também psicanalista com imagens cada vez mais fechadas da textura de uma madeira, ritmadas pelo comentário em *off*, há uma nova dimensão de significação, pois é possível fazer a associação com o exercício profissional da psicanálise, no que há de exterior rumo ao que está interiorizado, armazenado no inconsciente.

As associações que Agnès Varda promove em *Os Catadores e Eu* fundem em alguns momentos a imaginação da cineasta com o real, trazendo algo que não chega a ser ficcional, é uma outra coisa. A imaginação não existe necessariamente como algo irreal, mas como mais um elemento do mundo. Um momento dessa apropriação do real via imaginação ocorre quando a realizadora chega a sua casa após uma viagem ao Japão. Entre cartas acumuladas no chão, plantas e gatos, ela dirige seu olhar à infiltração no teto. A mancha provocada pelo

bolor não é pequena, mas grande o suficiente para marcar sua presença ao longo do tempo. Para a cineasta, a mancha é um elemento afetivo porque marca um terreno reconhecível, tão reconhecível que parece já ter povoado a imaginação de Varda a ponto de representar traços familiares. Ela consegue perceber nos rastros deixados pela infiltração traços da obra pictórica de alguns artistas de renome que trabalham com formas abstratas. Uma mancha no teto pode ser “*un Tàpies, un Guo Qiang, un Borderie*”.

Para mostrar o que vê ao espectador, a realizadora trabalha sua percepção em imagem, indo além e fabricando a cena ao manipular a banda imagética. Algumas manchas da infiltração chegam a receber interferências gráficas no processo de pós-produção para que se assemelhem de fato aos traços conhecidos dos artistas citados. Devido ao didatismo da cineasta no esforço de fazer com que as imagens tenham propriedades narrativas que falem por si, a infiltração vira matéria-prima para a pintura imaginada e é enquadrada numa moldura clássica dourada sob fundo preto, exibida no filme como instantâneos que reproduzem a pintura em destaque. Não restam sobras de significado na imagem, ela é clara, expressiva e didática, assim como o *off* de Varda que acompanha a sequência no estilo de um pensamento exteriorizado.

Ao enfatizar sua subjetividade e apelar para a emoção, o que é característico do modo performático, Agnès Varda busca uma relação de aderência à visão de mundo apresentada por ela em *Os Catadores e Eu*. Há um equilíbrio no material em meio ao diálogo entre tradições de documentário, no uso de entrevistas, imagens de arquivo, observação “direta” da situação, associações poéticas, comentários em *off*, fala na primeira pessoa. No entanto, o modo performático caracteriza melhor esse filme, situando-o em meio ao movimento atual do campo do documentário. A questão da projeção subjetiva de Varda junto à preocupação demonstrada por mazelas sociais não parece problemática enfim. Mas aponta em direção a uma superação de convenções aceitas institucionalmente, como numa evolução histórica do gênero documentário na sua constante busca por revelar o mundo histórico, considerando-se aqui evolução como um movimento natural, uma tentativa de superação de aspectos vistos como

“Eu falo de nós para vocês” ...

limitados no próprio campo do documentário com o passar dos anos. Narrando desde o lugar do surgimento da idéia, quando a cineasta abre o documentário mostrando a reprodução da pintura de Millet na enciclopédia, há uma busca por despertar a curiosidade pelo tema e por organizar a argumentação em *off*, que em meio a várias quebras na narrativa, consegue manter-se coerente no percurso vivenciado pela autora. É na definição da abordagem específica, quando Varda se mostra como personagem, que as regras do jogo são lançadas. A sensibilidade do espectador tem que ser aguçada nesse processo, pois o que se quer é apresentar não só a cineasta-catadora com toda a sua autenticidade, mas personagens, atores sociais como indivíduos tão originais quanto a realizadora do documentário.

Conclusão

Num panorama geral, é perceptível ao se assistir a *Os Catadores e Eu* que se trata de um documentário de Agnès Varda e não apenas porque está anunciado como tal no próprio filme - por meio da *performance* da cineasta no papel daquela que realiza o filme -, esse documentário possui um modo de organizar o material fílmico, uma série de recursos empregados, peculiar ao cinema da autora. No entanto, se existe nele uma mudança na explicitação da subjetividade da cineasta, há também uma convergência entre tema e modo de ver o mundo, de maneira que Varda é alguém que fala de dentro, não apenas narrando na primeira pessoa, mas participando efetivamente da narrativa como personagem, uma catadora em meio aos catadores. Em outros documentários em que usa elementos biográficos, Varda escolhe temas com os quais tem ligação, aproximando-se de vizinhos e de familiares, ainda que intimamente distantes, filmando uma feira parisiense num bairro próximo a sua casa. O curioso é que justamente ao ampliar o território explorado, colhendo depoimentos em lugares espalhados pela França, ela consegue maior inserção na comunidade, pois faz do cinema algo mais que o meio de encontrar seus personagens para ser ele a atividade coincidente, o cinema enquanto o catar, o catar que une todos os que estão presentes no filme.

O que chama atenção fora a presença da cineasta em cena no seu modo de documentar o real é um modo particular de conectar as informações sem um critério lógico permanente, algo que ganha sua melhor definição no termo “*cinescrita*”, cunhado por Varda, que no fundo é aquilo que foi conquistado no campo de batalha ocupado pelos *nouvelle-vaguitas*, tendo sido reivindicado em nome deles por Alexandre Astruc e a sua *caméra-stylo*: o cinema como linguagem autônoma, como um meio de expressão afeito a liberdades autorais. A *cinescrita* de Agnès Varda está fundamentada no seu método associativo sem padrão, ou melhor, na liberdade exercida por ela na conjunção de sons, imagens e idéias, como se seguissem o fluxo do pensamento.

Pode-se dizer que o texto em *off* é a ferramenta que organiza o discurso narrativo de seus documentários, mas há que se considerar que a escrita cinematográfica de Varda não é texto falado apenas, mas texto visto. A liberdade que se apresenta no que é narrado em *off* está presente na “câmera-caneta” da cineasta, uma câmera que investiga em planos abertos, fechados e fechadíssimos, estes últimos tendendo a revelar texturas e ocultar formas pré-concebidas. Uma coincidência bela de se ver é o plano que faz a realizadora da pele de seu marido, o cineasta Jacques Demy, em *Jacquot de Nantes* (1991) e de sua pele em *Os Catadores e Eu*, ambas reveladas em poros, pêlos, manchas, linhas, enfim, texturas. É um modo de ver que se estabelece, de olhar além e de utilizar o cinema dentro de seus possíveis, que, num alinhamento com o que preconizava Astruc, são muitos possíveis dos quais só o cinema pode dar conta de expressar.

Referências bibliográficas

- ESTORIL FILM FESTIVAL 08, (2008) Monica Muggia e Stefano Savio (orgs.), Lisboa: Leopardo Filmes.
- NICHOLS, Bill (1991), *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press.
- _____. (2007), *Introdução ao Documentário*, (2001) Mônica Saddy Martins (trad.), Campinas, SP: Papirus, (Coleção Campo Imagético), 2a Ed.
- _____. (2005), “A Voz do Documentário”, (1983) Eliana Rocha Vieira (trad.) in Fernão Pessoa Ramos (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema*, v. 2. *Documentário e Narratividade Ficcional*, São Paulo: Editora Senac São Paulo.

“Eu falo de nós para vocês” ...

- _____ (1994), *Blurred Boundaries*, disponível em: <http://www.books.google.com/books?id=mRzTzOZOumcC&printsec=frontcover&dq=blurred+boundaries&hl=pt-BR#PPA92,M1> Consultado em 15-01-2009
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008), *Mas Afinal... O Que É Mesmo Documentário?*, São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- RENOV, Michael (1993), “Toward a Poetics of Documentary” in *Theorizing Documentary*, Michael Renov (org.), New York: Routledge, p. 12-36.

Filmografia

A Ópera Mouffe (L'Opéra-Mouffe, 1958), de Agnès Varda
Tio Yanco (Uncle Yanco, 1967), de Agnès Varda
Daguerreótipos (Daguerreotypes, 1975), de Agnès Varda
Ulisses (Ulysse, 1982), de Agnès Varda
Jacquot de Nantes (Jacquot de Nantes, 1991), de Agnès Varda
Os Catadores e Eu (Les Glaneurs et la Glaneuse, 2000), de Agnès Varda
Les Plages d'Agnès (Les Plages d'Agnès, 2008), de Agnès Varda

ACÁCIO: A ESCRITURA DO CINEMA ENCONTRA A ESCRITA DA MEMÓRIA

Victor Guimarães*

Acácio (2008, Brasil, 88')

Direção: Marília Rocha

Argumento e pesquisa: Glauro Cardoso Vale

Roteiro e textos: Clarissa Campolina e Marília Rocha

Produção: Diana Gebrim Costa e Glauro Cardoso Vale

Produtores associados: Helvécio Marins Jr. e Luana Melgaço

Fotografia e câmera: Clarissa Campolina e Marília Rocha

Imagens de arquivo: Acácio Videira

Som direto: Pedro Aspahan

Montagem: Clarissa Campolina

Edição de som e trilha sonora: O Grivo

Grandes porções de paisagem verde se descortinam lentamente diante de nossos olhos, numa vista suavemente mediada pelos reflexos do vidro da janela. Após alguns minutos desse travelling lateral, a voz de um homem de idade vem se ajuntar ao barulho do trem que percorre o interior de Portugal. Ele conta a história de quando tinha 28 anos, vivia na aldeia e conheceu a mulher com a qual se casaria algum tempo depois, na África.

Em seguida, vemos imagens de uma cidade africana contemporânea, com seus carros e sua gente. Planos que logo são justapostos a outras imagens urbanas, que remetem ao mesmo lugar, conquanto que a um passado relativamente distante. A voz *over* que ouvimos já é outra: a diretora Marília Rocha nos conta que, após o período de trinta anos em Angola, Acácio e Maria da Conceição Videira tiveram que se mudar para o Brasil, fugindo da guerra. Na bagagem, Acácio trazia um enorme acervo de filmes e fotografias feitas em solo africano.

As imagens de arquivo, do tempo em que o artista plástico e etnógrafo português viveu entre os indígenas angolanos, são o mote para esse documentário de nome próprio, que articula tempos e espaços distintos da vida de seu Acácio.

* Mestrando pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG - Brasil).
Email: zictorzictor@gmail.com

Durante dois anos, a equipe visitou a residência do casal em Belo Horizonte. Nas conversas à mesa do café, emergiam as memórias da juventude em Portugal, da constituição de uma vida familiar em Angola e da velhice no Brasil.

Os planos na sala de seu Acácio e dona Conceição são exemplos de um dos movimentos que o filme faz para dar conta da memória. Sempre enquadrados juntos, os dois contam suas histórias para a equipe, fora de campo. Muitas vezes falando ao mesmo tempo, numa elaboração conjunta das lembranças, um acaba por preencher as lacunas da memória do outro.

Como disse Bazin, o cinema não se contenta em conservar o objeto no instante – tarefa da fotografia. Com o cinema, “pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação” (BAZIN, 2003: 126). Nos planos longos à mesa do café ou no sofá, assistindo às imagens antigas, o que o documentário apanha é o próprio esforço de elaboração de uma memória. Ainda que essa tentativa acabe por se frustrar – como no momento em que seu Acácio ensaia uma história, mas logo se esquece do que iria dizer –, o que a duração do plano inscreve é o tempo mesmo da fabricação dessa memória – e também a saudade que irrompe no rosto dos dois, quando eles assistem aos registros do jogo de canastra na casa de Luanda.

Essa elaboração, muitas vezes, é inscrita apenas na banda sonora do filme, e sobreposta às imagens que seu Acácio produziu em Angola, tanto entre os povos *Tucokwe* quanto no próprio cotidiano de sua família. Nesse outro movimento, o documentário figura espaços e tempos longínquos, articulados às lembranças verbalizadas pelo casal. Mesmo que seu Acácio considere as imagens domésticas como de menor valor, o gesto autoral da diretora é o de incluir também esses registros, que documentam a vida dos colonos portugueses na África.

Em certo momento, o filme decide fazer o caminho inverso da biografia do casal: do Brasil, a equipe parte para Angola, e depois seguirá para Portugal. Enquanto as imagens articulam os antigos registros e as filmagens atuais em terra africana, Acácio Videira revisita suas lembranças mais valiosas: aquelas do tempo que passou junto dos *Tucokwe*, documentando a vida cotidiana e os rituais dos

indígenas em companhia de seu companheiro nativo, Gambôa Muatximbau. Sobre as imagens de Luanda, dona Conceição sobrepõe as lembranças dos tempos de guerra. Aqui, a memória adquire um caráter coletivo, e compõe a dimensão histórica das relações entre portugueses e africanos.

Quando a equipe encontra Muatximbau já velhinho, cercado pelos netos, o filme tem seu momento mais emocionante. Num único plano, ele fala sobre o tempo que passou ao lado de seu Acácio e define assim a relação dos dois: “ele foi meu pai e minha mãe”. No plano seguinte, vemos o casal Videira em frente a um computador, com fones nos ouvidos. Eles assistem às imagens que acabamos de ver, e se alegram ao ouvir a voz do amigo querido.

Sabemos que o documentário, por excelência, se faz no encontro com os sujeitos filmados (Comolli, 2008). No caso de *Acácio*, o que o filme faz é, partindo desse encontro original, provocar outros – por meio das imagens –, entre sujeitos que estão impossibilitados de habitar o mesmo espaço. Aqui, o movimento se inverte: não é mais o filme que apanha a fabricação da memória; é a própria memória que depende do filme para se recriar.

Se o mundo contemporâneo é aquele em que as relações sociais passaram a ser mediadas pelas imagens (Debord, 1997), parece salutar perceber que as imagens podem mediar relações que não são ditadas exclusivamente pelo funcionamento do espetáculo. Um cinema que resiste à lógica espetacular pode se fazer assim, mediando encontros impossíveis e contribuindo, à sua maneira, para a construção de uma memória individual e coletiva.

Referências bibliográficas

- BAZIN, André (2003), “Ontologia da imagem fotográfica”. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DEBORD, Guy (1997), *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO – CONFLITOS DA MEMÓRIA
NO DOCUMENTÁRIO CHILENO *CALLE SANTA FÉ*

Valeria Valenzuela*

Calle Santa Fé (Chile/França, 2007. 167 min.)

Direção e Roteiro: Carmen Castillo Echeverría

Produção: Sergio Gándara, Serge Laliou, Sophie de Hjes (França), Christine Potreaux (Bélgica)

Diretor de Produção: Eduardo Lobos

Montagem: Eva Felgeles Almé

Fotografia: Ned Burgess, Sebastián Moreno, Arnaldo Rodríguez

Som: Jean Jaques Quinet, Boris Herrera

Produtora e distribuidora Parox (Chile), Les Film D'Ici (França), Les Films de la Passarelle (Bélgica)

A documentarista chilena Carmen Castillo foi expulsa de seu país no dia 26 de outubro de 1974. Ainda ferida, foi transportada desde o hospital militar até o aeroporto de *Pudahuel*, onde embarcou para França. 21 dias antes, ela tinha sido protagonista de um enfrentamento armado onde foi morto Miguel Enriquez, dirigente máximo do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR). Enriquez foi surpreendido, pela polícia política do regime militar, numa casa da Rua Santa Fé, onde morava clandestinamente, há mais de 10 meses, com Carmen Castillo e as duas filhas do casal.

Depois de mais de trinta anos de exílio na França, ela decide voltar, com uma câmera, à casa de Santa Fé, aos vizinhos do bairro, aos companheiros de militância, a sua família, a seu país de origem: “terá algum sentido isto para uma outra pessoa que não seja eu”, diz Castillo em uma narração em *voice-over* sobre um plano subjetivo que se aproxima do portão da casa. A dúvida surge como dispositivo inicial, um questionamento íntimo da autora que se fará extensivo,

* Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Email: valevg@terra.com.br

durante o filme, a toda uma geração, cujo projeto fracassou, deixando a dor da derrota e de tudo o que se perde com ela.

O filme surge da decisão da autora de enfrentar uma crise. Existe uma consciência por parte do autor-personagem de assumir as catarses que as movimentações na diegese possam produzir. O questionamento da própria documentarista se torna um forte elemento da narrativa, tanto no que diz respeito às suas motivações, como à sua própria interferência no objeto filmado.

Um filme de busca, segundo a definição de Bernardet, ou seja, um filme que documenta o processo de pesquisa. Uma busca do autor/personagem que se manifesta como um processo que acontece durante a filmagem, um percurso na filmagem durante o qual será adquirido um conhecimento que não estava previamente consolidado.

A auto-representação da autora é ao mesmo tempo o método de conhecimento do objeto. Carmen Castillo reflete sobre a sua própria experiência de vida, fazendo do filme uma busca da reconstrução do passado nas lembranças do presente. Com a motivação de proteger esse passado e impedir o seu desaparecimento, a autora abre a discussão sobre o que deve ser preservado na memória coletiva, levando o filme ao terreno da disputa pela legitimação de uma memória específica sobre uma época determinante na história social do Chile contemporâneo. Trata-se de uma busca por reconstruir uma memória determinada, como uma forma de fazer-lhe um lugar no futuro.

Destacar no relato o ponto de vista do autor, tornando visível a subjetividade do discurso, não faz destes relatos discursos menos sociais ou menos políticos: “Quando se assume o discurso cinematográfico como um elemento que permite construir uma mensagem sobre o mundo”, diz a documentarista Carmen Guarini, “a obra tem um papel importante na luta incansável de sentidos que agita qualquer sociedade”¹

À medida que a representação de mundos particulares possibilita chegar a um entendimento geral, essa “narrativa dos afetos”, que surge a partir do registro do encontro entre quem filma e quem é filmado, pode alcançar uma

¹ Entrevista a Carmen Guarini, Buenos Aires, Dezembro 2007

reflexão singular que se constitui também como um gesto político, ou seja, como uma prática de resistência que oferece narrativas alternativas aos discursos hegemônicos.

O filme, de corte autobiográfico, não está preocupado em representar a realidade unicamente no seu tempo presente. Aqui, o que interessa é reconstituir o que ficou na memória coletiva sobre acontecimentos passados, como uma forma de dar-lhes um lugar no futuro. Uma narrativa alternativa sobre a história, diferente daquelas fornecidas pela memória oficial, que parece querer proteger o passado e impedir o seu desaparecimento.

Calle Santa Fé transita no terreno exclusivo da memória. Explorar fatos do passado numa realidade em que só ficam rastros, sempre distintos em função da subjetividade da memória de cada indivíduo, faz do gênero documentário um suporte privilegiado para abordar esses temas. Um espaço que permite, a partir de um engajamento emocional, conectar as esferas privadas e públicas; mediante a tensão que se estabelece entre a dor que produz lembrar e a vontade de quebrar o esquecimento.

A autora, enquanto autor-personagem, confronta sua memória com a memória de outros, outros que, como ela, foram vítimas ou testemunhas do golpe militar e de suas conseqüências. O filme percorre a história privada e coletiva de um país, com preocupações em torno de memória e esquecimento, seja evidenciando as disputas da memória ou se referindo a ela como o lugar mais íntimo de cada um. O filme trafega necessariamente pelo lugar que ocupa na memória dos chilenos o trauma da ditadura militar. Assim, se abre a discussão sobre o que deve ser preservado na memória coletiva, levando o discurso ao terreno da disputa pela legitimação de uma memória específica sobre uma época determinante na história social contemporânea.

O filme é construído como um processo moldado no presente, que faz uso do material de arquivo – noticiários, documentários e arquivo familiar – não de forma ilustrativa ou probatória, e sim para confrontar esse registro do passado, os registros da memória no presente. Essa junção de planos constrói, através da montagem, um significado na mente do espectador que só aparece na articulação

destas duas temporalidades. Essa estrutura de montagem tem um grande apelo para o espectador, quando se trata de uma narrativa em função de disputar um espaço no âmbito da memória coletiva.

O filme utiliza uma forma de introspecção que mistura intimamente “drama familiar” com história social. Seguindo essa linha, o filme desenvolve um relato em que esses dois campos são colocados lado a lado, em cenas montadas sequencialmente, fazendo referência a assuntos da vida da autora e a assuntos da vida dos outros. Desta maneira, se estabelece um mecanismo de reciprocidade comparativa ao longo do filme, em que o privado e o público se espelham: a autora e seus familiares conversam sobre as fissuras produzidas na família como consequência do golpe de estado, a sequência seguinte mostra imagens do bombardeio ao palácio presidencial; Carmen Castillo lembra de como, ferida e detida, foi socorrida por anônimos, sem os quais não teria podido sair com vida do país. A cena seguinte mostra mulheres da Organização de Familiares de Detidos Desaparecidos falando para a câmera os nomes dos membros da sua família que estão desaparecidos; a autora confessa que no exílio não teve força para assumir as suas responsabilidades de mãe, tendo que renunciar à filha para que outros, em Cuba, cuidassem dela. A seguir, uma longa sequência narra os diversos conflitos que surgiram da separação de mães miristas das suas filhas, quando o partido chamou aos seus militantes a retornar ao país clandestinamente.

As fronteiras entre o pessoal e o coletivo são constantemente apagadas. A forma do diário, o comentário em *voice-over*, o texto escrito em tom confessional, tudo oferece evidências de uma memória coletiva reprimida por uma experiência traumática, também coletiva.

É através das entrevistas do filme que se resgata essa experiência. Os testemunhos se articulam como modos de reconstrução e de reflexão do passado, num terreno onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis. É comum a documentários que tratam de temas similares resgatar a propriedade do testemunho de ser utilizado como instrumento de condenação ao terrorismo de estado. Principalmente na América Latina, os atos da memória foram uma peça central dentro dos processos de transição democrática.

O questionamento da documentarista, no decorrer do filme, sobre o que é importante lembrar ou esquecer gera um espaço para falar do social e do político: o espaço dos mundos particulares, vale dizer, das micro-políticas. Para o autor-personagem o passado é um fato inevitável – além da vontade e da razão; contudo, no terreno da memória, desorientações e contradições no discurso levam a pensar que, ainda mais importante do que relembrar, é entender, embora para entender seja preciso também lembrar.

Decisões são tomadas durante o filme, mudanças de opinião. Carmen quer comprar a casa de Santa Fé, recuperá-la; mas quando se confronta às novas gerações de miristas, é criticada por confundir as histórias pessoais com as histórias coletivas. “As histórias pessoais tem seu peso, diz um jovem mirista, mais é preciso se libertar delas para contribuir as histórias coletivas”. Castillo então desiste: “Não sinto mais a necessidade de recuperar a casa, porém acho que esse lugar tem que ser marcado de alguma forma”; numa cerimônia sóbria, é colocada uma placa que lembra o acontecido no lugar, na parte de fora da casa. Disputa de memórias entre gerações, os que viveram uma experiência e os que não a viveram porque todavia não tinham nascido.

Nestas últimas cenas está tudo o que movimenta a construção do discurso no filme, desde a necessidade da sua gestação até o raciocínio metódico da sua construção narrativa. Se no interior das cenas a montagem é motivada por regras convencionais de transparência, na relação entre as seqüências se articula uma montagem que mantém todos os elementos em jogo no filme permanentemente em cima da fina linha que divide as questões particulares das questões de domínio público, estabelecendo uma relação dialética entre ambos os campos.

Calle Santa Fé não é o primeiro filme de Carmen Castillo na linha autobiográfica. A autora desenvolve trabalhos performativos que envolvem tanto seu mundo familiar – *O país de meu pai* (Chile/França, 2004) – como o seu passado político – *La flaca Alejandra* (Chile/França, 1994). Fazendo uma reflexão de seu próprio passado através de suas obras, a autora busca reconstruir sua história a partir de experiências particulares, e assim legar sua visão de história no

sentido de influenciar a memória histórica sobre o golpe militar e os anos de ditadura no Chile.

Nos textos auto-referentes, quando se fala desde o lugar da alteridade, o discurso se estabelece como um ato de resistência. E se a representação de mundos particulares permite chegar a um entendimento geral, esta “narrativa dos afetos”, que surge a partir do registro do encontro entre quem filma e quem é filmado, pode alcançar uma reflexão singular que se constituía como um gesto político.

***EL DESENCANTO, O UNA OSCURA INTUICIÓN DE LO
QUE HUBIERA PODIDO SER DICHA***¹

Santiago Rubín de Celis*

El Desencanto (1976, España, 97')

Dirección: Jaime Chávarri

Argumento y guión: Jaime Chávarri y Elías Querejeta

Producción: Elías Querejeta

Jefe de Producción: Primitivo Álvaro

Director de fotografía: Teo Escamilla

Montaje: José Salcedo

Con: Felicidad Blanc, Leopoldo María Panero, Juan Luis Panero y Michi Panero.

El desencanto (1976), segunda película del cineasta español Jaime Chávarri (Madrid, 1943), se ha convertido, casi desde la fecha de su estreno en octubre de 1976, no solo uno de los títulos de referencia del cine español de no ficción, sino un hito cinematográfico de la transición en España. Una película de una importancia capital para el desarrollo de un cine de autor en nuestro país. Producida por Elías Querejeta, que desde comienzos de la década de los 60 venía desarrollando un cine de autor riguroso y exigente realizado por jóvenes directores como Carlos Saura, Antonio Eceiza, Francisco Regueiro, Víctor Erice y Ricardo Franco, entre otros, el film de Chávarri es un estudio de una de las instituciones más importantes y represivas de la sociedad española, la familia, a través de un caso real: la historia familiar de los Panero. El argumento de *El desencanto* es el siguiente: el poeta Leopoldo Panero, considerado por muchos como uno de los

¹ Utilizando un verso del poeta Calvert Casey citado por Felicidad Blanc y Michi Panero en la película.

* Crítico e Historiador cinematográfico. Doutorado pela Universidade Complutense de Madrid.

portavoces poéticos del franquismo, murió en Astorga, su ciudad natal, en el año 1962. Trece años más tarde, en 1975, las personas que estuvieron más íntimamente ligadas a él, es decir, Felicidad Blanc, su viuda, y sus tres hijos, Juan Luis, Leopoldo María y Michi, evocan la figura de su padre, recuerdan sus relaciones con él, aquel caluroso día estival de su muerte... Pronto, los recuerdos dan paso a las confesiones —de las ilusiones perdidas, de una sensación omnipresente de fracaso, ese “desencanto” del título, un término que caló muy profundamente durante la transición española²—, los conflictos y las justificaciones, desvelándose, poco a poco, a través del discurso de esos personajes, la historia profunda de unos años y de unas personas unidas por unos vínculos familiares que no huyen en ningún momento de la expresión de sus diferencias, de sus conflictos y de sus identidades personales antagónicas.

Uno de los primeros aspectos a tener en cuenta a la hora de aproximarse a un film como *El desencanto* es el siguiente: siendo la película, en gran medida, el producto del discurso de los miembros de la familia Panero (“*Es una película que hice con lo que me dieron los Panero*”³, ha admitido Chávarri), ¿cuánto podemos confiar en la veracidad de lo que éstos nos relatan? Durante la fase de preproducción, y esto es algo sobre lo que el propio director ha dejado testimonio en un breve diario de rodaje del film,⁴ varios miembros de la familia expresaron sus dudas acerca de los resultados que podrían esperarse de ella en términos de verdad. Ésta, por ejemplo, fue la causa principal de la reticencia de Leopoldo María por incorporarse al film: “*Está convencido de que nadie va a contar la verdad*”.⁵ Una puesta en duda ante la cual debemos mantenernos alerta.

Indudablemente, todos los personajes de *El desencanto*, incluso en los momentos en los que parecen confesarse de forma absolutamente honesta ante la

² El término “desencanto”, referido al enfriamiento ideológico y a la desmovilización de las fuerzas sociales populares más radicales opuestas al continuismo postfranquista, una estrategia política de la moderación sobre la que se asentó la democracia electoral representativa en nuestro país, resulta clave a la hora de calificar el fin de las esperanzas que la transición política supuso en amplios sectores de la sociedad española. De este modo, con el tiempo se ha convertido en un calificativo recurrente a la hora de analizar dicho período de la reciente historia española.

³ Citado en Besas, Peter: *Behind the Spanish Lens*, Denver, Arden Press Inc., 1985, p. 163.

⁴ Incluido en la edición del guión de la película; Chávarri, J. y Querejeta, E.: *El desencanto*, Madrid, Elías Querejeta ediciones, 1976, p. 141.

⁵ Ibid, p. 139.

cámara, interpretan, o casi sería mejor decir representan, unos papeles; sus respectivos roles diseñados en gran medida por ellos mismos. Leopoldo Panero, el padre, ausente pero al que todos se refieren, es el padre tradicional y de doble moral (cristiano viejo y, al mismo tiempo, asiduo a los burdeles). Felicidad Blanc, la esposa abnegada, sumisa y fiel, es la viuda triste. Un rol que Chávarri subraya simbólicamente en las escenas en las que la vemos pasear melancólicamente por los alrededores de la casa familiar y las calles de Astorga. Juan Luis, el mayor de los tres hermanos, el autoproclamado sustituto de un padre que bascula entre el amor y el odio, declara significativamente en dos momentos del film: “como decía el viejo Ernest Hemingway, al que tanto quiero, *‘el que no es hijo de nadie es hijo de puta’*.” A medio camino entre la disidencia y el fervor, sus sentimientos hacia la figura paterna son ambivalentes: por un lado, le tilda de borracho, pendenciero y asiduo a los prostíbulos en uno de sus poemas, por el otro, admite haber escrito toda su obra con la pluma que éste le regaló, uno de sus fetiches más gratos. Michi, el más pequeño, en cambio, se define a sí mismo como un simple observador, poco más que un testigo presencial de unos acontecimientos que califica como “la sordidez más puñetera del mundo”. Sin embargo, su rol, como el propio Chávarri señala, está más próximo al de un moderador-provocador. Por último, Leopoldo María, que se confiesa “alcohólico y esquizofrénico”, el hermano díscolo y maldito, juega un rol decisivo dentro de la familia Panero. Según Michi, “Leopoldo es indudablemente uno de los temas más importantes de la película”, dado que en él “cristaliza la ruptura de una serie de cosas, más que la muerte de papá”. Leopoldo es, por lo tanto, el personaje del que surge ese malestar familiar al que todos se refieren.

Al hilo de esto, resulta significativo el hecho de que, con excepción de unos planos utilizados como recurso a unas palabras de Michi, la primera aparición con voz propia de Leopoldo María sea, aproximadamente, a la mitad de la película (entorno al minuto 44, siendo la duración total del film 90 minutos). Y es que, estructuralmente, *El desencanto* está construida en torno a dos grandes bloques temáticos prologados y concluidos por dos secuencias relativas al descubrimiento de una estatua conmemorativa de Leopoldo Panero en su Astorga natal. La

primera parte de la película se construye alrededor de la evocación de la figura paterna por parte de su viuda y de sus hijos Juan Luis y Michi, así como de la descripción de las relaciones de cada uno de estos tres personajes con él, y se cierra con el recuerdo doloroso e impactante de su muerte. El segundo bloque temático, auspiciado por la aparición física (pues su nombre ha sido citado ya en numerosas ocasiones en el transcurso de las entrevistas anteriores) de Leopoldo María, se centra en su figura como catalizador (él mismo habla de “chivo expiatorio”) de todas las tensiones familiares.⁶ El motivo de esta dicotomía podríamos situarlo en un orden histórico. La intención original de Chávarri y Querejeta a la hora de filmar a los Panero era rodar un cortometraje-investigación sobre Leopoldo Panero “*como poeta y como ser humano a través de las miradas de sus vida y de sus hijos*”⁷. Consecuentemente, los principales temas a tratar entonces eran la historia del matrimonio, la muerte del poeta, su historia política y, de forma mucho más impresionista, algunas breves notas sobre los miembros de la familia en el momento del rodaje. Pronto, a la vista del vasto material filmado por Chávarri, él y Querejeta hubieron de admitir que *El desencanto* tendría que ser un largometraje. Durante la tercera y cuarta etapas del rodaje,⁸ entre febrero y marzo de 1975, la película dió un giro fundamental: los vivos triunfan sobre el muerto. A medida que avanza *El desencanto*, ésta se trata cada vez menos de un film sobre Leopoldo Panero y más de una película sobre todas esas personas que, al hablar de él, se retratan a sí mismos. Una presencia individual fue cobrando cada vez mayor relieve según avanzaba el rodaje: Leopoldo María. Él es el personaje que domina toda la segunda mitad. Del enfrentamiento de estas dos figuras, padre e hijo, muerto y vivo, de la rebelión del uno respecto del otro, de la negación de Leopoldo María a aceptar lo que él

⁶ Una opinión que no es compartida unánimemente por el resto de los personajes de la película. Mientras para Juan Luis, cuya relación con Leopoldo María es prácticamente inexistente (de hecho, ambos no coinciden en ninguna de las secuencias del film), el papel de su hermano no es determinante en la película, para Michi y para Felicidad Blanc Leopoldo es, respectivamente, “el personaje molesto” y “la gran complicación de mi vida”.

⁷ Testimonio del director incluido en Chávarri, J. y Querejeta, E.: *Op. cit.*, p. 139.

⁸ Chávarri rodó a los Panero en diversas etapas, entre septiembre de 1974 y diciembre de 1975, durante casi un año y medio. La duración total del material filmado se aproximaba a las ocho horas.

mismo denomina la “leyenda épica” (utilizando la denominación lacaniana de las hazañas del Yo) de los Panero, es de donde surge el material “dramático” del que se nutre el film.

Sirviéndonos de la propia expresión de uno de los Panero, el tema central de *El desencanto* podría ser resumido sucintamente como “*La familia como instrumento de filicidio*”.⁹ La puesta en cuestión de la institución familiar —esa “*verdad que hay en la gran mentira de la familia española*”, como escribe Jorge Semprún en el prólogo de la edición del guión de la película— es un tema que Chávarri ya había desarrollado en su anterior film *Los viajes escolares* (1973), una visión distópica de la vida familiar. La insistencia de la temática familiar en el cine español durante la dictadura franquista refleja la importancia social que el Régimen otorgó a dicha institución. No en vano la familia era una de las instituciones básicas sobre la que se sostenía un Régimen tradicionalista y confesional. Franco y la Patria, padre y madre respectivamente, eran los padres de todos y cada uno de los españoles. De este modo, es fácil apreciar las resonancias políticas inherentes a una visión tan oscura de la estructura y el funcionamiento de la familia tradicional española: “*católica, patriarcal, autoritaria y monoándrica*”.¹⁰ La unidad familiar, en tanto que institución represiva (que no fomenta, por lo tanto, la individualidad sino la homogeneidad), es el espacio en el que comienzan a reprimirse las pulsiones y los sueños infantiles, tolerados exclusivamente bajo la forma de juegos; donde se producen, como ha escrito nuevamente Semprún, “*las figuras opresivas de lo normal y de lo normativo; donde se reproducen, interiorizados, los esquemas ideológicos dominantes de las relaciones de producción y reproducción sociales*”.¹¹ Por ello, un film como *El desencanto*, además de su evidente interés cinematográfico, posee un profundo interés psico-sociológico, ya que a través de un caso concreto, el de los Panero, la película reflexiona *in extenso* sobre el peso del medio ambiente familiar sobre los individuos. A este respecto, John Hopewell, en su estimable estudio sobre el cine de la transición española, se ha referido a la importancia de las teorías, en torno a

⁹ Leopoldo María Panero en *Fotogramas* nº 1.475, enero 1977, p. 14.

¹⁰ Semprún, Jorge en el prólogo a Chávarri, J. y Querejeta, E.: *Op. cit.*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*

la familia y la esquizofrenia, del psicólogo R. D. Laing en los primeros filmes de Chávarri. Una influencia que alcanza incluso la propia estructura de *El desencanto*: “*Al igual que Laing en Cordura, locura y familia, en esta película Chávarri entrevista a los miembros de una familia según distintas combinaciones —madre y un hijo, dos hijos, madre y dos hijos—, a fin de presentar diferentes versiones de un personaje central*”.¹²

Retomando esa duda inicial lanzada anteriormente, la de la veracidad de los testimonios de los Panero, en un film como el de Chávarri resulta absolutamente necesario plantearse el efecto que la presencia de la cámara tiene respecto a la forma en la que se comportan sus personajes. ¿Hasta qué punto la cámara incide en los hechos y las declaraciones filmadas? ¿No son a menudo víctimas (conscientes) los Panero de sus delirios narcisistas, de un afán de malditismo o caen en una dialéctica que parece “guionizada” de antemano? A propósito de *Vers le sud* (De weg naar het zuiden, 1981), de Johan van der Keuken, Serge Daney reflexionaba lo fácil que es mentir al hombre de la cámara, al cineasta. Sin embargo, Chávarri no se presta a engaño: “*Están siempre los Panero actuando*”. Una declaración que contrasta llamativamente con las opiniones familiares al respecto.¹³ Dejando polémicas extra-cinematográficas a un lado (a los Panero no les gustó demasiado la imagen, “sensacionalista” según ellos, que daba la película), en este caso, y en contra de lo que pueda parecer a primera vista, la presencia de la cámara hace que los Panero se expresen y obren de forma aún más fiel a su propia naturaleza. La cámara se convierte en un agente catalizador, revelador de una verdad más profunda. No importa el que los Panero elaboren alrededor de sí una ficción protectora, que se oculten tras una máscara. Paradójicamente una circunstancia tan artificial como el rodaje de un film puede hacer salir a la superficie una verdad oculta e insondable. Una verdad más allá incluso de los Panero.

¹² Hopewell, John: *El cine español después de Franco*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1989, p. 129.

¹³ Felicidad Blanc se refiere a lo mucho “*que nosotros nos jugamos en el film*” y de que en él “*hay una verdad de fondo*” (Fotogramas nº 1.477, febrero 1977), mientras que Leopoldo María va más allá afirmando que “*una película que no estuviera basada en eso [la verdad] no se podría hacer*” (op. cit., p. 14).

Si determinados exégetas del film han querido ver en él “*un documental que se convierte en ficción*”,¹⁴ en mi opinión, en el corazón de *El desencanto* se realiza una operación aún más compleja. Realidad y ficción basculan constantemente. Para Chávarri y Querejeta el cine es más que una forma neutral de observar/interpretar la realidad. Por ello, en contra del antiguo documentalismo, cuyos argumentos, por oposición a los argumentos de ficción, resultaban “pasivos”,¹⁵ es decir, servían simplemente para mostrar el mundo a través de una objetividad absoluta, el propósito de ambos es más bien construir un film, más allá del *cinéma-vérité*, que proponga al espectador una serie de opciones y contra-opciones a través de la propia factura del film. Así, por ejemplo, al contraponer las entrevistas individuales con esas otras múltiples, en las que se sitúa al sujeto dentro de un marco familiar más amplio, el film consigue dotar al discurso de los Panero de una evidente función histriónica¹⁶ (véase al respecto la primera entrevista conjunta de Michi y Juan Luis). De este modo es como el cineasta se distancia de los sujetos filmados, dejando que sean los espectadores los que decidamos con qué partes (y versiones) de la historia de los Panero nos quedamos. Esta complejidad y ambición son, en gran medida, las virtudes que hacen de *El desencanto* un film único e imprescindible, el testimonio amargo de una España no tan alejada en el tiempo como pudiera parecer.

¹⁴ Hernández Les, Juan y Gato, Miguel: *El cine de autor en España*, Madrid, Castellote, 1978, p. 132.

¹⁵ Para una mayor claridad de los términos “activo” y “pasivo” ver Burch, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1970, pp. 164-165.

¹⁶ Seguramente dos de las secuencias más extrañas de la película ilustran claramente (de forma absolutamente excesiva) esa dimensión histriónica a la que me refiero. Se trata de dos breves escenas en las que Juan Luis aparece disfrazado de *sheriff*, disparando a la cámara y, por lo tanto, al espectador, y de Drácula. En ellas destaca el intento de un personaje real por reivindicarse a sí mismo a través de la incorporación de roles de ficción, precisamente merced a esa capacidad histriónica tan propia de la familia a la que me he referido ya en el texto.

A MULHER DOS 5 ELEFANTES

Eduardo Tulio Baggio*

A Mulher dos 5 Elefantes (Die Frau Mit den 5 Elefanten, 2009, Suíça/Alemanha, 93')

Direção: Vadim Jendreyko

Produção: Mira film e Filmtank

Co-produção: Schweizer Fernsehen e ZDF/3sat

Fotografia: Niels Bolbrinker e Stéphane Kuthy

Música: Daniel Almada

Aos 85 anos, Swetlana Geier é uma mulher ativa e simpática, é, também, uma personagem extremamente particular. Uma ucraniana que teve a família perseguida pelo regime stalinista, estudou russo e alemão, obteve ajuda de um oficial nazista, tornou-se uma grande tradutora, teve o filho vítima de um acidente banal e fatal, e voltou a visitar a Ucrânia apenas 60 anos depois de ter fugido de lá.

A Mulher dos 5 Elefantes (2009), de Vadim Jendreyko, começa com uma sequência de imagens de trens transpondo uma ponte. Ouvimos uma voz que lê um trecho de um livro, podemos prever que se trata da protagonista, então, nos é revelada a figura de uma mulher muito idosa, mas ainda forte. Para ela, a metáfora dos transportes como figura que representa a tradução não é adequada, a tradução seria algo como uma recriação.

Swetlana vai à feira, cozinha, recebe os netos, seu cotidiano é mostrado durante todo o documentário, intercalado aos fatos especiais, aos momentos trágicos, aos pontos marcantes da história de sua vida. Dessa forma, o diretor

* Doutorando em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Email: baggioeduardo@gmail.com.

parece buscar ressaltar que, apesar de suas virtudes como tradutora e dos percalços de sua vida, Swetlana é uma mulher comum.

Uma vertente da narrativa, a do cotidiano da protagonista, aparece através da interação do diretor, que marca seu estar pela voz e pela presença nos olhares, mesmo que sutil. Também ganha destaque como mediadora a neta de Swetlana, que viaja com a avó para Kiev. Mas a outra vertente, mais clássica, mostra a vida de Swetlana desde a infância, desde o acontecimento específico que mudou sua vida, a perseguição que seu pai sofrera por parte do governo soviético.

Após um período na prisão, tendo sido torturado e passado fome, o pai de Swetlana volta para a casa de campo da família e poucos meses depois morre. Este fato já seria determinante na vida dela, mas a invasão da Ucrânia por tropas alemãs fez com que a jovem, conhecedora de russo e alemão, encontrasse uma forma de sobreviver a este momento conturbado e posteriormente conseguisse fugir para Alemanha.

As primeiras intermediações de diálogos dos nazistas com os ucranianos, no calor da invasão, ajudaram a preservar a vida da ainda jovem tradutora e de sua mãe, e possibilitaram a ida para a Alemanha, além da progressão nos estudos de tradução. Neste ponto da história, o filme revela um aspecto pouco confortável na trajetória de Swetlana, ela demonstra gratidão aos nazistas, especialmente ao oficial que a ajudou. E este é um dos grandes méritos do documentário, permitir as nuances e as dúvidas da personagem biografada.

No seu primeiro retorno à Kiev desde 1943, Swetlana, acompanhada por uma neta e pela equipe do documentário, se encontra com o passado, reconhece espaços e busca um lugar específico, uma fonte que ficava nos fundos do terreno da casa em que passou períodos da infância. Ao ser impedida de entrar no terreno pelos proprietários atuais da casa, demonstra um certo desdém, até repulsa, e mais uma vez o filme nos permite ver que é uma mulher, com suas variáveis, e não apenas um mito da tradução.

Considerada a maior tradutora do russo para o alemão, Swetlana repete as palavras de uma antiga professora: “Deixem o nariz erguido quando estiverem traduzindo”. Ela entende que o objeto da tradução não está apenas no texto,

apenas nas palavras, mas que o tradutor deve olhar para a frente, para a cultura que envolve uma língua e uma época. É desta forma que ela encara o principal trabalho de sua vida, a tradução das 5 grandes obras de Dostoievski, às quais o título do filme faz referência, *Crime e Castigo*, *O Idiota*, *O Adolescente*, *Os Irmãos Karamazov* e *Os Demônios*.

O meticuloso processo de tradução é acompanhado por uma assistente e um amigo, que colaboram com as leituras, anotações, releituras e estudos das obras. A rotina permite as visitas dos familiares, a preparação das refeições, a arrumação da casa, mas nunca ao ponto de afastar por muito tempo do trabalho. A única exceção é o período em que Swetlana passa a visitar e cuidar diariamente do filho, internado em um hospital.

É neste ir e vir entre a vida de Swetlana, no passado e no presente, e o processo de tradução, que o documentário se equilibra, tendendo um pouco mais para a personagem e do que para a tradução. Mas esta parece ser a intenção, evidenciar que só consegue fazer uma recriação – como a biografada define seu próprio trabalho – quem tem vivência, experiência e compreensão dos outros. Se acreditasse na tradução simplesmente como uma mutação de códigos, Swetlana não afirmaria, sobre os livros de Dostoievski, “Esta obra é inexaurível”, e mais, não completaria, “Naturalmente, é preciso saber lê-lo”.

Um documentário biográfico pode ser revelador, pode ser uma denúncia, pode ser reverente. O filme de Vadim Jendreyko é uma revelação, ao mostrar a vida de uma pessoa muito importante em sua área de atuação. Porém, é especialmente, uma reverência à incrível vida e personalidade de Swetlana Geier, que faleceu em Novembro de 2010, pouco mais de um ano após o lançamento do filme.

FALTA-ME: UM DOCUMENTÁRIO DE CLÁUDIA VAREJÃO

Ana Catarina Pereira*

Falta-me (Portugal, 2005, 20')

Realização: Cláudia Varejão

Montagem: Cláudia Varejão, Graça Castanheira

Som: Tiago Matos

Produção: Filmes do Tejo, Graça Castanheira; RTP

O documentário/denúncia de Cláudia Varejão começa com uma imagem da Lisboa que amanhece vista da margem sul. A ponte sobre o Tejo apaga as luzes que a iluminam e dá lugar à luminosidade natural, ao som de uma rádio que dá os bons dias aos seus ouvintes.

Enumeram-se os sinónimos de “falta”: ausência, privação, falha, culpa, erro, não existência... Depois, o título do filme completa-se com o pronome pessoal “me”. Dá-se então início a uma série de desabafos ou confissões de 70 lisboetas que escrevem num quadro preto, com giz branco, o que lhes faz falta.

O motorista de uma carrinha que dá os bons dias a uma portageira demonstra, no seu quadro, que lhe falta alegria. Um comboio que atravessa a ponte transporta uma jovem que admite ter falta de coragem. Em fundo, ouve-se a voz murmurada de Maria João Grancha. Também ela assumirá que sente falta de segurança, alternada com outras figuras públicas e anónimas que surgem no ritmo certo de uma imagem que não passa demasiado depressa, nem demasiado lentamente. São vinte minutos de uma introspecção que Cláudia Varejão estuda cuidadosamente, dando espaço à reflexão e ao pensamento - ao reflexo do espectador nos olhos de cada personagem.

Vemo-los todos os dias. Conhecemos a objectividade da jornalista Alberta Marques Fernandes, mas sabemos que também aqueles olhos reflectem sentimentos. No fim de contas, o que lhe falta são “o pai e a mãe”. E a falta é

* Doutoranda pela Universidade da Beira Interior (UBI).

Email: anacatarinapereira4@gmail.com

sentida na mesma medida em que alguém que pede esmola no meio da rua assume que lhe falta comida.

Da esquerda à direita, os políticos que passam pelo ecrã mostram o seu lado mais humano, que os iguala entre si, e ao espectador: falta-lhes horizonte, um futuro, tempo, paz e sossego. E neste dia de sol, que parece dar pouca margem à nostalgia, muitos são também aqueles que confessam sentir falta de amor, de calor humano, de companhia, dos filhos, dos netos e de tudo o que realmente os conforta nos tempos que correm demasiado depressa.

Faltam palavras no quotidiano de um casal de idosos e dos velhos que jogam às cartas no jardim do bairro. Falta-lhes tranquilidade, saúde, compreensão, felicidade, dinheiro, uma reforma melhor. E as imagens continuam a passar num ritmo cadenciado, pautado pelo ruído da rua ou pela música dos locais de trabalho. Os grandes planos reflectem o cansaço, a falta de esperança, as dificuldades do dia-a-dia. É o noticiário a que diariamente assistimos, que nos fala da crise, dos cortes salariais, da menor comparticipação dos medicamentos, das dificuldades económicas dos idosos, da falta de qualidade de vida dos que já não têm tempo para pensar, para reflectir, para amar, para viver. É o noticiário transformado pela linguagem poética de Cláudia Varejão, pelos seus enquadramentos que sublinham apenas o mais importante. Nem a lentidão da justiça e a precariedade das condições de trabalho dos imigrantes aqui é esquecida.

À mediática apresentadora de televisão Catarina Furtado falta aprender a aceitar a morte, enquanto a Sónia Tavares, a vocalista dos The Gift, falta paciência. E Lisboa está sempre ao fundo: as ruas pequenas, os velhos passeios, os eléctricos, o acordeão e as teclas de Rodrigo Leão. E é nestas ruas que passamos pelos punks a quem falta liberdade, pelos artistas de rua a quem falta ar e por um taxista a quem faltam oportunidades. É nelas que dorme um sem-abrigo que já deixou de saber o que lhe faz falta e um transeunte que parece não comer há vários dias mas que sente apenas falta de uma namorada. A uma freira que passa, a religião e a paz de espírito parecem já ter dado tudo o que necessitava.

O filme revela uma construção eficaz, com uma sequência de planos que demonstra reflexividade e auto-conhecimento. Cláudia Varejão é uma realizadora que não sucumbe a delírios intelectuais do umbigo, nem se deixa vencer por constrangimentos comerciais. Tem uma sensibilidade muito própria e reflecte-a no ecrã. Observa em silêncio sem desvirtuar os acontecimentos.

Ao cinema nacional faltam outros trabalhos assim. A Cláudia Varejão falta realizar mais documentários, chegar às longas-metragens de ficção e continuar a surpreender pela simplicidade do que é belo.

Nota: Cláudia Varejão nasceu no Porto e estudou cinema na Restart em Lisboa, na Academia Internacional de Cinema em São Paulo e no Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística da Fundação Calouste Gulbenkian em parceria com a escola alemã Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin. Realizou o documentário *Falta-me* (Menção Honrosa DocLisboa 2005, Melhor Documentário no Caminhos do Cinema Português e Menção Honrosa It's All True Festival São Paulo 2007) e as curtas-metragens *Fim-de-semana* e *Um Dia Frio* (Seleção Oficial do Festival de Locarno de 2009, Melhor Curta de Língua Portuguesa no Cineport 2009, Grande Prémio Internacional no Festival de Lille 2009, Prémio de Júri no Mediterranean Short Film Festival of Tangier e Grande Prémio no Montpellier International Festival of Mediterranean Film 2009). A par do seu percurso de realizadora trabalha regularmente como montadora e directora de fotografia em documentário. Tem desenvolvido projectos de vídeo em teatro, performance e artes plásticas.

MENINAS MÃES

Taciano Valério Alves da Silva; Maria Cristina Lopes de Almeida Amazonas;
Luciana Leila Fontes Vieira*

Meninas (Brasil, 2005, 71')
Direção: Sandra Werneck
Fotografia: Fred Rocha e Heloisa Passos
Montagem: Fernanda Rondon
Música: José Miguel Wisnik & Paulo Neves
Som: Valéria Ferro
Edição de Som: Denílson Campos

O filme *Meninas* de Sandra Werneck (2005), dialoga com quatro adolescentes de favelas no Rio de Janeiro, Luana, Evelin, Edilene e Joyce. Consideramos que tais adolescentes são gestantes e possuem idades entre 13 e 15 anos. O filme documentário emerge a partir de imagens onde a câmera contempla gradativamente uma linear condição existencial das adolescentes durante a gravidez e durante alguns meses depois do parto. A cineasta Sandra Werneck pouco interage no filme e quando faz apresenta-se de forma sutil. Diante dos depoimentos das adolescentes algo parece nos chamar e levantar alguns questionamentos sobre tais adolescentes: como serão as suas vidas a partir do momento em que se tornarão mães? Como elas e os seus filhos estarão daqui há cinco, dez anos? Assim os questionamentos nos chegam pela condição de vida de cada adolescente em que muitas vezes a infância aparece posta lado a lado com todas elas e se apresenta num tripé mãe/filha/adolescente. Ademais na proporção dos acontecimentos de suas vidas encontramos a dura realidade em que as *Meninas* estão imersas: pobreza e alienação, mas também vemos o encantamento,

* Taciano Valério Alves da Silva: doutorando em Psicologia Clínica-Universidade Católica de Pernambuco/UNICAP; Maria Cristina Lopes de Almeida Amazonas - UNICAP; Luciana Leila Fontes Vieira –Universidade Federal de Pernambuco-UFPE. Email: tacianovalerio@uol.com.br

enamoramento com o mundo e uma espécie de um devir que se mostra ofuscado posteriormente pelo ineditismo de suas condições existenciais.

Um terreno limítrofe tão caro a psicologia e debatido constantemente através de nomeações aparece no interstício do filme com uma força avassaladora e comovente apontando para a vivência de um tipo específico de luto, pois tais adolescentes estarão se submetendo a ser mãe quando a primazia ainda deveria ser a vivência do lúdico, no entanto a troca objetual emerge quando o espaço do corpo cede lugar para o corpo de um outro: o filho. Assim cada adolescente é apresentada no filme com o seu conflito e as suas delongas, revoltas, buscas e inocências. Tudo isso enseja a todos nós querer saber sobre as condições e endereçamentos que tais meninas terão no futuro e assim os questionamentos expostos acima alteram a nossa paisagem vivencial pois carregaremos consigo uma espécie de um roteiro das suas vidas o qual nunca saberemos o desfecho. Logo o filme mostra-se necessário e consegue ter esse caráter de um devir e assim poderíamos questionar a Sandra Werneck, quem sabe, numa suposta continuidade do filme anos depois e aliviar ou mesmo intensificar o caráter desse vir a ser adolescente das meninas mães.

Consideramos então que a construção do filme se mostra enormemente valiosa para nos trazer o impacto vivencial dos acontecimentos de cada adolescente. O modo de representação do filme dialoga com alguns subgêneros do gênero documentário. O modo observativo, expositivo e participativo aparece e coloca em evidência o dinamismo do filme fazendo uma radiografia das adolescentes e nos dando um vivo interesse, muitas vezes trágico, de continuar com as adolescentes nos acontecimentos das suas existências e por isso o documentário nos deixa bem de perto daquilo que se constituiu um querer saber dos acontecimentos para mais além do próprio filme e assim meninas passarão a ser meninas mães.

DISSERTAÇÕES E TESES

Tesis | Theses | Thèses

**A CONSTRUÇÃO DA REALIDADE – O ESTUDO DO PROCESSO CRIATIVO DE
EDUARDO COUTINHO NA ELABORAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO *SANTO FORTE***

Verônica Ferreira Dias

Tese de Doutorado.

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

Universidade de São Paulo (USP).

Resumo: A tese visa a comparar e analisar o material bruto, inédito, de *Santo forte* com o filme lançado comercialmente para – por meio do estudo do processo de realização do documentário, das seleções e articulações de imagens e depoimentos – identificar o traço autoral de Eduardo Coutinho, sua metodologia (baseada na entrevista como técnica de conversação, cujo objetivo é compreender o outro por meio de suas histórias de vida) e sua ética (voltada tanto para o “ator social”, no sentido de preservar a imagem da pessoa e do personagem criado, quanto para o espectador, no sentido de explicitar no próprio filme sua forma de construção).

Por meio da metodologia da Crítica Genética, do estudo dos materiais produzidos pelo cineasta ao longo do processo de feitura do filme, as análises são feitas também a partir do que foi descartado, excluído pelo cineasta tanto na fase de pesquisa (os personagens que foram pesquisados, mas não selecionados para as gravações) quanto na fase de pós-produção (finalização). Dessa forma, a montagem em seus vários níveis é o elemento central do estudo, uma vez que ela não diz respeito apenas ao ato de articular planos para a constituição de seqüências de sentido, mas, também, trata dos recortes dos assuntos abordados com os personagens e locações escolhidas, tipos de plano e enquadramento. Além dessas questões, no caso de Coutinho, cujos filmes não possuem um roteiro formal, acabado, fechado, o acaso no momento das gravações provocará que o filme só exista de fato com sua estrutura e seu discurso estabelecidos posteriormente à fase de gravações. Assim, a partir das várias montagens, que

articulam, criam significações, estabelecem limites e ampliam sentidos, que é possível compreender, de fato, a metodologia e a ética de Eduardo Coutinho, considerado por críticos e cineastas como sendo o maior documentarista brasileiro.

Por meio do material audiovisual bruto é possível verificar o quê e como os depoimentos e demais imagens foram produzidos. E, por meio do filme editado, aquilo que mereceu constituir a obra acabada seguindo critérios de ordem temática/lógica (permanecem depoimentos sobre a religiosidade vivida no cotidiano), éticos (apenas são tornados públicos pelo filme lançado os depoimentos que não prejudicam a imagem dos participantes) e técnicos (planos com problemas graves de imagem e áudio são inutilizados).

Palavras-chave: documentário; crítica genética; técnicas de entrevista; metalinguagem; ética; montagem.

Orientadora: Maria Dora G. Mourão.

Ano: 2010.

**A IMAGEM DA VIOLÊNCIA URBANA NO DOCUMENTÁRIO CINEMATOGRAFICO
BRASILEIRO NA CONTEMPORANEIDADE**

Isabel Padilha Guimarães

Tese de Doutorado.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

Resumo: A pesquisa tem por objetivo a análise da imagem da violência urbana no cinema documentário brasileiro, utilizando como objeto de estudo, um grupo de cinco documentários, realizados entre 2002 e 2004: Ônibus 174 (José Padilha, 2002), Fala tu (Guilherme Coelho, 2003), O cárcere e a rua (Liliana Sulzbach, 2004), O prisioneiro da grade de ferro (Paulo Sacramento, 2004) e Justiça (Maria Augusta Ramos, 2004). O trabalho se concentrará em longas-metragens produzidos no Brasil e que chegaram ao circuito comercial. Trata-se de um recorte específico e representativo de um aspecto da produção audiovisual nacional, que se refere à relação do documentário com a violência urbana. Neste sentido, serão examinadas as questões da representação e da impressão de realidade proporcionadas pelas imagens cinematográficas, servindo como suporte para o estudo das obras. Na análise dos cinco documentários, se objetiva o exame das particularidades da violência, buscando compreender a relação dos elementos culturais e cinematográficos que conduzem à constituição de um imaginário. Partindo desta constatação, serão esboçadas duas noções que contribuirão para este estudo, que são o espaço urbano e a alteridade. O método utilizado será a análise temática proposta por Francesco Casetti.

Orientador: Cristiane Freitas Gutfreind.

Ano: 2010.

**VERSOS-LIVRES: A ESTÉTICA DO COTIDIANO NO
DOCUMENTÁRIO FEITO COM CELULAR**

Kênia Cardoso Vilaça de Freitas

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em
Multimeios.

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Resumo: Essa dissertação propôs-se a fazer uma análise do cinema contemporâneo a partir do universo dos filmes feitos com telefone celular, especificamente dos documentários. Para começar, procuramos entender em que contexto da história do cinema esses filmes se situam. Em seguida, mergulhamos nas características mais específicas do dispositivo desses filmes (conectividade, portabilidade e mobilidade), tendo como objeto de análise os filmes participantes do festival “Pocket Films”. Por fim, traçamos a relação dos filmes feitos com celular com a construção de processos de subjetividade no cinema.

Palavras-chave: Celular, Documentário, Processo de subjetivação.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.

Ano: 2010.

**POLÍTICAS DA MEMÓRIA: O CINEMA LATINO-AMERICANO DAS DÉCADAS
DE 60/70 EM *ROCHA QUE VOA***

Patrícia Furtado Mendes Machado

Dissertação de Mestrado.

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

Resumo: Esta pesquisa investiga as políticas da memória em jogo no documentário *Rocha que voa*, 2002, em que o diretor Eryk Rocha se volta para o período em que seu pai, Glauber Rocha, ficou exilado em Cuba, em consequência da ditadura militar no Brasil. Não se preocupando em explorar as memórias íntimas e/ou domésticas desta relação filial, o filme opta por focar a memória do cinema latinoamericano das décadas de 60/70, através dos arquivos cinematográficos e dos testemunhos de cineastas que viveram a época. Os conceitos de memória-hábito, memória-distendida e memória-sonho, propostos por Henri Bergson (1990), foram investigados a partir do que o próprio filme propõe. Seguiremos analisando como se dão os gestos de intervenção do diretor na filmagem e, principalmente, na montagem, com o auxílio da imagem eletrônica. Desse modo, discorreremos sobre o uso dos arquivos audiovisuais e na multiplicação de seus sentidos quando colocados em relação com outras imagens e sons.

Palavras-chave: Documentário; memória; Glauber Rocha.

Orientador: Andrea França.

Ano: 2010.

A INFLUÊNCIA DO GRUPO DZIGA VERTOV NO CINEMA DE JEAN-LUC GODARD

João Paulo Miranda Maria

Dissertação de Mestrado.

Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Resumo: O trabalho é sobre a transformação estética no cinema de Jean-Luc Godard, analisando antes, durante e pós o grupo Dziga Vertov, grupo encabeçado por Jean-Luc Godard e estudantes maoístas. A mudança estética de Godard é notada por muitos, mas a análise detalhada sobre a influência dos anos do Grupo Dziga Vertov são escassas. Portanto este trabalho levanta as principais características antes do grupo, relacionando-a com as mudanças de posicionamento durante o grupo e descrevendo como estas alterações resultaram no cinema atual do cineasta que aborda com maior profundidade novas ligações entre as imagens em movimento. Neste ponto o cineasta se coloca como um dos únicos da área que alcança tal façanha.

Palavras-chave: Cinema, Documentário, Grupo Dziga Vertov, Jean-Luc Godard.

Orientador: Etienne Samain.

Ano: 2010.

A ESPETACULARIZAÇÃO DA POLÍTICA EM *BOB ROBERTS*

Joyce Graziela Rosa

Dissertação de Mestrado.

Programa de Estudos Lingüísticos e Literários do Inglês. Subárea de Estudos de Cultura e Linha de Pesquisa do Cinema Americano Contemporâneo.

Universidade de São Paulo.

Resumo: O filme *Bob Roberts* (1992) trata de um pseudo-documentário sobre um cantor de música *folk*, representante da Nova Direita, que se candidata ao senado pela Pensilvânia em 1990. Ao longo da trama, vemos vários elementos que pontuam o modo como essa nova classe, no seu movimento de reação aos protestos dos anos 60, consegue apropriar-se das retóricas da Esquerda, já pulverizada, para criar um candidato que se caracteriza por ser um “rebelde conservador”, ao mesmo tempo em que vemos difundida uma ampla confusão ideológica, cujas conseqüências baseiam-se num processo de “culturalização” da política, que influenciou os indivíduos de Esquerda mais tradicionais, como os sindicalizados, a votarem na Nova Direita, por afinidades morais e culturais. Além disso, podemos identificar outro fator que contribuiu enormemente para esse cenário, que é o uso da mídia, sobretudo a televisiva, como ferramenta fundamental das corridas eleitorais potencializando a dominação da lógica do espetáculo. Nesse sentido, vemos que, na verdade, ela passou a mediar todas as relações sociais ao impor um ponto de vista único: o da mercadoria. Contudo, o filme demonstra que para os artistas progressistas, como seu diretor Tim Robbins, que avançam no uso dos aparatos de produção refuncionalizando-os através da ruptura com as fórmulas da indústria, é possível romper com a lógica do espetáculo e pluralizar os pontos de vista. Além disso, é possível identificarmos

que, para Robbins, o movimento fundamental para que essa ruptura aconteça pauta-se pela auto-reflexão do artista a respeito do seu processo produtivo diante do fato de que ele é um trabalhador sem controle dos meios de produção.

Palavras-chave: cinema documentário, política americana, lógica do espetáculo, Crítica Materialista.

Orientador: Marcos César de Paula Soares.

Ano: 2010.

**SOBRE ACASO E DOCUMENTÁRIO – ESTUDO SOBRE OS MODOS DE COMPOSIÇÃO
A PARTIR DA INSTABILIDADE DO REAL**

Bruno Saphira

Dissertação de Mestrado.

Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Resumo: Sobre Acaso e Documentário é um estudo que busca analisar os efeitos e compreender a emergência de elementos de indeterminação, imprevisibilidade, espontaneidade e autenticidade na composição de filmes do gênero. A pesquisa insere o filme documentário no campo de estudo da obra de arte, da estética, e busca traçar chaves de análise interna tendo como referência princípios da poética aristotélica aplicados ao cinema. O estudo se caracteriza pela busca e aplicação de mecanismos de análise do cinema documentário a partir do reconhecimento de um fenômeno recorrente na história desse gênero.

Para tanto, além da inserção do cinema documentário em discussões de caráter estético sobre os mecanismos de composição da obra de arte, e a aplicação de princípios de poética na compreensão do filme, foi elaborada uma avaliação do período histórico que representa uma virada estilística no gênero a partir de dois movimentos distintos, que são: o Cinema Verdade e o Cinema Direto.

A partir do estabelecimento das chaves analíticas e o referencial histórico, foram feitas análises de três filmes documentários atuais que pudessem demonstrar os pressupostos da pesquisa, da possibilidade do acaso ser materializado no filme, de forma diversificada e cumprindo funções também diversas.

Palavras-chave: Documentário, Acaso, Poética, Estilo, Imprevisibilidade, Espontaneidade, Indeterminação, Autenticidade.

Orientador: José Francisco Serafim.

Ano: 2010.

**A “DESORDEM” DO TEMPO. AS RELAÇÕES ENTRE CINEMA E
HISTÓRIA A PARTIR DO FILME *SERRAS DA DESORDEM***

Bernardo Teodorico Costa Souza

Dissertação de Mestrado.

Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Resumo: A partir de uma análise das estratégias narrativas e seus desdobramentos no filme *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006), e apoiado nas considerações de Pasolini (“Cinema e poesia”) e Deleuze (“As potências do falso”) acerca da narrativa no cinema moderno, este trabalho propõe uma abordagem mais ampla das relações entre Cinema e História neste último. Tomado o exemplo de *Serras da Desordem* como ilustração de cinema moderno, que desenvolve uma narrativa não orientada por um modelo de verdade e tampouco referenciada em um substrato historiográfico linear, propõe-se um viés histórico capaz de problematizar as imagens cinematográficas em sua imanência e os processos narrativos como pensamento historiográfico, mais propriamente em consonância com a perspectiva arqueológica de Foucault (“A arqueologia do saber”).

Palavras-chave: Documentário, historiografia, narratividade, cinema moderno.

Orientador: Marcius Freire.

Ano: 2010.

**A construção biográfica no documentário cinematográfico: uma análise de
*Nelson Freire, Vinicius e Cartola – música para os olhos***

Graziela Aparecida da Cruz

Dissertação de Mestrado.

Programa de Pós-Graduação em Artes. Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG).

Resumo: A última década do século XX registra a revalorização da memória individual e coletiva, fenômeno identificado, particularmente, pelo resgate de temas e personagens de importância histórica, política e artística, por meio da literatura, do cinema e da música. Nesse cenário, destaca-se a intensa produção de documentários biográficos, no Brasil, em especial, sobre personalidades da cena musical. Nesta dissertação, são analisadas algumas perspectivas para a construção biográfica no cinema documental. De que modo os cineastas executam a missão de construir um personagem, sua vida, sua história? Que fatores determinam a forma como se realiza um filme documental biográfico? Ao final, é feita uma análise crítica – individual e comparativa – da construção biográfica nos filmes *Nelson Freire*, de João Moreira Salles, *Vinicius*, de Miguel Faria Jr. e *Cartola – Música para os olhos*, de Hilton Lacerda e Lírío Ferreira.

Palavras-chave: Documentário. Biografia. Filme. Nelson Freire. Vinicius. Cartola.

Orientador: Ana Lúcia Andrade.

Ano: 2010.

ENTREVISTA

Entrevista | Interviews | Entretiens

O SEMEADOR DE LIVROS – UMA ENTREVISTA AO DIRECTOR WAGNER BEZERRA

Marilú Gomes do Amaral – MGA Comunicações



Como um contador de histórias, Wagner Bezerra, transformou a vida do editor José Xavier Cortez num belo documentário. “Não queria prestar uma homenagem ao Cortez, que tantas já recebeu, mas sim contar sua história. Antes de tudo uma lição de vida, que precisa ser conhecida e seguida pelas novas gerações. A história de um homem que transformou sua vida e de tantas outras, através da educação e da leitura”. (conta-nos Wagner)

O documentário *O semeador de livros*, com direção de Wagner Bezerra que, também, assina o roteiro com Heloísa Dias Bezerra, é uma realização da Ciência & Arte Comunicação, em co-realização da TV PUC/SP. O projeto cujo eixo central é a saga do Editor e Livreiro José Xavier Cortez (Cortez Editora/SP) conta com patrocínio cultural da Petrobrás e da Cosern-RN e foi viabilizado pela Lei Câmara Cascudo de incentivo à cultura (Fundação José Augusto), do Governo do Rio Grande do Norte.

São Paulo, Março de 2010.

Sinopse: A conquista de um sonho pode representar para alguns como sendo um desafio, às vezes, inalcançável. Para outros, pode ser fácil até demais.

No entanto, há, também, o perfil de quem faz do impossível o motivo para realizar os seus projetos, tornando-os sua razão de viver.

Este é o caso do personagem ilustre de "O Semeador de Livros", José Xavier Cortez (Cortez Editora/São Paulo/Brasil). O documentário, com direção de Wagner Bezerra que, também, assina o roteiro com Heloísa Dias Bezerra, é uma realização da Ciência & Arte Comunicação, com co-realização da TV PUC/SP.

Trata-se de uma história de vida real, que surpreende e serve como exemplo para que nunca desistamos de nossos sonhos, por menores que possam parecer. A mensagem que o filme nos passa, é de que tudo se torna possível a partir do momento em que nos dediquemos e criamos laços de comprometimento com eles, para que se tornem concretos. De fato, tudo é possível desde de que desejamos de verdade realizar.

Narrado em 1ª pessoa, o documentário mostra os caminhos percorridos pelo editor, que, ainda muito jovem, deixa a então pequena cidade de Currais Novos, no Rio Grande do Norte, em direção ao Sul maravilha, embalado pelo sonho de vencer na vida. Descreve o engajamento do Cortez em causas político-sociais, como a participação na histórica “Revolta dos Marinheiros”, que levou à sua cassação e expulsão da Marinha do Brasil.

A preocupação com os dilemas da sociedade brasileira, que sempre fizeram parte da sua vida, pode ser apreciada, também, no citado episódio em que Cortez teve a sua livraria assaltada e ofereceu livros infantis ao chefe do bando. Na ocasião, apenas disse a seguinte frase: “Leva isso pros seus filhos, que assim eles terão uma vida diferente da sua”. O infeliz sujeito prontamente aceitou e deixou o local com os braços cheios de livros.

O filme revela as dificuldades típicas dos humildes migrantes que saem da região Norte-Nordeste e se instalam em São Paulo, na batalha para conseguir o primeiro emprego. Fato que, no caso do Cortez, aconteceu em um estacionamento como lavador de carros e depois manobrista. Descortina, também, o modo generoso como a Pauliceia abre os braços para seus filhos adotivos. As proezas do jovem livreiro, nos anos 70, quando fazia de tudo para conseguir atender aos

pedidos de professores e estudantes interessados em adquirir livros, alguns censurados, pelo regime militar.

Marylú Gomes do Amaral — Como surgiu o interesse de contar a história do editor José Xavier Cortez?

Wagner Bezerra — Como afilhado do Cortez, mesmo afastado dele há alguns anos, eu tinha acesso a informações de bastidores sobre o ser humano que ele é. Sobre sua vida na pequena cidade de Currais Novos, sua participação na famosa “Revolta dos Marinheiros”, que levou a sua cassação e expulsão da Marinha do Brasil. A preocupação com os dilemas da sociedade brasileira que sempre fizeram parte da sua vida e sua difícil chegada na capital paulistana.

Me lembro de um livro, por volta dos meus 15 anos, foi um presente dele. Um livro, que naquele momento me pareceu um tanto estranho. A obra era “*Metodologia do Trabalho Científico*”, o primeiro livro editado pela Cortez Editora, do professor Antônio Joaquim Severino, hoje um *best-seller*. Não entendi na época o porquê que ele havia me presenteado com um livro sobre metodologia, aliás, eu nem sabia o que era metodologia. Mas anos depois entendi a importância da obra e o significado histórico do primeiro livro editado pela Cortez Editora.

Mesmo de longe eu acompanhava sua trajetória de sucesso. Então em 2007 resolvi que esta história precisava ser contada para que servisse de referência, espelho, guia e incentivo para as novas gerações, principalmente, para os meninos ‘*cortezes*’ que, como ele, há tempos atrás, são lavradores e vivem no Sertão do Seridó.

Mesmo hoje, em épocas tão diferentes, continuam lidando com as asperezas e as dificuldades da vida no nordeste brasileiro, onde, em pleno século 21, seguem a conviver com a miséria, em muitos casos, condições subumanas. Estas crianças carecem de modelos positivos.

O exemplo de uma pessoa que venceu na vida investindo por meio do trabalho no próprio sonho e que desde sempre esteve ligado à produção de conhecimento, me instigou a querer contar sua trajetória.

MGA — Quais as dificuldades iniciais para a realização do documentário?

WB — As dificuldades iniciais são as mesmas de qualquer produção cultural, áudio visual, independente, no Brasil. As estatísticas do ministério e das secretarias estaduais e municipais de cultura mostram que cerca de 80% dos projetos culturais brasileiros ficam na gaveta. Não conseguem se viabilizar, porque não conseguem captar patrocínio. Essa é a realidade da produção cultural áudio visual independente em nosso país.

Mas, fomos vencendo todas as barreiras. Inicialmente conseguimos apoio na Lei de Incentivo a Cultura do Governo do Rio Grande do Norte. Mas, antes disso conseguimos o apoio da PUC/SP, a primeira a acreditar no projeto, mesmo antes das leis de Incentivo. O apoio veio através da TV PUC, como co-realizadora do Documentário junto com a Ciência & Arte. Hoje agradecemos aqueles que acreditaram em nosso trabalho, apresentando um documentário de excelente qualidade técnica e de seu conteúdo.

MGA — Quanto tempo para a pesquisa? Quais as dificuldades principais?

WB — Inicialmente foram seis meses de investigação. Uma pesquisa biográfica, que nos permitisse pinçar informações para desenhar a espinha dorsal do documentário.

MGA — Quantas horas de gravação? Como será o formato do documentário?

WB — Devido ao vasto material, que tínhamos em mão, levantados em nossas pesquisas, gravamos durante dois anos, com quase 40 horas de material bruto.

MGA — Em que regiões brasileiras foram gravadas as cenas?

WB — Decidimos manter apenas dois núcleos. Um na cidade de Currais Novos, no Sítio Santa Rita, onde nasce a família a partir da geração do Cortez, no Sertão do Seridó no Rio Grande do Norte. Esta parte foi dedicada à família. Aproveitamos, também, a Bienal da Família, um encontro que eles realizam a cada dois anos. Uma passagem histórica, com suas mudanças em todos os sentidos, incluindo as geográficas. Em São Paulo, o teatro TUCA, na PUC, outro núcleo foi sub-dividido em universos específicos. Inicialmente os dos intelectuais, gravados em sua maioria no mezanino do Teatro Tuca. A escolha pelo teatro foi apropriada, pois veremos ao longo desta caminhada, que as histórias do Cortez e da PUC/SP se entrelaçam a todo o momento, que acontece desde o início de sua carreira como livreiro e editor nos corredores da universidade.

O Cortez é um homem apaixonado pela vida. E é assim que o apresentamos. Através de suas paixões eles vai rompendo barreiras pessoais e profissionais. No filme destacamos a paixão pelas suas raízes, pela família, pelos livros, e pelo Forró.

MGA — O que mais te surpreendeu? O que mais te emocionou nesta história?

WB — A ideia do “*O Semeador de Livros*”, que poderia ser apenas uma metáfora para elogiar o editor bem sucedido, é confirmada por meio de histórias que aconteceram ao longo da trajetória do Cortez. Em todas, ele se relaciona com o livro como elemento de transformação e emancipação do homem e da sociedade como um todo.

Por exemplo, a história dos bandidos que invadiram a editora e ele consegue dissuadir o líder. Descobrimos que o chefe tem filhos em idade escolar ele oferece livros para que as crianças se tornem pessoas mais bem sucedidas que o pai. O desfecho é que os marginais saem com uma sacola de livros para seus filhos.

MGA — Este documentário e história provocaram mudanças em sua vida? Em que sentido?

WB —O Cortez nos diz o seguinte: ‘Você escolhe um caminho e vai...’ É desta forma que ele norteia os caminhos de sua vida. Muito simples num primeiro momento. Mas, o que vemos nesta história, de fato, é que o sucesso, não é feito de imediatismos. Ele é construído ao longo de uma vida inteira, sempre com muita paixão. São as atitudes diárias de coerência, de determinação e de trabalho, acertos e erros, que constroem o verdadeiro e saudável sucesso.

DE L'INTIME AU PLURIEL – ENTRETIEN AVEC CLÉMENCE HÉBERT

Cécile Walschaerts

Le bateau du père (75')

Réalisation, image et son: Clémence Hébert

Assistant: Jérémy van der Haegen

Montage image: Thomas Vandecasteele

Montage son: Julie Brenta

Mixage: Katia Madaule

Producteur délégué: Cyril Bibas (CVB)

Production: Centre Vidéo de Bruxelles - Michel Steyaert

Site do produtor: www.cvb-videp.be

Coproduction: Moviala Films; Wallonie Image Production (WIP); TV Tours

Site do filme: www.lebateaudupere.be

Avec l'aide du Centre du cinéma de la Communauté française et des télédiffuseurs wallons, du CNC, du Conseil de Basse-Normandie, du Conseil général de la Manche, de la Maison de l'Image (région Basse-Normandie), de Centre Image (région Centre).

Bruxelles, Janvier 2010.

Drame de famille (par Philippe Simon, Mars 2010, Bruxelles, Webzine.)

Un projet. Revenir sur les lieux de son enfance, revenir sur les lieux d'un drame familial qui touche au plus profond. Refaire l'épreuve d'un passé douloureux en y confrontant ceux pour qui la mémoire reste comme une plaie vive. Puis, en un lent mouvement d'apaisement, tenter d'en faire le récit, sorte d'exorcisme en quête de rédemption, où ce qui restait incompréhensible s'éclaire progressivement comme se révèlent les secrets et les non-dits d'une émotion trop grande.

Le film documentaire de Clémence Hébert, *Le bateau du père*, tient tout entier dans cette proposition qui conjugue épreuve et exorcisme. Emportant avec elle des lettres, des photos, des diapositives, des films vhs, ces traces d'un passé révolu, Clémence Hébert retourne à Cherbourg, ville de son enfance pour y louer une petite chambre d'hôtel. Là, avec une extrême rigueur et beaucoup de douceur, elle tente de comprendre ce qui lui est arrivé, à elle mais aussi à sa sœur, son

frère, sa mère pendant la longue descente aux enfers de son père et sa tragique conclusion. Son histoire est terrible, et rappelle ce qu'il y a de douleurs, de souffrances, de silences derrière l'anecdotique d'un fait-divers se résumant à quelques lignes dans un journal.

Pourtant, l'intérêt du *Bateau du père* dépasse les nombreuses implications, questions, révélations de l'histoire de Clémence Hébert, parce que celle-ci est avant tout une "filmeuse" et que, pour elle, le cinéma est l'instant du vivant. À voir son film, on a l'impression qu'elle est née avec une caméra dans les mains, et qu'elle possède dans ses bagages la mémoire filmée de tous les jours de sa vie. Ainsi, dès son retour à Cherbourg, elle filme tout ce qui lui arrive et construit son film dans ce présent qu'elle interroge. Elle filme sa chambre d'hôtel et son coup de téléphone à sa mère pour dire que son film est commencé, elle filme la maison où elle passait des vacances enfant et aujourd'hui abandonnée, elle filme ses errances dans les rues de Cherbourg et, surtout, elle mélange à ces images des images du passé, comme cette même maison au bord de la mer où une famille apparemment heureuse passait ses vacances.

Très vite, elle transforme sa chambre d'hôtel en un théâtre des profondeurs où, parmi les images éparées de son passé, elle convoque souvenirs et membres de sa famille pour y chercher une parole commune qu'elle voudrait définitive. Ainsi, sa sœur vient la rejoindre. Elle la filme lisant une lettre de son père jusqu'aux larmes et l'histoire prend corps, devient récit, s'impose. Archéologie d'un drame, son film est une longue rédemption où le cinéma joue le rôle de révélateur, l'acte de filmer créant des situations nouvelles, produisant au plus fort du réel. On peut éprouver un certain malaise à être confronté à ces vies difficiles, torturées, gâchées. On peut ne pas souscrire à cette quête impudique faite pourtant avec beaucoup de pudeur, mais il est difficile d'échapper à cette mise en vie par le cinéma que nous propose Clémence Hébert. Il y a, dans l'aventure qu'elle nous fait partager, une façon d'expérimenter ce qui nous relie et qui, quelles que soient nos réserves, suscite l'adhésion.

Entretien avec Clémence Hébert

Comment rendre compte du deuil? Comment filmer une expérience aussi intime et individuelle? Quelle place accorder à l'équipe technique, au monteur et – au final – au spectateur entraîné dans ce processus complexe? Une interview croisée de Clémence Hébert, la réalisatrice, Thomas Vandecasteele, le monteur, et Marie-Hélène Dozo, monteuse et collaboratrice des frères Dardenne, intervenue comme conseillère dans la dernière phase du montage.

Cécile Walschaerts - Quels ont été les choix de tournage? Quel dispositif a-t-il fallu mettre en place?

Clémence Hébert - Je tenais beaucoup au dispositif autonome. Au départ, ça n'a pas été facile de faire accepter que j'allais faire le son et l'image moi-même. Peu de gens du côté de la production ou des commissions étaient confiants par rapport à cela. L'expérience me faisait assez peur aussi, donc je me suis dit que j'allais d'abord travailler avec un assistant image et un ingénieur du son. Mais au bout de deux semaines, je me suis aperçue que cela ne fonctionnait pas. Ils me demandaient sans cesse quelle était leur place. Et la plupart du temps, ils m'attendaient sur le pallier... Cela ne fonctionnait pas à cause du sujet du film, il y avait quelque chose qui se cassait dans la relation avec les membres de ma famille. Le dispositif autonome permettait le lâcher-prise, la spontanéité. La technique n'était plus le problème central, on oubliait presque qu'on faisait un film et on se parlait vraiment tout à coup.

Malgré tout, il y avait "un filet". S'il y avait le moindre problème, des gens étaient là pour m'aider... L'assistant réalisateur, la directrice de production... Je veux dire que le risque, pour moi, était calculé. Je pouvais compter sur eux.

CW - Avais-tu un scénario, un canevas précis?

CH - Il y avait un scénario très écrit avec lequel il a fallu s'adapter. Lorsque je suis arrivée à Cherbourg, j'ai compris que j'avais fantasmé mes souvenirs et ma relation aux gens qui devaient être dans le film.

Dans le scénario, par exemple, je voulais m'intéresser beaucoup plus au monde des pêcheurs, le mettre en parallèle avec l'histoire familiale. J'ai beaucoup filmé les amis de mon père aussi. Le projet écrit était plus large car je croyais que pour être universel le film devait raconter plusieurs histoires. En fait, pour aller au bout de l'intime, il y a eu énormément de filtres à enlever. On m'aurait dit d'emblée: "Tu vas faire un film sur ta famille", j'aurais refusé ! Même chose au niveau de l'énonciation. Il a fallu s'adapter de nouveau. Au départ, le personnage principal du film devait être mon frère jumeau, mais il n'est pas venu. Au début, c'était donc "il" et non "je". Dire "je" a été très compliqué à assumer, je ne l'avais pas prévu. J'étais dans ma chambre d'hôtel, personne ne voulait être filmé, j'ai dû prendre quelqu'un... c'était moi.

CW - Comment t'y es-tu prise pour filmer ta famille?

CH - Très vite, le plus important était que chaque membre de ma famille accepte d'être dans le film. Il fallait qu'on arrive à créer ce moment où tout viendrait. J'essayais de ne pas forcer, je passais le plus de temps possible avec chacun d'entre eux jusqu'à ce qu'ils disent: "je suis prêt". D'ailleurs parfois ça pouvait venir très tard dans la nuit ou à un moment où je ne m'y attendais pas. Je n'étais pas forcément prête "techniquement". C'est ce qu'on comprend dans la séquence avec mon frère jumeau quand je l'interromps à cause d'un problème caméra.

Sinon quand je leur ai expliqué le projet, tout le monde a compris de quoi on allait parler. Ma sœur, ma grand-mère et mes deux frères se sont prêtés au jeu sans trop de difficultés. Ils avaient l'habitude d'être filmés par mon père puis par moi. La caméra n'était pas un élément étranger dans la famille. Ils avaient

confiance. Par contre, il y a eu un blocage du côté de ma mère. Au début, elle s'opposait beaucoup au projet, ça lui faisait violence. Elle le trouvait trop intime. Elle ne voulait pas faire partie du film. Et puis, au fur et à mesure, nous nous sommes réconciliées et elle a compris la nécessité, pour moi, de donner du sens à cette histoire. Alors elle a décidé de me parler. Et c'est quelque chose encore une fois qui n'était pas prévu. Je suis contente qu'il y ait eu cette réticence et cette évolution parce que ce n'est vraiment pas naturel de dire à sa famille qu'on va faire un film sur son histoire surtout quand elle est aussi douloureuse et honteuse parce qu'elle a touché à des tabous: l'alcool, le suicide, la solidarité inconsciente.

CW - Quelle distance t'es-tu imposée?

CH - La question de la distance, pour moi, ne devait surtout pas dire que j'étais distante. Surtout pas. Je revenais à Cherbourg pour me confronter à la disparition de mon père, à sa solitude, à ce que j'avais fui. Je voulais partager de vrais moments, une véritable émotion, je voulais retrouver une intimité avec mes proches. La bonne distance pour moi était donc un équilibre à trouver entre cette volonté de m'immerger de vivre réellement ce qui se passait et de faire un film.

Je devais être au plus près de mon histoire, de ce que je ressentais, avec une caméra légère, un dispositif intuitif comme "une caméra stylo" et en même temps, il fallait faire un film et penser en terme de narration, de dispositif, de problèmes techniques et de spectateurs. Pour que les sentiments puissent exister, il a fallu créer un quotidien : le quotidien du tournage, le quotidien du film. Il a fallu créer un "cadre fictionnel" dont la chambre d'hôtel est un élément très important. Le film n'aurait pas pu se dérouler chez ma mère ou chez ma sœur, par exemple, parce que ce quotidien-là ressemble trop à ma vie. L'hôtel m'a permis d'avoir une certaine distance par rapport au réel. Je n'étais pas chez moi, j'étais là pour faire un film et je ne sortais jamais de cela.

Avec l'assistant réalisateur, on a mis du temps à la trouver cette chambre d'hôtel. Il fallait qu'elle puisse correspondre à une ambiance; il fallait que cela puisse être vraisemblable au niveau économique, c'est-à-dire qu'on ne croit pas

un seul instant dans le film qu'il y ait un peu de budget, de préparation ni même une équipe.

Au bout d'un moment, c'est vrai, j'avais l'impression que je réglais mon deuil. Je vivais vraiment cette quête, j'avais peu de distance. En fait, je me suis aperçue à la fin du tournage – lorsque tout était apaisé, que c'était l'été et que j'étais rentrée à Bruxelles – que je m'étais complètement "mise en fiction". C'était déstabilisant de se prêter à ce jeu-là. J'étais devenue un personnage du film. Est-ce que j'aurais dû avoir plus de distance ? Je ne sais pas... Cela aurait fait un autre film.

CW - Comment s'est construit le film? Le fil rouge a-t-il évolué au montage?

CH - Lorsque nous sommes entrés en montage, nous avons procédé de manière tout à fait classique par un visionnage de ce qui avait été tourné par Clémence. En plus de sa famille, elle avait beaucoup filmé les amis de son père, ainsi que le monde des marins pêcheurs. Mais le film n'était pas là-dedans en fin de compte. Nous est très vite apparu évident qu'il ne s'agissait pas de dresser le portrait d'un disparu. Il a donc fallu faire des choix, mettre de côté des choses et se repositionner par rapport à cette matière, se demander ce que voulait réellement raconter Clémence et comment y parvenir.

Très vite ce sont les personnages qui ont structuré le film. Il y a l'aspect informatif des rencontres qui nous dessinent une histoire familiale et amorce des personnages. Mais il y a également la dimension émotionnelle. Clémence filme ses proches avec beaucoup de proximité et de manière très frontale. Nous nous sommes dit qu'il fallait restituer cela, laisser vivre les moments et les rencontres, qu'il ne fallait pas uniquement les utiliser pour apprendre quelque chose. Des choses se produisaient dans l'intimité, dans le rapport que Clémence entretenait avec les siens et cela servait de révélateur quant à sa présence et à la nécessité du film, parce qu'il s'agissait de retrouvailles qui dépassent l'épreuve du deuil. Par exemple, Mathilde, la sœur de Clémence, est le premier personnage que l'on rencontre. Elle nous apprend beaucoup de choses à travers les diapositives qu'elle

regarde et la lettre du père que lui fait lire Clémence. Mais il y a aussi la longueur des moments, les silences, qui révèlent l'état émotionnel des deux sœurs et la relation qu'elles entretiennent. Tout est posé à travers cette rencontre, même la caméra semble très affectée par ce qui est dit dans cette séquence.

Une des particularités du film est sa temporalité ; greffée à cette première matière tournée par Clémence, s'ajoutait "l'autre matière": quelques films de famille en VHS, des photos et des lettres du père de Clémence. La matière était donc assez importante, et très vite s'est imposée la nécessité de fonctionner sur une gestion particulière du temps : devaient s'imbriquer et se contaminer à la fois le présent, filmé par Clémence, et le passé par le biais des traces qu'avait laissées son père. Les images de Patrick devaient agir comme une empreinte du passé présentant la famille, le contexte, mais aussi et surtout comme une réminiscence, un souvenir derrière lequel courrait Clémence. Les vidéos de famille, ainsi que les lettres et photos étaient aussi le meilleur moyen de faire vivre l'absence, de reconstituer une image du père au travers du regard qu'il posait sur ses proches et sur lui-même. Il s'exprime donc et trouve ainsi une place dans le film, au même titre que les vivants.

CH - Nous sommes partis du principe que tout était matière (les photographies, les VHS, les lettres, les vidéos familiales, etc...). Au final, c'est la matière du tournage qui est restée le fil rouge du montage. La difficulté était d'articuler les choses. Comment introduire les archives? Comment insérer les moments de solitude? Cela rejoint un peu ce qu'on disait à propos du dispositif de tournage, c'est-à-dire être en immersion affective avec la matière (avec ce que ça raconte) et en même temps réussir à avoir un cap qui fait que l'on ne se laisse pas complètement emporter.

Je voulais aussi que la nature articule le film. Le film commence en hiver et finit en automne. Je voulais qu'il y ait un cheminement à travers la nature, à travers la lumière et les personnages. C'est drôle parce qu'au début du tournage, je parlais d'un entonnoir, de quelque chose de très large pour aller vers l'intime. Et puis, au montage, c'est exactement l'inverse qui s'est produit.

CH - Oui, c'est encore la question du regard. Au début du film, il est très fermé: l'image est sombre, les espaces sont clos, mais, petit à petit, on s'ouvre vers l'extérieur, la lumière, un apaisement.

CW - Comment rendre l'universalité de ce cheminement intime?

CH - Je suis intervenue assez tard dans le processus de montage, les principaux choix étaient déjà faits. Il y avait une unité, on était dans quelque chose d'intime qui s'exprimait, notamment, par un rapport très émouvant à la personne filmée et interrogée. Moi, cet équilibre entre l'intimité de son histoire et l'universalité, je trouvais que c'était déjà fait – j'étais déjà dans quelque chose d'universel. L'idée de quête était mise en place et le respect d'une certaine temporalité acquis. Mais les repères offerts au spectateur pour adhérer à cette histoire et suivre le cheminement de Clémence restaient encore confus. Ce qui était compliqué c'est qu'on est dans une sorte de déclinaison. Chaque personnage intervient sur un thème qui est figé dans le temps. Il n'y a pas de rebondissement, chacun amène sa version ou son intimité sur une situation. Il a fallu accepter l'idée d'une voix off pour que le spectateur comprenne dès le départ que c'est Clémence qui fait ce voyage, qu'il n'est pas dans une histoire avec un début, un milieu et une fin, il n'est pas dans une dramaturgie classique. Il fallait donc, dans la dernière phase du montage, faire en sorte qu'une situation ou des images abordées en amont du film aient une évolution, que cela puisse tirer le film du début à la fin, faire en sorte que ce qui est décliné au niveau de l'image, de la situation ou de la parole puisse former un film qui a sa propre histoire. Tout ce qui est dit devait donc être appuyé par une émotion. Il fallait associer l'état de Clémence à l'état de la personne interrogée juste avant. Pour que le spectateur ne se sente pas rejeté, il fallait donc très rapidement – dès le début du film – le mettre au même niveau que Clémence, faire en sorte qu'il ne reste pas en retrait mais qu'il partage avec elle des propos intimes qui, au final, ne le sont plus.