

SYSTEM CASH I MENULAN VOW!

Exit Through the Gift Shop (2010), de Banksy

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 Marcius Freire, Manuela Penafria

Documentários sobre arte Documentales sobre arte Documentaries on art Documentaires sur l'art

n. 10 (08. 2011)



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 California-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

agosto 2011

ISSN: 1646-477X

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

Contacto dos Editores:

marcius.freire@gmail.com, manuela.penafria@gmail.com

Índice

EDITORIAL
EDITORIAL Editada Leditada de cara Léditada
Editorial Editor's note Éditorial
Documentários sobre arte
> Marcius Freire, Manuela Penafria
DOSSIER TEMÁTICO
Dossier temático Thematic dossier Dossier Thématique
Lixo Extraordinário: intervenções socio-estéticas
> Denize Correa Araujo5
Gleaning Images From Others And Myself with a Dv Camera: Agnès Varda's <i>The Gleaners And I</i>
> Miguel A Lomillos
Tênues limites entre o cinema documentário e ficcional o exemplo de <i>O mistério de Picasso</i>
> Soleni Biscouto Fressato
Ironia, cinismo e pragmatismo nos circuitos de arte: os documentários de Orson Welles, Banksy e Vik Muniz
> Pablo Gonçalo
ARTIGOS
Artículos Articles Articles
Una poética de la didáctica (Sobre Fernando Birri)
> Tarik Souki 105

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Leitura de *Salazar vai ao Cinema II – A 'Política do Espírito' no Jornal Português*---> Paulo Cunha- 154 -

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

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

Shop	זוןנ
> Luís Nogueira	160 -
Pintura movente: As Pinturas do Meu Irmão Júlio	
> Ana Miranda	177 -
ISSERTAÇÕES E TESES	
esis Theses Thèses	
Ficção e antificção na telenovela brasileira: a hibridação do formato e a aproxima com o gênero docudrama	ıção
> Alexandre Tadeu dos Santos	188 -
O ciberdocumentário prefigurativo dos anos 2000	
> Bráulio de Britto Neves	190 -
Cinensaios de Varda. O documentário como escrita para além de si	
> Sarah Yakhni	192 -
O cinema documentário na integração Latino-americana: o ABC do início	
> Diego Ivan Caroca Riquelme	193 -
Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política	
> Gustavo Souza da Silva	194 -
Dois ou um: um ensaio cinematografico sobre as conexões reciprocas do entorno lagoa do Macacú em Garopaba, Santa Catarina	da
> Andréa Alves Teixeira	196 -
Cinejornal Brasileiro: a documentação do esporte no Estado Novo em comparação com a estética nazista	io
> Clara Alves Teixeira	197 -
O documentário animado e a leitura não-ficcional da animação	
> Jennifer Jane Serra	198 -
Identidade cultural e auto-representação cinematográfica indígena xavante	
> Marcelo do Nascimento Melchior	200 -

O documentário chegou à sala de cinema. E agora? O lugar do documentário no
mercado audiovisual brasileiro na perspectiva de seus agentes: da produção à
exibição (2000-2009)
> Teresa Noll Trindade
As condições da edição no documentário português contemporâneo de observação
> Maria Helena Peixoto Neves Pinto 203 -
Falso documentário: montar entre ficção e facto
> Nuno Teixeira de Castilho
El documental de creación contemporáneo en Galicia – Un Caso práctico: Arraianos
> María Isabel Martínez Martínez 206 -

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

DOCUMENTÁRIOS SOBRE ARTE

Marcius Freire, Manuela Penafria

Registar o processo de criação de uma obra artística ou a vida de um artista tem sido tema recorrente do documentário. Bazin, no seu livro *O que é o cinema?*, dedica-lhe alguma atenção e identifica dois momentos importantes na sua evolução (mais concretamente, o documentário sobre pintura). O primeiro momento é a abolição do enquadramento dos quadros, ou seja, filmar um quadro penetrando no mesmo e a segunda é uma revolução operada por um documentário concreto, *Le Mystère Picasso/O Mistério de Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot. "O cinema não é aqui simples fotografia móvel de uma realidade prévia e exterior" (in "Um filme bergsoniano: 'Le mystère picasso'") – e esta seria a definição, pelo menos em sentido mais restrito de documentário para Bazin – "o que Clouzot afinal nos revela é a 'pintura', isto é, um quadro que existe no tempo, com a sua duração, a sua vida" (idem: 208). Ou seja, Clouzot tem como mérito não se dedicar a, em sentido restrito, *documentar* a criação de uma obra, mas *documentar* "a pintura".

A presente edição da *DOC On-line* não discute a história do documentário sobre arte. Em vez disso, na face mais visível da presente edição, aquela em que os artigos publicados obrigatoriamente se adequam à temática da revista - *Dossier temático* - encontramos um conjunto de reflexões sobre documentários atuais, como é o caso de *Exit Through the Gift Shop* ou *Lixo Extraordinário*, assim como documentários já incontornáveis sempre que o tema do documentário sobre arte surge, como é o caso de *F for fake, O Mistério de Picasso* ou *Les Glaneurs et la Glaneuse*, de Agnès Varda, essencialmente, nas suas dimensões estéticas. Estas são um

conjunto de investigações que prefiguram ser um contributo importante para quem pretenda traçar o rumo do documentário sobre arte.

No presente *Dossier temático* podem ser lidos os artigos: "*Lixo Extraordinário:* intervenções socio-estéticas", de Denize Correa Araújo; "Gleaning Images From Others And Myself with a Dv Camera: Agnès Varda's *The Gleaners And I*", de Miguel A. Lomillos; "Tênues limites entre o cinema documentário e ficcional. O exemplo de *O Mistério de Picasso*", de Soleni Biscouto Fressato; "Ironia, cinismo e pragmatismo nos circuitos de arte: os documentários de Orson Welles, Banksy e Vik Muniz", de Pablo Gonçalo.

Na secção *Artigos*, Tarik Souki apresenta o perfil do consagrado cineasta argentino, Fernando Birri. Em *Análise e crítica de filmes*, os filmes *Exit Through the Gift Shop*, de Banksy e *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*, de Manoel de Oliveira são vistos em detalhe por Luís Nogueira e Ana Miranda, respectivamente. Em *Leituras*, o último livro de Maria do Carmo Piçarra intitulado *Salazar vai ao Cinema II – A 'Política do Espírito' no Jornal Português* é apresentado por Paulo Cunha.

Finalmente, na secção Dissertações e Teses, são apresentadas informações sobre os trabalhos científicos mais recentes de que tivemos conhecimento. Os Doutoramentos: Ficção e antificção na telenovela brasileira: a hibridação do formato e a aproximação com o gênero docudrama, de Alexandre Tadeu dos Santos; O ciberdocumentário prefigurativo dos anos 2000, de Bráulio de Britto Neves; Cinensaios de Varda. O documentário como escrita para além de si, de Sarah Yakhni; O cinema documentário na integração Latino-americana: o ABC do início, de Diego Ivan Caroca Riquelme; Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política, de Gustavo Souza da Silva; os Mestrados: Dois ou um: um ensaio cinematografico sobre as conexões recíprocas do entorno da lagoa do Macacú em Garopaba, Santa Catarina, de Andréa Carla Scansani; Cinejornal Brasileiro: a documentação do

esporte no Estado Novo em comparação com a estética nazista, de Clara Alves Teixeira; O documentário animado e a leitura não-ficcional da animação, de Jennifer Jane Serra; Identidade cultural e auto-representação cinematográfica indígena xavante, de Marcelo do Nascimento Melchior; O documentário chegou à sala de cinema. E agora? O lugar do documentário no mercado audiovisual brasileiro na perspectiva de seus agentes: da produção à exibição (2000-2009), de Teresa Noll Trindade; As condições da edição no documentário português contemporâneo de observação, de Maria Helena Peixoto Neves Pinto; Falso documentário: montar entre ficção e facto, de Nuno Teixeira de Castilho; e o DEA-Diploma de Estudios Avanzados: El documental de creación contemporáneo en Galicia — Un Caso práctico: Arraianos, de María Isabel Martínez Martínez.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

LIXO EXTRAORDINÁRIO: INTERVENÇÕES SOCIO-ESTÉTICAS

Denize Correa Araujo*

Resumo: Este trabalho visa analisar o documentário *Lixo Extraordinário (Waste Land*, 2010), sobre a obra do artista Vik Muniz, em três aspectos: o de "documentário-registro", o de "olhar estrangeiro" e o de "intervenções sócio-estéticas". Os referenciais teóricos básicos para este artigo incluem a classificação feita por Bill Nichols sobre documentários, alguns pontos de vista sobre intertextualidade e estética, e o conceito de "estética da hipervenção".

Palavras-chave: "documentário-registro", "olhar estrangeiro", "estética da hipervenção".

Resumen: Este trabajo propone analizar el documental *Waste Land* (2010), sobre la obra del artista Vik Muniz, en tres aspectos: el de "documental registro", el de "mirada extranjera" y el de "intervenciones socioestéticas". Las referencias teóricas para este ensayo incluyen la clasificación realizada por Bill Nichols sobre los documentales, algunos puntos de vista sobre intertextualidad y estética, y el concepto de "estética de la hipervención". Palabras clave: "documental registro", "mirada extranjera", "estética da la hipervención".

Abstract: This paper intends to analyze the documentary *Waste Land (Lixo Extraordinário, 2010)*, about the work of the artist Vik Muniz, in three aspects: as a "register-documentary", as a "view from abroad" and as "socio-aesthetic interventions". The basic theoretical references for this article include the classification about documentaries by Bill Nichols, some views of intertextuality and aesthetics, and the concept of the "aesthetics of hypervention".

Keywords: "register-documentary", "view from abroad", "aesthetics of hypervention".

Resumé: Ce travail se propose d'analyser le documentaire *Lixo Extraordinário* (Waste Land, 2010) qui traite de l'oeuvre de l'artiste Vik Muniz, à partir de trois aspects : le "registre documentaire", le "regard étranger" et les "interventions socio-esthétiques". Le fondement théorique de ce travail repose sur la classification établie par Bill Nichols sur les documentaires, les points de vue sur l'intertextualité ainsi que l'esthétique et le concept d'"esthétique de l'hypervention".

Mots-clés: "documentaire-registre", "regard étranger" et "l'estétique de l'hypervention"

Este trabalho visa analisar o documentário *Lixo Extraordinário (Waste Land*, 2010), sobre a obra do artista Vik Muniz, em três aspectos: o de "documentário-registro", o de "olhar estrangeiro" e o de "intervenções

Doc On-line, n. 10, agosto de 2011, www.doc.ubi.pt, pp.5-21.

^{*} Coordenadora da Pós em Cinema da Universidade Tuiuti do Paraná e Diretora do Clipagem-Centro de Cultura Contemporânea- Curitiba-PR-Brasil. Email: denizearaujo@hotmail.com

sócio-estéticas". O documentário sobre arte, feito de 2007 a 2009, descreve a proposta do artista Vik Muniz, brasileiro radicado nos Estados Unidos desde 1983. Muniz desenvolveu sua proposta com os catadores do Jardim Gramacho, aterro sanitário localizado na periferia do Rio de Janeiro. Seu propósito foi utilizar o lixo reciclável como material para seus retratos, cuja venda foi revertida em prol da Associação dos catadores de material reciclável.

Como "documentário-registro", o filme provoca uma reflexão sobre o aspecto social da arte, ao mesmo tempo em que possibilita uma trajetória no mundo dos catadores, um tipo de projeto em ação, ou pesquisa de campo, mostrando desde a chegada dos caminhões de lixo, até a escolha de materiais para as telas. Classifico o filme como documentário-registro sobre arte porque, antes de tudo, a narrativa enfoca principalmente a ação proposta por Muniz, procurando evidenciar sua validade e credibilidade, quase que dando um certificado de comprovação, registrado em filme, editado e exibido ao mundo, como prova da existência da criação de Muniz junto aos catadores. Com isso, não quero dizer que o filme não tem elementos estéticos. Ao contrário, a ênfase está justamente nas ações sócio-estéticas do artista.

O aspecto do "olhar estrangeiro" se justifica, considerando três razões fundamentais: apesar de ter como co-diretores dois brasileiros e uma inglesa, Lucy Walker, 2/3 do filme foram produzidos no exterior, o que majoritariamente fortalece a diretora inglesa, em detrimento dos co-diretores brasileiros, Karen Harley e João Jardim. Em segundo lugar, Vik Muniz vive há quase trinta anos nos Estados Unidos, refletindo em sua proposta os princípios de ética americanos, incluindo a esfera do politicamente correto. Em terceiro lugar, há a polêmica das obras feitas para serem mostradas nos festivais estrangeiros, para públicos estrangeiros, para consumo estrangeiro. O terceiro propósito deste trabalho, porém, transcende os dois primeiros, por se tratar da parte estética do tema do filme, que é a obra de Muniz. Não há

como negar que os elementos estéticos são o vértice de tudo, vértice que se concentra na criatividade e na intertextualidade de suas criações, que fazem do documentário uma forma de reconhecimento ao valor da estética proposta.

Segundo Bill Nichols (2008), o documentário pode ser classificado como poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. *Lixo Extraordinário* não corresponde exatamente a uma categoria fixa, mas pode ser definido como participativo e reflexivo, com algumas incursões no modo observativo. O modo participativo, como o próprio nome sugere, é marcado por mostrar a participação do documentarista e sua equipe que, dessa forma, torna-se um sujeito ativo no processo de gravação/filmagem, pois aparece em conversa com a equipe e provoca o entrevistado para que este fale.

"Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. Essas características fazem o modo participativo do cinema documentário ter um apelo muito amplo, já que percorre uma grande variedade de assuntos, dos mais pessoais aos mais históricos." (Nichols, 2008: 162).

A obra de Vik Muniz, ao ser retratada através da visão de Lucy Walker, registra a proposta do artista plástico, que expõe seus pontos de vista sobre uma possibilidade de desenvolvimento social para os catadores através da participação em seu projeto artístico. Segundo Nichols, "o documentário re-apresenta o mundo histórico, mostrando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto A evidência da re-apresentação sustenta o argumento ou perspectiva da representação" (Nichols, 2008: 67).

As diversas vozes no filme, contudo, oferecem uma polifonia bakhtiniana, que questiona o aspecto monológico mostrado em certas passagens, nas quais os catadores parecem ter estudado, em scripts ensaiados, suas falas e reações, corroborando com o intuito de Muniz em demonstrar a vitalidade de seu projeto social. Na passagem em que Muniz dialoga com sua esposa sobre sua proposta e esta questiona a validade de sua obra em relação ao futuro melhor de seus catadores selecionados, o argumento se aproxima da peça Pigmaleão, do papel do professor que corrige a fala de Elisa e a molda aos seus parâmetros, para depois deixá-la fora de seu habitat, perdida em um mundo que não é seu. O argumento é válido em ambos os questionamentos: de um lado, a proposta de melhorar a qualidade de vida dos catadores pode ser vista como atraente, no presente; por outro lado, o futuro parece incerto, considerando que não basta aumentar o poder aquisitivo de certas pessoas sem o aparato necessário para um futuro realmente consolidado em funções e habilidades que não podem ser compradas. As vozes são dialógicas, assim como os argumentos, mas o filme se volta mais ao aspecto prático de registro da proposta do que de comentários mais filosóficos e especulativos sobre uma possibilidade de desenvolvimento e ascensão social.

Os catadores de lixo do Jardim Gramacho parecem estar felizes com as possibilidades que se apresentam a eles. Ao invés de atores, como em filmes ficcionais, são tratados como "atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera." (Nichols, 2008: 31). Porém é nesse ponto que há uma ruptura na naturalidade das cenas: alguns catadores parecem estar contentes com a situação no aterro, como se a precariedade de suas vidas não importasse, quase como participantes da "periferia legal", expressão da pesquisadora Ivana Bentes, que comenta que certos filmes simulam uma felicidade inexistente, e uma supressão do cotidiano sórdido, valorizando uma cosmética fabricada, uma pseudo-realização artística. Em certas passagens, o filme lembra a antiga questão dos "retratados" de Sebastião Salgado, tão bem comentada por Evaldo Mocarzel, em "À margen da Imagem" (2002).

Nichols finaliza seu comentário: "(os retratados) continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta." (Nichols, 2008: 31).

Por vezes, pode-se dizer que há um modo observativo da câmera que invade as casas e as vidas dos retratados, como um voyeur interessado no modo de vida dos mesmos, para depois mostrar como as mudanças podem ser favoráveis, mais ou menos como um reality show que promete um futuro brilhante caso haja um "consentimento informado e tácito" por parte dos retratados. Não há mudança de atitude em todo o processo, e sim um consentimento por parte de todos os envolvidos: diretora, artista e retratados. Por outro lado, há realmente uma sensação de euforia, seja esta pela possibilidade aventada, seja pela simples participação em um filme. Normalmente, ser convidado para atuar é sempre algo positivo, mas ter suas vidas expostas na tela é um compromisso selado entre participantes, que consentem e sabem o caminho que será percorrido.

"O direito do diretor a uma performance é um "direito" que, ao ser exercido, ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social. O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante as filmagens, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar). Inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar." (Nichols, 2008: 31).

No caso de *Lixo Extraordinário*, há uma crença por parte dos retratados, um acreditar que a obra de Muniz pode favorecer um crescimento e uma valorização de seus trabalhos, assim como conquistar-

lhes um lugar melhor na escala social. Ao contrário de uma montagem de continuidade, o filme parece adotar uma "montagem de evidência", com função comprobatória e poder de persuasão, como se endossasse completamente e sem restrições a proposta de Muniz que, ao final, se concretiza na venda das obras. Apesar da questão do *My Fair Lady* não ser problematizada nem relativizada, o argumento do artista é comprovado.

O modo participativo descrito por Nichols, "enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto moldada ou determinada por aquilo que ela registra" (Nichols, 2008: 63). Há uma interação evidente que perpassa o texto como um fio condutor. O argumento é conduzido de maneira clara, enfatizando a viabilidade da proposta. Por entendermos que um documentário pode ser concebido criativamente, não sendo simplesmente uma transcriação fiel da realidade e sim registrando a mesma em suas funções subjetivas e artísticas, Lixo Extraordinário pode ser analisado em primeiro plano como documentário-registro se configurado como um documentário que não segue exatamente nenhum dos modos descritos por Nichols, mas demonstra algumas características de três modos: observativo, em certas passagens quando a câmera se detém na casa dos retratados, em close-ups, revelando a pobreza dos ambientes; participativo, quando a câmera acompanha os diálogos dos retratados, assegurando credibilidade e asserção na interação entre artista e catadores; reflexivo, quando expõe os procedimentos da filmagem, quase que como uma meta-ação que procura levar espectadores a evidenciar a relação entre o grupo filmado, o artista e a diretora. "Nos filmes em que esse modo de representação prevalece nota-se como é a reação do grupo pesquisado diante da câmera e do seu realizador" (Nichols, 2008: 32).

Se o modo expositivo se preocupa mais com a defesa de argumentos do que com a estética, *Lixo Extraordinário* pode ser analisado parcialmente como tal, considerando sua maneira de narrar argumentativamente,

explicando e mostrando como se realiza uma proposta de ação, na qual os retratos são expostos para a câmera em tela grande e os materiais recicláveis são compostos pelos próprios retratados e pela comunidade do aterro.

Por outro prisma, se o modo observativo busca captar a realidade tal qual ela é, sem falseamento, como registro, *Lixo Extraordinário* pode ser também analisado parcialmente como tal, considerando que as cenas devem falar por si mesmas e que a câmera não precisa de muita movimentação e pode voyeuristicamente se inserir nos espaços que quer registrar.

Contudo, é no modo participativo que o filme se insere mais adequadamente. O entrevistado é provocado a dizer o que o diretor e o artista querem registrar, corroborando com a argumentação que permeia o filme e que provoca reflexões no espectador em relação à validade das ações encenadas.

Mesmo com tantas vozes e pontos de vista, o filme foi criticado pelo seu "olhar estrangeiro", como se o aterro fosse algo exótico, objeto de estranhamento. Como Edward Said (1985) argumenta, em seu livro *Orientalismo - O oriente como invenção do ocidente*, os países subdesenvolvidos exercem certo fascínio nos desenvolvidos. A diretora inglesa Lucy Walker certamente imprime no documentário seu olhar de fora, de espectadora, mais do que de participante. O olhar do artista, que vive nos Estados Unidos desde 1983, foi também alvo de críticas pelo uso de inglês em muitas passagens e pela sua visão americanizada, impregnada de valores altruístas, característicos do enfoque imperialista.

Ademir Luiz, Doutor em História, em seu artigo "Nem lixo, nem extraordinário", publicado no Jornal Opção, online, comenta que "tudo parece pasteurizado: as emoções, as personagens, a paisagem, a denúncia do desperdício burguês, a mensagem pró-reciclagem. Perfeito para o consumo de nossa elite letrada, repleta de responsabilidade social" (http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/nem-lixo-nem-extraor dinario).

Para o autor, a co-produção britânica/brasileira *Lixo Extraordinário*, dirigida por Lucy Walker, com a co-direção de Karen Harley e João Jardim, premiado em Berlim e indicado para o Oscar de Melhor Documentário, teria probabilidades de vencer, considerando que a Academia gosta desse tipo de filme, belo, comovente, socialmente responsável, um mosaico de lições de vida. Em sua opinião, porém, o filme é também proselitista e condescendente, pertencente ao universo do filme-denúncia, que retrata a pobreza, a violência, as mazelas sociais, com o intuito de mudar a situação social.

Luiz comenta que os cineastas, apesar de serem bem-intencionados, disseminam estereótipos do que querem denunciar, e cita o crítico Jean-Claude Bernardet, professor de cinema da USP, em seu livro "Cineastas e Imagens do Povo", que comenta que "os documentários que retratam as classes sociais menos favorecidas tendem a salientar um autoritarismo velado de quem filma sobre aquele que é filmado... procuram revelar a verdade do "outro", sem, contudo, mostrar a própria. A complexidade da situação é escamoteada pelo discurso politicamente correto".

"A despeito das louváveis intenções da equipe de produção em geral e de Vik Muniz em particular, salta aos olhos a artificialidade de suas relações com os catadores de lixo. A edição do filme parece milimetricamente planejada para comover: desde as imagens do lixão, as sub-reptícias mensagens de encorajamento, as crises de consciência, a trilha sonora de Moby e até mesmo as lembranças da infância pobre do artista. A cena na qual a equipe discute paralelamente em inglês e português, sobre o mal que podem estar provocando àquelas pessoas, interferindo em suas vidas, mostrando-lhes um mundo diferente para depois abandoná-las à própria sorte, é sintomática." (http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/nem-lixo-nem-extraordinario)

Luiz questiona também a validade das fotos de Muniz pertencentes à série "Imagens do Lixo" que, ao invés de serem espontâneas, são produzidas

em estúdio. Além disso, o autor do artigo "Nem lixo nem extraordinário" argumenta que Muniz não retratou a realidade dos catadores e sim sua recriação segundo seu enfoque de artista cosmopolita. A versão do "Narciso" e do "Marat", segundo Luiz, revelam mais sobre a obra e estética do artista do que sobre Tião ou Zumbi, seus modelos. (http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/nem-lixo-nem-extraordinario).

Para finalizar, Luiz comenta que, em *Lixo Extraordinário*, "os personagens parecem desconcertados, intimidados pela câmera, não há o realismo cru presente em *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), de Paulo Sacramento. A abordagem dos catadores de lixo é piegas, longe da objetiva jornalística de Eduardo Coutinho em *Boca do Lixo* (2007). Essa tentativa desesperada de excluir qualquer tipo de juízo de valor retirou o impacto da denúncia, diferentemente de *Meninas* (2005), de Sandra Werneck, ou *Falcão* — *Meninos do Tráfico* (2006), de MV Bill e Celso Athayde. Nem mesmo sua utilização da tradicional estratégia de estetizar a miséria é particularmente interessante, ficando longe da criatividade arrebatadora de *Estamira* (2005), de Marcos Prado." (http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/nem-lixo-nem-extraordinario).

Em contraposição ao artigo de Luiz, pode-se contestar o fato da comparação com outros filmes, o que nem sempre é um argumento, pois cada filme tem sua própria proposta. É possível ver no documentário de Walker a tentativa de demonstrar a técnica artística de Vik Muniz, ao executar sua obra intertextual, hibridizando suas criações, ao inserir no texto de Marat, por exemplo, o rosto de Tião, ao misturar o sagrado e o profano, o refinado e o lixo, em interação, evidenciando a ruptura saudável dos opostos e das normas clássicas da pintura e da fotografia. A intertextualidade, segundo Fredric Jameson, é "um elemento deliberadamente encaixado no efeito estético, como agente de uma nova conotação do passado e da profundidade pseudo-histórica, na qual a história dos estilos estéticos desloca a história "real". (Jameson, 1991: 67-68).

Roland Barthes, em seu ensaio "A Morte do Autor", combina idéias de Bakhtin e Kristeva: "sabemos agora que um texto não é uma linha de palavras liberando um único significado "teológico" (a "mensagem" do Deus-Autor), mas um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum original, se mistura e se choca. O texto é um tecido de citações retiradas de inúmeros centros de cultura." (Barthes, 1977: 146).

Se considerarmos o filme *Lixo Extraordinário* como um texto híbrido, poderemos identificar as diversas vozes que o compõem: a da diretora inglesa, a dos co-diretores, a do artista Muniz, a dos catadores, a dos quadros-originais que são redesenhados, a da esposa de Muniz, e assim por diante. Se há uma voz mais forte, um aspecto monológico no filme, como Luiz argumenta, é a voz de Muniz que se sobressai, por ser ele o criador da proposta e o executor da mesma, com o auxílio dos catadores. Essa pode ser uma interpretação do filme.

Outra leitura pode constatar que a proposta do artista foi viabilizada, e que as vozes criam uma polifonia, uma composição de co-autores, eliminando a voz monológica do artista e permitindo a interação das vozes, por vezes dissonantes, por vezes harmônicas, como as define Bakhtin: "A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento." (Bakhtin, 2005: 21).

Se Julia Kristeva afirma que "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (Kristeva, 1974: 72), a leitura de Tião como Jean-Paul Marat (1743-1793, um dos líderes da Revolução Francesa) é uma construção poética que faz um paralelo com os dois líderes, considerando que Tião é também um líder

em sua comunidade. A tentativa pode ser considerada válida no sentido de oferecer uma motivação aos catadores e de fazer com que adquiram dignidade em seu trabalho cotidiano. O futuro é sempre imprevisível, e seria utópico querer predize-lo.

Para Nichols, o modo poético o modo poético evidencia a subjetividade e se preocupa com a estética. Há uma valorização dos planos e das impressões do documentarista a respeito do universo abordado. Em relação à construção do texto, podem-se usar obras artísticas e literárias. Se considerarmos a construção das fotos dentro do filme, podemos dizer que uma parte do filme se preocupa com as questões estéticas não só da montagem, mas da própria elaboração das obras. Esse tipo de trabalho coletivo, participativo, pode também ser poético, especialmente em seus intertextos. O filme, como um todo, parece querer demonstrar que a arte pode mudar a vida das personagens, pode oferecer um algo mais que transcenda o cotidiano dos catadores. Tião, que já havia encontrado e lido "O Príncipe", de Maquiavel, sem dúvida acreditou na possibilidade de melhoria, o que realmente aconteceu.

Questões éticas são sempre problemáticas dentro do universo de representação documental. A afirmação de Christian Metz de que todo documentário é uma ficção, e o contraponto de Nichols, de que todo filme é um documentário, seja como satisfação de desejos ou representação social (Nichols, 2008: 26), por si só apresentam um debate sobre o documentário, sobre palavras-chave como realismo, verossimilhança, autenticidade documental, experiência vivida, impressão de realidade e assim por diante. Nichols argumenta que é importante definir "quem nos fala", "de quem nos fala", "para quem fala". Gayatri Spivak (1988) sugere uma distinção entre "falar sobre" e "fazer falar". "Fazer falar" é sem dúvida uma forma mais efetiva de adquirir uma representação mais justa. Em *Lixo Extraordinário*, quem nos fala: a diretora do filme, o artista ou os catadores? De que nos fala: nos fala de Muniz, nos fala da vida dos catadores, nos fala do aterro,

como símbolo do subdesenvolvimento? Para quem o filme fala? Para a platéia brasileira? Para os festivais internacionais? Para o público estrangeiro? O filme nos fala sobre o tema, ou faz falar sobre o tema? Qual é esse tema?

Todas essas questões são importantes, mas dependem da subjetividade das leituras feitas sobre o filme. Apesar de contarmos com filmes brasileiros bem mais explícitos em suas propostas, como *O Prisioneiro da grade de ferro*, onde os detentos podem se retratar como querem ser vistos, não há como comparar as propostas. Mesmo no filme acima citado, porém, devemos levar em consideração que o diretor fez a edição final, o que pode resultar em ambivalências interpretativas e subjetivas.

Considerando todas essas estratégias de montagem e de escolha e exposição dos temas, podemos conduzir dois tipos de leitura do documentário sobre Muniz: "eu falo deles para você" (Nichols, 2008: 40): os diretores (especialmente a diretora) nos falam da obra de Muniz e da atuação dos catadores; ou "eu falo - ou nós falamos - de nós para você". (Nichols, 2008: 42). No primeiro caso, surge o olhar estrangeiro já mencionado neste artigo, que pode implicar conotações monológicas, com narrador-Deus, de técnicas de montagem afastadas do documentárioregistro, ou alheias às convenções do que a platéia brasileira chama de documentário com certa dose de verdade ou verossimilhança. Este tipo de interpretação tem produzido críticas desfavoráveis ao filme. O segundo caso, "nós falamos de nós para vocês", oferece oportunidades de leituras mais positivas, considerando o aspecto mais democrático do posicionamento dos envolvidos. Nichols especifica que, no segundo caso, há uma espécie de auto-etnografia, especialmente quando o cineasta pertence ao grupo de retratados, como no caso de *Imagining Indians*, de Victor Masayesva, um indígena americano que fala das agruras de seu povo sendo ele mesmo um deles. Em Lixo Extraordinário, porém, a classificação fica mais complexa se pensarmos na existência de três diretores, uma inglesa, e um co-diretor e

uma co-editora brasileiros, além de um artista nascido no Brasil mas residente permanente nos Estados Unidos, desde 1983. Um complicador é a seleção que foi feita: caso o filme ganhasse o Oscar de melhor filme estrangeiro, a diretora Lucy Walker receberia o prêmio.

Segundo Nichols, "a lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade... a montagem não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de alegação ou afirmação que o filme faz sobre o mundo. Costumamos avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimento de suas representações e não pela plausibilidade ou pelo fascínio de suas fabricações." (Nichols, 2008: 57-58).

Lixo Extraordinário conta com a cumplicidade do espectador, que fica comovido e envolvido emocionalmente com um aspecto problemático de seu país, colocado de maneira correta, com possíveis soluções sociais. A função comprobatória de sua montagem revela a trajetória completa dos materiais descartados, desde sua chegada no aterro, até o envolvimento dos catadores, a venda das obras, e sua reversão em prol da Associação dos Catadores, coordenada por Tião, um dos retratados. A polifonia bakhtiniana não está presente só no filme, mas também em sua recepção e nas leituras diversificadas que têm sido feitas a partir dele.

Este estudo, além de apresentar diversas leituras, enfatiza a constatação da proposta estética registrada no documentário, que considero um documentário "sobre arte". Proponho o conceito de "estética da hipervenção" que, acredito, permeia toda a obra de Muniz (Araujo, 2007: 10). Este conceito parte da idéia de que a intertextualidade pós-modernista cria uma nova noção de estética e uma nova configuração tempo-espaço, que denominei de "estética da hipervenção". O termo "estética" aqui não significa uma procura por um ideal de beleza como tradicionalmente o termo pressupõe. Ao contrário, é mais no sentido de "aesthetics", como

William Dunning define quando discute a "ética além da estética" (Dunning, 1995: 132). Argumento que, no caso de *Lixo Extraordinário*, mais do que a "ética além da estética", parece ser a "estética além da ética", ou a ética recoberta pela estética, considerando que a proposta de Muniz é o resgate da situação não privilegiada dos catadores através da valorização artística. Como o vocábulo "ética" já faz parte de "est-ética", a relação entre ambas pode ser de coordenação e não de subordinação. Poder-se-ia então dizer que a preocupação ética de Muniz é endereçada esteticamente.

O termo "hipervenção" é uma combinação de "hiper", no sentido de hiper-real, virtual, e "venção", como em "invenção" e "intervenção". Se o termo "intertextualidade" vem do latim "intertexo", que significa "mesclar enquanto tece", a obra de Muniz pode ser considerada como uma intervenção inventiva com preocupações sócio-estéticas, e o filme *Lixo Extraordinário* pode ser classificado como documentário-registro.

Apesar de já ser reconhecido internacionalmente por suas obras intertextuais, com materiais como macarrão, chocolate, e similares, o filme deu maior visibilidade ao seu trabalho social. Seria difícil separar, no entanto, a esfera social e a artística, considerando que as duas se complementam e partem dos mesmos princípios, objetivando os mesmos resultados. Há, no documentário, o questionamento ético e o estético, com ênfase no último, que é a obra feita por intervenções, sejam estas em quadros da história da arte, sejam em ambientes sociais, como o trabalho e a vida dos participantes. As intervenções garantem a aprovação dos participantes e também a dos espectadores, especialmente dos que possuem um repertorio capaz de assimilar a extensão da proposta sócio-estética. A questão temporal é mais complexa. Enquanto a intervenção estética é mais visível e mais fácil de ser analisada, a intervenção social se efetua a longo prazo e, na comunidade, talvez só na geração futura.

A "estética da hipervenção" pressupõe um ambiente virtual em suas intervenções, um hiper ambiente, onde os catadores passam a tomar o lugar

de figuras de importância social, no passado. Não são mais o Tião ou o Zumbi e sim a recriação do 'Narciso', de Caravaggio, e do Marat, criando um ambiente outro, que não é nem o das obras originais nem o da cotidianidade dos catadores, mas um terceiro, fruto das intervenções artísticas e espaço-temporais. Neste novo contexto, a configuração espacial é não-euclidiana, permitindo ambientes fluidos e questionando os conceitos de representação e de subjetividade. Os intertextos são agentes dinâmicos de intercâmbio e mobilidade, constantemente na condição de "work in progress". Se o cenário pós-modernista se caracteriza pelo pastiche e pelas formas livres, isentas de uma profundidade filosófica e existencial, o póscolonialismo, por outro lado, é mais político e requer uma ética mais severa. A obra de Muniz se encontra exatamente nessa bifurcação: se por um lado sua proposta é estética e artística, mais pós-modernista, por outro lado sua questão social, de resgatar uma identidade perdida dos catadores e valorizar seu trabalho, enfatiza elementos pós-colonialistas, especialmente da representalção das classe menos favorecidas. Acrescentando a esse cenário o fato do "olhar de fora", temos um tema controvertido, com possibilidades dialógicas de leituras diversas. Seja por algumas das razões expostas, seja por seu aspecto ambivalente e ambíguo, Lixo Extraordinário causa impacto e gera diálogos produtivos em relação ao cinema brasileiro e às questões éticas e estéticas do cenário nacional.







Referências bibliográficas:

- ARAUJO, Denize C. (2007), *Imagens revisitadas: a estética da hipervenção*. Porto Alegre: Ed. Sulina.
- BAKHTIN, Mikhail (2005), *Problemas da poética de Dostoievski*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BARTHES, Roland (1977), "The Death of the Author". In *Image, Music, Text.* Ed. Stephen Heath. New York: Hill & Wang.
- BENTES, Ivana (2002), "Quando o árido fica romântido: cosmética da fome marca cinema do país". *Jornal do Brasil online*.

- http://jbonline.terra.com.br/destaques/glauber/glaub_arquivo41.htm 16/12/02.
- _____ Entrevista com Ivana Bentes. "A periferia como convém". In: *Brasil de Fato Online*, http://www. brasildefato.com.br /v01/ agencia /entrevistas/a-periferia-como-convem
- JAMESON, Fredric R. (1991) *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP.
- KRISTEVA, Julia (1974), *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- LUIZ, Ademir (2011), "Nem lixo nem extraordinário". In *Jornal Opção Online*. 01/03/2011. (http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/ nem-lixo-nem-extraordinario).
- NICHOLS, Bill (2008), *Introdução ao documentário*. 3ª. ed. Campinas, SP: Ed. Papirus.
- SAID, Edward (1995), *Orientalism O oriente como invenção do ocidente*. Hardmondsworth: Penguin, 1985.
- SPIVAK, Gayatri C. (1988), *Other Worlds: essays in cultural politics*. New York: Routledge.

Filmografia:

 \grave{A} margem da imagem, (2002), Direção, MOCARZEL, Evaldo.

Imagining Indians (1992), Direção, MASAYESVA, Victor.

Lixo Extraordinário (2010), Co-Diretores: Lucy Walker, Karen Harley e João Jardim.

GLEANING IMAGES FROM OTHERS AND MYSELF WITH A DV CAMERA: AGNÈS VARDA'S THE GLEANERS AND I

Miguel A Lomillos*

Resumo: O documentário *Os Respigadores e a Respigadora* de Agnès Varda é um dos mais excitantes e reveladores trabalhos do cinema europeu de autor. A metáfora abrangente de respigar constitui uma reconsideração crítica de algumas atitudes da nossa sociedade de consumo. Este filme ensaio de dados factuais e pessoais e, também um trabalho em progresso através do qual a cineasta questiona a sua vida e mostra a sua fascinação pela arte, em especial pela pintura.

Palavras-chave: cinema digital, documentário, pintura, auto-retrato, road movie, respigar tradicional e moderno.

Resumen: El documental *Los espigadores y la espigadora*, de Agnès Varda es uno de los trabajos más interesantes y reveladoras del cine europeo de autor. La metáfora de espigar es una reconsideración crítica de algunas actitudes en nuestra sociedad de consumo. Esta película ensaio de datos factuales y personales es también un trabajo en progreso por el cual el cineasta questiona su vida y muestra su fascinación por el arte, la pintura especial.

Palabras clave: cine digital, documental, pintura, retrato de uno mismo, road movie, recoger tradicional y moderno.

Abstract: Agnès Varda's critically acclaimed documentary *The Gleaners and I* is one of the most exciting and revealing digital works within European auteurist cinema. The all-embracing metaphor of gleaning constitutes a creatively critical reconsideration of some depreciated attitudes in our consumer society. This film essay made of factual and personal materials is also a kind of work in progress through which the filmmaker herself calls her life into question and shows her fascination for art and mainly painting.

Keywords: Digital cinema, documentary, painting, self-portrait, road movie, traditional and modern gleaning.

Résumé: Le documentaire *Les Glaneurs et la glaneuse*, d'Agnès Varda est l'un des travaux les plus excitants et révélateurs du cinéma d'auteur européen. La métaphore du glanage est une reconsidération critique de certaines attitudes dans notre société de consommation. Cet essai cinématographique, à base de données factuelles et personnelles, est également un travail en cours par lequel la cinéaste s'interroge sur sa vie et sa fascination pour l'art, surtout la peinture.

Mots-clés: cinéma digitale, documentaire, peinture, portrait de soi, road movie, glaner traditionneles et modernes.

_

^{*}PhD in Audiovisual Communication from the University of the Basque Country, Spain. Independent researcher based in Bristol, UK. E-mail: Miguel.Lomillos@uwe.ac.uk

When you reap the harvest of your land,
Do not reap to the very edges of your field
Or gather the gleanings of your harvest.
Do not go over your vineyard a second time
Or pick up the grapes that have fallen.
Leave them for the poor and the stranger.
Leviticus 19:9-10

The Gleaners and I: a first person documentary

Agnès Varda's 2000 celebrated documentary *Les Glaneurs et la Glaneuse* (literally, The male gleaners and the female gleaner) was rendered *The gleaners and I* for the English spoken audience –Varda herself mentions this detail in her sequel *Two Years After (Deux ans après*, 2002). The lack of grammatical gender in English has obviously brought about the change, but the result could not be more accurate in order to deconstruct the levelling metaphor of two contrasted practitioners of gleaning by restoring the identity of the individual to its most *subjective* expression: 'I'. Moreover, by putting together two complete different elements, the 'and' of the title does not function only as a mere opposition and/or addition but as the strong link from which the film is meant to be seen: *they and I*. From the very title, the female filmmaker or *glaneuse* proclaims herself to be part of the story: the subject becomes also object which is none other than a social one: the new modern forms of 'gleaning'.

Yet I should make clear one significant point about this correlation between the filmmaker's self (*la glaneuse*) and the object (the gleaners), i.e. the imbrications of self-portrait and documentary: all that is said about the

-

¹ The French title is in fact a play on words based on gender in order to stress the feminine voice. The first part of the title (*les glaneurs*) is the plural form that may refer to male, female or both, but the second part (*la glaneuse*) can only be female. The same construction would not work if the filmmaker were male. The second clause of the title stresses her singularity (feminine) opposite a plural subject. Whether it is 'la glaneuse' in the original version or 'I' in the English one, the female identity is obviously stated by whoever signs the film: Agnès Varda.

former is considered a "digression" with regard to the latter – this term is used by the filmmaker herself as if Varda, humble and respectful but also conceding herself a space by having a self-justifying stance, did (not) want to deviate from the central topic. The all-encompassing metaphor of gleaning allows this identification since all the individuals in the film are considered gleaners in both a literal and a figurative sense: they collect things from the ground whether in the country, on the seashore or in the town; the female filmmaker collects some thrown-out objects and, more importantly, she collects images and sounds.



Fig.1

Fig. 2



Fig. 3

The Gleaners and I could be seen, obliquely, as an illustration of the theory of one of the most distinguished characters in the film: the psychoanalyst and viticulturist Jean Laplanche. He presents himself as "a psychoanalyst, but above all a theorist or rather a philosopher of analysis".

He prioritises the other over the self in the formation of the human subjectivity, an "anti-ego philosophy" ("une antiphilosophie du sujet")² that "shows how man first originates in the other". My aim here is to compare the others and the self not in psychoanalytical terms but as two interconnected strands of the narrative. As a 'glaneuse' Varda is but a narrative-symbolic construction derived from her contact - factual but above all textual— with all the 'gleaners' disseminated in her documentary. Gleaning is constructed by the filmmaker as a real and imaginary world that seduces her and is fully invested with her subjectivity. At the beginning of the film, she prioritises the others (real gleaners and those represented in paintings) over herself. Then, by means of a metaphorical process, she allows herself to be constituted as a glaneuse with aesthetic vocation (performing in front of Jules Breton's canvas "La glaneuse" the playful substitution of an ear of wheat by her small camcorder). It is only when she confers herself this strong symbolic identity that she *feels* the competence to occasionally "digress" from that subject (others) and talks about herself (her ageing body).

I shall discuss at the end of this essay the ethical implications, if any, of interposing the self with social and political issues in a documentary film. For now, it is sufficient to stress that Varda talks about herself not in the straightforward way that others do but only by means of a deeply stylised metaphoric and aesthetical process (as a filmmaker-*glaneuse* she only 'speaks' about her ageing body and things that catch her artistic eye, above all her fascination for art and mainly painting). Even in terms of her mediations through image and sound Varda assumes certain 'restrictions'.

-

² Film quotations in English subtitles are respected according to the DVD released in 2002 by American Zeitgeist Video, but I put forward the French version when it is noticeably different from the translation.

³ Laplanche takes the decentring of the human subject beyond the familiar parameters of post-structuralist French theory and reformulates Freud abandoned 'seduction theory' as a general theory of primal seduction. For an overview of his work on otherness in English see Jean Laplanche, *Essays on Otherness*, London / New York: Routledge, , 1999.

In *The Gleaners and I* Varda always interacts openly with the interviewees but prefers to stay off-screen as a voiced presence in order not to overshadow the gleaners. She allows herself to be on-screen mainly in the 'digressions', which generally occur in private places such as her home or her car (in both cases she appears mostly in a fragmented manner: in brief glances on driving mirrors, close-ups of part of her face showing one eye, arms, and above all showing her hands). However, she takes centre stage in three moments of direct intervention on screen: 1) when she reveals her attraction towards the potatoes with the shape of a heart and intervenes following the interviewee talking about the discarded potatoes as they do not fit the commercial shape; 2) when she appears alone eating a fig; this is the only significant moment in which Varda talks on screen as she appeals to the audience in this occasion: alone and surrounded by fig trees whose fruits are about to go off, she permits herself to criticise those who do not offer their fruits to the gleaners; 3) when she catches a sight of a antique shop called "Finds" ("Trouvailles") while travelling by car, decides to enter spurred on by curiosity and *finds* inside precisely a painting about female gleaners. Indeed, these three moments of personal interventions seem to epitomise three aspects of the Vardian conception of documentary: the aesthetic, the critical and the self-referential. They are also present in the most striking sequences of the film, two brief self-portraits at home in which the filmmaker feels compelled to reflect about her ageing body using paintings as a reference: Jules Breton in the first, Rembrandt in the second. I shall analyse in detail these key sequences at the end of this essay.



Varda's visual and aural approach ('disembodied' voice presence in the encounters with the gleaners and fragmented body in the self-referential digressions)⁴ is at the same time a deference to the social subject and also a poetical, ethical 'restriction' about her intimate ruminations. Despite this style of representation being connected to the *Nouvelle Vague* cinematic tradition, such subjective digressions would have been considered as an

intrusion at that time. The way in which The Gleaners and I presents the

_

⁴ It should be taken into account that the 'disembodied' off-screen voice implies Varda's body behind or next to the camera, which is also acknowledged by the characters' gaze. Her voice also signals the distance (near/ far) from the speaker because the hidden microphone is closer to the interviewee. The dialectics between Varda's spontaneously inflected voice off-screen and her thoughtful, calm voice-over commentary enriches the aural/visual strategy of the first person narrator/character: a strong sound presence that has the self-given potentiality of appearing occasionally (and mostly fragmented) on screen. In both image and sound Varda operates sinecdochical ways of rendering her physical body. Furthermore, some point-of-view shots embody her first-person narration.

correlation between 'they and I' disavows conventional notions of genre: the film is neither an orthodox documentary nor an integral self-portrait but an amalgamation of both. *The Gleaners and I* is a poetic and personal essay that enlarges subjectivity and authorship in documentary film made in the digital era.

Although the majority of the characters leave a deep mark on the audience, the aim of the documentary is not to explore, to a large extent, personal motivations or interests (except for the last character to appear in the film, the Master in Botany Alain who is really a special and fascinating character). With the exception of two who reappear briefly, characters simply arrive, take up their place and go out —they are the transitory chapters of a "wandering road_documentary" (Varda's description of her film). The filmmaker is the only character to have the right to reappear; she is the distinctive protagonist, the only individual who shows, up to a point, her intimate self. The internal and symbolic logic of the film is imbued by the subjectivity of the filmmaker, her articulating voice and her wrinkled body: "they and I", "the country, the town... and my home", "the road and my hands".

Countryside, art and city gleaners

The film starts with a reference to the illustrated dictionary Larousse: "To glean is to gather after the harvest". A reproduction of Jean-François Millet's famous painting *The Gleaners* (*Les glaneuses*, 1857) appears in that page of the dictionary and it is evident that this famous canvas acts as an essential reference for Varda, a true art lover, when making a documentary about today's gleaners. Thus, before the filmmaker travels throughout

⁵ There is also a reproduction of Jules Breton's *La glaneuse* in the dictionary and Varda comes back to it before her performance in front of that canvas. Both paintings 'gathered' by the dictionary and in turn 'gleaned' by the filmmaker are the core of the film and its title.

France to gather images of the surviving and new forms of gleaning, she heads for the *Musée d'Orsay* to show *in situ* Millet's painting next to some tourists, especially some Japanese females taking pictures with their digital cameras. In the next sequence, an old female peasant says that gleaning, as it used to be, is an activity that died out completely "because machines are so efficient nowadays" (but other gleaners "are quite pleased when the machine malfunctions" as some will tell Varda later on). Using as mementos some brief beautiful footage and paintings, Varda makes clear that gleaning in the past was a female practice. As Millet's painting conveys, gleaning is linked to poor women in rural societies. The female peasant tells us that the long day of gleaning, from the very early morning, was very hard work but women shared their time, food and labour in such a way that is now well remembered. Whilst drawing on different sources and materials in order to ground the origins of gleaning, Varda states from the very beginning that paintings are not of lesser interest than real people.





Fig. 8 Fig. 9

What is the legacy left by those old female gleaners? Is this activity still relevant in our "satiated society" ("societé de la sacieté")? What has gleaning become these days? Varda's film is the witty answer to these questions. Putting gleaning as a vast metaphor of our time and also as the *raison d'être* of Varda's quest, the documentary becomes a sort of work in

progress, a huge panel of characters and places, a bunch of images gathered to account for this essential gesture: those who bend down to collect something, whatever it may be: fruits, grapes or vegetables in the countryside; food and leftovers in the rubbish containers and city markets; all sort of domestic utensils, electrical appliances and other paraphernalia on the streets.

Varda feels secretly attracted by this "modest gesture of stooping to glean in the towns today as in the fields yesterday" which she comes to record in what she regards as the most humble of all film forms, the documentary. This physical gesture is part of a menial work that combines religious and socio-economical values: an ancestral ritual of gratitude and respect toward the earth, an old practice for poor women and a way of not wasting anything.

The most remarkable feature of the new practitioners of this ancestral gesture of 'walking with a stoop', whether in rural or urban areas, is their solitude. The loss of the ceremonial, collective sense –feminine in the past and now mix-gendered but indicating nevertheless a broader masculine presence– comes to stress the struggle for survival as the only common factor between the modern gleaning and the traditional one. However, a number of lively scenes, such as the Nenón family singing together and using the pruning shears as rhythmic musical instruments in the vineyard, confirms that not everything is degradation or disappearance. Yet this is much more in tune with the overall sense and mood of the film because what it does is to celebrate the repetition or replacement of any form of gleaning, even when it is identified in the town with the people who live rummaging around rubbish and leftovers on the streets. Even with a suggestive sense of criticism and denunciation, *The Gleaners and I* constructs a worldview completely affirmative, optimistic, and full of

vitality.⁶ It is like a return to the Garden of Eden, to the state of nature where the only thing you need is to bend over or stretch your hand to collect the earth's fruits. There is no sin, therefore no money, no economic exchange. With no value in exchange, the labour of gleaning is not actually a job. In any case it is gratifying work as everything you collect is yours. It is far beyond the dream of communism (in gleaning, private property is temporally 'cancelled' after the harvest, but the collection is essentially an individual or familiar task) as the scrupulous commandments of the bourgeoisie.⁷ Paradoxically, the scene that gets closer, in visual or pictorial terms, to the representation of (an individual) paradise is the one that shows the filmmaker, as a critical and lonesome Eve, picking up and savouring a fig that she calls "fruit from heaven".

Varda's view on modern gleaning, which is close to either the abandoned garden or the dumping ground, revises the social myth of original sin and enlarges our views on dialectical pairings such as happiness and conflict, innocence and labour, abundance and scarcity, dirtiness and purity. To pull together in the same all-inclusive metaphor those who collect spare potatoes in the country, oysters in the seaside, and detritus in the street or parsley in the market bins should involve advantageous prerogatives. Firstly, to demystify the social meanings of rubbish as the realm of the execrable and those who approach that world as despicable (it may even involve a choice not ruled exclusively by necessity but also by ethical and

⁶ The film actually produces a joyful impression in the audience. This is corroborated by the vast number of generous people who wrote letters and gave gifts (both related to artworks made out of gleaned materials) to Varda, as it is said and shown in the follow-up film. This extraordinary response and the international commercial success of the film were, in fact, the main reasons for making the sequel.

⁷ Many critics and reviewers have pointed out the utopian, undisciplined sense implicit in the metaphor of gleaning. See for example Jake Wilson, "*Trash and Treasure*: *The Gleaner and I*", http://www.senseofcinema.com/contents/02/23/gleaners.html

political responsibility)⁸. Secondly, it is worthwhile to set up an openly poetic point of view about a marginalised social behaviour whose senses and meanings cannot be reduced exclusively to ideological or political terms. By taking rejected food out of the capitalist process and redeeming it from the incipient process of decaying, gleaners remind us not only of the traditional values of saving and preservation but of the basic truth that food is in the end a sacred value.

The intensely subjective treatment of the topic is first and foremost the organising element of the film since the voice-over commentary guides purposefully the events shown. Varda is on tour and her guiding voice-over combine freely and amusingly her encounters with the gleaners, her selfreflexive stays at home, her visits to museums and her good-humoured anecdotes on the road. She organises the narrative in three consecutive segments or axes: 1) countryside, 2) art, craftwork and recycling, 3) town. This segmentation is more indicative than homogeneous. Each segment follows the same pattern of randomness and dissemination from her trips. For instance, those who collect oysters and grapes are included in segment 2 or those who pick apples in segment 3. The 'gleaners' interviewed are equally diverse and dispersed: country people, farmers, unemployed and poor people, artists, lawyers, retrievers, activists, etc. Those who glean or pick up things are driven by necessity, fun, habit, political or artistic reasons. The sense of drift in the film is paramount, but Varda always finds a way to make connections: in her commentary, she constantly uses figures of speech involving repetition such as pun, anaphora and anadiplosis (the repetition of the last words or phrase of one sentence at the beginning of the next); visually, she uses all sort of associations and rhymes. These techniques in both text and image, which can occur simultaneously,

⁸ This question about choosing freely to be a scavenger or a "picker of recyclable material in the landfill" is raised by Eduardo Coutinho in *The scavengers (Boca do lixo*, Brazil, 1992) and Lucy Walker in *Waste Land* (Brazil/UK, 2010) among others.

reinforce the concatenation and make the flow of the film more lively and meaningful.⁹



Fig. 10

At the beginning of the film the rap song sequence, arranged as a video clip, lightens the tone of the documentary and presents us with an explicit moral and social lesson which is at odds within a film comprising a plurality of perspectives. Although the sequence starts with Varda's short social reflection on modern gleaning ("there is no shame, just worries") that soon gives way to the two masculine rappers voices, ¹⁰ the bulk of this clip consists of a succession of isolated shots on urban gleaners, especially old women rummaging through the leftovers around the stalls in a street market.

⁻

Some examples may help to illustrate these recurrent procedures of repetition and concatenation: a) One textual example: "As we are talking about grapes and wine (end of the episode with the chef) we might as well go to a wine area" (next episode in Burgundy); b) Three visual examples: the line of Parisian underground and furrow on the field; horizontal shapes in the abstract work of Louis Pons and horizontal lines on the road; Varda's hand in the second self-portrait and hands in a painting by Utrillo; c) An example of both text and image establishing four links: Salomon retrieving *fridges* from the street, a 'fridge-demonstration' (the figures are playmobil toys) in a recycling art exhibition for kids, a leftist demonstration in Varda's neighbourhood passing by the sculpture of a lion "made on bronze", the lion in Arles "made of stone".

¹⁰ In fact *Two Years After* shows that the rappers are a boy and a girl, but the girl voice sounds like a masculine one.

Some correspondences between Varda's words and the lyrics of the rap actually suggest she intervened in its composition:

"To bend down is not begging

but when I see them sway my heart hurts!

Eating that scrap-crap,

they've got to live on shit-bits,

they've got to frisk for tidbits.

Left on the street, leftovers, rough stuff with no owners.

Picking up trash like the street sweepers.

Zero for us, for them much better.

They got to roam around to kill the hunger.

It's always been the same pain, will always be the same game".

Varda shoots these anonymous people with a profound sense of respect – the camera carefully avoids showing their faces – and also stresses the individuality and loneliness of mostly elderly bending women of a similar age to Varda's. There is no doubt that the symbolic substratum for the poetic metaphor of gleaning lies in our mothers and grandmothers. It is worth recalling here the Book of Ruth, which can be seen as the poignant old story that relates old women (widows), gleaning and poverty. In the documentary, gleaning is mostly deemed a generational activity not only by the female peasant, but also for those who glean for fun or habit (the "inventive and thrifty chef" Edouard Loubet) or artists working with retrieved materials (Hervé).

A charismatic lawyer -'his bible' or penal code in his hands and dressed with a gown while talking next to a field of cabbages- explains

¹¹ At the end of the documentary Varda, careful about showing a women's point of view, recalls that she began filming when television showed an eclipse (a total solar eclipse occurred on August 11, 1999) and "ended the film the first of May" while a bouquet of flowers emphasises the French Mother's Day.

effortlessly to us the current and the old rights of gleaning in France: "Gleaning is allowed with absolute impunity from sunrise to sundown after the harvest". And the old edict from 1554 "just says the same as the law today. It allows the poor, the wretched, and the deprived to enter the fields once the harvest is over". However, Varda's film leads us to deduce that gleaning will be only done with the permission of the owner. Not just because gleaners usually do not know the law but primarily because of_the imposing weight of social representation of private property. If the farmer does not allow it and prefers to let the fruits rot, as happens in the protectionist vineyards of Burgundy and with the fig trees, no gleaner will almost certainly dare to use his/her actual legitimacy. When Varda intervenes in the fig trees field, she assumes in fact this state of affairs; she does not give rise to the question politically but in terms of personal choice on the part of the farmers: "I half-feel like interfering but it is none of my business, it's their fruit... Anyway, half the people are stingy. They won't allow gleaning because they don't feel like being nice". This statement presupposes that farmers allowing gleaning is the result of philanthropic values such as generosity or "being nice" while the film also points out that some farmers are driven by pure profitability as gleaners carry out effective cleaning work after the harvest. On the other hand, when Varda raises the question of gleaning and private property to the lawyer, which provokes an understandable surprise in her, the reasoning carries no further consequences:

Lawyer: If gleaners remain within the law farmers cannot say anything,

cannot sue them for anything.

Varda: Even on their property?

Lawyer: Even then, precisely gleaning is always on private property.

We can easily expect the sensible lawyer to speak or read literally the law without observing the contradictions or loopholes but it is difficult to understand how Varda, astonished, does not follow the logical questioning: what should a law-abiding gleaner do to collect vegetables or fruits in a property whose owner does not permit gleaning? What would happen legally to these gleaners who despite "remaining within the law" could have a serious conflict with reluctant owners averse to gleaning? Varda places this talk with the lawyer as a rhetorical response to a gleaner (the response is actually to the audience) who does not know his rights as a gleaner. However, the film does not explore what would happen to gleaners if they knew (better) their rights; if and how that could change their approach to gleaning. Although politics does not have to be at odds with poetics in a postmodern social 'subjective documentary' as it happens in Chris Marker's films, the omission of further relevant questioning confirms certain lack of political and social energy.

If we compare the urban gleaner –specifically those who search for food in the bins and the markets– to the archetypal country gleaner, the former is clearly more subjected to clash and conflict. Varda prefers not to stress this point because of the broad thematic approach and the lighthearted tone and style of the film. Yet Varda presents some young squatters in conflict with a supermarket where they frequently rummage through its bins. Varda makes a connection with her film *Sans toit ni loi* (*Vagabond*, 1985) when she says: "I wanted to know how these homeless coped with the law" ("Je voulais savoir plus sur ces jeunes *sans toit face a la loi*"). Varda interviews the three parties at stake: the youngsters, the manager of the supermarket and the magistrate. The staff of the supermarket douses the bins with bleach because of the mess left by the youngsters. In turn, the youngsters took this as an offense and broke the surveillance cameras and wrote graffiti on the walls. As a result they were prosecuted and ultimately lost the case. The magistrate stresses their disruptive behaviour in court. In

the middle of this vignette, Varda's unnecessary position on this well-presented event does not go beyond a simple remark on beauty with a hint of social commentary: "Their beauty is poignant when you realise that, for whatever reason, they got most of their food from trash cans".



Fig.11

On the other hand, there is also the rivalry among the urban gleaners themselves. The film provides only one example of this underlying conflict which vindicates significantly how documentary is often driven by chance. The camera accompanies black Salomon, a kind and supportive man, seeking leftovers in a market and suddenly we heard an old woman shouting rudely at him when noticing the proximity of the man. This instant captures an extraordinary moment of the struggle for survival, showing the strategy of the physically inferior individual trying to defend his or her territory. However, it can also suggest how the white woman feels 'psychologically' stronger, exerting her arresting 'social' power over the black man.

There are four touching stories of gleaners rummaging food in the bins: two men who do it out of necessity, the unemployed, alcoholic Claude who lives in a ruinous caravan and affectionate, wandering Salomon who lives with his Vietnamese friend Charly as scrap dealers salvaging objects; and two other characters who cannot be included in the conventional sphere

of the marginalised because of their ethical and political activism: François, the young man with the big boots and Alain, a highly educated man with a master's degree in Botany. The last two live mostly from the trash. Varda makes contact with them in the streets in two different ways: François is a well-known person in the neighbourhood and makes an appointment in a cafe; the vegetarian Alain is frequently seen by Varda in the market and she needs all her nerve to approach him. Proud and courageous François rages against the ecological disaster on the French coast caused by the oil tanker Erika and also against consumerist people and their wastefulness. Varda for once supports his complaint by inserting news footage of the rescue operations after the Erika's spill. Alain's thinking and way of life expand beyond the issues explored by the film: he lives in the suburbs of Paris, gets up at 4am, sells a social magazine outside an underground station and in the evening gives literacy lessons to foreign immigrants as a volunteer in the hostel where he lives. Without resorting to his ideological or ecological concerns, he justifies living on leftovers as a means of saving money. His lifestyle is a kind of Franciscan disagreement. Varda shoots him collecting and eating leftovers in the market from a respectful distance. She shows here more instability and discontinuity than usual in framing and editing – the interviewee is barely seen talking onscreen but through syncopated cutting and a-synchronous sound. This style of representation confers the episode of Alain in the market a peculiar quality. Months later, Varda goes to Alain's residence in the evening and shoots him giving lessons in the hostel. If bending over is a humble gesture and documentary a humble genre, this character, not by chance the last one, would suggest, in a broad sense, a lucid portrayal of Laplanche's "anti-ego philosophy" (in fact, Varda dedicates to him the largest chapter in *Two Years After*).



Fig. 12

Alain's episode is the penultimate sequence in the film. Varda confesses that the last two sequences impressed her the most. The final scene of the documentary presents us with images of Hédouin's painting *Gleaners fleeing before the Storm* in the Museum of Villefranche sur Saône being moved from the stockroom to the courtyard in order to be seen and filmed. Varda expressed her desire to see *in situ* this oil on canvas she had only seen before in a black and white reproduction. A storm is brewing at the precise moment Varda's desire is satisfied: "to see it in broad daylight with stormy gusts lashing against the canvas was true delight". If Varda tries to "accommodate chance" ("composer avec le hazard") like the artists using rejected objects, chance acts here more genuinely than in the sequence of the painting found in the antique shop¹² or in the one called the "dance of the lens cap" when she forgot to turn the camera off.

-

¹² This sequence is in fact a series of coincidences. Firstly, the shop is called 'Finds'. Secondly, Varda comes across the amateur painting after being beckoned by two automatons. Thirdly, the painting "combines both the humble stooping of Millet's gleaneresses and the proud posture of Breton's gleaneresse. The painter had one old dictionary at hand". Not surprisingly, the filmmaker needs to justify herself: "Honest, this is not a movie trick. We really did find these gleaneresses purely by chance. This painting has beckoned us because it belonged to this film".



Fig.13

Varda can be easily included in the group of collectors of discarded objects with aesthetic vocation who appears in the middle part of the documentary. In fact, this segment comes immediately after two consecutive sequences: the first, she describes her "gleaning of images" as an "activité de l'esprit (...) sans législation" (filming objects such as reddish vegetables and overexposed sunflowers as an 'artistic' counterpart to the final part of the lawyer's lecture on gleaning for fun) and then her second self-portrait via Rembrandt. The way Varda relates art and gleaning enlarges the central metaphor. Artists and retrievers convey the pleasure of gift when coming across the gleaned object: "They are like presents left on the streets, it's like Christmas" (Hervè); "It's like a lottery" (Salomon), "I treat them like treasures" (Varda). Whether they glean by necessity, for pleasure or by choice, in urban or rural locations, the experience of gleaning entails notions of infancy, adventure, discovery, and fortune. Artist gleaners treat objects like messages in a bottle or remains of a shipwreck. According to Renaissance poet Joachim du Bellay's poem recited by Jean Laplanche, what gleaners do is "to gather relics". Abandoned objects have a past that it is still alive; they leave their traces that beckon the street explorer and can be incorporated as a "second chance" by the artists. The gleaned object is

invested with the revered sense of a 'found object' that "contains a part of us".



Fig.14

Is there any relation between gleaning and psychoanalysis? Like gleaning, psychoanalysis feeds on everything that is discarded, refused, acting in the margins of conscience and reason, "what other disciplines consider useless and valueless" (Benoliel, 63). In Two Years After, Laplanche and Varda regret not having thought of this relation in their previous encounter. Now Laplanche says that Freudian psychoanalysis is "a kind of gleaning": "We pay attention to things no one else does: what falls from speech [discourse]. What is dropped, what is picked up; words which are beside usual speech are of special value to psychoanalysts because things which are picked up or gleaned are more valuable to us than what is harvested". Despite (or maybe because of) this omission in *The Gleaners* and I, Varda makes a remarkable visual association which introduces to us Jean Laplanche's "double life". Laplanche appears first as a wine grower. Then, when Varda introduces to us his 'second profession', which is in truth the first, she pays attention to a small spot of white paint in a cracked wooden window in his house. While Varda utters "Jean Laplanche, a keen

wine grower, has another calling, psychoanalyst" we are shown four shots: one long shot of a ruined wall and three extreme close-ups of the white spot, each one getting closer to the spot. 13 This is the only significant moment in the film where the voice-over commentary is not trying to fix the events and its meanings. 14 This 'plastic' relic of eroded material, shown as a gradual focus on the object, depicts, no doubt, the deep undertaking of psychoanalysis. The changing and fragile condition of the spot mirrors that of the knobbly wood which was entirely painted in the past. The spot is in fact strongly tied to a wooden knot with spirals_looping like in Hitchcock's Vertigo. The wooden knot keeps the spot going in the same way gleaners expand the cycle of life and death of objects. The spot of white paint is a second nature to the wood and portrays it like a purely abstract form: a headless white bird? The map of an unknown territory? Metaphorically it is no other than the hand of time. The big topics of death and time, art and nature are rendered in such a plastic stage -"gleaned" by an artistic eye who loves "filming rot, leftovers and waste".

The possibilities of the small DV camera for the self-portrait: To film with one hand my other hand

The widespread adoption of digital video cameras and new media in the late nineties, which parallels, on a much bigger scale, that of the seventies with the first analogical video cameras, is certainly the most significant factor within the contemporary globalising transformations for the understanding of the pervasive proliferation of first-person film narratives such as the

-

¹³ The window is clearly not a part of the wall we see and this suggests that maybe it is not Laplanche's estate. Varda could have used some discarded shots at the time of editing as a way to aesthetically emphasize Laplanche's profession.

¹⁴ Varda's affinity for visual/textual connections are mainly stated explicitly by the text as it happened just a moment before when Laplanche says "I took over my father's state" and Varda connects a brief shot of a reddish spot in the middle of a grey wall surface with a *plongée* shot of Laplanche's state surrounded by trees.

family film, diary film, first-person documentary, and the personal-essay documentary (Aufderheide: 1). It is well known that these tiny digital cameras, due to their flexible technical features, are particularly apt for domestic use and therefore suitable to self-representation. Yet *The Gleaners* and I, mixing intelligently personal and broader issues, cannot be strictly considered a confessional film nor can it be included, in terms of its narrative and aesthetics, in the socially activist, first-person video storytelling format that has mushroomed in the digital age. In this autobiographical videomaking "identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a 'staging of subjectivity' -a representation of the self as performance. In the politicisation of the personal, identities are frequently played out among several cultural discourses, be they ethnic, national, sexual, racial, and/or class based" (Russell 1999: 276). Varda's documentary obviously takes part in this historical, sociological and technological sphere but primarily takes root in the strong tradition of European auteurist cinema. Astruc's theoretical contribution of the caméra-stylo (camera used as a pen) and French Nouvelle Vague had already used small formats such as 16 mm synchronous shooting permitting hand-held long continuous takes not only as a means of personal aesthetic expression but also as a concurrent way to deal with individual, private matters. Varda has always shown a confident preoccupation for including herself, her family (above all her late husband Jacques Demy) and the people around her in films such as *Uncle Yanco* (1967), Daguerreotypes (1974-75), Ulysse (1882), Jane B. par Agnès V. (1987), Jacquot de Nantes (1990), Les Demoiselles ont eu 25 ans (1993), L'univers de Jacques Demy (1993-95). The Gleaners and I is mostly the result of the encounter of the old lady of the Nouvelle Vague with digital technology, an encounter that constitutes the crux of her documentary. Therefore, it is not surprising that she shows herself just as she is at that time, displaying her signs of old age, opening the doors of her house,

considering, as a filmmaker, the aesthetic and narrative possibilities of the small digital camcorders.

Nearly five minutes into the film, at the museum in Arras in front of Jules Breton's *La glaneuse*, Varda stages with ease her identification with the female gleaner's "proud posture" —as Varda describes her in a subsequent sequence. This tall and good-figured woman is not portrayed bending over as Millet's female gleaners but is standing straight. Varda, in front of two wardens standing on stools and holding amusingly a shawl, emulates the female of the painting by keeping a bunch of wheat on her shoulder. Then she drops it and replaces it with her small camcorder: "There is another woman gleaning in this film, that's me" ("L'autre glaneuse, celle du titre de ce documentaire, c'est moi").



Fig. 15

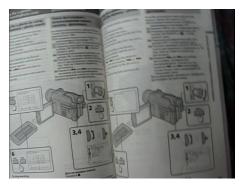


Fig. 17



Fig. 16



Fig. 18

Next, this gleaner of images present us with her new tool: "These new small digital cameras are fantastic (detail shot of Varda's eye; part of the screen betrays its pixelated texture), their effects are stroboscopic (the pixelation expands on the screen while a new shot of a hand shell-covered mirror appears), narcissistic (the small mirror turns in front of Varda's face) and even hyperrealistic (the mirror continues turning but, when it stops, there turns up the drawing of an old woman with a sad expression in the mirror)". Varda ends this compressed introduction with a shot of the camcorder user guide and begins another sequence that intensifies, under a strange oneiric atmosphere, her travel through the looking glass. There is first a blurred to in-focus sweep in slow-motion from a houseplant to Varda's face; she is lying down in a divan and stretches her hand, refusing the camera. Continuing with the same reddish and brown dominant textures and strong contrast between shades and lights, the sequence carries on with digital effects of discontinuity and fading over Varda's foreshortened face looking seriously at the camera. These effects make her face move back and forth at the lower right angle of the frame, intensifying the game of refusal. Finally, in a darkened room, the small camcorder is used as a mirror in order to show closely Varda combing her hair. In fact, she is exploring her hair roots; we see in detail, in the foreground, her white hair roots and wrinkled hands while in the background the mirrored surface of the wooden furniture reflects the same act from the back. The ability of the digital camera for self-exploration is so acute that the filmmaker needs to clear up her thoughts to end this sincere self-portrait:

"No, no, it's not *O rage*,
No, it's not *O despair*,
It's not *old age, my enemy*,
It might even be old age my friend
But still my hair and my hands
Keep telling me that the end is near".

The presentation of the small digital camera gives way to the intimate self-representation of the filmmaker's ageing female body. The divorce between camera-mirror and subject is the stylized reproduction of the shock produced by that mirroring. It is an anguished psyche as a result of a physical landscape. Varda's distinctive visual style combining informality and untidiness with a strong sense of composition turns out to be particularly significant in this self-mirroring scene endeavouring to distort any trace of visual realism. Making no concession neither to exhibitionism nor to playful theatricality, the outcome is however more realistic and expressive. Locating her self-inscription in video art and experimental film and photography rather than in painting or art house film, the filmmaker offers herself in extreme close-ups that show her eye falling towards the lower right corner of the frame, dramatising the proximity of the death.





Fig. 19 Fig. 20

Despite the fact that memoirs and self-portraits are generally linked with old age or the end of lifetime, it is worth stressing again that Varda's first cinematic experience with the DV camera is devoted at times to self-contemplation.¹⁵ The camera user's guide will not say it but its technical

¹⁵ Varda observes two sides of the mini DV camera: the report side ("I arrive when something is going on, I film it and a few minutes later on everything is over") and the 'notebook' side: "things that happen when I am on my own, thoughts and urge of images

specifications might be easily connected to the feminine hand mirror: small, light, manual, portable, easy-to-use, malleable and privately used (which here means above all autonomy and immediacy). These tiny cameras also have a more acute quality of perception thanks to technical functions such as enlargement –a shot in macro of Varda's hand in the car ends her self-portrait. Kiarostami does the same at the end of *10 on Ten* (2003), where an ant's nest in the skin of the earth is the object to think over the capacity of perception and revelation of these cameras. Benjamin's thinking on film is still valid in the age of the clinical, sharp textures of digital images: "enlargement not merely clarifies what we see indistinctly 'in any case', but brings to light entirely new structures of matter" (Benjamin 2002: 117).

The hand filmed by the other hand holding the tiny camera is the leitmotif of the film. It is mostly used when travelling by car, first as a simple description of Varda's ageing hand, then closing her hand like an iris and 'catching' trucks they overtake in the motorway. Another striking variation happens when the heart-shaped potatoes appeals to the filmmaker and she immediately films them in close up with one hand while collecting and putting them in her bag with the other hand. Here, Varda makes use of her great affinity to pun and constructs a syntagm to grant a "mythical status to the humble potato" (Rosello 2001: 32). For she brings them home in her bag and films them again while putting forward her particular protest

r

related to personal, immediate impressions". For this reason she would film on her own and would never ask for a cameraman to film her own hand. See 'Le numérique entre immédiaté et solitude', *Cahiers du Cinéma* 559, p. 62.

¹⁶ Ernest Callenbach says: "These trucks are everywhere, hauling food and other goods to and fro at an immense expenditure of petroleum in the modern industrial-agribiz mode. The trucks are in fact a key element of the hugely wasteful system to which gleaning is a response, and like the rest of the world, Europe is busily constructing new and vastly subsidized highways for them" (Callenbach 2003: 48). However, the reason given by the filmmaker herself is quite satisfactory: "On the road there are a lot of trucks of the kind we love when we were kids. It's like a child's game"; "I'd like to capture them [trucks]. To retain things passing? No, just to play". It is a return to childhood through an archetypal game using one's hand as an iris mechanism that catches what we see through the eye. This playful way of framing an object is also a consequence of the mini-DV because the left hand just duplicates what the (hand-size) camera does.

against waste by means of a metonymic transfer between the heart-shaped potatoes and the name of a French charity meal program (called "les Restos du coeur"): "It dawned upon me the Good Heart Charity Meals. Why not organise an expedition on the day the potatoes are dumped?" Varda had already taken a black and white picture of a heart-shaped potato in 1953, a year before her first photography exhibition as she exclaims in *The Beaches of Agnes (Les Plages de Agnès*, 2008). She liberates the heart-shaped potato from capitalist contempt and turns it into an art object, decorative and natural at once, whose decaying skin is filmed in macro with the same attentiveness she gives to her ageing skin.



Fig. 21

Half way through the film Varda presents another self-referential digression about old age. This time the painting reference is Rembrandt and it comes after a personal remark about the "gleaned souvenirs" brought from a trip to Japan. Back at home Varda examines the stains on the ceiling and makes a visual gag by framing three fragments of the damp surface with the same golden frame (using a simple digital effect) and adding to each a famous signature: Tapiès, Guo Xiang, Borderie. Then, she opens her suitcase, spills out on the table postcards of Hokusai, Mount Fuji and sumo wrestling, some souvenirs and other bits and pieces, some Japanese catalogues on her photographs and films and, at last, some postcards

reproducing one of Rembrandt's numerous self-portraits, that of 1654, and also a painting of his wife Saskia, Saskia in a Red Hat¹⁷ and covers them with her hand: "This is amazing. In a department store in Tokyo, on the top floor, there were Rembrandt paintings, original Rembrandts. Saskia up close... and then my hand up close, I mean, this is my project: to film with one hand my other hand. To enter into the horror of it. I find it extraordinary. I feel as if I am an animal, worse, I am an animal I don't know. And here is Rembrandt's self-portrait but it is just the same in fact, always a self-portrait".

Here, Varda in the circular exploration of her hand takes up again two intrinsic capacities of the mini-DV camera working together: enlargement and self-portrait. Both are now redefined as her personal project ("to film with one hand my other hand") in order to confer an "extraordinary" disclosure: the horrified feeling of contemplating her enlarged ageing skin and liver spots like the features of bestiality or monstrosity ("I am an animal I don't know"). The ambiguities of the first self-portrait –the paronomastic verses about old age culminating the visual game of refusal- make way now to a plain description of the shocking selfimage: the terror of old age and mortality. However, this 'disclosure' is not solely given by the optical or aesthetical capacities of the digital camera, it is also the result of the reference to an enormous artist framing and sublimating the whole moment: Rembrandt. In fact, Varda constructs this sequence, and the previous one, as a chain of aesthetical or metaphorical ('gleaner of images', 'souvenirs gleaned', 'artistic stains in the ceiling') and "realistic" syntagms (back home from a trip to Japan; photographs of Varda, her son and daughter in the Japanese catalogues) in order to make plausible

¹⁷ Both paintings of Rembrandt (1606 - 1669), the 1654 Self-portrait (72 x 58.5 cm) and Saskia in a Red Hat, circa 1635 (also called Half-length Figure of Saskia in Rich Apparel, 99.5 x 78.5 cm) are in Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Museen Kassel, Germany. There is a third painting in the series of cards which I have not been able to identify in various compilations of Rembrandt's works I have checked (Bredius, Bolten/Bolten Rempt, Schwartz); I consequently deduce it is probably a rejected work or attributed to followers.

the encounter between her hand and 'Rembrandt'. For this reference is unmistakable: his prodigious output of eighty-six self-portraits over the span of forty years is unique in art history¹⁸. Varda takes this model of self-portraiture as an object in miniature (postcards) that is at her hands in order to make a conjuring trick. The hand revealing the horror of old age is the same hand that –by moving just one finger– is able to cover, reveal and recover Rembrandt's face. Rembrandt actually puts 'face', however tiny, to the *detail* of Varda's hand – a study or sketch that, in painting, would be part of a much larger project. Thus, Rembrandt acknowledges the spectator's gaze before Varda curtains it off with her finger. In fact, it is with this game that Varda winks at us to show that her set piece is not a banal gesture of self-portrait in digital imaging but something that may gain more weight in contact with such a reference.





Fig. 22 Fig. 23

By the time Varda was filming *The Gleaners and I*, the first exhibition ever devoted to the Dutch painter's self-portraits, *Rembrandt by himself*, was being held at the Mauritshuis in The Hague and afterwards at London's National Gallery (January 2000). The exhibition displayed sixty-six of these works in paintings, etchings and drawings that constitute a "sort of visual diary, a forty-year exercise in self-examination". Varda knowingly did not choose one of Rembrandt's late self-portraits "as they reveal this rigorous self-reflection most profoundly" but one of him in his late forties. The association with old age would have been unmistakably obvious. Instead, Varda sought to stress Rembrandt as a reference of first order both in painting history and in self-portraiture. For all quotes in this footnote, see Susan Fegley Osmond in the bibliography.

Varda's distinctive visual association (through montage) becomes here an optical association (within the same frame) which is at the same time effective and problematic. I have already suggested that Rembrandt's self-portrait functions as a way to aestheticise the self-exploration in macro -but this *artistic* reference also implies the connotation that the *cinematic* exploration, which is the core of Varda's project, is insufficient in itself.¹⁹ The connection between Rembrandt's postcards and the filmmaker's hand does not produce a new sign, a new structure of meaning; it is nothing but a literal (optical) identification of self-portraiture in both cinema and painting (in re(pro)duced scale). Hence Varda's justificative attitude: "it is the same in fact, always a self-portrait". The same procedure operates at the precise moment Varda jumps from Rembrandt's postcards –in this case the detail of Saskia's sumptuous necklace- to her hand: "Saskia up close ("Saskia en detaille") and then my hand up close". Varda employs the expressive, mysterious tone of a storyteller so as to emphasize the supreme reference: taking postcards out of an envelope is "amazing" ("Alors, c'est ça qui est formidable") and the postcards reproductions are called "original Rembrandts" ("vrai Rembrandts"). This is a rhetorical way to call attention to the artistic reference since Varda shows obviously postcards (some of them even repeated twice) and this acknowledges its specific reproducibility. However, Varda deliberately avoids saying 'postcards' and

¹⁹ The macro exploration of Varda's hand is in itself as *cinematically* revealing as the ant's nest in Kiarostami's *10 on Ten*. However, it is worth to acknowledge that Varda's hand playing with Rembrandt's self-portrait has two other implications. Firstly, the pictorial reference is at the same time the 'diegetic pretext' for Varda's second self-portrait and the uninhibited, proud aspiration of being part of an artistic genre rooted on the Renaissance. Since visual self-portrait in photography, film or video-art is unavoidably indebted to painting, the traditional locus for "a highly narcissistic genre, deeply linked to self-promotion and the presentation of the way in which the artist positions himself or herself in society" (Ruscarolo 2009: 181), it is clear that Varda's claim for posterity is more inviting by comparison with 'Rembrandt'. Secondly, Varda's project ("to film with one hand my other hand") relates handicraft aesthetics (Rembrandt's reference intensifies the old manual work practises and the artistic phenomenology of the *hands*, a part of the body that permeates the whole of *The Gleaners and I*) to digital aesthetics. Her personal project keeps in tune with cinema's contemporary exploration of the relation between body and machine.

the first person of the eluded action, *I bought*: "there were Rembrandts, *true* Rembrandts... in the top floor of a department store in Tokyo". Her aesthetical metaphor of gleaning disguises here a crucial difference: unlike the strong experience of gleaners proposing different alternatives to consumerism, Varda's "gleaned souvenirs" have been purchased. In this case the metaphor of gleaning is to consumption and commodity as the 'auratic' reference to Rembrandt is to his technologically reproduced postcards. These objects are not here to question social, materialist or capitalist forces nor even to relate or reveal a personal experience but rather, to aesthetically condense Varda's subjectivity (which is mostly 'artistic'). If the objects that "sum up a trip to Japan" infer a devalued experience, the main object 'selected' from the cluster of stereotyped souvenirs hastily extended over the table, the postcards, expresses even more clearly the banal and globalized gesture of that experience. Deprived of the value of personal experience or memory, Varda's objects, like the return of the repressed, betray their inscription in the realm of consumption and above all her disposition d'esprit. For her "images, impressions, emotions" do not rest obviously on the objects brought from Japan but in her inner intimations of old age. Rembrandt takes the supporting role: his operational range does not function as a potential aesthetic experience, but as a 'bodily' reference that is ocularly 'caught' with the same visual pleasure than the trucks.

B. Benoliel says that Varda films her hand not as hers but as the hand of *others* ("comme un *autre*") and such alterity is somehow confirmed in her shocking self-image ("*Je suis une bête que je ne connais pas*"). Like many others critics, he also sees in that hand traces of her late husband Jacques Demy's hand – the hand of the one she misses. Demy died of AIDS while Varda was shooting *Jacquot of Nantes*, a fictional account of his teenage years. The film ends with enlarged detailed shots of his skin, eyes, white hair, hands and other parts of his body consumed by the disease. Varda's underlying relation to Demy (even though she was unaware of it as

she says in the poignant closure of *Two Years After*) is also suggested by her ring in the left hand and by Rembrandt and his wife Saskia.

Varda's autobiographical project, "to film with one hand my other hand", seems to be an auterist option on how to use, in a personal way, digital cameras: the right hand "writing" with the mini-DV camera ("cinécriture")²⁰ the left hand: a thespian hand that is both an enlarged detail of organic matter and also acting out. Since each hand 'knows' perfectly what the other does (they work together in a well-developed plan behind and in front of the camera), this project seems to be an invitation to infuse strategies of fiction and self-portrait (let's say subjectivity) into documentary filming (to some extent, the uncontrollable and fortuitous events that happen to others). The Gleaners and I accomplishes this project of interposing subjectivity with alterity, social issues with personal subjects through an inspired, playful process of figuration: performance, tableauvivant, poetical metaphors, visual associations and aesthetical representations.





Fig. 24 Fig. 25

Varda's 'subjective documentary' on the new social practices of gleaning indicates the expansion of a self-assumed visibility and

²⁰ Varda's description of her 'cinematic writing': "En écriture c'est le style. Au cinema, c'est le cinécriture" (Varda 1994: 14).

(re)presentation of the filmmaker's self and her personal worldview –as Rascaroli says, unorthodox, personal, reflexive 'new essay films' "point to their extra-textual authors as the true source of the act of communication" (Rascaroli, 2009: 7). If the overtly first-person voice-over was the response to the omnipotent third-person voice-over in documentary film; if the admission of the partial, contingent, personal viewpoint was the reaction to the declining persuasiveness of objectivity and authority, the increasingly inclusion of the filmmaker's presence and his/her personal world comes as an unsurprised outcome in the digital postmodern age. It has never been 'easier' in all documentary forms to say 'I' with all its consequences. Indeed, this is the move from an institutionalised convention to a personal hybridisation of genres; in Varda's case the social documentary is intertwined with autobiographical forms such as self-portrait, travelogue, diary and notebook. The fact of including the personal sphere of the director in documentary -which is a mode of representation conventionally not reserved to him but to other social actors- is not itself a problem (in ethical nor even in aesthetical terms) but in any case, the issue lies in how and to what extent this process is done or mediated -each film poses its own ethical and aesthetical dilemmas and for that reason it is problematic or even inappropriate to generalise models of ethics in documentary filming. If the "central question for documentary ethics, as Brian Winston arises, is how much mediation is ethical" (Winston: 181), Varda's film provides an apt response to this question. The *measure* of this ethical mediation is always acknowledged by Varda's formal sense of restriction: by staying off-screen in her relation to social actors, reflexively performing in tableau vivant her first inclusion,²¹ showing quick, fragmented shots of her body when her presence comes onscreen and ultimately being extremely conscious of the

²¹ As I suggested at the beginning of this article, the playful aestheticisation of the self is not only a way Varda talks about herself but *a way to ask permission* (to herself, to gleaners, to the audience) to be fully part of a social documentary.

interplay between her self-representation and the representation of others. The filmmaker's self is indeed a relational self who relates a multifaceted variety of characters, places, artistic manifestations and phenomena under the all-embracing metaphor of gleaning. Laplanche's dictum about how one is constituted through the intersubjective relation to the other person surely coincides with Varda's approach. Cooper also finds that Varda's attitude to alterity involves a privileging of the others over the self (Cooper 2006: 89) as the film "turns an inwardly directed gaze outwards [in order] to question the self-reflective status of the autobiographical mode and to film others using the mirror of the self, while preserving a Levinasian asymmetrical relation between the two" (Cooper 2010: 61). Even if one considers documentary in an orthodox way, the dilemma of including the self in documentary is here surmounted by a stylised process of poetic metaphors i.e. aesthetics transcends possible ethical limitations imposed on the self. For the aestheticisation is operated to the self (filmmaker-gleaner), not to the others (gleaners). The self, invested as a filmmaker glaneuse, is allowed to have a space of digression or solo interludes where she can perform her two unique, restricted topics: old age and artistic fascination. And both topics are primarily universal, reunited in Rosello's opportune description of the film: "(self-)Portrait of the Artist as an Old Lady". In short, the stylization of the self is at the same time an 'ethical' deference to the social actors (her performative self does not try to prevail over the others, i.e. I do not want to be the protagonist...) and an 'aesthetical' elevation, a positive differentiation from others (...but at the end I know that I am the protagonist). Since gleaning is in fact an obsolete social practise, the allinclusive Vardian metaphor of gleaning with strong historical, artistic, and critical repercussions is undoubtedly one of the most powerful auterist worldview in contemporary documentary and also in cinema tout court.

The only drawbacks in Varda's well-elaborated poetic and subjective documentary are the followings: a) the aestheticisation of the self is

problematic in the second self-portrait: this is the result of a long aesthetical circumlocution that suggests certain difficulties to shift between the social subject and the personal one and also implies an impoverishment of personal experience; b) a self-justificative tendency to sentimentalism and class guilt in relation to the gleaners living on leftovers – as Tyrer says Varda "repeats like a mantra 'I never forget' the people who glean to survive" (Tyrer 2009: 169). The former implies that the self-assumed 'restriction' to talk about personal experiences cannot always be surpassed by the stylisation of the self. Varda's return from a trip to Japan, a sort of diarist gesture which annotates her only experience outside filming, old age and paintings, is partly a narrative failure because the heavily selfjustificative stylisation (fear to be *too subjective* in a social documentary?) suffocates somehow the singularity of the self. The latter does not let the poetic metaphor of gleaning retain its essential breadth and ambiguity (in fact, when Varda reviews The Gleaners and I in The Beaches of Agnès she continues moralising about the subject: "To see so much waste, while others are going hungry it's deplorable").

It is not surprising that from *The Gleaners and I* on, Varda's vision and practice on digital media increasingly involves her subjectivity, her life and her personal memories: *Two years later*, the video installations *Patatutopia* (2002), *The wives of Nourmoutier* (*Les Veuves de Nourmoutier*, 2005) and *The Island and She* (*L'île et elle*, 2006) and above all her last film so far *The beaches of Agnès*, an autobiographical film-testament. Varda continues fostering her digital project as a mirror image; her playful style of representation and performance have been much more developed in *The beaches of Agnès* using different media and artefacts such as installation, exhibition, re-enactment, homage, psychodrama, split-screen, animation. However, since Varda has acknowledged *The beaches of Agnès* as her last film, her project of creatively mixing the self with social issues exposed in *The Gleaners and I* will not go forward as a new form of social

documentary and remains an isolated moment in which the female filmmaker, using the mini-DV camera for the first time, comes to apprehend the fears of her ageing body by conceding a one-off "self-portrait of the artist as an old lady".

Bibliographic References

- AUFDERHEIDE, Patricia (undated), *Public Intimacy: The Development of First-person Documentary*, In: http://www.onierafilms.com/readings/publicintimacy.pdf. Accessed 14 March 2010.
- BENJAMIN, Walter (2002), 'The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility' in H. Eiland and M. W. Jennings (eds.), *Selected Writings: Volume 3, 1935-1938*. Translated by E. Jephcott and H. Zorn. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 101-33.
- BENOLIEL, Bernard (2001), 'La main de l'autre', In: *Cahiers du Cinéma*, 548, pp. 62-63.
- BOLTEN, Jaap and BOLTEN-REMPT, Henriette (1977), *Rembrandt*, Verona: Book Club Associates.
- CALLENBACH, Ernest (2003), 'The Gleaners and I (Les Glaneurs et la Glaneuse)', In: *Film Quaterly*, 56: 2, pp. 46-9.
- COOPER, Sarah (2006), Selfless Cinema? Ethics and French Documentary, Oxford: Legenda.
- COOPER, Sarah (2010), 'Looking back, looking onwards: selflessness, ethics, and French documentary', In: *Studies in French Cinema*, 10:1, pp. 57-68.
- LAPLANCHE, Jean (1999), *Essays on Otherness*, London / New York: Routledge.

- OSMOND, Susan Fegley (2000), *Rembrandt's Self-Portraits*, http://www.worldandi.com/specialreport/rembrandt/rembrandt.html. Accessed 6 April 2010.
- RASCAROLI, Laura (2009), *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, London / New York: Wallflower Press.
- ROSELLO, Mireille (2001), 'Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse*. Portrait of the Artist as an Old Lady', In: *Studies in French Cinema* 1: 1, pp. 29-36.
- RUSSELL, Catherine (1999), Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video, Durham, NC and London: Duke University Press.
- VARDA, Agnès (1994), Varda par Agnès, Paris: Cahiers du cinéma.
- VARDA Agnès (2001), 'Le numérique entre immédiaté et solitude', a round-table conference between filmmakers and critics, In: *Cahiers du Cinéma*, 559, pp. 62-5.
- TYRER, Ben (2009), 'Digression and return: Aesthetics and politics in Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000)', In: *Studies in French Cinema*, 9:2, pp. 161-176.
- WILSON, Jake (2002), "Trash and Treasure: *The Gleaner and I*", http://www.senseofcinema.com/contents/02/23/gleaners.html.
 Accessed 24 April 2010.
- WINSTON, Brian (2005), 'Ethics', In: A. Rosenthal and J. Corner (eds.), New Challenges for Documentary, Manchester: University of Manchester Press, pp. 181-193.

Filmography (features)

Uncle Yanco (1967), Agnès Varda

Daguerreotypes (1974-75), Agnès Varda

Ulysse (1982), Agnès Varda

Gleaning images from others...

Sans toit ni loi/Vagabond (1985), Agnès Varda

Jane B. par Agnès V. (1987), Agnès Varda

Jacquot de Nantes (1990), Agnès Varda

Boca do lixo (1992), Eduardo Coutinho

Les Demoiselles ont eu 25 ans (1993), Agnès Varda

L'univers de Jacques Demy (1993-95), Agnès Varda

Les Glaneurs et la Glaneuse/The Gleaners and I (2000), Agnès Varda

Deux ans après/Two Years After (2002), Agnès Varda

10 on Ten, (2003), Abbas Kiarostami

Les plages d'Agnès/The Beaches of Agnès (2008), Agnès Varda

Waste Land (2010), Lucy Walker

TÊNUES LIMITES ENTRE O CINEMA DOCUMENTÁRIO E FICCIONAL O EXEMPLO DE O MISTÉRIO DE PICASSO

Soleni Biscouto Fressato*

Resumo: Desde a invenção do cinema, duas grandes potencialidades se configuraram: o cinema enquanto reprodução verossímil do real com os Lumière e o cinema ilusionista e fantasioso de Georges Méliès. Na grande maioria das vezes esses dois grandes gêneros – documentário e ficcional – são analisados como divergentes. A partir da análise do filme O Mistério de Picasso (Henri-Georges Clouzot, 1956), o objetivo do presente artigo é analisar a possibilidade de síntese entre os dois gêneros. Palavras-chave: arte, cinema documentário, cinema ficcional.

Resumen: Desde la invención del cine, se configuran dos grandes potencialidades: el cine como reproducción de lo real, con los Lumière, y el cine ilusionista y fantasioso de Georges Méliès. La gran mayoría de las veces esos dos grandes géneros, el documental y la ficción, se analizan como divergentes. A partir del análisis de la película El Misterio de Picasso (Henri-Georges Clouzot, 1956), el objetivo del presente artículo es analizar la posibilidad de síntesis entre ambos géneros.

Palabras clave: arte, cine documental, cine ficcional.

Abstract: From the invention of the cinema, two big potentialities configured : the cinema while reproduction of the real with the Lumière and the illusionistic cinema and fantasioso of Georges Méliès. In the large majority of the cases these two big genders documentary and fictional – are analysed like divergent. From the analysis of the film *The* Mystery of Picasso (Henri-Georges Clouzot, 1956), the aim of the present article is to analyse the possibility of synthesis between the two genders.

Keywords: art, cinema documentary, cinema fictional.

Résumé: Depuis l'invention du cinéma, deux grandes tendances sont apparues: le cinéma comme reproduction du réel avec les frères Lumière et le cinéma illusioniste et fantastique de Georges Méliès. Dans la plupart des cas ces deux grands genres documentaire et fiction – sont analysés comme divergents. A partir de l'analyse du film Le Mystère Picasso (Henri-Georges Clouzot, 1956), l'objectif du présent article est d'analyser la possibilité de synthèse entre les deux genres.

Mots-clés: art, cinéma documentaire, cinéma fiction.

^{*} Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia, Pesquisadora do grupo de pesquisa Oficina Cinema-História do Núcleo de Produção e Pesquisas da Relação Imagem-História da mesma universidade. E-mail: sol fressato@yahoo.com.br

À medida que a vida do homem se torna mais complexa e mecanizada, mais dividida em interesses e classes, mais "independente" da vida dos outros homens e, portanto esquecida do espírito coletivo que completa uns homens nos outros, a função da arte é refundir esse homem, torná-lo de novo são e incitá-lo àpermanente escalada de si mesmo. (Antonio Callado, 1981:8)¹

No início dos anos 1950, Henri-Georges Clouzot (1907-1977), cineasta francês, amigo de Pablo Picasso (1881-1973) e apaixonado por pintura, resolveu fazer um filme inovador para a época. A idéia inicial era fazer um filme de arte e sobre arte de apenas 10 minutos, que não mostrasse, simplesmente, o pintor diante de sua tela, sendo filmado lateralmente ou de costas. Para tal intento, alguns amigos enviaram para Picasso uma tinta americana especial, o que possibilitou que a câmera fosse colocada atrás da tela e acompanhasse o ato criador sem nenhuma intervenção exterior. Com essa técnica, a tela de cinema se transformou numa tela em branco, pronta para receber os traços e as cores do pintor. O resultado final é emocionante, acompanhamos o passeio do pincel de Picasso sobre a tela, sua firmeza e precisão, mas também suas indecisões.

Em tom provocativo, mesmo que de forma inconsciente, Clouzot denomina seu filme de *Le Mystère Picasso*, traduzido para o português como *O Mistério de Picasso*. A escolha do título e a estrutura do filme revelam a intenção do diretor em desvendar o mistério da arte de Pablo Picasso, revelar aos espectadores como suas telas são feitas, como é o seu processo de criação artística. Objetivo que, se não foi alcançado em sua

¹ In Ernest Fischer, *A Necessidade da Arte*, Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

totalidade, teve boa recepção pelo público e pela crítica. O filme foi exibido no Festival de Cannes em 1956 e recebeu o Prêmio Especial do Júri.

A possibilidade de poder acompanhar o destino das pinceladas até sua produção final é no mínimo comovente. Para todos aqueles que mesmo minimamente simpatizem com o fazer artístico é a chance de não apenas aprender sobre a arte de Picasso, mas também um deleite estético.

No mesmo ano, François Truffaut, presente no Festival de Cannes, afirmaria que Clouzot havia colocado a ciência cinematográfica a serviço da pintura. O resultado era um filme único, como se fosse um desenho animado muito mais bonito que o normal, incomum e poético. Truffaut ficou impressionado com a firmeza do traço, a perpétua invenção e o bom humor de Picasso, revelados pelo filme. Mas, também não deixou de tecer algumas críticas. Clouzot poderia ter incluído no filme outras telas de Picasso, feitas no aconchego de seu ateliê, no ritmo e no tempo do pintor, para o espectador ter uma idéia geral de sua obra. Truffaut também fica decepcionado com a música do filme, acreditando que Clouzot poderia ter sido mais criterioso. Por fim, revela indignação comentando a cena em que o diretor pressiona Picasso para finalizar uma obra, inclusive cronometrando seu tempo, antes que termine o rolo de filme. Para Truffaut são questões técnicas limitando a inspiração criativa. (Truffaut, 1989).

As considerações de Truffaut são interessantes, mas, alguns comentários são necessários. Não foi intenção de Clouzot fazer um filme biográfico ou cronológico, ou ainda, sobre a história da produção artística de Picasso, revelando seu estilo e tendências. Mais do que isso, a proposta é revelar o fazer artístico de Picasso, seus momentos de avanço e de insatisfação com o que está produzindo. Com relação à música, vale destacar que foi produzida por Georges Auric especialmente para o filme. A orquestra regida por Jacques Metehen acompanha o ritmo do pincel de Picasso sobre a tela e é significativo que o som de uma guitarra espanhola seja privilegiado nas telas com o tema da tourada. Sobre a questão do

tempo, Picasso reage com bom humor, parece não se sentir pressionado, ao contrário, para ele é um desafio fazer com que a sua criatividade artística vença o tempo. Aliás, esse é o propósito de todo artista e um dos elementos que identifica uma obra de arte: a sua vitória sobre o tempo e o espaço em que foi produzida, tornando-se significativa (esteticamente e em seu conteúdo) mesmo já alterado o contexto de sua produção.

Desde o seu lançamento o filme foi classificado pela crítica e aceito pelo público como documentário. É um filme que documenta a realidade do processo de criação artística: o pintor é real, Pablo Picasso, e as telas também são reais. Porém, apesar desses elementos, podemos também compreender *O Mistério de Picasso* como um filme ficcional. É essa síntese entre documentário e ficcional, presente no filme de Clouzot, que será analisada nesse artigo.

O Mistério de Picasso: documentário ou ficção?

O sonho de capturar a vida em movimento e de recriar o mundo à sua imagem não foi específico do homem de fins do século XIX. As sombras chinesas e a lanterna mágica já revelavam a necessidade de representar a vida como ela realmente é, não estática, mas com todo o seu movimento e dinamismo. Mas, foi somente em fins do século XIX, após as pesquisas e experiências de Isaac Newton (ainda no século XVII) e, com mais precisão, de Louis e Auguste Lumière que o mundo pode experenciar o fascínio das imagens em movimento: estava criado o cinematógrafo, invenção mecânica que permitia a obtenção de fotografias animadas.

No final de 1895, os irmãos Lumière apresentaram seu invento. Para um público pagante de 33 pessoas, atraído não pela possibilidade de visualizar a realidade, mas pela imagem dela, foi exibido três filmes: Saída dos operários das Usinas Lumière (La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière), Chegada de um trem à estação (L'arrivée d'un train à gare de la

Ciotat) - ambos reproduzindo cenas do cotidiano, e *O regador regado*, um jardineiro que se molha com a mangueira (*L'arroseur arrosé*), primeira película de ficção cômica. Assim, desde o seu nascimento o cinema já revelava suas potencialidades, tanto para os filmes documentários, como para os ficcionais.

Conta a lenda que, a *chegada do trem* assustou a platéia: ingenuamente, acreditou-se que o trem atravessaria a tela, invadiria a sala e atropelaria os espectadores. Curiosamente, o público não percebeu que as imagens não tinham cor, nem som, nem relevo. O impacto e a imposição das imagens em movimento impressionavam e surpreendiam, colocava a própria realidade diante do olhar.

Os primeiros filmes, registros curiosos de imagens em movimento, eram expressão da técnica, que apenas registravam o que ocorreu, não passavam por ilhas de edição ou por montagens, eram apenas seqüências emendadas umas nas outras para serem, em seguida, projetadas. Nessa perspectiva, ainda em 1898, o polonês Boleslas Matuszewski, câmera da equipe dos Irmãos Lumière, já defendia o registro cinematográfico como testemunha ocular dos fatos, documentando uma verdade definitiva. Alguns anos mais tarde, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov contestaram essa posição de Matuszewski e afirmaram que as imagens fílmicas constroem uma realidade. Apesar disso, no final dos anos de 1920, nos Congressos Internacionais das Ciências Históricas, os pesquisadores ainda seguiam as concepções de Matuszewski, afirmando que o filme era um registro fiel da realidade. As produções de atualidades eram as que mais atraíam o olhar dos pesquisadores, pois se acreditava que estavam livres das influências de seus realizadores.

Os filmes produzidos durante a Grande Guerra Mundial (quando o governo britânico enviou diversos cinegrafistas para as regiões de conflitos, capturando imagens que eram reproduzidas sem nenhuma montagem ou tratamento em diversos cinemas do país), receberam esse estatuto de cinema

que registra a realidade, pois não recebiam nenhum tipo de interferência técnica ou humana, notadamente a montagem.

A partir dessas experiências iniciais, logo nas primeiras décadas do século XX, John Grierson, sociólogo inglês, cunhou o termo documentário, definindo-o como um tratamento criativo da atualidade e acabou por fundar a escola documentarista inglesa, como ficou conhecida. Nos anos 1950 e 1960, os franceses trilhariam percurso similar com seu "cinema verdade", destacando-se Jean Rouch e Chris Marker.

Atualmente, os documentaristas atribuem aos documentários essa característica dos primeiros filmes. O cineasta e documentarista Vladimir Carvalho defende a prerrogativa de que os filmes documentários são os mais próximos das origens do cinema, enquanto registro da realidade, uma vez que possuem a "pureza do tratamento do real". (CARVALHO, 2003, p. 16) Segundo ele, no conturbado início do século XXI, o cinema documentário poderá vir a ser um "cinema cidadão" com foros de um novo humanismo. No seio das universidades, o cinema-documentário poderá contribuir para a superação do academicismo, assim como, deverá ser aplicado à educação e às campanhas públicas de melhoria social.

Se os irmãos Lumière lançaram os pressupostos daquilo que viria a ser chamado de cinema documentário, Georges Méliès percorreu outro caminho. Encantado com as projeções dos Lumière, Méliès, um mágico, vislumbrou no cinematógrafo a possibilidade de construir outra realidade, não desvinculada da realidade ela mesma, mas, mais próxima do mundo dos sonhos, das fantasias, das expectativas e das ansiedades. Desde 1896, Méliès produziu vários pequenos filmes, um dos mais conhecidos é *Viagem à Lua (Le voyage dans la lune)* de 1902. Com esses filmes, Méliès percebeu o que os Lumière não tinham captado: o realismo do cinema era recebido como realidade, mas também como uma ilusão da realidade. Com Méliès o cinema se tornava narrativa ficcional.

Transcorrido mais de um século da invenção do cinematógrafo pelos Lumière e do cinema ter encontrado sua vocação pelas mãos de Méliès, a "tipologia" documentário e ficção ainda é utilizada na classificação dos filmes e a partir dela outras tantas também são consideradas (drama, comédia, romântico, histórico, etc.).

Atualmente os documentários ainda são considerados como registros da realidade, e numa grande maioria das vezes, ainda são compreendidos como fidedignos da realidade sócio-histórica. Afirmação frágil, afinal não seriam os filmes documentários também frutos de uma seleção, como são os ficcionais? Poderiam eles preservar a "pureza do tratamento do real", como afirmou Vladimir Carvalho (2003), como os primeiros filmes? E, talvez mais ousadamente, mesmo os curtos registros da realidade dos Lumière, não refletiriam uma escolha? Afinal, por que filmar a saída dos operários de uma fábrica e a chegada de um trem numa estação? Não seria essa escolha já fruto das influências sociais, políticas e ideológicas de sua época?

Os documentários também passam por uma ilha de edição, momento em que o cineasta escolhe as imagens, sons e vozes que comporão o filme. Essas escolhas, muito longe de serem neutras e objetivas, são influenciadas por interesses, valores, crenças, preconceitos e convenções de uma época. A expressão registro da realidade não é a mais adequada, nem mesmo para os filmes documentários. Assim, a diferença entre documentários e ficcionais não pode estar pautada no caráter de fidedignidade sócio-histórica.

Se a questão da fidedignidade não é suficiente para diferenciar os filmes documentários dos ficcionais, podemos pautar essa diferença na escolha das situações e dos personagens representados nos filmes. Os filmes documentários não criam situações, nem personagens, não inventam um mundo, sua proposta original é a informação e o aprendizado. Diferentemente das produções ficcionais, em que os cineastas possuem maior liberdade para criar.

Nesse sentido, *O Mistério de Picasso* pode ser compreendido como um filme documentário, pois não cria situações nem personagens. Pablo Picasso é ele mesmo na película, um pintor exercendo sua atividade criativa. Essa é a proposta do filme, informar o espectador sobre o fazer artístico de Picasso. Esse caráter informativo é o que mais aproxima o filme do gênero documentário.

Essa perspectiva informativa é pontuada logo no início do documentário. Uma voz- off nos explica que o pintor é um cego na escuridão das telas brancas. E a luz, paradoxalmente, é criada pelo próprio pintor, pelos seus traços na tela. É esse "drama particular e diário" do pintor cego que será revelado no filme. Picasso resolveu mostrar para "nós e conosco" esse seu drama.

Apesar dessa voz-off inicial, o filme foge da estrutura tradicional de documentários: narração, voz-off, entrevistas. São poucas as cenas em que Picasso para de pintar e dialoga com Clouzot. Esses diálogos esclarecem mais sobre seu processo artístico e também sobre sua personalidade. Ele prefere a cor porque pintar colorido é mais divertido. Nunca está consciente do resultado final quando inicia um quadro, é um pintor que gosta de arriscar, que parte de uma idéia inicial e a percorre até estar satisfeito consigo mesmo. O ponto final é dado pela sua sensibilidade. Nunca se preocupou em agradar o público, em questionar-se como ele receberia suas telas, se o acharia simples ou dramático, se gostaria ou não.

O documentário também nos informa sobre as preferências de Picasso. Se compararmos as vinte telas produzidas para o documentário com o restante de sua produção, poderemos identificar os temas mais recorrentes em suas obras. Temas muito associados ao contexto sócio-histórico vivido pelo pintor. Ateliês de artistas, com cavaletes, esculturas e nus femininos surgem em duas telas. Os animais, não apenas o touro, mas pomba, galo e peixe surgem em outras três. Os traços cubistas não são os únicos, apesar de

ser seu estilo particular de pintar, e estão presentes em mais de uma dezena de telas.

Mas, o mais significativo é o ambiente da tourada, seis telas contemplam o tema, seja diretamente ou apenas com a presença do touro ou do toureiro. Nelas as cores da Espanha, vermelho e amarelo, estão presentes.

Para completar o momento artístico mágico, a guitarra espanhola acompanha os traços sobre a tela. Curiosamente, das quatro telas referentes à tourada, apenas numa o touro é vencido pelo homem, nesse caso Dom Quixote com seu fiel escudeiro Sancho Pança. Somos presenteados com uma composição harmoniosa entre pintura, música e literatura.

Outra preocupação comum nas telas de Picasso, também surge no filme: expressar os sentimentos dos personagens por ele criados. E nesse momento, *O Mistério de Picasso* passeia pela ficção. Na frente da câmera, ao pintar as telas, não temos nenhuma informação exterior, apenas acompanhamos seu pincel. Vemos surgir pessoas, animais e ambientes. A arte de Picasso é, sobretudo, figurativa, mesmo em suas telas cubistas. O mundo ficcional criado por Picasso, conjugação de realidade e ilusão, passa a ser o centro do filme, se torna o próprio filme.

Essa preocupação em expressar os sentimentos de seus personagens, que possibilitam a criação de um mundo ficcional, surge em todas as telas, mas, com mais intensidade na 15ª. Picasso inicia a tela com o esboço de um corpo feminino nu e deitado. Imediatamente sua preocupação volta-se para o rosto da mulher. Na tentativa de expressar como ela está se sentindo, ele modifica seu rosto cerca de 20 vezes. Algumas vezes parece estar mais triste e introspectiva, em outras assume uma atitude de maior contemplação, em outras de preocupação, alguns rostos possuem o traço mais cubista, até a completa definição: é ainda uma mulher jovem, está envolvida com a leitura e sua expressão é serena. Para finalizar, Picasso faz uma colagem de papéis coloridos que dão leveza e jovialidade à tela.

Além de verificarmos a insatisfação do pintor frente à própria obra, na busca da expressão por ele considerada de ideal, acabamos por nos sensibilizar com os sentimentos daquela mulher, criatura de Picasso, que não existe realmente, mas durante aqueles minutos tem uma existência. No que estará pensando? Quais são suas preocupações e aflições? Na busca de personagens mais expressivos e de ambientes mais intensos, Picasso corre mais riscos e expressa melhor o que eles pensam e sentem.

O Mistério de Picasso, com seus elementos de cinema documentário (narrativa informativa, personagem e situação reais) e ficcional (destaque para os personagens criados por Picasso), transforma-se numa síntese entre os dois gêneros.

De fato, todos os filmes são um misto de documentário e ficcional, pois de forma consciente ou não nos informam algo sobre o contexto de sua produção. Mesmo os filmes ficcionais mais surreais e futuristas, mesmo os mais marcados pela indústria cultural podem possuir o caráter informativo do documentário. As artes possuem um caráter humano e social e uma racionalidade própria, sensível e estética. A estética realista é apenas uma possibilidade de representar a realidade. A inversão da realidade não deslegitima a produção cinematográfica e não a afasta da realidade social. Os exageros narrativos são recursos e não uma infidelidade ou superficialização factual, são uma forma de expressar a realidade. Embora não sejam produções de pesquisadores e sim de cineastas, os filmes, mesmo os mais ingênuos e espetaculares, possuem informações, muitas vezes, precisas sobre determinada época e sociedade.

Infelizmente, estava estabelecido em contrato que, todas as 20 telas produzidas durante as gravações de *O Mistério de Picasso* seriam destruídas. Quantas pessoas ficariam emocionadas ao contemplarem essas telas? Quantos museus, em diversos países do mundo, ficariam honrados em mantê-las em seus acervos? Quantos colecionadores pagariam pequenas fortunas para tê-las em suas casas ou galerias? Quanto desse dinheiro

Picasso poderia ter revertido para obras assistenciais? Em todas essas possibilidades o pintor esbarraria na questão do mercado da arte, em suas regras e normas, que desafortunadamente, transforma a arte em mercadoria. Por fim, O Mistério de Picasso é um filme fundamentalmente de sensações, visual e auditiva, que proporciona o deleite estético, o contato não apenas com a arte, mas com o fazer artístico. O próprio filme se transforma numa obra de arte. Possibilita-nos não apenas acompanhar a sequência de traços e cores de Picasso, mas, sobretudo, o seu processo criativo e artístico. Podemos até, pausando ou deixando bem lentamente as imagens, copiá-lo ou imitá-lo, reproduzirmos sua técnica. Mas, jamais conseguiremos capturar sua inspiração. É-nos dito no início do filme que iremos "conhecer o mecanismo secreto que guia o criador", será? Será que, terminado o filme, conseguimos descobrir o que o move Picasso a pintar uma cena de tourada? Ou somente o touro? Ou o ateliê de um artista? Ou uma cena circense? Ou nus femininos? Por que fica tão insatisfeito com suas telas, se nos parecem tão comoventes, interessantes e sedutoras? Nesse sentido, o mistério Picasso permanece. Os mecanismos que guiam os criadores, Picasso ou não, permanecem secretos, e esse é o grande fascínio da arte, que jamais poderá ser transformado em mercadoria.

Referências bibliográficas

CARVALHO, Vladimir (2003), "Do cinematógrafo ao cinema cidadão" In: *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, n. 1, v 16, Rio de Janeiro, janeiro/junho, pp. 9-22.

FISCHER, Ernest (1981), A Necessidade da arte, Rio de Janeiro: Zahar.

TRUFFAUT, François (1989), *Os Filmes da minha vida*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Tênues limites entre o cinema documentário

NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (orgs), (2009), *Cinematógrafo. Um olhar sobre a história*, Salvador, São Paulo: EDUFBA, Editora da UNESP.

IRONIA, CINISMO E PRAGMATISMO NOS CIRCUITOS DE ARTE:OS DOCUMENTÁRIOS DE ORSON WELLES, BANKSY E VIK MUNIZ

Pablo Gonçalo*

Resumo: O artigo analisa três documentários que retratam circuitos de arte. Os filmes *F for Fake*, *Exit Through the Gift Shop* e *Lixo Extraordinário* revelam posicionamentos éticos e escolhas estilísticas como a ironia, o cinismo e o pragmatismo. Palavras-chave: Documentário, *F for Fake*, *Exit Through the Gift Shop*, *Lixo Extraordinário*.

Resumen: El artículo analiza tres documentales que nos ofrecen un retrato de los circuitos del arte. Las películas *F for Fake*, *Exit Through the Gift Shop* y *Waste Land* nos muestran algunos posicionamientos éticos y opciones estilísticas como la ironía, el cinismo y el pragmatismo.

Palabras clave: Documental, F for Fake, Exit Through the Gift Shop, Lixo Extraordinário.

Abstract: The article analyzes three documentaries that reveal artistic circuits. Films such as *F for Fake*, *Banksy: Exit Through the Gift Shop* and *Waste Land* show some ethical implications and aesthetical choices related to irony, cynicism and pragmatism. Keywords: Documentary. *F for Fake*, *Exit Through the Gift Shop*, *Waste Land*.

Résumé: L'article discute trois documentaires qui nous offrent un portrait sur les circuits de l'art. Les films *F for fake*, *Exit Through the Gift Shop* et *Waste Land* nous montrent des positions éthiques et des choix stylistiques tels que l'ironie, le cynisme et le pragmatisme.

Mots-clés: Documentaire. F for Fake, Exit Through the Gift Shop, Waste Land.

I – Da coca-cola aos circuitos de arte

"Na dinâmica de arte que vivenciamos hoje – hiper-institucionalizada, veloz, ágil em seus agenciamentos com o capital -, a flexibilidade, o deslocamento e a fluidez se tornaram um valor a ser incorporado pelo sujeito-autor, que aí se constitui como nó de uma rede que o ultrapassa". (Basbaum, 2001: 19).

Doc On-line, n. 10, agosto de 2011, www.doc.ubi.pt, pp.72-103.

^{*} Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professor Convidado da Universidade Cândido Mendes-RJ. E-mail: pablogoncalo@gmail.com

A cena poderia ser corriqueira e certamente aconteceria em qualquer lugar onde uma coca-cola possa estar: uma padaria, uma lanchonete, um bar ou mesmo parada dentro de uma geladeira. Entre o deleite, o consumo e a fruição de beber o líquido preto, que tantos significados guarda consigo, o indivíduo atento ficaria surpreso ao ler uma afirmação como *Yankees go home*.

Essa frase estaria inserida no lugar do slogan *Beba coca-cola* e faria parte da série *Inserções em Circuitos Ideológicos* do artista brasileiro Cildo Meireles. Junto com a criação das notas de *Zero Cruzeiro*, *Zero Centavo* e *Zero Dólar* — que realmente circulariam como vetor de troca de mercadorias, a série consiste em intervir pontualmente num circuito de produção industrial de modo a alterar e subverter redes de discurso publicitário e formas de valorização dos objetos. Como se fosse um processo viral, a inserção no circuito supõe um aproveitamento distinto da circulação que vai da produção, distribuição e consumo das mercadorias. Ao invés de uma mensagem publicitária, no entanto, sugere-se uma provocação política.



Bem conhecida, instigante, essa série de Cildo Meireles nos propõe conceitos e situações para refletir sobre um conjunto de filmes e

documentários que realizam e filmam intervenções num circuito específico: o circuito de valorização da arte moderna e contemporânea. Cildo Meireles realizou sua série no final dos anos sessenta num momento em que o mercado de arte contemporânea ainda era bem incipiente e esse tipo de problematização apenas ocasionalmente estava voltada para ele. Por outro lado, Cildo utilizava-se de uma nova forma de atuação das artes visuais, a intervenção em circuitos e a interferência em sentidos dados a objetos, para propor uma reflexão política e social; ou seja ele partia da sua realização como artista para suscitar pequenos estranhamentos sobre o momento social e político que vivia.

Nosso caminho neste artigo será um pouco diferente. Partiremos de três filmes para observar como eles criaram um discurso sobre o circuito de arte que retratavam. De certa forma, são documentários que filmam e intervêm em circuitos de arte. Junto ao diagnóstico sobre os modos de valorização da arte também tentaremos compreender possibilidades de posicionamento ético que esses artistas esboçaram e expressaram. São maneiras que encontraram para lidar frente às diversas consequências do modo de valorização e circulação de arte nos nossos dias.

Escolhemos, primeiramente, o filme *F for Fake*, de Orson Welles, que, de certa forma, tornou-se um clássico por ser pioneiro no tema e na forma das relações entre arte, artista e indústria cultural. Questões centrais nesse debate, tais como autoria, autenticidade e ironia serão detalhadas ao longo da análise.

Na sequência, analisamos dois documentários contemporâneos, que, curiosamente, entraram no circuito de grande circulação de documentários escolhidos para o Oscar. Um filme como *Exit Through The Gift Shop*, de

¹ Compreenderemos por circuito o conjunto de instituições e redes sociais que articulam e padronizam as formas de circulação, legitimação e, principalmente, valorização de obras de arte. Os circuitos também orientam formas de fazer e perceber os fenômenos artísticos. Os três documentários que analisaremos mostram e evidenciam facetas distintas desses circuitos.

Banksy, nos oferece algo mais que um documentário convencional sobre a *street art*. Pode-se afirmar que as questões e os posicionamentos iniciados por Welles ganham novos contornos com *Exit Through The Gift Shop*, entre um posicionamento irônico e uma representação do cinismo contemporâneo.

Paralelamente, uma obra como *Lixo Extraordinário* nos sugere uma série de questionamentos sobre o papel político do artista contemporâneo tão bem representado pela conduta de Vik Muniz. A questão do circuito de arte aparece de modo mais discreto e, mesmo assim, será o foco da nossa análise. Trata-se de uma obra que não opta em realmente criticar esse circuito mas de se inserir de modo pragmático – quer obter e oferecer resultados concretos.

II – O riso de Orson Welles

Estruturado num certo estilo de documentário, o último filme de Orson Welles também é o seu mais performático. *F for Fake* não apenas coloca em cena o virtuoso ator que foi Welles mas documenta, entre suas filmagens, o diretor e o provocador, sua outra faceta, sua sombra mais pública, sua verve propriamente teatral, a imagem de si que ele mesmo, durante sua carreira, criou para os outros. Não por acaso, o filme começa e termina com o seu diretor-ator apresentando-se, revelando-se e despedindo-se tal como se um mágico fosse. E o próprio Welles declara: este é um filme sobre mentiras e trapaças. O filme, de certa forma, também é narrativo e deseja embaralhar este anseio por verdades com o tema da trapaça.

Se fôssemos delinear uma sinopse de *F for Fake* certamente afirmaríamos ser este um documentário sobre Elmyr de Hory, pintor que foi reconhecido como o maior falsificador de quadros do século XX. Elmyr especializou-se em copiar obras de artistas famosos como Matisse, Picasso e Modigliani. Pintores e quadros, portanto, tipicamente representativos do

momento moderno das artes plásticas, ao longo da virada do século. De fato, é de Elmyr o primeiro retrato traçado por Orson Welles. É por ele que toda a linha argumentativa do filme se desenlaça, envolve, abarca, investiga e entrelaça outros temas, outros personagens.

A primeira narrativa de Elmyr nos chega por meio do seu biógrafo, Clifford Irving, que publica um livro revelando detalhes, informações e escândalos do mercado da arte dos anos setenta. Pode-se afirmar, dessa forma, que o retrato inaugural de Elmyr, ou ironicamente "original", é feito por este escritor. Num segundo instante, temos imagens de um documentário sobre Elmyr, feito por François Reichenbach, um reconhecido cineasta francês. Seriam apenas imagens secundárias. Seriam, se Orson Welles não entrevistasse o próprio Reichenbach com o intuito de colher a sua versão e sua interação com o tema e os entrevistados. Num terceiro nível temos as diversas intervenções do próprio Orson Welles: sua montagem peculiar, os diálogos fictícios, virtuais e mesmo pedaços de simulacros entre cada um desses personagens e suas entrevistas (in)diretas. O interessante desse jogo ficcional é que ele encara o debate e, sintomaticamente, acaba por reproduzir a lógica da cópia como um recurso de estilo. Toda a teia narrativa de Welles parte do recorte, do fragmento, da bricolagem e da recombinação como forma de inserir sentido, seja argumentativo, seja propriamente estético. F for Fake torna-se, portanto, uma nova cópia, um material de arquivo refeito e reelaborado por outros corte, outras colas, pelas mãos de Orson Welles quando na moviola.²

_

² Essa relação entre a cópia e a obra original ganha uma versão interessante no filme *Cópia fiel*, de Abbas Kiarostami.



Um ciclo, portanto, e um círculo vicioso eivado por falsidades que, por sua vez, engendram novas e incessantes trapaças. É por meio deste ciclo de discursos falsos que Orson Welles acaba por revelar parte de um circuito de mercado de arte.³ Quando um quadro falso de Elmyr adentra a rede econômica dos museus e das grandes instituições surgem diversos outros aproveitadores e distribuidores. São eles os negociantes, os "experts", que avaliam se a obra é ou não realmente original, os museus, que organizarão, junto com renomados curadores, as grandes exibições e retrospetivas.

"O perito em verdade abençoa os falsos Vermeer de Van Megeeren precisamente porque o falsário os fabricou conforme seus próprios critérios, os do perito. Em suma, o falsário não pode ser reduzido a um mero copiador, nem a mentiroso, pois o que é falso não é apenas a cópia, mas já o modelo" (Deleuze, 2005: 178).

Ao analisar esse documentário, Deleuze nos oferece uma perspetiva de critica à veracidade que é destacada por Orson Welles. Uma crítica que colocaria em xeque tantos os sistemas de julgamento quanto a própria noção de verdade. Nessa leitura, o projeto de Welles se assemelha ao conceito de

³ Deve-se ressaltar que *F for fake* foi realizado em 1973; ou seja, quase uma década antes do momento (neo)liberal do mercado de arte, a partir do qual as grandes instituições, por meio de incentivos fiscais e imbuídas de uma dinâmica de marketing cultural, passam a buscar o patrocínio de grandes empresas. Uma boa narrativa sobre essa mudança encontrase na pesquisa feita por Chin-Tao Wu em *A privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*.

vontade de potência de Nietzsche; ou seja, "o poder de afetar e de ser afetado, a relação de uma força com outras" (Deleuze: 2005, 170). Numa crítica tão veemente à essência da verdade, tal como a feita por Nietzsche e Welles, sobrariam apenas corpos, forças e discursos. No caso de *F for Fake* haveria uma longa cadeia de falsários que dissolver-se-ia com a própria dissolução da concessão de verdade.

Analisemos, entretanto, seus personagens, seus corpos, suas forças. Num certo momento de *F for Fake* Welles acaba salientando Elmyr como um homem simples, comum, com pouco dinheiro e que, a despeito de ter falsificado e copiado quadros vendidos como caríssimos, não tornou-se um milionário. Ao contrário, o que o impelia a reproduzir quadros era uma certa falta de recursos, um aperto financeiro e uma dificuldade de vender suas obras originais. Mesmo assim, Welles mostra como o gesto inicial de Elmyr despertara na rede e no circuito do mundo da arte ao seu tempo. Ele torna transparente certa face perversa da lógica do mercado da arte, que já encontra-se automatizada, que já reivindica os modelos, ainda que falsos, de objetos que precisam para ativar sua engrenagem.

Depois de uma série de diálogos virtuais entre esses personagens, após uma dezena de planos e contra-planos forjados pela montagem, todos os entrevistados chegam a um consenso: o problema está no "expert"; ou seja, no especialista, naquele que não apenas avalia a originalidade da obra mas compra-a, vende-a e institui o valor de troca à sua pretensa originalidade. De forma satírica, Elmyr lança um desafio de frente para a câmera: ele se propõe a convidar um especialista para distinguir entre dois quadros de Matisse – sendo um original e outro falso; Elmyr duvida que o especialista possa distinguir qual deles seria o Matisse e qual seria um Elmyr.

Curiosamente, este jogo-desafio, ou mesmo esta brincadeira, já teria sido feita por Irving, o biógrafo de Elmyr, que consegue vender um quadro falso de Elmyr para um grande museu norte-americano. E a face da ironia dessa história seria o fato do próprio Elmyr não saber por quanto o quadro

foi vendido, e, portanto, não participou da partilha dos lucros. Assim, entre risos, o coro dos entrevistados reforça a ideia original: o grande problema da arte contemporânea realmente está nos "experts".

Por meio desse tipo de jogo, mais do que um documentário sobre falsificação de arte, *F for Fake* passa, sutilmente, a documentar e a realizar uma certa arte de enganar "experts". Sabiamente, Welles desloca esse discurso para o debate do papel do artista e da obra de arte dentro desse novo contexto mercadológico

"It's pretty, but is it art?" Do valor do belo, que Welles problematiza como sendo uma questão notoriamente "diabólica", pois feita pelo diabo no poema que nos narra, passa-se ao valor do que é raro: "it's pretty, but is it rare?". Guardadas as devidas proporções, este caminho parece seguir o fluxo entre o *valor de culto* da obra de arte, no qual Benjamin percebe o antigo papel da arte quando inserida num contexto ritualístico, sobretudo religioso, para uma situação nova, emergente, de *valor de exposição*, quando a obra passa, paulatinamente, por uma crescente autonomia e deslocamento dos rituais e das cerimônias. É por meio da reprodutibilidade técnica que este processo de destacamento do valor de culto acaba por se efetivar e altera as formas de perceção, fruição e de valorização das artes visuais:

"A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressiva diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso indício social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo" (Benjamin, 1986: 188-189).

Depreende-se desse trecho de Benjamin as profundas transformações que impactaram nas artes visuais, sobretudo no papel social da pintura, após o advento e a efetivação tecnológica da reprodutibilidade técnica. Essa reflexão de Benjamin, por outro lado, ainda não abarca, historicamente, parte do contexto atual – após a difusão da tecnologia digital, como a ampla circulação das pinturas (de artistas modernos, sobretudo) por meio de fotografias, remakes, cópias em tamanho originais, chaveiros, copos, canecas, brinquedos, jogos infantis e pôsteres de exposições. Frente a tal cenário, a lógica do diagnóstico de Benjamin, em parte, permanece atual, mas foi adensada por estas novas atuações da indústria do entretenimento.

Em determinado momento do filme de Orson Welles pergunta-se a Elmyr se ele também falsificaria as assinaturas dos quadros. Há um silêncio. Um som de relógio. Gestos evasivos. Um longo silêncio, esgarçado pela montagem de Welles. Paralelamente, assistimos, num contra-plano totalmente *fake*, o semblante desconfiado de Irving, para quem a mesma pergunta foi feita. O momento revela-se tenso, pois uma resposta positiva poderia efetivamente incriminar Elmyr. O pintor ainda hesita um pouco, mas nega – enfaticamente. Em seguida, Irving acaba por desmenti-lo, reiterando que ele claramente falsificava as assinaturas.

Welles parte desse episódio para mostrar como o valor da originalidade de uma obra (e de um artista moderno)⁵ repousa no gesto e na grafia de um assinatura. Não por acaso ele volta-se para a estética das igrejas góticas e pergunta-se sobre o autor daquelas obras. Certamente, não haveria um único indivíduo, ou somente *um* autor responsável por aquelas igrejas.⁶ A arte da idade média, ao contrário desta que nos é contemporânea,

⁴ Nessa mudança – entre uma reprodutibilidade técnica industrial para outra pós-industrial – torna-se interessante o papel desempenhado pela fotografia e pelo circuito publicitário. A obra de Vilém Flusser é um bom contraponto e nos guia em nossa análise à obra e ao filme de Banksy.

⁵ Diagnóstico partilhado por Foucault (2000) sob a pergunta simples e avassaladora: o que é um autor?

⁶ Ainda que retórica a pergunta seria: quem é o autor dessa igreja?

seria urdida por uma miríade de mentes, mãos e habilidades, uma construção coletiva que perpassa diversas gerações.

É a partir dessa constatação que Orson Welles esboça uma reflexão sobre a ética do artista frente a esse circuito de arte. Trata-se da busca por um equilíbrio que o artista deve encontrar entre a sua obra e o circuito que a envolve. Há sim, portanto, uma afinidade eletiva entre Welles, o pintor e o seu biógrafo. O paradoxo que o filme revela como intrínseco ao circuito da arte moderna é o mesmo que vive Welles quando, ainda jovem, aloja-se no seio da indústria cinematográfica de viés hollywoodiano.

Aos vinte e dois anos, Orson Welles conseguiu seu primeiro emprego no rádio e lá adaptou a novela *War of the Worlds* transmitindo-a pelos Estados Unidos. As circunstâncias e conseqüências tornaram-se conhecidas: ao anunciar que marcianos estavam invadindo a terra, parte da população acreditou piamente e entrou em pânico. Ocorreram diversos casos sobre as decorrências desse gesto de acreditar em tamanho descalabro, alguns soam cômicos, outros tornaram-se trágicos. Contudo, há nesta façanha de Orson Welles uma efetiva inserção num circuito e fluxo de informação – o rádio. O jogo de Welles, seu proposital embaralhamento, está em narrar uma história, uma novela, num formato essencialmente jornalístico o qual carrega consigo um forte discurso de fato e de verdade. E o curioso é que Orson Welles se reconheça como artista justamente ao realizar uma inserção e uma intervenção estética num circuito midiático.



Em *F for Fake* Welles confessa que, após sua arruaça no programa de rádio, deveria ter ido para a cadeia. No entanto, foi contratado por um estúdio em Hollywood. O que Welles quer tornar evidente com essa confissão é como o jogo com a mentira e com as consequências últimas da narrativa podem ser valorizadas e, algumas vezes, tornam-se partes constituintes de um artista moderno. Também por isso, este mesmo irônico Welles resolve tecer uma pequena mentira em *F for Fake*, uma história menor (que envolve a atriz Oja, Picasso e Elmyr), uma rápida trapaça com o espectador. Apenas para mostrar como os espectadores são facilmente enganados. Daí, dessa força distintiva, podemos perceber uma fenda entre o gesto do falsário, o do mero "copiador", o do interventor fortuito e o do artista.

"O que podemos repreender nos falsários, tanto quanto no homem verídico, é o gosto exagerado pela *forma*: eles não tem o sentido nem a potência das metamorfoses, apontam um empobrecimento do impulso vital, uma vida já esgotada. A diferença entre o falsário, o perito e Vermeer é que os dois primeiros não sabem mudar. Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação.

(...). O artista é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada" (Deleuze, 2005: 178).

E, talvez em decorrência de um certo desdém à verdade, ri-se dessas charlatanices. Aliás, ri-se muito em *F for Fake*. Welles solta pequenas risadas. Alguns entrevistados gargalham. Outros esboçam sorrisos provocativos. Até mesmo o som de risadas perdura, em *off*, entre diversos quadros. Talvez esta plêiade de risos seja a principal evidência de que há uma dança com a ironia permeando os pedaços de frames e celulóides que compõem o filme. Uma ironia que ultrapassa o simples ato da(s) mentira(s), tema do documentário de Welles. Compreendemos aqui a ironia como um *ato de fala de duplo nível* (Safatle, 2008), um ato que pressupõe dois momentos: um de mentira e outro de revelação, ou mesmo reconhecimento:

"Para funcionar, a ironia deve apontar que o sujeito nunca está lá para onde seu dizer aponta. Dessa forma, ela pode afirmar-se não exatamente como uma operação de *mascaramento*, mas como uma sutil operação de *revelação* da inadequação entre enunciado e enunciação. Sem essa possibilidade de inadequação para o Outro, a ironia seria um mero mal entendido. Nesse sentido, se a hipocrisia e a má-fé expulsam o Outro, a ironia pede o reconhecimento deste. Ou seja, a ironia é um modo muito particular de abertura ao reconhecimento intersubjetivo, tal como veremos com o cinismo". (Safatle, 2008: 32-33).

Talvez em *F for Fake* a escolha da ironia como recurso estilístico não tenha sido mera causalidade. Talvez a ironia seja uma postura do artista – e aqui pensamos sobretudo em Welles e Elmyr, que, por meio dessa flexibilidade de conduta, por meio dessas trapaças, ainda usem do mote irônico para produzir obras a despeito das regras e das implicações do circuito de arte. Em *F for Fake* temos uma obra propriamente irônica, pois ela busca, a um só passo, exercer e desvelar as mentiras que tece e retrata.

Dessa forma, Welles acaba claramente por filiar-se a uma certa tradição de artistas modernos, seja do teatro, seja do cinema. Sobretudo nesta sétima arte, o modernismo foi pensado num jogo direto com as características da ilusão cinematográfica. Alguns diretores trouxeram à tona o mote do distanciamento de Brecht, que, no teatro, significava a famosa quebra da quarta parede (Stam,1981). Há, ainda, a noção de interrupção do espetáculo como a principal característica desse cinema moderno. Em muitos aspetos, a obra de Orson Welles segue essa linhagem. Ora engendra o espetáculo para, em seguida, suspendê-lo e suscitar um estranhamento, que tende a ser tão esclarecedor quanto zombeteiro, uma certa preocupação com o espectador.

III – O rosto de Banksy

"A vida é um jogo de xadrez."

Mas eu não sei jogar xadrez."

Mr. Brainwash

Logo no início de *Exit Through The Gift Shop*, antes mesmo que surjam as primeiras imagens do filme, já supomos uma obra calcada na paródia, na sátira e numa forma peculiar de crítica. A vinheta é enfática: ela reproduz diversos tiros que furam uma tela branca e formam um semi-círculo ao redor da logomarca da produtora, a *Paranoid Picture* (marca, inclusive, que muito parece uma cópia da Paramount Picture). Em seguida surgem as primeiras imagens: latas de *spray* grifam e picham pelas ruas de uma cidade qualquer. A música, uma espécie de balada, enfatiza que a rua voltará a ser deles, de quem grafita, talvez.

Após essas cenas externas da abertura, vemos um flash de luz e surge uma locação peculiar: um quarto com uma parede inteira grafitada ao fundo, uma máscara de macaco ao lado esquerdo e uma cadeira que não é enfatizada pela iluminação, situando-se numa área de penumbra. Todo o cenário parece composto demais para soar apenas como desorganizado. Rapidamente, chega um homem todo vestido de preto, encapuzado, falando com uma voz metálica. Ele senta-se de frente para a câmera. Não vemos o seu rosto. Não conseguimos compor uma imagem precisa sua. Ele é Banksy e diz que gostaria de fazer um documentário sobre ele mesmo, mas que não ficaria muito interessante. Logo, imaginou realizar um filme que tivesse esse outro personagem como guia. Na seqüência, a montagem irá apresentar quem seria esse outro, que não é Banksy mas que será o condutor da narrativa.



No entanto, antes de apresentarmos Thierry Guetta, devemos reparar melhor em Banksy. Queiramos ou não, ele é o "autor" do filme. *Exit Through The Gift Shop* enfoca sobretudo a sua obra; ou seja, além "dele" o documentário o retrata de maneira privilegiada. Ainda assim, com todas essas evidências, há um porém: não se vê qualquer imagem da sua face e seu rosto está sempre envolto num capuz, o que transforma aquilo que

_

⁷ Seria interessante estabelecer uma certa comparação entre as condutas de Banksy e Welles sobre essa noção de autoria e seus vínculos com o gênero dos *mockumentaries*. Se, por um lado, Banksy oculta-se e nunca revela totalmente os aspetos reais e fictícios do seu filme, Welles, por outro lado, altera mentiras com revelações. Essa distinção é central para compreendermos atitudes baseadas na ironia de outras calcadas no cinismo.

deveria ser um semblante numa espécie de tela negra. Percebe-se nessa atitude de Banksy, que, claro, é minuciosamente calculada, uma certa negatividade da autoria por meio da recusa da imagem. Não há um vínculo direto entre o artista e a sua imagem. Ou seja, Banksy assina, sim, sua obra, mas nega vinculá-la a um rosto, que, numa sociedade espetacular como a nossa, torna-se uma atitude (quase) imprescindível para conotar autoria. Por outro ângulo mais curioso, esse próprio rosto negativo seria uma das marcas indeléveis da assinatura de Banksy. Esse artista, portanto, escolhe agir nos bastidores, na penumbra, para articular uma série de artífices e artifícios. Por outro lado, faz questão de filmar e mostrar os bastidores por onde atua.

Voltemos a Thierry Guetta. Devemos apresentá-lo. Thierry é um francês radicado em Los Angeles que possui uma singularidade: filma tudo e todos. Nunca vai a algum lugar sem carregar uma câmera. E, por isso, possui infinitas horas de material gravado. Dessa forma, entre uma entrevista com Thierry e um narrador em over, clássico, vemos as diversas imagens que, supostamente, foram feitas por ele. São imagens de supermercados, lojas de roupa, seus filhos brincando em casa, amigos. Imagens cotidianas, caseiras e despretensiosas. Como veremos, essas imagens do início formarão um contraponto com todas as cenas de rua que irão compor o filme e complementarão o ciclo dramático com as cenas da exposição final.

Em determinado momento, após tantas filmagens, ocorre um encontro singular. Thierry recebe em casa uma prima que vem acompanhada de um amigo. O francês, obviamente, carrega sua câmera consigo e filma todos que estão ao seu lado. Acaba, "inevitavelmente" - como frisa a narrativa - por filmar esse amigo. Ele é um artista conhecido como *Space Invader* e realiza intervenções em ruas de diversas cidades com imagens pixeladas que foram retiradas de um jogo primitivo de fliperama, de mesmo nome, e um ícone da cultura *pop*. Ao comentar o encontro, Banksy acaba por reforçar a casualidade: "Thierry estava no lugar certo e na hora certa".



Mais do que um encontro entre Thierry e Invader o que o filme parece salientar aqui é uma articulação intrínseca entre as intervenções urbanas, a *street art* e a imagem. Ou seja, ao contrário do rosto de Banksy – que nega uma imagem - as intervenções desses artistas precisam do registro, do filme e da imagem para serem difundidas e para obterem o status e o reconhecimento como obra de arte. Ademais, ao escolher as ruas de grandes avenidas e cidades como local privilegiado de intervenção, a *street art* se insere num circuito que é caro à publicidade: os *outdoors*, os cartazes e outros *displays* que, comumente, são ocupados por propagandas de produtos de grandes marcas. Diferentemente do circuito dos grandes museus, que foi tangenciado aqui na nossa análise de *F for Fake*, o que vemos nesse filme de Banksy é uma preocupação em realizar intervenções num circuito próprio da teia de discurso publicitário. Talvez por isso a referencia à pop art e a Andy Warhol seja uma tônica constante no filme e das obras que retrata.

Nesses desdobramentos, e nessa constante tônica de tornar toda arte sujeita a cópias e fotografias, poderíamos pensar a constante resignificação de objetos num contexto da arte que se insere em circuitos de valorização tipicamente pós-industriais. Nesse sentido, o valor passa do objeto à

informação e, dentro desse movimento, as cópias e fotografias tornam-se os primeiros objetos pós-industriais.

"Certamente, objetos carregam informações, e é o que lhes confere valores. Sapato e móvel são informações armazenadas. Mas em tais objetos, a informação está impregnada, não pode se deslocar, apenas ser gasta. Na fotografia, a informação está em superfícies e pode ser reproduzida em outras superfícies, tão pouco valorosas quanto as primeiras. A distribuição da fotografia ilustra, pois, a decadência do conceito de propriedade. Não mais quem possui tem poder, mas sim quem programa informações e as distribui. Neo-imperalismo. Se determinado cartaz rasgar com o vento, nem por isso o poder da agência publicitária, programadora do cartaz, ficará diminuído. O cartaz nada vale e não tem sentido querer possuí-lo. Pode ser substiuído por outro. A comparação da fotografia com quadros impõe repensar valores econômicos, políticos, éticos, estéticos e epistemológicos do passado" (Flusser, 2002: 48).

Neste encontro entre câmera, intervenção urbana e *street art*, Thierry descobre uma preciosa adrenalina. Súbita e obsessivamente, ele passa a acompanhar e registrar todos aqueles que fazem parte da *street art*. Ele vai conhecer Shepard Fairey e viaja junto com ele em diversas cidades. Em Paris ele toma contato com a cena européia: Ren English, Swoon, Borf, Buffmonster e tantos outros que vão aparecendo, que vão sendo filmados por esse francês engraçado. Mera casualidade (ou mera ironia), o fato é que Thierry Guett deixa de estar apenas no lugar certo, na hora certa, e, "como se fosse um fantasma", passa a estar em todos os lugares, em quase todos os momentos relevantes da *street art*... . Num momento de êxtase do personagem, Thierry consegue filmar algumas intervenções de Banksy que, o tempo todo, é salientado como o principal artista da *street art*...



A imagem é enigmática: dezenas de dezenas de fitas de filmagem empilhadas. Agora, o objetivo de Thierry passa a ser realizar um documentário. E ele o alcança. Após editar suas centenas de horas gravadas de forma declaradamente aleatória, ele faz e lança *Life Remote Control*. Segundo o próprio Banksy esse filme revela como Thierry teria uma mente perturbada. Banksy, então, sempre irônico, aconselha Thierry a abandonar o cinema e, quem sabe, tentar arte. O francês leva o conselho a sério. Volta para Los Angeles entusiasmado com a ideia. Cria um ícone. Torna-se Mr. Brainwash (MBW) e passa a espalhar cartazes com imagens suas pela cidade. Não satisfeito, vende tudo que tem, contrata jovens talentosos em photoshops e montagens e decide fazer a maior exposição sobre *Street art* em Los Angeles. Pede a Banksy um apoio, que acaba – em mais um gesto irônico - mandando um e-mail enaltecendo o grande talento artístico de Brainwash. Curiosamente, a frase ocupa grandes *outdoors* de Los Angeles e passa a ser a principal isca publicitária da exibição.

Essa distinção entre o circuito publicitário e o circuito de museus, galerias e leilões é essencial para compreender o argumento e o arco dramático do filme. De certa forma, a trajetória de Thierry, sobretudo após

tornar-se Mr. Brainwash, é sair das ruas para, como curador e artista, agenciar quadros, obras e "assinaturas" dentro de um formato tradicional, o justo oposto daquilo que propunham os grafiteiros da *street art*. Passa-se, na linguagem de Flusser, a programar e valorizar informações. A mensagem de Banksy é subliminar: pouco a pouco a *street art* torna-se oficial e institucional. A trajetória de Mr. Brainwash traduz-se apenas como a exemplificação desse complexo e tortuoso processo.

O mesmo ocorre com Shepard Fairey quando sua estética torna-se o tom dominante das campanhas presidenciais (de Obama e de Dilma). Quando perguntados sobre Mr. Brainwash, contudo, Fairey e Banksy desconversam. Parecem sentir certo receio, ou sensações contraditórias frente a esse momento em que suas obras alcançam cifras assombrosas e, num contraponto, arrefece o pendão subversivo que eles pregam e pregavam. Por outro lado, deve-se lembrar que as obras de Mr. Brainwash são pobres, precárias, ruins e revelam um pastiche desleixado de pintores e artistas reconhecidos. De certa forma, Fairey e Banksy encenam um constrangimento, pois um dia defenderam essas obras.

E assim termina o filme, com Mr. Brainwash notável após a sua exibição *Life is Beautiful* – grafitada num muro frágil e falso - e circundado por certo discurso de ressentimento. Um olhar mais atento, por outro lado, problematizaria a questão do *mockumentary* e da voz narrativa neste filme. Embora isto não seja revelado ou comentado explicitamente em qualquer momento do filme além do início – quando Banksy afirma que contará uma história sua por meio de outro personagem -, cria-se sim uma certa desconfiança sobre Thierry Guetta e Mr. Brainwash.

Em algum aspecto a desconfiança é atenuada, já que ambos realmente existem e a exposição de fato aconteceu. Trata-se, aqui, portanto, de um fato, de uma efetiva intervenção num circuito. Temos, contudo, uma certa zona de indeterminação sobre esses acontecimentos. Não sabemos ao certo se eles ocorreram *e foram* documentados ou se aconteceram *para* o

documentário. Paradoxalmente, e como é caro a todo documentário performático, o mais provável é que ambos movimentos tenham sido simultâneos e estejam intimamente imbricados; ou seja, exposições como a de *Life is Beautiful* encetam um fato e uma narrativa.

Embora real, a dupla Thierry Guetta e Mr. Brainwash soa ficcional demais. É muito para um personagem tão despretensioso. A partir de filmagens amadoras e caseiras ele se torna documentarista. De cineasta fracassado ele se torna um artista iniciante, neófito, e, da noite para o dia, o principal curador e negociante da *street art* do mundo. Em alguma medida, deve-se desconfiar dessa trajetória. Ela parece mais narrativa do que real.

Por outro lado, há uma convicção excessiva na voz over que marca a narrativa do filme. Sorrateira é a montagem de *Exit Through The Gift Shop*, que passa uma confiança de que aquelas imagens que estamos vendo são realmente filmadas por Thierry. Um olhar atento, ou uma segunda audiência, poderá claramente perceber cenas marcadas, um roteiro prédefinido, comentários encadeados, e até uma mis-en-scene que quer se parecer improvisada. São as artimanhas ficcionais caras a todo falso documentário. No entanto, o sentido último desse filme tem um argumento, um tema e um recorte histórico que são justamente as características da definição mais clássica de documentário (Nichols, 1994).

Diferentemente de *F for Fake*, que revelava as suas artimanhas, todos os procedimentos narrativos de *Exit Through The Gift Shop* são imprecisos e levam mais a dúvidas e sensações de desconfiança do que propriamente a certezas ou revelações finais.⁸ Algumas vezes, a montagem mostra informações, conceitos e projeções que não são compartilhados por todos.

ficcionais.

⁸ Esta zona cinzenta e de indeterminação entre o que é falso e o que é verdadeiro talvez seja uma das marcas de um certo tipo de do realismo no cinema contemporâneo, onde encontramos diretores como Michael Haneke, Abbas Kiarostami, Jia Zhang-Kee, Pedro Costa e Eduardo Coutinho. Eles costumam não compartilhar todas as informações e, por meio de uma estética da subtração, depuram ao máximo todos os elementos dramáticos e

Momentos antes da estréia da exposição de *Life is Beautiful*, por exemplo, acompanhamos algumas entrevistas com o público com cenas de bastidores da montagem. Embora este paralelismo seja clássico, as opiniões do público são enfatizadas pela montagem como deslocadas frente a baixa qualidade dos quadros que serão exibidos. Alguns nem conhecem a obra de Brainwash e já a idolatram. Há, nesse procedimento de menoscabo em relação ao público um certo ar cínico, que, pelo alto grau de ocultação das intenções e pelo discurso de verdade que permeiam o filme, também pode ser lido como uma das possíveis características do filme.

Há muitas formas de perceber e compreender os gesto cínicos na sociedade contemporânea. O filósofo alemão Peter Sloterdijk, por exemplo, sugere que boa parte das ações racionais de hoje seriam pautadas por distorções performativas de caráter cínico; ou seja, teríamos uma sociabilidade intrinsecamente calcada em ações racionais de caráter cínico: "eles sabem o que fazem e continuam a fazê-lo" (Safatle, 2008). São formas de enunciação que revelam-se como verdadeiras, mas que escamoteiam a força da própria enunciação:

"Em uma formulação feliz, Sloterdijk nos lembra que há uma nudez que não desmascara mais e não faz aparecer nenhum fato bruto sobre o terreno em que poderíamos nos sustentar como um realismo sereno. Ela é importante para nos lembrar que não há, no cinismo, operação alguma de mascaramento das intenções no nível da enunciação. Não se trata de um caso de insinceridade ou de hipocrisia. Ao contrário, mesmo que haja clivagens entre a literalidade do enunciado e a posição de enunciação, essa clivagem é, tal como na ironia, claramente posta diante do outro. Assim como na ironia, no cinismo o Outro percebe que o sujeito não está lá para onde seu dito aponta. (...) Estamos aí diante de um caso claro de enunciação da verdade que produz um *efeito de mentira*, invertendo, com isso, o próprio valor da verdade e retirando, assim, sua força perlocucionária. Esse efeito o valor da verdade ao *sustenta-la*." (Safatle, 2008: 72,73).

Essa frase revela alguns dos mais importantes movimentos éticos e narrativos de *Exit Through The Gift Shop*. Há, nesse filme, uma total consciência dos seus processos. De certa forma, tudo que é feito é sabido e continua a ser feito. Seja Banksy ou Mr. Brainwash, pouco importa aqui o agente. Importa, sim, notar que ocorre uma distorção performativa; ou seja, sabe-se que há uma performance, mas não se sabe exatamente o seu sentido, a sua motivação, pois não há um discurso endereçado ao esclarecimento ou à racionalização do espectador.

Para Safatle, essa estética cínica seria uma tendência de parte considerável da arte contemporânea. Seu foco analítico está registrado na música erudita ocidental que volta-se, após o desmonte do serialismo de Schoenberg, para os princípios da música tonal buscando apenas efeitos formais. No cinema contemporâneo, sobretudo neste que chamamos de pósclássico, encontram-se posicionamentos análogos. Filmes que realizam pastiches de gêneros, tais como alguns realizados por Lars von Trier, os irmãos Coen e Tarantino, buscam criar os mesmos efeitos ilusórios dos gênero que imitam. Há, no entanto, um sentido velado e oposto. No campo dos documentários muito desse paradigma — desse estética cínica? - pode ser mais facilmente encontrado nos documentários performáticos.

Por outro lado, um pouco mais complexo, o personagem Mr. Brainwash, embora ganhe contornos de ingênuo, é extremamente oportunista, pragmático e vaidoso quando adentra o *establishment*. De alguma maneira, ele não compartilha dos mesmos valores de todos aqueles que estão com ele. Mr. Brainwash, aliás, sequer é respeitado e legitimado pelos profissionais que contrata, que zombam dele nas suas costas, mas de frente para a câmera, e o obedecem piamente quando está por perto. Dentro da exposição o que vemos, portanto, é um grande teatro de cínicos em diversas camadas.

Até o espectador e o público da exposição compartilham de um riso tipicamente cínico, pois eles sabem que estão sendo enganados e curte o

deleite dessa sensação, ainda que esse prazer esteja projetado na figura patética (e heróica) de Mr. Brainwash. Não há espectador de *Exit Through The Gift Shop* que, em algum momento da projeção, não se coloque em dúvida sobre Thierry ou Mr. Brainwash. Por outro lado, a narração do filme sustenta o efeito de verdade de forma ininterrupta. Sem pestanejar, sem hesitar em sua afirmação cínica.

Talvez somente no final, numa das últimas frases do filme, vemos o porta-voz de Banksy dizer que não entendeu a piada. Em seguida, ele pergunta: mas há uma piada? O movimento é tão irônico quanto cínico. Se há um esboço de uma sensação critica neste filme, em meio a tantas distorções performativas, ela encontra-se neste gesto de suspender a dúvida. Ainda que implicitamente. Como se fosse um sussurro, de tão frágil e subliminar. Um sentido, um gesto volátil, que talvez esteja desmanchado antes mesmo de realizar-se.

IV – Os atos (e as imagens) de Vik Muniz

Lixo extraordinário é um documentário bem diferente de F for Fake e Exit Through The Gift Shop. Há, primeiramente, uma chave política e uma conceção estética mais positiva; ou seja, o filme é um documentário expositivo e performático de matriz mais clássica e não está calcado em figuras como a ironia e o cinismo. Por flertarem com algumas tendências estilísticas próximas aos mockumentaries, os filmes de Orson Welles e Banksy acabam apostando no humor e possuem um retrato realmente crítico do mercado de arte. Em Lixo extraordinário esse tipo de reflexão não está colocada. Suas preocupações são outras. No entanto, há um ponto em comum que permite unir essas três obras: todas lidam com circuitos, e, sobretudo, com vertentes distintas do circuito de arte. Seja na sua faceta mais marginal, no seu poder de instituição, assim como na partilha dos

rendimentos que esse vultuoso circuito de arte também pode gerar – criamse modos de relação e acontecimentos são gerados nesses circuitos.

Em alguma medida, *Lixo Extraordinário* é um filme "sério", menos calcado no humor e totalmente dirigido para induzir, provocar e efetivar uma boa ação. Ao apostar na linguagem de um *making of*, é dado o tom do filme: a ação proposta não soa fantasiosa demais nem totalmente vinda de bons samaritanos, mas encontrar esse tom não é algo trivial. De certa forma, é filmado e registrado o *work in progress* de uma série que Vik Muniz pretende realizar com material vindo de lixo. Num tom performático, com perguntas, respostas e atos encenados, acompanhamos as discussões de Vik Muniz com seus produtores e sua esposa durante a preparação da sua série na sua casa no Brooklin, em Nova York.

Contudo, Vik Muniz não quer realizar apenas mais uma nova série de fotografias e quadros. Ele almeja, de fato, intervir e "mudar" a vida de uma comunidade, mesmo que num ínfimo instante. De forma retórica e performática, de frente para a câmera, ele se pergunta se isto seria possível: mudar a vida de uma comunidade juntamente com um novo manejo frente ao material que eles usam em suas profissões, em seu dia a dia. Num primeiro momento, a preocupação e o objetivo de Vik Muniz soam ingênuos. Por outro lado, quando o olhamos (e o ouvimos) mais atentamente percebe-se que o artista brasileiro escolhe com minúcia cada uma das suas palavras. Vik Muniz, segundo seu discurso, tem como objetivo entrar em contato com uma comunidade e interferir na vida de apenas algumas pessoas que também eram "selecionadas" pelo artista segundo alguns critérios estéticos. Pode-se criticar esse recorte e afirmar que ele não é político, pois muito localizado, pois focado demais na vida e no dia a dia de um grupo restrito de indivíduos. Certamente, esta crítica teria uma visão utópica para sustentá-la, a qual pregaria a necessidade da mudança estrutural da sociedade, da alteração das formas de produção ou de um campo análogo. Distintamente, a intenção e o gesto político de Vik

Muniz são bem contemporâneos e afim às diversas características das sociedades ditas pós-ideológicas; ou seja, trata-se de uma concessão que busca fornecer condições materiais e simbólicas objetivas para que um seleto grupo de pessoas altere-se e altere, sobretudo, seus atos, sua visão e sua posição no mundo. Este tipo de perspetiva é uma das marcas da política pública contemporânea, seja ela de matriz estatal ou do terceiro setor. 9

A escolha de Vik Muniz em trabalhar com material vindo do lixo tampouco é fortuita. Ela traduz bem a sua visão do que é uma obra de arte; ou seja, o artista seria aquele que transforma matéria em ideia, ou, por outro ângulo, ele transmutaria materiais os mais diversos em imagem. É este devir-imagem que impele Vik Muniz, ainda distante, em sua casa, no Brooklin, para o Jardim Gramacho, o maior aterro de lixo do mundo na sua época. Seu processo, portanto, está vinculado à uma mudança de percepção (da matéria para a ideia) e este ímpeto de devir-imagem também o guiará na sua relação ética e estética com os catadores do lixão.



⁹ Não se trata aqui de realizar uma conceituação precisa ou de enumerar exemplos. Não é este o nosso foco. No entanto percebe-se que um conceito como empoderamento (*empowerment*), que é bastante utilizado em projetos de governo e de organizações não governamentais, pode ser bem aplicado à situação que foi vivenciada por Vik Muniz e os catadores do Jardim Gramacho.

E da imagem do lixão do Gramacho em seu computador, num simples corte, pula-se para os primeiros contatos de Vik Muniz e sua equipe lá. Ao longo do documentário há uma assimetria implícita entre o que está de frente para a câmera (o lixo, a pobreza, a miséria) e o que está atrás (produtores, decisões, esquemas). Esta assimetria, contudo, torna-se explícita nos primeiros contatos, na descrição do lixão que Vik faz em inglês, na falta de assunto quando um catador vem abordá-lo. No entanto, com toda a lógica de produção evidenciada pela montagem — e de fato, trata-se de uma megaprodução sobretudo para o contexto de catadores de material reciclável -, esse primeiro estranhamento vai se atenuando ao longo da intervenção e durante todo o processo percebe-se uma troca de afeto, ainda que assimétrica, ainda que vinda entre um dos artistas brasileiros mais valorizados no exterior e catadores de material reciclável.

E assim, ajudado pelo seu produtor, ele conhece (e fotografa) sete catadores. São eles Zumbi, Magna, Irmã, Isis, Suelem, Valter e Tião. Como todo personagem quando num documentário mais clássico, haverá uma pequena história para cada um: como chegou ao lixão, o que acha de lá e se gostaria de participar do trabalho artístico proposto Vik Muniz. De todos os sete personagens há uma clara predileção da montagem e da narrativa do filme por Tião, que é o presidente da Associação dos Catadores de Lixo do Aterro Sanitário de Gramacho. Na primeira vez que se encontra com Tião, Vik Muniz não apenas explica seu objetivo como parece propor um contrato: afirma que toda a verba gerada pelas obras que farão será integralmente devolvida para a comunidade. Embora rápida e passageira, esta frase de Vik Muniz é fundamental para compreender as intenções e os objetivos políticos do filme.

Mais do que uma atuação localizada e comunitária, Vik Muniz pretende realizar uma intervenção *pragmática*; ¹⁰ ou seja, sua atuação possui um objetivo muito claro e ele precisa ser alcançado. Nesse sentido, Vik Muniz estrutura seu comportamento no documentário tal como se fosse um um do cinema clássico: possui objetivo (intervir personagem pragmaticamente na vida de sete catadores do Jardim Gramacho) e encontra uma situação adversa (catadores desmotivados que não compreendem ao certo as implicações do projeto artístico). Num primeiro momento, portanto, o pragmatismo de Vik Muniz revela a construção narrativa do filme.

Num segundo aspecto, esse pragmatismo gera atos, atitudes e procedimentos que engendram acontecimentos efetivos. Em determinado momento do filme, Vik Muniz e sua produção recebem a visita de uma representante de uma casa de leilão de arte, em Londres, para conhecer o lixão e a proposta do trabalho. O artista chega a explicar para um dos catadores como é que funciona o procedimento o leilão, mas ele não parece compreender ao certo. Para a representante, diz que considera os catadores como coautores. Esta cena é a evidência da ponte de circuitos que Vik Muniz realiza. De um lado temos a interrupção do circuito lixo-catadores-material reciclável. Ao interromper esse circuito ele gera e propõe o circuito catadores-material reciclável-imagem. No entanto, ao criar uma obra no seio desse ciclo, Vik Muniz insere o resultado alcançado no circuito dos leilões; ou seja, a obra torna-se mercadoria, é exposta numa galeria de *primary market*, é vista, apreciada, valorizada, disputada e vendida. Curiosamente,

_

¹⁰ Ver (XAVIER, 2006). A expressão do pragmatismo é utilizada por Ismail Xavier para compreender o comportamento de alguns personagens em filmes como *O homem que copiava*, de Jorge Furtado, e *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund que, segundo ele, seriam personagens com objetivos individualistas e focados estritamente na ascensão social. A nossa intenção aqui é testar esse conceito na análise de um documentário performático como *Lixo Extraordinário*. Aqui também vale testar a noção de *cinema de resultado*, pensado para uma ficção que visa um diálogo com público. Quando transposta para o documentário, essa noção de resultado talvez revele outras nuances de uma política pragmática tal como a feita por Vik Muniz; ou seja, há um objetivo claro a ser alcançado e também pautado pela temática da ascensão social.

de uma forma análoga como os materiais recicláveis são aproveitados no lixão, a inserção de Vik Muniz tende a reaproveitar o circuito de consumo revalorizando objetos e pessoas antes descartados. Por esse viés, o pragmatismo de Vik Muniz, seus atos, espalham-se entre o lixão e o circuito dos leilões.

São circuitos novos, mas despolitizados. Naturalizados, desprovidos de crítica e amplamente reaproveitados. Sua visão pragmática, portanto, visa intervir pontualmente no circuito para, em seguida, inverter o seu sentido e inserir apenas o que lhe interessa. No entanto, sua ação gera resultados quantificáveis. Sua obra Marat-Tião, por exemplo, não apenas arrecada cem mil reais no leilão em Londres – ela representa apenas o primeiro passo. No final do filme, ficamos sabendo que o total da série arrecadou US\$ 250 mil com todas as exibições nas dezenas de países por onde circulou e que a verba – invertendo o sentido do circuito (e não sua direção) – foi inteiramente revertida para os catadores. É assim que seu pragmatismo se traduz em cifras.



A terceira implicação da sua intervenção está nos afetos, no manejo simbólico e na vida cotidiana de todos de quem Vik Muniz se aproximou. De certa forma, há um arco dramático enfatizado pela montagem na maior parte dos catadores que participam do filme. Eles estão, no início do filme, levemente envergonhados do lixão. Afora Tião, cujo principal reclame é

justamente esse: poucos, no início, acreditaram na Associação que ele se propôs a criar. A montagem foca como, pouco a pouco, o fato de lidar com a arte propicia valorização e dignidade. A imagem de si, que era de recusa, hesitação e vergonha, passa a ser de aceitação, orgulho e reivindicação por mais espaço.

Este ciclo da vergonha ao orgulho está no cerne do movimento de devir-imagem. Entre o brilho dos olhos dos catadores e as lentes fotográficas de Vik Muniz há momentos diversos. Eles, primeiramente, são fotografados sem nenhuma encenação. Em seguida escolhem uma imagem para se representarem (e serem representados). Num terceiro instantes criam uma imagem física, com materiais recicláveis, uma espécie de cultura que é fotografada como imagem. Após entrarem no circuito de leilões e galerias, a imagem volta para a parede da sala de cada um. E esse momento é um dos mais dramáticos do filme, como se a imagem da dignidade voltasse a habitar junto de quem a emanou.

V - Circuitos, autoria e cultura

"O surgimento das massas na cena da história ou nas 'novas' imagens não significa o vínculo entre a era das massas e a era da ciência e da técnica. Mas sim a lógica estética de um modo de visibilidade que, por um lado, revoga as escalas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades" (Ranciere: 2005, 50)

Os três circuitos que ensaiamos analisar nesses documentários revelam diversos jogos possíveis entre o artista contemporâneo e as situações e instituições que o circundam. As figuras da ironia, do cinismo e do pragmatismo são conceitos estilísticos que sugerem tanto uma forma de entrada em cada um desses filmes quanto uma chave para retratar posicionamentos éticos dos artistas frente aos impasses que eles mesmos

propõem e desafiam. São, portanto, figuras circunstanciais. Se há ironia em Orson Welles frente ao circuito de obras falsas, se há uma certa representação do teatro do cinismo contemporâneo em Banksy, eivado pelo circuito publicitário, e se houve pragmatismo nos atos de Vik Muniz frente aos catadores de Jardim Gramacho, essas figuras, contudo, talvez não ultrapassem os limites narrativos desses filmes. A *priori*, elas não podem ser generalizadas. Tampouco seria salutar se essas figuras fossem compreendidas, sem as devidas mediações, como formas de sociabilidade nos circuitos de arte. Uma afirmação dessa categoria reivindicaria uma pesquisa, de cunho sociológico, talvez, escopo esse que foge da análise de filmes - nosso principal método aqui.

Por outro lado, se sintetizarmos as noções de autoria que perpassam cada um dos documentários que analisamos, talvez encontremos alguns sintomas contemporâneos. Do problema da assinatura e da autoria, feito por Orson Welles ainda nos anos setenta, nos encaminhamos para duas experiências de autoria coletiva. Em Banksy, temos a curiosidade de um artista sem rosto (mas com uma assinatura muito precisa). A arte da rua busca se insere num circuito paralelo e alternativo ao circuito publicitário e forja uma estética do anonimato nesse jogo, espalha ícones em diversas cidades do mundo, mensagens curtas, velozes e virais. Mais importante do que a autoria é a forma social de impressão de sentido do grafite e dos seus desdobramentos. A *Street art* revela uma atuação em rede, colaborativa, global e descentralizada.

Na experiência de Vik Muniz, por fim, temos uma roupagem contemporânea do paternalismo de outrora. O discurso de coautoria com os catadores revela mais uma assimetria do que uma real parceria. O projeto é autoral, mas pega bem, é politicamente correto afirmá-lo como se fosse um projeto coletivo, quando de fato não o é.

De forma latente, esses três documentários evidenciam uma crescente passagem. Uma certa crise da noção de arte para a emergência da dinâmica

da cultura como discurso hegemônico. Implicitamente, quando observados em conjunto, esses três filmes revelam uma crescente democratização das artes e uma fuga cada vez maior frente aos espaços mais tradicionais de valorização das artes. Leia-se: os museus. O prazer irônico de enganar experts – tão explorado em *F for Fake* - não é casual. O fato de um indivíduo leigo tornar-se curador, como ocorre com Mr. Brainwash, também revela os mecanismos de poder e a falta de critérios para afirmar-se como curador.

Mas é no jogo entre identidade e dignidade de *Lixo Extraordinário* que temos o melhor retrato e melhor sintoma desse anseio por uma efetiva democratização cultural. Ainda que a obra seja autoral, ocorre de fato uma participação de vários catadores, uma participação de alto impacto. Há, nela, uma atuação cidadã que permeia o processo da obra de Vik Muniz, no qual o processo cultural deixa de ser passivo e transforma-se numa atividade viva. Encontramos, portanto, uma autonomia no manejo de símbolos e de imagens. Uma autonomia individual e muitas vezes silenciosa. Mais do que uma atuação artística, portanto, o que vemos é uma inquietação, ainda que tácita, por um *agir cultural*. E esse sintoma, e essa ansiedade – num momento em que acompanhamos uma profunda transformação das formas de produzir, distribuir e receber os conteúdos culturais – talvez revele uma dos mais interessantes desassossegos da nossa época.

Referências bibliográficas

BASBAUM, Ricardo (2001), "Cica & sede de critica", In: BASBAUM, Ricardo (Org.): Arte contemporânea brasileira: textura, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.

BENJAMIM, Walter (1986), *Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense.

- DELEUZE, Gilles (2005), *Imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- FLUSSER, Vilém (2002), Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- FOUCAULT, Michel (2000), Microfísica do poder. Rio de janeiro: Graal.
- GUIMARAES, Cesar e LIMA Cristiane, (2009), "Crítica da montagem cínica", In: *Doc On-Line. Revista digital do cinema documentário*, n.07, dezembro de 2009, www.doc.ubi.pt, pp. 6 16.
- NICHOLS, Bill (1994) Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture. Indiana: Indiana University Press..
- RANCIERE, Jacques (2005), *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- SAFATLE, Vladimir (2008), *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- STAM, Robert (1981), *O espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- XAVIER, Ismail (2006), "Corrosão, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados" In: *Novos Estudos, Cebrap*, n. 75, São Paulo, pp. 139–155.
- WU, Chin-Tao (2006), *Privatização cultural: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo Editorial..

Filmografia

F for fake (1973), Orson Welles
Exit Through The Gift Shop (2010), Banksy
Lixo extraordinário (2010), Lucy Walker
Copia Fiel (2010), Abbas Kiarostami

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

UNA POÉTICA DE LA DIDÁCTICA (SOBRE FERNANDO BIRRI)

Tarik Souki *

Resumo: O perfil de Fernando Birri, cineasta argentino, é aqui traçado destacando-se a vertente poética na sua atuação enquanto cineasta, poeta, escritor, pintor, educador, teórico.

Palavras-chave: Fernando Birri, poética, didática.

Resumen: El perfil de Fernando Birri, cineasta argentino, se presenta aquí enfatizando la poética de su actuación como cineasta, poeta, escritor, educador, teórico. Palabras clave: Fernando Birri, poética, didáctica.

Abstract: The profile of Fernando Birri, Argentine filmmaker, is here drawn considering his poetic performance as a filmmaker, poet, writer, educator and theorist. Keywords: Fernando Birri, poetic, didactic.

Résumé: Le profil de Fernando Birri, cinéaste argentin, est ici présenté en soulignant la poétique dans son oeuvre en tant que cinéaste, poète, écrivain, éducateur, théoricien.

Mots-clés: Fernando Birri, poétique, didactique.

... Porque así como, confieso, ya no sé más dónde empieza la palabra cine y dónde termina la palabra vida, tampoco sé más dónde termina la palabra poesía y dónde empieza la palabra Revolución.

Fernando Birri. *Manifiesto de los Treinta Años del Nuevo Cine* (1985)

Trataremos de hacer una presentación de Fernando Birri en muy breve tiempo, lo que emprendemos a sabiendas del riesgo de dejarles una idea muy incompleta de una personalidad rica y compleja. Pero el tiempo es

^{*} Professor, cineasta, membro do Conselho Nacional Administrativo do Centro Nacional Autônomo de Cinematografía da Venezuela. E-mail: tsf20042001@gmail.com

inflexible y no nos queda más alternativa que acatarlo, tratando de aproximarnos de la manera más fiel posible al mundo y al espíritu de Fernando Birri.

Lo primero será señalar un perfil, confiando en que su obviedad pueda aproximarnos rápidamente a él, sabiendo que hay obviedades que no son tales —y me parece que éste es el caso— pues ocultan algunos fondos de enorme complejidad, así decimos: hay obras y vidas como las de Fernando que aparecen señaladas, en extensión y en profundidad, por principios inequívocos de espiritualidad, y que en mi concepto lo marcan ser humano auténtico y pleno, esto es: esencia, ser, totalidad, de poeta.

Soy amigo privilegiado de cuarenta años de Fernando, en coincidencia y causa exactas con la 1ª Muestra del Cine Documental de América Latina, auspiciada por la entonces propicia Universidad de Los Andes, de Mérida, Venezuela, conducida por el Rector legendario Pedro Rincón Gutiérrez, y convocada y organizada por el cineasta Carlos Rebolledo, Muestra cuyo XL aniversario conmemoramos en este I Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos del Siglo XXI.

Un tiempo suficientemente dilatado como para eso que se dice, de "conocer a una persona", por lo que así reitero, con absoluta convicción que no conozco momento alguno de nuestra amistad en que Fernando no haya actuado, no haya sido, el poeta que es. Fernando está dotado de esa visión capaz de unificar mundo interno y mundo exterior en una visión de totalidad—la propia del poeta— que impulsa a su particular comprensión y a su consecuente transformación creadora. Los instrumentos no son otros que la capacidad de conmoción, la imaginación, el conocimiento, el amor de la humanidad, conjunción de que brota la síntesis que surte la percepción poética del mundo, incluso—y sobre todo— en términos que pueden presentarse contrarios entre sí, pero que vistos adecuadamente son unidad: discordia-concors como a Fernando le gusta designarlo, acaso la 'negación

Una poética de la didáctica ...

de la negación' dialéctica, para asumir la comprensión que no puede ser si no de totalidad.

Mejor de lo que pueda yo decirlo, pido que lo diga el poema con que prologa el libro titulado *Fernando Birri. Por un Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano (1956-1991)*

Don Quijote y la muerte

(Devaneos del flaco hidalgo mientras se está muriendo)

Estoy muriendo.

Lo sé.

Porque entreabro mis ojos

Y veo frente a mí la realidad.

Esa enemiga.

Esa perra flaca

Y gruñidora.

Buenos amigos me fueron

los sueños.

Y el más fiel,

el delirio.

Sancho, Sancho

en cualquier lugar tú te encuentres

ahora

no llores esta hora.

Tú ganaste.

```
Y cuando tú me decías:
                          "¡son molinos!"
   Yo lo sabía muy bien.
   Pero quería mostrarte
         -no demostrarte,
              mostrarte
    a ti que eras redondo
         como el mundo,
  a ti que eras el mundo,
 el valor de la metáfora.
 Molinos o gigantes,
 Brazos o aspas,
 qué diferencia pasa
 entre el fulgor de mi ojo
                   que se extingue
 y aquella otra estrella,
                 Dulcinea,
 muerta ha millones de años
 que aún me sigue guiando?
Sancho, Sancho,
tú eres la verdad.
               yo la mentira.
Pero cómo,
    quién,
    dónde,
se explica
```

que con mi muerte

se te va la vida.

(Berlín, otoño de 1990)

Este Fernando del que hablamos presenta un rostro multifronte: cineasta, poeta, escritor, titiritero, pintor y dibujante, educador, autor teórico, y en el mismo rango: revolucionario. Pero en verdad, como siempre lo sabemos, estas diferenciaciones son sólo una cuestión de método, útiles para organizar los diferentes registros que corresponden a un rostro poético único. Conscientes de la imposibilidad de abarcar todos estos registros, como ya lo habíamos señalado al inicio, hemos optado por focalizar esta presentación en el Fernando educador, a partir de tres consideraciones básicas. La primera: la impresión que tenemos de que a pesar de tratarse de una de sus facetas con más logros en realizaciones institucionales y más ricas en alcances teóricos, se la asume tácita, pareciendo que no ha recibido la misma explícita atención que las otras. En segundo lugar porque se trata de un tema que interesa específicamente al proyecto del Ministerio del Poder Popular Para la Cultura de Venezuela, a través del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, de crear un centro de formación en la materia audiovisual, que lleva el nombre provisional de Escuela de Creación Audiovisual de Venezuela, la ECAV, en cuya concepción inevitablemente gravitan no pocas de las luminosas ideas pedagógicas de Fernando. Y en tercer lugar, porque nos parece que al tratar el tema, podremos también referirnos de manera sintética, tanto a esa función mayor de su acción pedagógica que es su esclarecida militancia revolucionaria, como a buena parte de los demás componentes de la plenitud que lo constituyen. Ser total, indivisible, otras alusiones, sin embargo, serán inevitables. Al concluir mis palabras el mismo Fernando nos hablará de otros aspectos de su trabajo, especialmente del cineasta, y

seguramente dará un cuadro mucho más completo y denso de su ser, bastante más profundizado del que yo apenas sabría esbozar. 1

Documentar la realidad, formar a los documentalistas. El instituto de cinematografía de la universidad del litoral.

Comencemos pues a hablar del Fernando educador.

Después de concluir sus estudios de Dirección cinematográfica ("Regia") en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, Fernando regresa a la Argentina en 1956, cargado de reflexiones y proyectos. conciente de la tragedia del subdesarrollo que aniquilaba a nuestros pueblos; en conocimiento profundizado del camino recorrido hasta entonces por la cinematografía argentina, que en términos generales había ignorado olímpicamente aquella tragedia; consecuente con las ideas cinematográficas del neorrealismo italiano adquiridas en Italia, pero reelaboradas a partir de su propia experiencia y sensibilidad; consciente de - y por lo tanto comprometido con- su personal bagaje y pertenencia cultural e histórica, y persuadido de la necesidad imperiosa de luchar colectivamente por la transformación radical de nuestras realidades de pueblos, Fernando llegaría al convencimiento de que era necesario 'reinventar' el cine nacional, para que la testimoniara y denunciara, deviniendo agente vital de la tarea perentoria de informar, auspiciando la toma de conciencia de esa condición. Para lo que entonces se debía fomentar la producción nacional del documental crítico y organizar lo más rigurosamente posible la formación

-

Originalmente este texto fue una presentación improvisada y breve, sobre el trabajo pedagógico de Fernando Birri, que expuse en noviembre de 2008, en el marco de la Muestra (de parte de su obra documental) y Coloquio con el cineasta, en la sala de la Cinemateca Nacional de Plaza Morelos, como parte del Programa del I|° Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos-Siglo XXI, al que Birri asistía como invitado especial. Más adelante creí conveniente ampliar esa Presentación, resultando el trabajo que ofrecemos ahora.

de los hasta entonces prácticamente inexistentes documentalistas argentinos, que la asumieran y la desarrollaran.²

Vuelto a su natal provincia de Santa Fe, Fernando pone a la consideración de la Directora del Instituto de Sociología, Ángela Romera, y del Rector Josué Gollán, de la Universidad del Litoral, un proyecto para iniciar estudios universitarios de cinematografía. La clarividencia de estas autoridades académicas le dan una gran sorpresa: el proyecto es acogido, iniciándose de inmediato las actividades del que se llamaría Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, cuyo género cinematográfico, digamos carnal, sería el documental, que gracias a su producción, cuantitativamente señalable, pero también por su focalización en las nuevas temáticas sociales, pronto alcanzaría una amplia influencia en la cinematografía argentina, reconociéndose con el nombre de Escuela Documental de Santa Fe.³

Metodologías y realidades pedagógicas

Para comprender en toda su significación las ideas y la acción educativas de Fernando –entrañables de su condición de poeta, como ya lo hemos dicho- y la calidad creativa y humanística del proyecto, creemos necesario referirnos con algún detalle a sus 'metodologías' de enseñanza, que siempre van más allá de la lección propiamente dicha, pues trastocan la ortodoxia burguesa del proceso educativo y hace pedagógicamente relevante la personal

_

² Los trabajos pedagógicos de Fernando abarcan prácticamente toda su vida, alcanzando muchos escenarios (desde Argentina a Hawai, desde La Habana a Harvard, desde Berlín a Río, de Moscú a Mérida, de Tokio al Tíbet, de New York, al confin de Sahara...) siendo formalizadas o improvisadas, conferencias o lecciones, prolongadas o breves, etc., etc. Para el desarrollo del presente texto he tenido en cuenta especialmente sus dos experiencias educativas que seguramente pueden considerarse más significativas: el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral (1956-1963) y la Escuela Internacional de Cine, Televisión y Video de Tres Mundos (la EICTV, San Antonio de Los Baños, Cuba, 1986-1991).

³ Más adelante puntualizaremos sobre el concepto del documental en Santa Fe.

experiencia de los docentes y de los aprendices. Por lo demás observaremos que a lo largo de su vida de formador, estas ideas son un 'leit motiv', que como todo cuerpo vivo, sufre las correcciones y las incorporaciones, que mundo y alma van elaborando.

El Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral acaso sea la primera Institución cinematográfica creada en el seno de una Universidad latinoamericana. Laboratorio docente, técnico, ideológico y artístico en el que Fernando iniciaba sus indagaciones educativas. Su mera existencia constituía sin duda una hecho excepcional y una sorpresa mayúscula, si se consideran el habitual conservatismo de los estamentos directivos de nuestras universidades, y otras circunstancias como la de hallarse en una provincia a 500 kilómetros de la capital, para no mencionar el hecho punto menos que insólito, de tratarse de la oferta académica de una materia que por entonces podía considerarse más o menos exótica en Latinoamérica. Lo más sorprendente sin embargo debió ser... encontrarse con un número significativo de personas interesadas en el tema y de tan abigarrada composición:... estudiantes de Química y Derecho, maestras, un carpintero, asistentes sociales, un abogado, amas de casa, estudiantes de secundario, un músico de la banda de Policía, poetas, pintores, un suboficial del Ejército, miembros de cine clubes, un campesino.

Convertir la carencia en ventaja: los fotodocumentales.

Como suele ocurrir con toda actividad pionerística en nuestros países subdesarrollados, más aún tratándose de centros educativos, y más aún, si son de enseñanza artística, en los inicios de Santa Fe no se disponía, completamente, ni del equipamiento tecnológico básico, ni de los recursos de la producción. Efecto de la persistencia de estas dificultades, nuestros docentes comenzaban a adquirir las destrezas casi acrobáticas que hoy aparecen como características de los docentes de arte del Tercer Mundo,

para asegurar que el trabajo no se detuviera... a la espera de tiempos mejores. Si contamos con las habituales carencias de dotación, también es verdad, desde luego, que los 'subdesarrollados' contamos con ese impulso de creatividad y de inventiva que define nuestras propias respuestas culturales. Fernando enfrentaría entonces la limitación con un nuevo recurso, rápidamente transformado en principio pedagógico propiamente latinoamericano: convertir la carencia en ventaja, enfrentar la limitación con creatividad. En Santa Fe la respuesta es magnífica porque la invención sustituta no deja de ser enormemente útil para la producción: son los 'fotodocumentales', suerte de 'story-board' del desarrollo de una determinada idea-investigación cinematográfica, mediante las fotografías pertinentes (foto fija) y breves epígrafes que se colocaban al pie de las mismas. Los 'fotodocumentales' son materiales protocinematográficos, maquetas que ayudan a la concreción del proyecto fílmico -de cine documental, en Santa Fe- en sus fases de preproducción y preguión, contribuyendo metodológicamente con la búsqueda de la mayor delimitación posible del tema investigado, la exactitud de la idea, la precisión de las estimaciones de producción, incluso en la facilitación del análisis y valoraciones de componentes técnico creativos como la fotografía, el sonido y la edición, a partir de especie de simulaciones lo más aproximadas posibles, a su realización. El asunto es central en lo metodológico pero también en lo principista, pues está muy estrechamente relacionado con la realidad -asunto por excelencia de la idea pedagógica y cinematográfica de Fernando en este período- como objeto documentalista, con su descubrimiento y con su elaboración. 4

_

John Grierson el documentalista y creador de la reconocida Escuela Documental Británica, diría a propósito de los 'fotodocumentales': (...) Es un espléndido ejemplo de método de enseñanza y el primero que he visto que contribuya tan simplemente y tan bien al aprendizaje de cómo hacer un film. Ustedes van a la raíz de esta materia captando las imágenes esenciales y forzándolas por medio de los epígrafes a entregar su contenido. Es ésta una contribución notablemente simple pero a la vez profunda.

La vinculación ética y metodológica con la realidad

Por eso resulta decisivo que el aprendiz documentalista perfeccione su capacidad para precisar de la manera más exacta y apropiada posible, no sólo su tema, si no también su formulación literal, textual, porque el modo cómo se dice, es también el modo cómo se comprende la realidad, lo que para un documentalista no es un asunto meramente técnico, si no especialmente ético: (...) Debemos trabajar —ha dicho Fernando en alguna ocasión- con la mayor precisión lingüística en el tema, recordar aquella frase de Hegel: "las palabras contradicen el concepto cuando el concepto contradice la realidad".⁵

Fernando insiste: (...) un buen documental si no se tiene claro el tema, que es el núcleo de lo que se quiere decir, no se puede hacer. Y no sólo en esta parte del proceso, si no también en el modo de obtención de la información, en la actitud del documentalista ante su objeto de estudio, asunto complejo y delicado como tendremos ocasión de comentar un poco más abajo, a propósito de las complicaciones (y aprendizajes) que supuso la investigación del primer documental de la Escuela.

La polivalencia

Motivado seguramente por la evidencia de que sólo muy pocos de los inscritos en el Instituto tenían clara idea de que la producción cinematográfica es el resultado del trabajo concurrente de diferentes profesiones técnicas, se comprendió la conveniencia de crear un primer nivel escolar que permitiera al estudiante aproximarse a cada uno de los

_

⁵ La Memoria de 1957, señala en su mismo inicio: (...) El programa de estudios desarrollado comprendió el conocimiento de los problemas estéticos, <u>morales</u> y sociales del film, con especial referencia al cine documental, y una introducción a los problemas técnicos del film. (El subrayado es nuestro)

Una poética de la didáctica ...

mismos, en modo que en un nivel básico de conocimientos "todos aprendan

todo y todos hagan todo": es la polivalencia.

Si ese era el Programa, el método era necesariamente teóricopráctico: producción y sesión de aula, en que cada estudiante empieza a conocer simultáneamente los fundamentos técnicos y doctrinarios y el desempeño de cada uno de los componentes técnicos-creativos de la

polivalencia: cámara, dirección, producción...

Por la adscripción del Instituto a la escuela de sociología de la Universidad, se instruían en el conocimiento de las habilidades de la investigación de campo, un instrumento precioso para el cineasta —y particularmente para el documentalista— porque le permiten adelantar indagaciones fiables a las que luego se aplicarán las adecuaciones cinematográficas pertinentes, favoreciéndose la identificación consistente, de temas, para el desarrollo de las guías o guiones de los documentales, según el caso. El sistema polivalente de naturaleza propiamente colectivista, entonces tan novedoso, rige actualmente en un número importante de escuelas de cine.

Mostrar, no: ¡demostrar!

Claro que es la visión de un docente cineasta vital y reflexivo, vale decir que antes que nada parte de la propia experiencia... decantada (... yo –ha dicho en alguna clase- no sé trabajar sin un tema). Se enseña como se ha aprendido y especialmente, cómo se ha asimilado el aprendizaje, cómo se ha reaprendido. Una crítica de cómo se nos ha enseñado, es la perspectiva más honesta para quien sea luego educador. Si el conocimiento llega a ser la consecuencia de un proceso serio de crítica, de descubrimiento, el proceso del docente no puede ser prescriptivo, ortodoxamente escolástico, excátedra,

⁶ En el Plan de Estudios figuraban las Sociologías I, II y III.

si no el resultado de de una convicción-creación, en que no pueden mediar diferencias de disposición cognitiva en la relación docente-aprendiz, ante la búsqueda del conocimiento. Por lo que se trata de estimular al estudiante a la indagación desde sí mismo y conjuntamente con el docente. Me consta que las lecciones que Fernando imparte —y no sólo las lecciones propiamente dichas, si no también en sus conferencias, exposiciones, etc.-suelen adoptar una manera dialógica, un tono que pudiera llamarse socrático, que induce al alumno/interlocutor a la discusión sobre el tema, es decir, al intercambio. *Mostrar*—dice el poema citado arriba-, *no, demostrar*: divisa de un "ars docente" que da la vuelta al hábito didáctico ortodoxo, pues propone una suerte de enseñanza del aprendizaje, del 'aprender a aprender', del 'aprender haciendo' y especialmente del aprender a pensar, en cuya disposición epistemológica no median diferencias entre el docente y el aprendiz. Las únicas diferencias válidas residen en la información y la experiencia del primero, con las responsabilidades correspondientes.⁷

No se entienda que se predique el abandono de las fuentes. Es todo lo contrario. Birri es al mismo tiempo un creador al estilo de los poetas 'docti' renacentistas, en dominio de una vasta información-asimilación vital cultural, y a la vez el maestro más anti libresco que se pueda imaginar. Habla desde el libro, cierto, pero también y sobre todo, desde la propia vivencia, y de la creativa maceración de lo vivido y de lo leído.⁸

⁷ El escritor y cineasta Octavio Gettino, rememorando algún temprano encuentro con Fernando hablaría de (...) su carácter para reconocer a los otros y ubicarse a su propio nivel. En mi caso, para escuchar del alumno –así me sentía yo en aquellos momentoscomo si él estuviera realmente aprendiendo.

⁸ Y por supuesto, también desde la afectividad, la emoción, la pasión, sin las que la obra artística (artística-pedagógica, indisociablemente, en Fernando) es inconcebible. Nos parece válido traspolar a su trabajo educativo, la reflexión que sigue, que Fernando comunicaba a un grupo de alumnos de la EICTV (1994), a propósito de la relación entre el realizador y los actores: (...) ustedes no van a poder conseguir una presencia creíble, o si prefieren, verdadera, del personaje en su trabajo si ustedes no crean primero con él una relación profundamente humana, de profundo respeto y aunque la palabra esté bastante fuera de moda, de profundo amor. Si no hay eso para qué hacemos todo lo que hacemos, no lo entiendo. Es fundamental que trabajen con esa dimensión, sin esa dimensión a mí, no me

Colectivismo

En una entrevista de 1960, le preguntaron a Fernando por las razones para su traslado a Santa Fe, desechando ofertas industriales de producción en Buenos Aires. Respondería: (...) No podía dudar ante la disyuntiva: crear una obra personal o un frente colectivo, minúsculo pero vigente... Aunque crea que no deba hacerlo, aún sabiendo que no puede ser fundamental en mi obra de realizador, he preferido que esta última se postergara.

Esta visión socializada, colectivista, trasciende al carácter de trabajo de equipo que es propio de la cinematografía, y afecta a una concepción del mundo y a su sensibilidad. La opción es por un mundo socializado, en la justicia de plenitud e igualdad de derechos, sin excluidos, democrática, un mundo de pares, construido por todos. Para evitar malos entendidos -nada extraño en los tiempos que corren- subrayo que no se trata de que Fernando opaque su interioridad, único sentido noble de individualidad. Se trata de que justamente porque la valora, cultiva y respeta con 'delectación de artista', comprende y se asume ser social y, coherentemente, suscribe un proyecto social. De otra manera no podría ser el poeta-enseñante cuyos primeros rasgos ya hemos presentado. Y por eso mismo, como tal, matemática y poéticamente (dos términos que en Fernando se unifican por su conocido impulso de la 'discordia-concordante') individual, colectivo y colectivista y personalmente creativo. Si persistiera alguna duda sobre el tema, véase más abajo el apartado sobre *Org*.

Consecuente con esa concepción, veremos cómo también en San Antonio de los Baños, el principio colectivista formará parte integral del trabajo pedagógico de Fernando.

En el primer año de Santa Fe se prepararon 88 'fotodocumentales', uno por cada alumno, integrados en diversos grupos, que en el plan de

interesa trabajar. Pero creo que a nadie, nadie puede conseguir un honesto resultado si no hay esa base...

polivalencia, exigía que cada quien fuese a la vez guionista, fotógrafo, productor, editor y sonidista. Cada fotodocumental era luego objeto de una discusión en que los estudiantes devenían también en 'críticos': (...) con esta materia prima – los fotodocumentales, N/n-, reunidos dentro de aquel galpón humoso que fue nuestro primer Instituto, discutíamos apasionadamente hasta altas horas de la madrugada, para definir nuestro tema colectivo, resumía Fernando.

Fue también en jornadas colectivas como se seleccionó el único fotodocumental que podía filmarse en los propios inicios de Santa Fe, habida cuenta de las dificultades para conseguir los recursos de la producción. Se trató de *Tire dié* que llegó a producirse gracias a que una modestísima cámara... una... Bolex a cuerda de 16 mm (fue) prestada por un aficionado amigo y con película italiana Ferrania...vencida... lo cual aumentó la dramaticidad de la fotografía en blanco y negro.

Colectivismo: Yo mismo el Otro.

La opción colectiva de la Escuela abarcaba al mismo conjunto humano que era el objeto-tema del documental. Se trató, en mi concepto, de una etapa fundamental del trabajo escolar-formativo, que encontraría un punto de reveladora calidad pedagógica en el mismo momento en que se emprendió la investigación. *Tire dié* abordaba la vida de una comunidad marginal de Santa Fe, sumida en graves problemas. Una de las modestísimas fuentes de algún ingreso económico que se generaba en el barrio, la ofrecía un tren que, a paso de hombre, pasaba dos veces diarias por un puente ubicado en un terraplén de la comunidad. Cuando el tren llegaba, los niños de la

⁹ (...) ranchos, míseras viviendas hechas de barro, paja, latas, bolsas y palos... a través de una encuesta nos enteramos de los problemas de la gente del lugar: la miseria, como consecuencia de la desocupación, salarios bajos y desclasamiento, ha implantado: el analfabetismo, la insalubridad, la prostitución, la delincuencia, el alcoholismo, la vagancia, la desnutrición, los rebusques, la inestabilidad familiar, la vagancia infantil, las changas infantiles, la promiscuidad y la mendicidad.

barriada subían al puente y corrían a su lado con los brazos y las manos extendidas mientras pedían a gritos a los pasajeros que les arrojaran alguna moneda: ¡Tire dié! (dié por diez centavos) La peripecia era muy dramática por la triste e indignante miseria que mostraba, pero también por el riesgo que suponía pues los niños podían ser atropellados, o caer desde la altura del puente. Este era el tema tremendo, cuya apropiación, contra todas las apariencias resultó muy complicada, pero fue la ocasión que permitió la maduración de ideas, desde su origen digamos 'abstracto', hasta su concretización en directa confrontación con la realidad. Birri ha contado la experiencia en varias oportunidades: (...) cuando llegamos el primer día con nuestras cámaras... las cámaras fotográficas... nos sacaron a pedradas, y era comprensible. El barrio repudia a aquellos estudiantes universitarios que irrumpen sin considerar que debían pedir permiso e informar de sus intenciones, en una actitud que parecía la de quien viniera a contemplar el espectáculo de la miseria, lo que podía tomarse cuando menos como ligera, y hasta como ofensiva frente a la gente que la padecía y que con razón se molestaba por aquella intromisión. En otro de los fotodocumentales ("El conventillo") se registran la foto de una mujer lavando sus ropas en la pila pública y el severo epígrafe al pie: ¿por qué no nos dejan tranquilos en nuestra miseria? El grupo comprendió el mensaje. Al día siguiente dejaron las cámaras en la Escuela y fueron a pedir permiso y a dialogar durante varias jornadas con la gente del barrio, para explicarles honestamente las razones por las que se encontraban allí. Poco a poco ambas partes fueron conociendo sus respectivas motivaciones, sus particularidades, en otras palabras, fueron tomando conciencia de situación, y así, Birri apunta que: (...) se fue ganando la confianza en el sentido más limpio de la palabra. Y después se pudo volver cotidianamente, no solamente a trabajar en el tema... El hecho supuso un muy peculiar aprendizaje, no sólo en lo que se refería a una mayor comprensión de la realidad del barrio, si no también en cuanto que obligaba a depurar,

superándola, la mera observación de la condición social –por lo demás muy 'visible'-, de aquellos seres humanos, sumidos en tantas dificultades. No es que no estuviese ciertamente presidida por una auténtica sensibilidad social, si no que en ella parecían percibirse trazos pequeño burgueses, por paternalistas y hasta caritativos – en el mejor de los casos. La experiencia permitió dar curso a un proceso que llevó a criticar aquellas impresiones e ideas, sustituyéndolas por la más exigente y profunda noción del Otro-el Mismo, de donde brota en cambio un sentimiento de igualdad y de más auténtica solidaridad, pues descubre la dignidad humana de quien padece los estragos de la necesidad extrema. Adquisición que es conocimiento auténtico, porque trasciende la mera información, el sentimentalismo, y la falsa conciencia de la caridad formal, inculcada durante siglos por la sociedad capitalista y la iglesia católica. El descubrimiento de esta dignidad se hace consciencia sensibilizada, toma de conciencia y toma de partido: lo contrario de la resignación. Se cumple así, al calor de la realidad misma, de la vida misma, el proceso por el cual el enseñante-aprendiz, adquiere un conocimiento que incorpora a su bagaje vital - no sólo informativo- pues a sí mismo se transforma en el acto educativo. 10

Cambio afirmado cuando tocó exhibir la película. Tomo la palabra de Dolly Pussi –exalumna de la Escuela y de Fernando por aquellos días-, para que nos dé su versión del acontecimiento. Dice:

(...) en el estreno... todo ese barrio invadió un lugar que era sacro para la Universidad en aquella época: su paraninfo, templo ritual, todo alfombrado y donde pisaban solamente los grandes profesores. Y cuando se estrenó Tire dié – que se estrenó ahí- fueron con sus carros de la basura, se bajaron

Sobre este rasgo formativo, es decir de inducción a la toma de conciencia del proceso social, cultural, histórico, político, etc., en que se encontraban inmersos los estudiantes, da testimonio la inclusión en su Plan de Estudios de asignaturas como la Sociología – mencionada más arriba- de Crítica y de Estética Cinematográficas, de Integración Cultural, de Historia y de Geografía Argentinas, impensables -sus equivalentes, desde luego- en una escuela europea o norteamericana de cinematografía.

todos, los niños, sus padres, las tías y se metieron todos en el paraninfo: fue un escándalo total, con inédito significado político para la Universidad. Por que ellos eran parte de la película, eran dueños de la película, tanto como los realizadores. Eso se consiguió por lo que está diciendo Fernando: por la integración, la identificación, la unión de los que la hacían y los que eran sus protagonistas. ¹¹

Manifiesto Tire dié, por un cine nacional, realista y crítico

Fernando Birri será el primero de los realizadores latinoamericanos en manifestar y desarrollar el impulso teórico y reflexivo que conformará uno de los rasgos más preclaros y característicos de la nueva sensibilidad que comienza a alzarse en nuestras cinematografías. En términos generales, las reflexiones de Fernando –llamados "Manifiestos..."- y los de muchos de los más destacados realizadores que emergerán en los años siguientes- se focalizarán en el análisis creativo, denso (no solo de los efectos, sino especialmente de las causas) de nuestra compleja y abrumadora realidad de pueblos (no sólo los ámbitos socio-económicos y políticos, sino también y de manera relevante, los culturales) en las transformaciones revolucionarias que exigían, y de manera determinante, en el complejo rol político que debían jugar nuestras cinematografías, que no sólo se expresaría como factor de toma de conciencia, sino también y de manera decisiva, válidas por sí mismas, pues quedarían involucradas en una relación vital -a riesgo de perversión de soslayárselo- con la revolución del propio universo estético y lingüístico.

Alguna vez Birri apuntó: (...) Tengo el hábito perverso de acompañar todas mis películas con manifiestos -y agregaba, sonriendo-:

¹¹

Fernando acotaría así mismo que (...) nuestros primeros interlocutores, fueron los mismos personajes de Tire dié... después que tuvimos la película terminada en una hora de duración, la mostramos a la población del bajo de Santa Fe y alrededores; y de una hora la dejamos en media hora en base a sus críticas.

(...) a veces pienso que he filmado las películas para escribir sus manifiestos.

Aunque habría que aclarar que estos manifiestos han brotado no sólo en la ocasión de sus películas – y no en todas - si no también en otras circunstancias claves, como en los dos momentos más resaltantes de su trabajo docente.

El primero fue el *Manifiesto de Tire dié* (1958) titulado *Por un cine nacional, realista y crítico*, en el que expone una suerte de balance – especialmente ético y estético -, pero también de proyección –hasta abarcar a la Universidad y al cine argentino mismo- del trabajo de la Escuela, en la la etapa que culmina con la realización del documental. Extractamos parte de su contenido:

Con esta primera experiencia (el film, la Escuela,), producto moral y técnico de la voluntad de hacer de sus alumnos, el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral espera:

- 1.- Colaborar en la medida de sus jóvenes fuerzas a la superación de la crisis actual del cine argentino <u>aportando al mismo una problemática</u> <u>nacional, realista y crítica, hasta hoy inédita</u>. (S/n)
- 2.- Constituir la base de una futura industria cinematográfica en Santa Fe, reconociendo que el cine argentino ha alcanzado importantes avances técnicos, y a la vez explicando que: (...) Las imperfecciones de fotografía y de sonido de "Tire dié" se deben a los medios no profesionales con los cuales se ha trabajado forzados por las circunstancias, las cuales al obligar a una acción y a una opción han hecho que se prefiera un contenido a una técnica; un sentido imperfecto a una perfección sin sentido (el énfasis es del original)
- 3.- Utilizar el cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular. En su acepción más urgente esa educación popular va entendida como toma de conciencia cada vez más responsable

frente a los grandes temas y problemas nacionales hoy y aquí. Ante una colectividad local y nacional en su mayor parte indiferente o en el mejor de los casos engañada o desengañada (...) "Tire dié" quiere ayudar a la formación de la conciencia social por medio de la crítica social latente que en él se ejercita... Coherente con tal posición crítica, el documental se ciñe a plantear o dicho más objetivamente a mostrar uno entre tantos problemas, mostración que si bien es sólo un primer paso no puede dejar de ser dado para proseguir avanzando en la solución de dicho problema. "Tire dié" no da esa solución, no quiere darla, porque entiende que cualquiera que diera sería parcial, excluyente, limitada: quiere en cambio que el público la dé, cada uno de los espectadores, ustedes, buscando y encontrando dentro de ustedes mismos... Y llevándola inmediatamente fuera de ustedes mismos, a la práctica, conmovidos pero lúcidos. (La negrita en el original, los subrayados, nuestros)

Creemos que buena parte de los principios pedagógicos de Fernando aparecen claramente en el Manifiesto. Enumerémoslos apenas para insistir en su secuencialidad -ya que los hemos tocado anteriormente-: toma de conciencia (no mera información, si no información asimilada y transformada); mostración (no ¡demostración! -como arriba insistimos-) para que de lo 'visto', de lo 'mostrado', se haga el proceso intelectual de su revelación y apropiación, por cada quien. Por eso el film (el maestro) no puede dar una solución que siempre será parcial, que para ser formativa y lo más abarcante posible, más 'verdadera', no puede asumirse desde la arrogancia omnisciente del docente burgués, pues en verdad corresponde a un saber, y que como todo saber, es incompleto, y más todavía si omite el en modo que el público, de espectador (pasivo), saber del Otro; paternalizado, deviene protagonista (activo). [Digamos aunque sea de paso que esta idea del rol del público será llevada a su expresión incluso 'delirante', cuando realice Org (1967-1968)] Pero, toma de conciencia ¿para qué? Para llevarla inmediatamente... a la práctica. Educación para el

cambio, para la transformación de la realidad. No cualquier manera de llevarla adelante sino de manera creativa, experiencia vivida: cambio sí, pero desde sí mismos, sin calco ni mera imitación... conmovidos pero lúcidos.

Es indudable que estas 'máximas', este pequeño 'sistema' educativo, es perfectamente aplicable a una militancia política revolucionara dialéctica y anti dogmática, creadora. Hay pues continuidad entre proyecto y sistema pedagógico, y proyecto y método de transformación revolucionaria de la sociedad. Por ese motivo afirmábamos más arriba que en Fernando, la militancia revolucionaria es una forma peculiar de su actividad pedagógica.

Subrayemos también esta idea de un cine... al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular, que expresa todo un concepto desacralizador de la universidad burguesa, al afirmar el vínculo directo con el pueblo. Cine al servicio del colectivo, trámite la Universidad que lo cobija, que en ese gesto también se hace pueblo.¹²

Pero el Manifiesto señala otros dos aspectos. El primer numeral dice: Colaborar con... la superación de la crisis actual del cine argentino... ¿Cuál era esa crisis? La de un cine dominado por temáticas –y génerosburguesas y de evasión, incluso cultistas y esteticistas, de empaque internacional, y de perfección industrialistas —sonoras y fotográficas, narrativa, etc., que, con alguna excepción,... ha servido con mayor o menor conciencia a los fines de una cultura decadente, burguesa, colonial, o con una sola palabra: subdesarrollada.

En el Manifiesto se considera que ese cine ha dado la espalda a asuntos de la mayor entidad social y humana a los que urge atender, y en

Esa propuesta podía ser perfectamente suscrita por otras instituciones semejantes, como el Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, hasta los días en que Edmundo Aray y Michael New llegaron a dirigirlo, hacia finales del siglo pasado, pues hoy día el Departamento ha desaparecido, siguiendo los esquemas de la universidad neoliberal a la "venezolana".

ese sentido ofrece aportar... una problemática nacional, realista y crítica, hasta hoy inédita.¹³

En el documento titulado "Saldo de una experiencia" (1962), Birri precisará el concepto al identificar aquella *problemática*... con el subdesarrollo –concepto de la mayor importancia para comprender las opciones pedagógicas y éticas del Instituto- que es producto del... colonialismo de adentro y de afuera (...) El cine de estos países – de Latinoamérica, incluyendo a Argentina, N/n- participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad y la expresa, con todas las deformaciones. Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: <u>no da</u> una imagen de ese pueblo. (S/n)

Se requiere así un cine que presente esa imagen como la... realidad <u>es</u> y no puede darla de otra manera... (es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica). Con esta precisión se especifican también la disposición, la actitud y el género que corresponden a Santa Fe, no en balde llamada Escuela <u>Documental</u>... y se comprende el título con el que se reconoce a "Tire dié"... primera encuesta social filmada en Latinoamérica. (S/n)

Dar el testimonio de esa realidad, de (...) –esta subrealidad, esta infelicidad- la <u>niega.</u> (S/n) Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, **la critica**, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente... (la negrita es nuestra)

La 'novedad' no cifraba solamente en que Santa Fe observara críticamente el propio entorno, poniendo en evidencia una realidad señalada por el espantoso cuadro de miseria y exclusión al que están sometidas las grandes mayorías en Argentina, si no también en la pregunta por las causas

¹³ Birri ha reconocido antecedentes importantes en estas búsquedas, en títulos de indudable valor como *Prisioneros de la tierra*, (1939) Mario Sóffici -... intento de realismo nacional-y Las aguas bajan turbias (1951- ... reanuda el alegato social del cine argentino- de Hugo del Carril] y otras.

profundas y especialmente, por las posibles soluciones. Y así responde en "Saldo...": (...) equilibrio a esta función de 'negación' el documental cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños. Consecuencia —y motivación— del documental social: conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio: de la subvida a la vida. Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine. Un cine para la conciencia, un cine para el conocimiento, un cine para la transformación de una sociedad injusta.

El Nuevo Cine Latinoamericano

Con sus propuestas, Santa Fe encarnaba una nueva sensibilidad y nueva visión de un mundo: la realidad argentina desde 'otra' nueva perspectiva. Tire dié daba el tono. De allí y también desde las enseñanzas del neorrealismo, desde la historia y desde la cultura argentinas, los cineastas postularían que el nuevo cine tenía como primera e indiferible misión, investigar y mostrar documentalmente tan abyecta realidad, para contribuir con la toma de conciencia de esas mayorías... llevándola inmediatamente fuera de ustedes mismos, a la práctica. Práctica que no puede ser otra que la transformación revolucionaria de la sociedad. Santa Fe proponía un cine de compromiso, un cine de motivación ética. Ética cinematográfica, digamos así, que postulaba también una estética consecuente con sus motivaciones. Una estética no sólo señalada por todos los otros elementos de poética que ya hemos mencionado a propósito del trabajo didáctico, si no también por la concepción de que lo esencial es el contenido y que es su fuerza, su necesidad, la "urgencia" de la transmisión del mensaje, la que impone el estilo, pasando incluso por encima de la 'perfección' estética

convencional del cine industrial, si era necesario y tal como solían imponerlo las más que habituales dificultades de producción. De allí que *Tire dié* ante los problemas de fotografía y de sonido que evidentemente muestra, haya optado por preferir... un contenido a una técnica; un sentido imperfecto a una perfección sin sentido. Propuesta de la más auténtica raigambre de esta nueva sensibilidad y de este nuevo cine, que también por aquellos años comenzaba a despuntar en otros países de nuestra América Latina y que más tarde sería conocido como Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). 14

Fue pues en esta Escuela Documental de Santa Fe donde tempranamente comenzaría a tomar cuerpo, casi contemporáneamente con los trabajos del cineasta brasileño Nelson Pereira dos Santos, [*Río 40*° (1954-1955)] esta nueva cinematografía, que con el correr de los años se consolidaría y fructificaría por toda América Latina, en un número ingente de producciones, cineastas, reflexiones, instituciones y actividades, guardando, desde luego, las diferentes particularidades nacionales. ¹⁵

Los Inundados

La Escuela de Santa Fe propone una nueva vuelta de tuerca en esta búsqueda de un cine documental y nacional para la transformación, profundizando en la indagación estética a partir de la producción de otra película: *Los Inundados* (1961) considerado "film-manifiesto de la Escuela". *Los Inundados* prosigue el desarrollo de los principios pedagógicos y científicos del Instituto como lo confirma con su (...) activa

_

Birri diría, que esa opción ética-estética sería asumida por todo el Nuevo Cine Latinoamericano, y teóricamente... retomada frontalmente por Julio García Espinosa en "Por un cine imperfecto".

¹⁵ El crítico Luciano Fasoli consideraría el Manifiesto de *Tire dié* como el...*primer acto del* «*nuevo cine latinoamericano*». Otros nombres relevantes de los momentos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano son los del grupo de "El Mégano" (Cuba, 1955, de Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara y José Massip).

vinculación, documentación e interpretación del medio a lo largo de 5 años, así como la significativa conexión sostenida con *Tire dié*, al reiterar el entorno ambiental y social y la inclusión de algunos de sus más significativos personajes-personas.¹⁶

Los Inundados, también dirigida por Fernando, supone un salto cualitativo, productivo y estético en el cine argentino y latinoamericano, porque partiendo de la misma base estrictamente documental que condujo a *Tire dié*, desborda a la realización de un film argumental, proponiendo (...) la caducidad en el cine contemporáneo de los límites entre lo que se entiende tradicionalmente por argumental y documental. Caducidad que también hará parte del conjunto de caracteres 'ético-estéticos' del primer NCL. El abordaje de la 'ficción' no es un mero asunto formal pues se encuentra en la base de la concepción pedagógica y cinematográfica de Fernando. Parte del reconocimiento de que el público privilegia este género, y de que hay que acceder a él para que los 'mensajes' tengan la difusión masiva que requieren, en modo que la 'cantidad' se vuelva 'calidad', y el pueblo-público sea al nuevo cine, como 'el agua al pez'. El «Manifiesto de Los Inundados» agrega al de Tire dié, Por un cine nacional, realista y crítico, el postulado de popular (1962): con Los Inundados -apunta Fernando- (...) podía conseguir un cierto tipo de auditorio y con un film como "Tire dié" otro... con un film de ficción el horizonte de ese auditorio naturalmente se ampliaba.

1

Fernando ha señalado que muchos de los personajes están modelados sobre *Tire dié*. Esta relación entre 'persona' del documental y 'personaje', de la ficción, tendrá diversas incidencias en *Los Inundados*, provocando algunas muy sugerentes reflexiones sobre la naturaleza de la actuación cinematográfica. El problema actoral también supondrá una nueva ruptura con el cine industrial, el radio-teatro y el teatro comercial. A ese propósito Birri declararía: (...) *Por otra parte, los actores que me ofrecía el cine argentino para hacer esta película, sinceramente, no me funcionaban, porque eran personajes estereotipados... yo quería* (explica) la selección de Pirucho Gómez para asumir el rol de Dolorcito Gaitán-: ... que era en la vida cotidiana, un pícaro, así, por excelencia... un hombre que se ganaba la vida –porqué ya falleció- improvisando canciones en los bautismos, en los casamientos... era una persona que estaba muy cerca de lo que sería su personaje, que fuera como todos los otros personajes, una persona real, una persona verdadera.

Operación desafiante también en el orden expresivo puesto que, de hecho, la nueva perspectiva exigía la elaboración de una estética renovada, partiendo de las urgencias de la candente realidad argentinalatinoamericana, y desde la asimilación superestructural de los aportes del neorrealismo, de las propias culturas e historia y abarcando además los elementos cinematográficos propiamente dichos, desde el tema hasta la fotografía, desde la puesta en cámara y escena a la construcción de la banda sonora, de los personajes y de la actuación, desde el tratamiento de la historia, hasta la narrativa... Desafío formidable para los momentos iniciales de todo nuevo movimiento cinematográfico. Este complejo tema de la expresión en el desarrollo del proceso político y en el de la enseñanza, en la visión total que hemos destacado, ha sido una constante en Fernando. Veinticuatro años más tarde, en el Manifiesto de la Escuela Internacional de Cine y TV... (1986) desde la perspectiva, diría: (...) Ayer, fue el documentalismo crítico nuestro primer paso. (Y estos primeros pasos los seguiremos dando mientras sea necesario) Pero hoy, después de treinta años de nuestro movimiento, la exigencia de un argumentalismo, de una expresión narrativa argumental madura se hace impostergable; expresión narrativa crítica. Ficción crítica...

Los Inundados fue una experiencia muy rica de la que derivarían otras interesantes situaciones, reflexiones y hallazgos, como las suscitadas por críticas de fondo dogmático procedentes de ciertos grupos y de partidos ortodoxos de izquierda. Dos objeciones se destacaron: que Dolorcito Gaitán el protagonista principal, no era un héroe 'positivo', sino un pícaro, y por lo tanto un modelo nada digno de imitación y difícilmente aceptable por el 'Partido'. Y por otra parte, que la película no concluía con un mensaje explícitamente combativo. En otras palabras, se criticaba que Los Inundados no encajara en los moldes del llamado "realismo socialista", del que Fernando decía que fue (...) un virus que no prendió nunca en el arte latinoamericano, todo lo contrario. La nuestra es una estética que tiene

cualquier otro punto de fuga: del surrealismo al dadaísmo, al futurismo, al cubismo, a la abstracción, a todo lo que ustedes quieran, pero que nunca se basó en la estética del "realismo socialista". Los Inundados, sostenía Fernando, no era un panfleto -sin que supusiese necesariamente un repudio del panfleto por sí mismo- sino una indagación de un fragmento de la vida, de unos seres con sus historias, sus conflictos, sus realidades, y que se procuraba que fuese auténtica, cierta, conmovida... ¿dónde podía encajar pues un molde, ante lo que por definición era vital e irrepetible? Pero como también suele ocurrir, desde esas posturas cerradas tampoco podían advertirse diversas señales esperanzadoras que el film presentaba, ciertamente sutiles, pero esencialmente reales y verosímiles, pues se ponían en escena verdaderos conflictos de clase, a nivel de la conciencia de los personajes-personas: (...) En el final de la película -llama Fernando la atención- así como Dolorcito no clava en la cumbre del rancho una bandera con la hoz y el martillo... hay otro personaje que es el de doña Óptima... Cuando está hablando con el viejito Orellano... ella le dice "¿qué quiere que le diga don Orellano? Es mi casa y es todo, aquí he pasado toda mi vida, pero no sé qué es lo que me pasa, no me hallo". No me hallo -sigue Fernando- es como decir "no me encuentro más a mí misma", quiere decir que después de toda esta experiencia, que después de ver mundo casi a la vejez, en Óptima algo se ha desestabilizado, algo se ha conmovido... Lo dice explícitamente en la escena final del vagón, cuando vuelve a Santa Fe, "a veces me pregunto a quién hay que echarle la culpa... si a nosotros... si al destino..." y Dolorcito le remacha en 'off', "a los gobiernos"... Pero me interesa -continúa Birri- más que esta ironía de Dolorcito la toma de conciencia de Óptima... porqué hay una conciencia turbada, una conciencia que empieza a interrogarse a sí misma... No será (todavía) la luz radiante de la conciencia... será la luz de una pequeña cerilla... pero está encendida,... la llamita se encendió.

Otro tema señalable es la observación que hace Fernando del lumpen, que en Latinoamérica debe considerárselo como grupo humano potencialmente revolucionario: (...) a la consideración del lumpen en América Latina que merece una particular atención. Porque así, por ejemplo, como sin cierto tipo de cristiano no se puede hacer nunca la revolución en América Latina, así también creo que sin los marginales, que son una mayoría abrumadora, tampoco se podrá hacer la revolución en América Latina, algo que contradice una de las teorías clásicas de la revolución marxista-engeliana-leninista. Muchos años después, las nuevas revoluciones latinoamericanas —la Bolivariana de Venezuela, la boliviana, la ecuatoriana, la sandinista y otras más- al incorporar activamente a integrantes de esos sectores sociales y religiosos, confirmarían en los hechos la observación de Fernando.

Pero Los Inundados tendría que confrontar otros problemas por lo demás lamentablemente comunes para casi todas nuestras películas nacionales. Como sabemos, las mayores empresas comerciales de distribución asentadas en Latinoamérica, suelen ser meras subsidiarias de los grandes consorcios hollywoodenses. Estos distribuidores, que por lo general controlan también la mayor parte de las salas de exhibición, imponen a los exhibidores 'independientes' (esto es, propietarios de sus salas) determinadas programaciones de títulos, bajo la amenaza y la persuasión, de que el cine yanqui es el que da réditos, y que no tenerlos equivaldría a la suspensión del suministro de films yanquis y de hecho a la quiebra. Y además, como a Hollywood y a sus agentes locales no interesa en absoluto el desarrollo de las cinematografías nacionales, explícita y tácitamente, sabotea las presentaciones de nuestras películas. Los Inundados (también calificado como film-escuela) no escapó a esta lógica de la 'economía política cinematográfica' colonialista, lo que motivó que Birri y un grupos de sus estudiantes presentes en las jornadas de exhibición programadas tuvieran que protestar el sabotaje técnico de las proyecciones,

así como la salida arbitraria del film de la cartelera, a pesar de estar cumpliendo con los promedios de recaudaciones reglamentarias. Desde luego, uno se pregunta por la presencia de los organismos cinematográficos estatales, cuya tarea debe ser la protección de a cinematografía nacional. El escritor Horacio Verbitsky nos responde, diciendo que (...) el cerco tendido al film "Los Inundados" se inició en octubre de 1961, momento a partir del cual las autoridades oficiales pasaron a desconocerlo... En poco tiempo se transforma en uno de los films más perseguidos por la "democracia intransigente".

En las elecciones de 1958, Arturo Frondizi el candidato de la Unión Cívica Radical Intransigente (S/n) –un político e intelectual con aureola progresista- había sido elegido Presidente de la República gracias al apoyo electoral del peronismo (cuya participación política abierta había sido proscrita por los militares luego del golpe de estado de 1955) sobre la base de un programa de gobierno nacionalista, la "Declaración de Avellaneda". Apenas iniciado su gobierno, el nuevo presidente traicionaría el pacto y olvidaría el programa en beneficio de las trasnacionales y de los intereses de la oligarquía local, aislándose de las masas, a pesar de algunos gestos diplomáticos tímidamente soberanos. Pero aunque rápidamente los rectificaría, sirvieron para que la oligarquía y la alta oficialidad militar recordaran su pasada reputación progresista. El ajuste de cuentas llegó con las elecciones parciales del 18 de marzo de 1962, en que los peronistas triunfaron ampliamente, provocando el pánico a militares y oligarcas de que regresara Perón, por lo que perpetraron un nuevo golpe de estado, esta vez el 28 de marzo, derrocando a Frondizi e instalando en la Presidencia a José María Guido, hasta entonces presidente del Congreso. El 26 de abril, Los *Inundados* se estrenaba en el cine Paramount de Buenos Aires.

En Santa Fe, por otra parte las cosas no andaban mejor. Más allá del apoyo decidido del Rector Josué Gollán y de la Directora del Instituto de Sociología, Angelita Romera, algunos sectores universitarios pretendían

ocultar, con los manidos argumentos especiosamente academicistas con que pretenden seguir pasando por progresistas, su discurso reaccionario de siempre. Dos pretextos para justificar la hostilidad. Primero: que la única función institucional era la docente, ergo la producción de una película no correspondía a la Universidad. La excusa –que no era otra cosa- no sólo era torpe, peor aún, era falsa, pues *Los Inundados* fue un film-escuela con participación de todos los estudiantes del Instituto. Pero la gota que rebosa el vaso es el Decreto Presidencial (N° 791, del 30 de enero de 1963) firmado por el mismísimo Presidente Guido, que proscribe *Los cuarenta cuartos*, un documental de la Escuela, reconocido como la segunda encuesta social... *por subversiva*.

El primer exilio

Ese mismo año Fernando se verá obligado a salir clandestinamente del país, en su primer exilio. El día previo a su partida entrega los manuscritos de su libro *La Escuela Documental de Santa Fe. Una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en América Latina* (S/n) recuento y balance de este primer proceso formativo. Se editarán 1.500 ejemplares. De ellos 1.200 terminaría secuestrados y quemados por la dictadura, y los otros 300 subrepticiamente resguardados, quedarían en manos de sus colaboradores. Al final sólo sobrevivirían unos pocos.

Con este exilio Fernando piensa que ha concluido el primero de tres momentos en que percibe su vida y su obra, el que llama de *identidad*, y al que pertenecen sus películas "realistas, nacionales, críticas y populares".

En 1967 el general Juan Carlos Onganía perpetra un nuevo golpe de estado, derrocando al presidente Arturo Illía, elegido 4 años atrás. Fernando parte nuevamente para Italia.

Serán tiempos de reflexión, de producción y seguramente también de organización de la vuelta a la Argentina y a nuestra América.

Org: irreverencia y desmesura

Entre 1967 y 1978 medita, gestiona y realiza un film desmesurado y experimental, Org, en que pone en acto su compleja concepción de arte, cine y vida. El film será acompañado en esta oportunidad por el Manifiesto de ORG (Manifiesto del CoSmunismo o Comunismo Cósmico) "Por un cine cósmico, delirante y lumpen" (1978) Intentaremos consignar una información necesariamente muy breve sobre Org, orientada especialmente a evidenciar el talante irreverente del Fernando total, rasgo que considera que es el que mejor lo caracteriza.

Si bien *Org* no está enmarcado en una actividad pedagógica específica que lo motive y ordene, creo sin embargo que da ocasión para que afloren otros componentes del mundo poético de Fernando que, éste sí, inevitablemente forma parte integral de su visión pedagógica que, insisto, no puede considerarse como un dominio aislado de su totalidad espiritual. Por eso, al comentar el film, me he propuesto mostrar en lo posible lo absolutamente inclasificable que es Fernando, y también dejar constancia del equívoco de ciertas visiones pretendidamente puristas, pero en el fondo terriblemente conservadoras, que niegan la posibilidad de que pueda existir una enorme coherencia entre el artista-vida capaz de alcanzar los más audaces extremos expresivos y vitales, y el sostenimiento de una ideología, de una sensibilidad y de un arte, que se baten por la suerte de los *condenados de la tierra*.

El tono del derrotero lo marca Fernando al citar a Blake: *El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría*. Es el delirio, es la poesía, es el sueño, que Fernando entronca con el proyecto y la desmesura latinoamericanas. En seguida hay que decir que *Org* es un acto sacrílego de los dogmas cinematográficos, por lo que el mismo Birri lo cataloga de "no-

film": (...) Lo que hice con esta película fue hacer todo lo que siempre me habían dicho que... no se debía hacer. Las transgresiones del No-Film son múltiples, comenzando por las reglas narrativas:... ficción experimental — nos dice- ... uno de los referentes que tuve siempre presente... fue Rayuela, de Cortázar. De manera que el espectador puede seguir la secuencia que le parezca mejor, para 'armar' el relato: (...) Para esas proyecciones que después nunca se llegaron a hacer, -agrega Birri- imaginé que, en alguna de ellas, se podía poner una gran ruleta a la entrada —de esas que tienen en las ferias de diversiones- y que el público entrando, haciéndola girar, sacaba así, a sorteo, los rollos que iba a ver y su orden (o mejor, desorden)

Birri proponía, en esa misma dirección, actuar sobre el espectador antes de que se instalase en su butaca, para disponerlo en la actitud que lo pusiera en clave con el film. Lo que acaso procuraba era romper la diferencia vida-espectador/película, unificar la una y la otra en un solo acto. Pensó que con la organización de una suerte de 'instalación', de un 'happening' previo a la proyección, pudiera lograrse. Así fue cumplido en una de sus primeras exhibiciones públicas (Festival de Venecia, 1979) y así lo proponía en un texto titulado Container para una presentación fallida, en Lisboa -1977.¹⁷ Se buscaba que el espectador respondiese... a concepción de fondo del film: no ya al espectador frente a una pantalla, no ya el espectador activo -aquel... que sale de la película diverso de quien era cuando entró a verla- si no un espectador que entra en la película, que forma parte de ella, un espectador participativo... Hoy ese propósito -dice Fernando- está más que cumplido, pues de hecho con el fenómeno de la 'realidad virtual', vivimos inmersos en la imagen.

Se busca estremecer la relación del film con el público, esa relación 'sacrosanta', de todo arte. El film, piensa Birri, debe buscar a su espectador,

 $^{^{17}}$ En extraña consonancia con su desmesura, diversos motivos hicieron que Org nunca se distribuyera. Las escasas oportunidades de exhibición han ocurrido con motivo de festivales y ocasiones especiales (Homenajes a Birri, Talleres didácticos, etc.).

en el sentido de constatar si existe filiación cierta entre ambos, poniendo 'distancia' ante la 'cineturgia' de las imágenes, idea acaso con alguna resonancia brechtiana, si no se tratara de establecer por esa vía más bien una compenetración 'delirante'. 'Discordia-concors' mediante, dice que el rollo uno... está concebido para echar a los espectadores de la sala... Hecha como para decir: 'el que no soporta estos primeros tres, cuatro o siete minutos de película, que se vaya.

Org también confronta diversas normas relativas a la imagen y al sonido. Por ejemplo, la que sentencia que... un solo fotograma no se ve, y pensando en la desmesura lingüística que supone la idea de la 'autonomía del fotograma', acomete diversos ensayos de enmascaramientos del cuadro a nivel de la película de celuloide, mediante la edición y... cree conseguirlo: ¡Sí se ve!, nos dice... y lo muestra. Y otro tanto con la banda sonora de la que por ejemplo se ha sentenciado que... no se puede sobreimprimir más de cuatro columnas de sonido porque se produce una cosa que se llama rumor blanco y entonces no se escucha nada: ¡Sí se escucha!, dice Birri, mientras declara que en la banda sonora de Org se incluyen 999 columnas, perfectamente audibles.

También acude a la Cábala para asumir el proceso de edición y narración. Así ordena pitagóricamente sobre el 3, el 6 y el 9, la cuenta de los fotogramas para hacer que el sonido tenga... un significado específico relacionado con distintas fuerzas cósmicas.

Es la disposición que corresponde a una visión 'totalizante' de revolución, que abarca lo social, lo económico, lo político, lo estético... que sintetiza también los conceptos y sus vivencias, de justicia, de internacionalismo, de actitud intelectual anti dogmática, poética, en la

¹⁸ Puesto ante nuevas realidades fácticas y reflexivas, Birri necesita crear las nuevas palabras que las designen: necesidad, no mero capricho... Además de la mencionada, también registramos: 'teleasta', 'cineteleasta', 'cinevideoteleasta', 'imaginífico', "CoSmunismo", "burocofrágica", "eclipzoidales", etc. A nivel de íconos creó la máscara del 'grotesco' en que a diferencia de las muy conocidas de la comedia, de la tragedia y del drama: (...) los ojos ríen, la boca llora.

búsqueda de una comprensión dialécticamente inclusiva, del mundo 19. El Manifiesto de *Org* es ejemplar en ese sentido, al enlazar lo político revolucionario específico, y la erótica (y habla de Freud y de Reich –la palabra 'Org' incluye alusiones a 'organito', 'orgasmo', 'orgía'... en la trayectoria del film, deriva en gran parte de la 'teoría del Orgón' de W. Reich'):... (*comunismo sensual hedonista erótico visceras pensantes*) del sueño y del delirio como tono emocional y reflexivo; y de nuevo Freud, Blake, Rimbaud:... (*locura y rigor tomados de la mano*); el lenguaje que es soporte del pensamiento y también de la sensibilidad (... *no habrá revolución duradera sin revolución del lenguaje*). Es la visión revolucionaria del *CoSmunismo*, *el comunismo cósmico*, *delirante y lumpen*...

Ante los reproches que le dicen que *Org* contradice al Manifiesto de *Tire dié*, replica que lo que ha hecho es (...) *expandir mis coordenadas*... *expandir mis meridianos y paralelos de terrestres a celestes*... que, *hablaba de un cine cósmico*, cuando antes de un cine nacional; que... *hablaba de un cine realista*, *ahora hablaba de un cine delirante*; *y donde hablaba de un cine crítico y popular* (ahora) *hablaba de un cine lumpen* –al margen de toda posibilidad del cine comercial, industrial, lingüísticamente convencional. *Org* no aparece a sus ojos como ajeno al Nuevo Cine Latinoamericano y más bien entronca con él (...) *aún contradiciéndolo* y

_

¹⁹ (...) Y la película está dedicada, justamente, a Reich, junto con otros dos nombres, que son el Che y Mélies... Y estos tres nombres, puestos juntos, aparecería un poco como mezclar el aceite y el vinagre, y en realidad es así, es mezclar el aceite y el vinagre, la sal y el azúcar, el Yin y el Yang. Y es contradecir una cultura tradicional y conservadora y, por esto mismo, esquizofrénica y esquizofrenicante, que nos la ha presentando siempre como elementos contradictorios, separados y, aún más, opuestos. Esta operación que se intenta con la película responde al antiguo concepto de la 'discordia-concors', es decir, a la superación de los contrarios: y tiene una larguísima tradición que va desde los orígenes de la cultura occidental (los neoplatónicos) atraviesa los siglos con diversas caracterizaciones —que pasan por la alquimia en ciencia y el manierismo en arte- y llega hasta el inconsciente colectivo de Jung.

contradiciéndonos... para lo que cita el Ars poética de Neruda: (...) Sin aceptar deliberadamente nada, sin excluir deliberadamente nada.²⁰

Aún sabiendo que queda mucho por decir, cerremos el capítulo Org, subrayando la impronta autoral que lo preside de manera muy significativa. Fernando dice: (...) "Org" es la película que mejor responde a mi necesidad de un arte orgánico, además de orgónico. A la necesidad de trabajar en esa antigua zona donde arte y vida no tienen confines... una experiencia liberadora... específicamente de la imagen audiovisual entendida en sentido global, visivo y sonoro, y en sentido general, anárquicamente, liberadora de la imaginación.

Vuelta a Latinoamérica

A través de diferentes gestiones emprendidas por compañeros del ICAIC y del Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL, antecedente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano) se procura que Fernando regrese a Latinoamérica. Después de diversos tentativos finalmente se logra que en 1982, cumpla una pasantía de un año en el Departamento de Cine de la ULA (Mérida-Venezuela) donde desplegará la actividad de su "Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri." Él ha definido el Laboratorio como... un espacio para ver cine, hablar cine, hacer cine, pensar cine. Y también para la enseñanza... aunque la escuela viene después. El tiempo en Mérida también fue dedicado a concluir Un

_

²⁰ Para mejor comprender la desmesura que supone *Org*, consignamos los siguientes datos de producción: *El corte de negativo después del montaje definitivo de la imagen*, significó 26.625 juntas (la media de un film para la época era de 600 a 800)... Dar el color, desde un punto de vista solamente cuantitativo, tuvo 6.524 cambios de luces,... que puede equivaler al de diez films... 419.922 metros de película... para la imagen... 270.072 para el sonido, y desde el inicio del rodaje a la primera copia final transcurrieron 10 años, 8 meses y catorce días, de los cuales en moviola se trabajaron diez años, 86 horas y cinco minutos...

Retrato de Rafael Alberti por Fernando Birri (1983), documental enhebrado en torno de una larga conversación de Birri con el poeta andaluz cuando éste cumplía sus 80 años. Película a la vez de tono íntimo y épico, mediante una puesta escénica marcada por la remembranza, la espontaneidad, la alegría, el goce del encuentro, suscitados al recorrer la casa de Alberti en Roma, de objetos extraños, liricografías, pinturas, mostrando su ambiente fotografías, que dan pie para traer escenas de otros tantos recorridos por los pasajes más inefables de su intensa existencia: "infancia, adolescencia, la generación del 27, la Guerra Civil, los exilios a Francia, Argentina, Italia, regreso a España tras la muerte de Franco, las amistades con Lorca, Dalí, Buñuel, Brecht, Picasso, Neruda, Aragón". Trabajo notable en su estructura narrativa, en su poder evocativo, en su intensidad lírica y en la riqueza y audacia del material cinematográfico que anticipa el recurso hoy casi corriente de incluir el dibujo animado en el film documental o de personajes, hasta materiales testimoniales inéditos, y algunos más de enorme significación, valor y dramatismo, como los fragmentos de la legendaria *Tierra de España* (Joris Ivens, 1937)

Un Retrato... junto a Org, configuran la segunda etapa de la vida y de la obra de Fernando, la que llama ciclo del exilio interior.

La Escuela Internacional de Cine, Televisión y Video para América Latina y el Cribe, África y Asia

Salto a Cuba, fines de 1986, inicios de 1987: La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y su Presidente, Gabriel García Márquez —con la participación activa del Comité de Cineastas de América Latina y con el apoyo decisivo de la Revolución y del pueblo cubanos, al cumplirse los treinta años del inicio del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, decide la creación de la Escuela Internacional de Cine, Televisión y Video para América Latina y el Caribe, África y Asia, la EICTV, y

encarga su conducción —no podía ser de otra manera— a Fernando Birri. Esa asignación es el reconocimiento a una obra y a una vida, sin duda alguna, señeras de nuestras cinematografías, y un homenaje al trabajo y a la experiencia ganados al frente del proyecto de Santa Fe.

La EICTV era un desmesurado salto de escala, cuantitativa y cualitativamente hablando, en la materialización del viejo anhelo de formar a las nuevas generaciones de cineastas latinoamericanos – pero también de Tres Mundos, como remarcaba Fernando. En efecto, las condiciones materiales – equipamiento tecnológico, personal docente, administrativo y de servicios, edificaciones académicas y de habitación, etc. - y espirituales – políticas, pedagógicas, intelectuales, creativas - que la EICTV ofrecía, no tenían – y no tienen todavía a esta fecha- el menor antecedente posible en nuestros países subdesarrollados, incluso en no pocas naciones del Norte industrializado. Este milagro laico no podía ser concebible y realizable –por las exigencias del esfuerzo económico y creativo, por la calidad de la disposición generosa- si no en un ámbito de la más auténtica profesión de fe de la más raigal y verdadera creencia en los 'poderes humanística, creadores' de la Humanidad, lo que desde mi perspectiva es únicamente viable en el seno de un proceso revolucionario socialista. Fue preciso que existiese una Revolución triunfante y estabilizada, para que esta nueva utopía tomara cuerpo. No por azar, pues, la EICTV nació, vive y continúa viviendo en Cuba. Fernando lo puntualizó en el acto de inauguración de la Escuela el 15 de diciembre de 1986, en presencia del Comandante Fidel Castro: (...) si bien ésta es una Escuela que no depende ni institucional, ni económica, ni burocráticamente de Cuba - dijo -, si no de la autónoma Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, después de 30 años de su necesidad sentida a lo largo y lo ancho del continente, del Río Bravo a la Tierra del Fuego, sólo la voluntad político-cultural de Cuba y su hospitalidad fraterna han permitido su concreción en Cuba.

La EICTV que es obra de creación e impulsos colectivos, en su médula ética, estética, pedagógica, productiva y política lleva - junto con la de otros destacados integrantes de la Fundación- la impronta decisiva de Fernando en su concepción política general, en su metodología pedagógica y en sus planes de Estudios y de Gestión que sintetizan, continúan y profundizan —en las proporciones y correcciones que corresponden, desde luego- la experiencia de Santa Fe.

No es difícil advertir en efecto, en la EICTV rasgos ya presentes en la Escuela Documental, desde luego sensiblemente modificados por las nuevas realidades, por la desproporción de la nueva escala y por un Fernando ahora cundido de bagaje de mundo y de espíritu. Cuidadoso sin embargo de marcar cada particularidad, apunta en el Acta de Nacimiento: (...) La Escuela Documental de Santa Fe... constituye un punto de referencia innegable, porque Histórico. Esto no quiere decir que... sea su modelo. Valga sí su metodología, su organigrama, su experiencia, verificados por esa Historia.

Por ejemplo el ya ampliamente comentado principio colectivista del trabajo, se reedita en el aula y en el taller, pero alcanza ahora a la convivencia misma en virtud de que los estudiantes y un número importante de los docentes y directivos están residenciados en el campus. Puede decirse, sin temor a exagerar que en virtud de este rasgo en la EICTV viven inmersos en el cine las 24 horas. Lo que no quiere decir —lo apuntamos por si las moscas— que se anule el fuero personal ni mucho menos la individualidad, es decir, ni en la intimidad de cada quien asegurada de muchas maneras incluso por la misma organización edilicia de las edificaciones —cada estudiante en su habitación particular, cada grupo familiar de docentes y directivos en sus apartamentos—, ni la creatividad pues (...) Cada uno de los alumnos se integrará a un equipo de trabajo y, al mismo tiempo, llevará a cabo su proyecto individual.

Algo similar podríamos decir del 'antiescolasticismo' y otras 'metodologías' que también mencionamos a propósito de Santa Fe, y por otras más que la experiencia proponía y las condiciones de la Escuela hacían posible. La misma convivencia aparece en mi visión retrospectiva, como un hallazgo de la más elevada significación por creer que en cualquier institución que tenga al arte como su objeto productivo o de enseñanza, quizás lo más importante y lo más difícil de conseguir sea fomentar el ámbito, la atmósfera propicia que estimule, suscite y mantenga irradiante sin que decaiga significativamente- esa materia tan inasible como compleja, que es el espíritu creador. Me parece que esta convivencia era un factor junto a otros— que favorecía ese ámbito de creatividad y de trabajo, al extender la jornada más allá del aula y del horario regular, llenando la vida de cada día con actividades como las que permanentemente se habilitaban en cualquiera de las dos salas de proyección, tales como exhibición de películas, conferencias, incluso lecciones especiales, conciertos y recitales musicales de extraordinaria calidad, encuentros informales o no, con personalidades, etc., hasta bien entradas las noches.²¹

La teoría y la práctica interdependientes y consecuenciales, ya habituales en Santa Fe, recurren en San Antonio... indisolublemente unidas, sin solución de continuidad. Flujo dialéctico, entre el quehacer necesario y sus claves de descifración... Unas veces la praxis anticipatorio de la Teoría que la interpreta, otras veces, la Teoría reveladora de la Praxis que la ejecuta, pero siempre, una y otra, verificándose, en lo Nuevo, recíprocamente: ni teorizaciones abstractas, por despilfarradoramente inútiles, ni empirismos pragmáticos, por míseramente utilitarios. Son otros tantos mantras que se alzan como conjuros contra la escuela tradicional. La

-

²¹ Una de esas noches tuve el privilegio de asistir, a sala llena, a una larga, magnífica e inesperada explicación de la Batalla de Girón, en torno a una pequeña mesa sobre la que aún permanecían unas botellas de refrescos que se acababan de consumir, La mesa representaba el campo de batalla y los refrescos los cuerpos de combatientes y el armamento. El expositor: Fidel Castro.

EICTV –reitera Fernando- (...) no es una escuela escolástica sino anteescolástica: <u>central productiva de energía creativa</u> para imágenes audiovisuales. (Una <u>fábrica</u> del ojo y la oreja, un <u>parque de atracciones</u> del ojo y la oreja) Puntualiza más el objeto al agregar: ... Centro de producción de visiones y audiciones. La producción, la invención, la creación, la experimentación... son otros tantos componentes de la metodología 'ante-escolástica'.

Coherentemente se reitera la afirmación democrática del proceso escolar, en que ni el docente ni el directivo, son más sus 'factotum', sino componentes, por lo tanto dinámicos: (...) En esta Escuela –dice Fernando-donde todos venimos a enseñar y aprender contemporáneamente, el sucripto que ha sido responsabilizado como su Director, será también su primer alumno en la especialización TV. Y el principio estará presente en la concepción y la estructuración del proyecto escolar, diseñados para dar respuesta a las necesidades de la madurez alcanzada por el Nuevo Cine Latinoamericano y que permitía la nueva escala del proyecto escolar.

Los tres niveles escolares

La EICTV se organiza en tres niveles profesionales, claramente progresivos, en modo que aseguran un proceso formativo ascendente y continuado. El primero, la *Iniciación*, corresponde al Curso Básico/Regular, dirigido a (...) *los que no saben nada (nada de nada de cine y TV). Y quieren aprenderlo todo*, cuyos dos primeros años y medio son de introducción y polivalencia (S/n), y el último de especialidad (Sonido, Fotografía y Cámara, Producción, Dirección, Guión, Montaje). Se lo orienta siguiendo dos principios generales. De una parte se comprende cabalmente que el audiovisual hoy es un arte de una compleja base tecnológica (de una tecnología en vertiginoso proceso de innovaciones) y de estructura industrial, por lo que debe entrenarse al estudiante de la manera más

profesional y actualizada posibles en las tecnologías cinematográficas, del video y de la televisión, en modo que le permitan el dominio profesional de sus instrumentos expresivos, y a la vez le faciliten la inserción fluida en las industrias audiovisuales de nuestros países.²² Pero de la otra debe comprenderse que la EICTV no es un mero centro de preparación tecnológica de personal calificado para la industria audiovisual, sino una Escuela de arte del Tercer Mundo, del subdesarrollo, y por lo tanto estudiante especialmente debe adquirir la conciencia de su pertenencia cultural, de sus propias historias nacionales, de sus propias cinematografías y del propio pensamiento, no sea que sólo egresemos meros técnicos competentes, cuando se tiene la misión de formar cineteleastas conscientes de su responsabilidad para con su arte y consigo mismos, y para con su cultura y con sus sociedades. Si no, no vale la pena -creo yo- y lo mismo daría que la Escuela estuviese en Detroit o en Baden-Baden. Es la formación, sobrepasando la mera información. Y si el ámbito colectivista y la metodología pedagógica como lo hemos evidenciado abonan en esa dirección, también lo impulsa el Plan de Estudios con el desarrollo de asignaturas como Estética del Film de Ficción o Argumental (Nuevo Cine

_

²² Por aquellos días todavía no se tenía clara noción del enorme potencial de las nuevas tecnologías electrónicas audiovisuales e informáticas, como la Alta Definición, la digitalización, etc., que en la última década han venido a sustituir las tradicionales formas químicas, mecánicas y analógicas del cine. No obstante en la EICTV ya se tenían algo más que atisbos sobre el asunto, y se comprendió que el tema debía ser incorporado a la enseñanza escolar, formando parte temprana del equipamiento y los programas de enseñanza. Pero como puede suponerse la motivación principal respondía especialmente a consideraciones ideológicas: (...) Naciendo esta Escuela, fundamentalmente -apuntaba Fernando-, de un movimiento cinematográfico, estos cineastas deberán poner -deberemos poner- sumo cuidado en borrar un prejuicio bastante difundido -o residuos de este prejuicio- de superioridad del cine sobre la TV. Prejuicio elitista, retardatario, fácilmente degradable en reaccionario... Si una imagen audiovisual por excelencia puede expresar en el mundo contemporáneo magia y ciencia, si una imagen puede sintetizar la evolución histórica de nuestro viejo sueño de una imagen audiovisual democrática -por su simultaneidad con el hecho histórico, su ubicuidad geográfica, sus relativos menores costos de producción y consumo- esa imagen audiovisual democrática por excelencia es la de video y TV. Esto, virtualmente, potencialmente. Si después en la cotidianidad no es así y más bien todo lo contrario, esto es también, en verdad, parte de nuestra responsabilidad, y no sólo profesional y técnica, si no política... formación de cineastas y teleastas. O más apropiadamente...: formación de cineteleastas.

Latinoamericano y Caribeño, Africano y Asiático) Panorama de la Historia y de la Estética del Cine y de la TV, Panorama de la Cultura Latinoamericana y Caribeña, Africana y Asiática (Integración Cultural), Historia Crítica del Cine Latinoamericano, Caribeño, Africano y Asiático...

El segundo nivel —de completamiento— son los llamados Talleres Experimentales, dirigidos particularmente a profesionales con experiencia reconocida, pero que carecen de la base académica correspondiente: (...) es la gran mayoría de nuestros cineastas y teleastas, que por razones históricas perfectamente explicables -la carencia de escuelas con esta especialización en el así llamado "Tercer Mundo"- han cumplido su iniciación y trabajo decididamente en la práctica. Numerosos y muy variados Talleres se abrirán permanentemente en la EICTV para cubrir estos requerimientos, algunos de ellos permanentes, pues buscan solventar carencias históricas de nuestras cinematografías. Entre esto, los dos primeros fueron: "Guión y Dramaturgia" y "Dirección de actores". El Taller de Dramaturgia inaugural, -que se reeditaría lo largo de los años-, es el titulado "Cómo se cuenta un cuento", dictado por Gabriel García Márquez.

La concepción de los Talleres... permitiría que se introdujera otro principio pedagógico de la más honda raigambre democrática, humanística y artística: (...) el derecho al error (...) O mejor, para evitar equívocos: el derecho a no inhibirse por temor al error. Porque si una escuela no garantiza este margen de libertad creativa ¿dónde, en cuál etapa de su futuro, volverá a encontrarlo?....

Los llamados Diálogos de Altos Estudios —o de *superación*—, el tercer y más alto peldaño de esta estructura, se abre a profesionales y creadores ya formados y reconocidos, convocados a conversar sobre sus experiencias, o sobre "cuanto quisieran", y por cuyos niveles son a la vez, todos, maestros y discípulos, con lo que se anula 'perfectamente' (...) *la*

verticalidad de una enseñanza que desciende de "arriba" para "abajo"... (y se alcanza, más plenamente) la superación de la falsa antítesis autoritaria y estática enseñar-aprender. Superada justamente por su contrario: "Enseñar aprendiendo".

Los tres niveles se articulan entre sí, permeándose mutuamente, en un proceso de circulación indetenible, a partir del principio ético y estético siempre verificado de que nunca se termina de aprender, conformando (...) el quetzalcoati de los tres niveles, nuestra serpiente emplumada que se muerde la cola. ²³

Dentro de la Revolución de la belleza todo, fuera de la Revolución de la belleza nada.

Prácticamente desde el inicio de la Revolución, en los más altos y diversos niveles políticos e intelectuales, se habían dado amplios debates en Cuba sobre la libertad cultural y estética, que permitieron superar, a diferencia de los países socialistas de la Europa Oriental, los más difíciles e importantes problemas del sectarismo y del dogmatismo artístico. Acaso el principio político de consecuencias estéticas más señalable de esas jornadas, fue el formulado por el Comandante Fidel Castro en su "Palabras a los intelectuales" (1961): (...) Nuestro enemigo —decía - no es el arte abstracto, si no el "imperialismo". Dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución nada".

Este es el ámbito de libertades artísticas y culturales con que la EICTV se encuentra en el momento de su instalación y apertura en Cuba.

_

²³ La EICTV incluye los llamados "Cursos fulmíneos", breves y rigurosos para la formación de grupos audiovisuales de emergencia, comunitarios, de pueblos indígenas, especiales, pero también vanguardistas, experimentalistas, *marginal*, *off*, *off-off*, etc., desde *el cine político "puro" al cine experimental "puro"*, que requieran producir documentación urgente sobre distintos problemas sociales, informativos, de denuncia, de resistencia, etc., o materiales de iconoclastia, de revulsión 'imaginífica', de interés plástico, de sonoridades filmadas, etc., etc.

En el Acta de Nacimiento, para colocarla en sintonía con el mismo, parafraseando al Comandante, Fernando fija las coordenadas estéticas e ideológicas que orientarán el trabajo formador de la de la EICTV. Dice: (...) Dentro de la revolución de la belleza todo, fuera de la revolución de la belleza nada. Lo que supone que en ella no se dará cabida a: (...) los errores simétricos y contrarios de los estereotipos de un "arte responsable, comprometido", de un arte proletario degenerado: del populismo, del maniqueísmo, del sectarismo, del dogmatismo, de la burocratitis, de la "ideologización" retórica (que es todo lo contrario de una ideología vital, operante). Quede claro a todos que esta Escuela se construye "con bloques de cemento prefabricados, pero no con ideas pre-fabricadas". El colofón de esas declaración se sigue naturalmente: (...) Quede bien claro –agregaráa todos y sobre todo a quienes forman parte de ella, que esta Escuela es una Escuela de formación artística – "en Arte, la libertad ante todo".

Consciente de que no hay transmisión ni creación de conocimiento al margen de la realidad y de la historia, rechazando por tanto toda idea de que el proceso docente sea neutral y que no corresponda a una determinada visión del mundo, ni exprese una toma de posición en el conflicto cultural, político y civilizatorio que define y caracteriza la historia -lo que de suyo es una toma de posición- la EICTV, hija dilecta del Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano, y autoasumida también como Escuela de Tres Mundos (con Asia y África) se reclama entraña de esas realidades tercermundista, expresión y pertenencia de esas historias, forma cultural, estética e ideológica del mundo del subdesarrollo, al cual no puede sino expresar y al hacerlo, no puede sino contribuir con la afirmación de su ser, de su cultura, cuya plenitud humana, humanística y cinematográfica, sólo pueden resolverse en el proceso de su liberación, de la resistencia contra el imperialismo colonizador, y como participante de la transformación revolucionaria de sus realidades de atraso, alienación, miseria, coloniaje, en su paso de la 'subvida, a la vida'. Escuela pues para formar profesionales

que expresen (...) aquel imaginario colectivo del llamado por los otros Tercer Mundo o, mejor, de Tres Mundos... que no (es) una Escuela desentendida del futuro global de Tres Mundos... para expresar lo que todavía no tiene un nombre, una imagen, un estilo. Expresarnos, nombrarnos, imaginarnos.

La primera promoción de cinteleastas, el "Juramento Athanasiano".

Sabemos que no hay escuelas en las que se formen artistas, como sí las hay en cambio para la formación de artesanos y de técnicos. Las llamadas escuelas de arte tienen la misión, por eso, de dar los instrumentos cognoscitivos básicos a quienes crean tener la vocación artística. La aparición real de un artista verdadero, así como de un técnico, de un científico, de un político... creadores, obedece a un conjunto de circunstancias que, incluyendo la escuela, también corresponder a otros ámbitos como la calidad de la infancia, la vida familiar, las figuras paternas y los modelos conductuales, la capacidad intelectual y la potencia emocional, las experiencias y su impacto en nuestras psiques, además de que también pueden incluir la presencia real o virtual, de una figura tan rara como decisiva: el maestro excepcional, que dé el ejemplo, que entregue el mensaje oportuno, que oriente adecuadamente el estudio, encauce las experiencias, corrija y dé sentido a las desviaciones y festeje los hallazgos. En otras palabras, que sea capaz de orquestar estos y otros elementos más, proponiendo al entendimiento del 'artista cachorro', la educación espiritual y sentimental que termine por conformarlo. A lo que debe añadirse, por si fuera poco, la concurrencia de todos estos elementos, 'hic et nunc', en un individuo determinado. El azar, pues, elevado a su más alta y sutil potencia. Y sin embargo estas conjunciones no son garantía de que se produzca el milagro que es la aparición de un artista pleno. Al azar se agrega así el misterio.

Sin embargo, las escuelas de arte - es al menos mi experiencianunca abandonan la esperanza de que en cada alumno haya un verdadero creador, aún comprendiendo que buena parte de sus egresados no alcanzarán el estatuto de artistas, que otros lograrán un nivel medio creativo, y que pocos, muy pocos, se constituirán artistas mayores. Quizás por eso, y porque compartan la idea de la sacralidad de todo ser humano, no suelen conformarse con las meras transferencias técnicas de base de los oficios artísticos, y aspiran a incidir, siempre, en la formación ética y moral de sus estudiantes, en su iniciación a una espiritualidad, a una ideología, en las que inequívocamente fulja la noción de pertenencia cultural –para nuestro caso del subdesarrollo y tercer mundismo-, la conciencia de su responsabilidad y de su deber de artista, consigo mismo en primer término, con su arte, y también con su condición de resistente cultural ante el colonialismo histórico que procura a todo evento, desdibujarlo como ser humano, intervenirle su espiritualidad cooptándolo a la cultura que necesita neutralizarlo, para saquear su mundo y pervertir sus referentes.

El arte, la materia artística, guardan una incidencia incuestionable en el nivel de lo que es más profundo en el ser de los pueblos: su cultura. Un artista deshonesto, un arte que no sea fiel a sí mismo, puede tener y tiene efectos prodatorios para el creador mismo y para el pueblo y la historia de que hace parte. El arte pues, en su intangibilidad, en su aparente incapacidad para provocar destrucción como por ejemplo la puede provocar una praxis médica perversa, también, en circunstancias equivalentes, puede generar catástrofes acaso inadvertidas en lo inmediato, siempre deletéreas en la perspectiva. A eso juega el Imperio con su indeclinable intervención transculturizadora de nuestros pueblos, en eso concede el artista inconsciente, de quien podría decirse, como señaló el Libertador que "el talento sin probidad es un azote".

Por eso la EICTV, en tanto escuela con un perfil ético tan nítido, entiende que su vinculación con sus estudiantes no concluye con el acto de grado, sino que continúa con sus vidas profesionales. Por lo que se siente autorizada para solicitar y exigir del joven cineasta que egresa de sus aulas, la debida consecuencia con lo que en ella, mutuamente se entregaron. A semejanza de como se hacía en las escuelas de medicina y en otras escuelas universitarias, la EICTV toma juramento de fidelidad y respeto al conocimiento concedido —que hoy, es lamentable recordarlo, los neoliberalismos perversos han hecho caer en desuso. Es el 'Juramento Athanasiano', cuyos reclamos y festejos posibles, se confinan al fuero ético de cada quien, a ese lugar que es átomo y universo al mismo tiempo.

La primera cohorte de cineteleastas de la EICTV egresó la tardenoche del 15 de diciembre de 1990, en un acto que contó con las presencias
de Fidel Castro y de Gabriel García Márquez. Birri tomo el juramento a los
graduandos, que llamó "Juramento Athanasiano" en memoria de Athanasius
Kircher, inventor hacia el siglo XVII, de la Linterna Mágica, quizás el más
remoto antecedente del cinematógrafo. Lo que se quería relacionar eran una
y otra inicialidades, ese punto 'cero' desde donde ahora, empezaría a tejerse
la vida profesional de los recién graduados. Lo primero era recalcar las
responsabilidades inherentes al oficio, y en seguida reclamar, bajo
juramento, la fidelidad a las exigencias de su arte, a su condición de
creadores, a sus circunstancias culturales e históricas, a los deberes que de
ellas dimanan, y especialmente, muy especialmente, a sus voces más
íntimas y profundas...

(...) Yo os digo, desconfiad de la impunidad de las imágenes... Las imágenes pueden también matar desmoronando secretas arquitecturas de la imaginación, sepultando neuronas de conciencia bajo escombros de insensibilidad, venalidad, mediocridad

Una poética de la didáctica ...

¿Juráis que no filmaréis un solo fotograma que no sea como el pan fresco, que no grabaréis un solo milímetro de cinta magnética que no sea como el agua limpia?

¿Juráis que no desviaréis vuestros ojos, que no taparéis vuestros oídos, frente a lo real maravilloso y lo real horrible, de la tierra de América Latina y el Caribe, África y Asia de la cual estáis hechos y de la cual fatalmente sois expresión?

¿Juráis que fieles a un sentimiento irrenunciable de liberación de la justicia, la verdad, la belleza, no retrocederéis frente a la amenaza de los fantasmas de la angustia, de la soledad, de la locura y seréis fieles antes que a nadie a vuestra voz interior?

Y para decir enseguida que toda traición o toda consecuencia a/con los mismos, equivaldrá a una celebración o a un crimen de conciencia y a la propia realización o anulación, como artistas y seres humanos:

Si así no lo hiciereis, que el tigre y el águila devoren el hígado de vuestros sueños, que la serpiente se enrosque en el chasis de vuestra cámara, que ejércitos de luciérnagas chisporroteen cortocircuitos e interferencias en vuestras grabadoras electrónicas.

Si así lo hiciereis, como confiamos, que el colibrí os proteja blindándoos con la delicada coraza de un arcoiris que dure tanto como vuestra vida y más allá, en vuestras obras.

Una didáctica que sólo es posible, cuando se la concibe en sí misma como obra de arte, una Poética, en otras palabras de la didáctica. Una didáctica que es equivalente al cine mismo, como – citado por Fernando Birri - lo ha

dicho Nelson Pereira dos Santos: Hasta ahora hemos usado el cine para enseñar, usémoslo ahora para aprender.

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

LEITURA DE SALAZAR VAI AO CINEMA II – A 'POLÍTICA DO ESPÍRITO' NO JORNAL PORTUGUÊS

Paulo Cunha*



Maria do Carmo Piçarra, *Salazar vai ao Cinema II – A 'Política do Espírito' no Jornal Português*, Lisboa: DellaDesign, ISBN: 978-989-97309-0-8, 2011.

Em Salazar vai ao cinema II – A 'Política do Espírito' no Jornal Português, Maria do Carmo Piçarra encerra uma investigação que já tinha resultado numa publicação (Salazar vai ao Cinema – O Jornal Português de Actualidades Filmadas, Minerva, 2006) e que constitui, no conjunto das duas obras, um estudo necessário e incontornável para quem estuda ou se interessa pela história do cinema português durante o Estado Novo.

Como confessa a própria autora no prólogo da obra agora publicada, esta "sequela" justifica-se como tentativa de desenvolver questões que ficaram fora da primeira publicação: *Salazar vai ao cinema – O Jornal Português de actualidades filmadas* não pôde desenvolver os grandes temas noticiados pelo *Jornal Português* nem tampouco dar conta do caso, único, de intercâmbio noticioso com o congénere espanhol. Muito menos dar conta das conversas tidas a propósito."

Doc On-line, n. 10, agosto de 2011, www.doc.ubi.pt, pp. 154-158.

^{*} Doutorando em História Contemporânea na Universidade de Coimbra, com um projecto de investigação sobre o novo cinema português (1949-80) e membro do Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX na mesma Universidade. E-mail: paulomfcunha@gmail.com

Depois de considerações formais e contextuais sobre o *Jornal Português*, a segunda parte aborda a forma como esse jornal de actualidade se posicionou perante os dois principais conflitos armados da primeira metade do séc. XX (Guerra Civil de Espanha e a Segunda Guerra Mundial) e as relações que estabeleceu com o congénere franquista NO-DO. Estes dois capítulos demonstram, de forma clara e documentada, que o jornal de actualidade de António Lopes Ribeiro seguiu os princípios orientadores da política externa do Estado Novo dessas primeiras décadas e da "política do espírito" promovida por António Ferro. O capítulo que Maria do Carmo Piçarra dedica ao jornal de actualidade franquista permite fazer uma análise comparativa e rever as relações de cooperação e intercâmbio cinematográfico entre as duas ditaduras ibéricas

Na terceira parte, que abordarei mais adiante, partindo das imagens e das palavras narradas, a autora propõe uma reflexão crítica sobre os valores e o ideário estadonovista reproduzido pelo *Jornal Português*.

Mas a análise da autora vai mais além da matéria fílmica, destacando também a importância do modo de produção do jornal de actualidades: as condições de exibição no Portugal de então, os interesses do sector da distribuição, a criação do Cinema Popular Ambulante, entre outros aspectos geralmente desvalorizados numa historiografia estilística e cultural da história do cinema. Maria do Carmo Piçarra também se preocupa com a materialidade e demonstra que esses aspectos sócio-económicos influenciam de forma significativa o que se filma e como se filma. A importância desses aspectos extra-fílmicos é particularmente visível na comparação entre os jornais de actualidades português e espanhol (páginas 64-66): a periodicidade e a exclusividade da produção ou a obrigatoriedade da exibição, ditada por razões técnicas e humanas, distinguem o "estilo" das actualidades desde a política editorial até à sua recepção.

O estudo agora publicado é original em grande parte porque, para além de consultar a principal bibliografia nacional e internacional produzida nos últimos anos, a autora fez um notável esforço de pesquisa directa nas fontes: visionando todos os jornais disponíveis para visionamento, no ANIM e na vizinha Espanha, assim como os seus guiões; lendo as publicações periódicas especializadas da época, como é o caso da revista *Animatógrafo* de António Lopes Ribeiro; os ricos fundos documentais do SNI depositados no Arquivo Nacional Torre do Tombo, que incluem correspondência, contratos, pedidos de subsídios à produção ou os processos de censura; e a literatura de propaganda emitida pelo próprio SPN/SNI. A investigadora também produziu novas fontes ao recolher testemunhos orais de um operador dos jornais de actualidades e do realizador Faria de Almeida. Neste sentido em que privilegia um contacto directo com as fontes, este trabalho também é arqueológico e contribui para rever criticamente alguns mitos formados em escritos memorialistas parahistoriográficos sem rigor científico ou académico.

No entanto, a autora, jornalista de formação e profissão, não assume um discurso estritamente académico. Obra pensada não apenas para estudiosos, mas também para curiosos, *Salazar vai ao cinema II* demonstra uma preocupação em adoptar uma linguagem capaz de chegar a diferentes públicos. Esta abrangência pretendida não menoriza o valor científico da obra, abundando os exemplos que documentam os argumentos da autora (como é bem visível no capítulo sobre a "materialização" do Política do Espírito, nas páginas 84-91). Apesar disso, e para mim que sou investigador e me interesso particularmente por estas temáticas, preferia que a autora citasse mais vezes de forma directa as fontes, como não acontece por exemplo nas notas 14 e 38 das páginas 44 e 57 respectivamente. Sou da opinião que, ao referir uma fonte inédita sem a citar directamente, a autora está a fragilizar a sua posição argumentativa desnecessariamente.

Fico com essa mesma sensação quando, por exemplo, leio nas páginas 94-95 uma interessante análise comparativa entre o discurso textual e o visual: a autoria descreve o *Jornal Português nº 52* ("Manifestação a

Salazar pela Paz Portuguesa", de Maio de 1945) comparando o conteúdo textual (narração) com a construção dos planos. Ou quando, nas páginas anteriores (92-93), a propósito do *Jornal Português nº* 7 (Março de 1937), a autora encontra uma clara contradição entre o que é narrado e o que é filmado (plano aberto onde se vê um civil a ser levado por um militar durante uma manifestação de homenagem a Salazar). Estes exemplos são reveladores do singular contributo que este tipo de análises pode acrescentar ao estudo destes filmes. Só lamento que sejam casos isolados e que não haja no livro uma abordagem mais sistemática com este tipo de análises comparativas.

Um dos pontos fortes deste estudo é a sistematização das principais temáticas do jornal de actualidades de António Lopes Ribeiro. A terceira parte é dedicada a identificar e a caracterizar os grandes temas abordados no *Jornal Português*: a propaganda feita à sociedade corporativa, ao líder Salazar, ao passado da nação, ao estado militarizado que garante a segurança e a paz e ao colonialismo português. A análise deste último tema, tratado no capítulo 7 (páginas 115-123), é particularmente bem conseguida, não fosse esse um dos principais objectos de estudo da autora.

A finalizar, o livro inclui como anexo uma entrevista com João Bénard da Costa, realizada em 1999. Apesar de interessante e pertinente, o entrevistado não é uma fonte com conhecimento directo sobre o tema. O mesmo não acontece com Abel Escoto, director de fotografia e operador de imagem da segunda série de *Imagens de Portugal* (1953-58), que é citada como fonte oral na bibliografia final e cuja inclusão da entrevista integral como anexo poderia acrescentar informação primária relevante a esta obra. Em suma, estamos perante uma obra útil e necessária para conhecermos mais e melhor um cinema que, apesar de ser quantitativamente relevante, sempre foi menorizado ou esquecido nos estudos de cinema em Portugal. Tal como o primeiro volume publicado em 2006, *Salazar vai ao cinema II* é um contributo importante para o conhecimento duma temática ainda pouco

conhecida na história do cinema português mas que, felizmente, ter sido trabalhado de forma rigorosa e metódica por uma autora que tem dedicado, nos últimos anos, ao estudo consistente e comparativo das actualidades e do documentarismo português.

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

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

I STARTED A JOKE: CONSPIRAÇÃO, SÁTIRA, SABOTAGEM E EMBUSTE EM EXIT THROUGH THE GIFT SHOP

Luís Nogueira*

Exit Through the Gift Shop (EUA, Reino Unido, 2010, 86')

Realização: Banksy

Com: Banksy, Thierry Guetta Produtor: Jaime D'Cruz

Montagem: Chris King, Tom Fulford

Música: Geoff Barrow

Todos estamos avisados: o jogo das aparências é dos mais arriscados. Quando as máscaras caem, alguém fica vulnerável e embaraçado. É provável que, por isso mesmo, para evitar tal risco, Banksy, o enigmático realizador de *Exit Through the Gift Shop*, tenha não só perpetuado a máscara até ao fim como, eventualmente, multiplicado as máscaras e os disfarces ao longo do filme. Este caleidoscópio de disfarces e manigâncias, talvez mesmo trapaças e maquinações, que nos parece tão fascinante, espécie de malabarismo com os signos culturais e montanharussa da feira de vaidades do mercado da arte, acaba, porém, por nos deixar com uma sensação de incumprimento e, no limite, de ligeira indiferença.

Porque acontecerá isso? Eventualmente porque há aqui um desnível mais pronunciado do que se intui numa primeira abordagem entre os dois discursos em questão, a *street art* e o *docu/mockumentary*, quer ao nível do tema quer ao nível do estilo. Por isso, chegamos ao fim do filme com a sensação de que onde a irreverência da *street art* nos conquista pelo vigor quase anarquista das suas propostas, o *mockumentary* que aqui se apresenta

* Professor no Dept. de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior.Director do curso de Licenciatura em Cinema na mesma Universidade. E-mail: nog.luis@gmail.com

Doc On-line, n. 10, agosto de 2011, www.doc.ubi.pt, pp. 160-176.

revela-se dócil (dizer débil seria demasiado contundente), e em certa medida inconsequente, na sua intimidação ou provocação discursivas. Quer dizer: a sofisticação da *street art* enquanto meio de intervenção cívica, cultural, política ou artística não é acompanhada em igual alcance (e impacto, termo a este propósito muito pertinente) neste *mockumentary* que goza mas não choca, que entretém mas não persuade. Não que a persuasão seja uma consequência necessária do entretenimento ou o choque do gozo. Mas sentimos a falta de alguma virulência, ou pelo menos de um sobressalto. Parece-nos que para *Exit Through the Gift Shop* estar à altura do seu tema talvez não pudesse descurar essa dimensão mais crítica, incisiva, política, se assim podemos dizer que volta e meia ocupa e enforma o cinema. Ora, a sensação final e de fundo é que o *do-it-yourself* dissidente da *street art* praticada por Banksy ganha aos pontos (quem sabe, por *KO*) ao seu exercício cinematográfico diletante.

A vulnerável proeza do fake

A estratégia discursiva deste filme, o *fake*, tem conhecido em tempos recentes um assinalável sucesso quer no *mainstream* do sistema cinematográfico quer nas suas margens. Além dos casos mais ou menos comuns de indefinição entre a autenticidade e o fingimento, o facto e a ficção, que vamos conhecendo através do *youtube* e de suportes/canais parecidos, podemos encontrar, nas últimas décadas do cinema, obras diversas em que o *fake* se revelou decisivo. Podemos recuar até esse esforço de prestidigitação semio-narrativa que é *F for Fake* (e se evocamos o trabalho de Orson Welles, como não trazer à memória essa experiência-limite de engodo e pânico que foi a emissão radiofónica da Guerra dos Mundos pelo Mercury Theatre?). Podemos ainda evocar *Zelig*, de Woody Allen, primorosa apropriação das convenções documentaristas. Ou *This is Spinal Tap*, piada cinematográfica sobre uma piada musical. Ou *Holocausto*

Canibal, delírio etnográfico, antropofágico e figurativo. Ou, mais recentemente, C'est arrivée prés de chez vous, notável pedaço de violência caricatural. Ou o marco maior deste género: Blair Witch Project, esplêndida peça de ourivesaria do embuste mediático. E, posteriormente, em pleno mainstream cinematográfico americano, o look lo-budget do blockbuster Cloverfield. Em todos estes casos, as coisas devem parecer o que não são, mesmo que os graus de dissensão entre a realidade e a ficção sejam variados.

Poderíamos questionar aqui esta ascensão estilística do fake, e a sua proliferação crescente. Fazer a sua ontologia e a sua hermenêutica. E arriscar algumas hipóteses: o fake pode ser o outro lado do espelho do CGI, quer dizer, onde este procura a emulação da realidade na mais pura ficção, aquele procura a dissimulação da ficção nos códigos do realismo; o fake pode ser a última ironia sobre os mecanismos de verosimilhança, colocando a nu a constatação de que todo o discurso – da reality tv ao documentário observacional – é uma construção e que no limiar apenas pode aspirar à crença e nunca à verdade (porque podemos sempre suspeitar que algo se esconde em segredo sob a aparência de veracidade); o fake pode ser a nova patine, esse acrescento de verdade que advém do uso e do desgaste, como se a obra ou o objecto adquirissem uma memória, uma duração, e desse modo uma identidade e nos oferecesse mesmo uma intimidade; o fake pode ser também uma depreciação da euforia cosmética das imagens e dos seres que marca a nossa era (uma involuntária apologia do envelhecimento, uma voluntária degradação da beleza perfeita). Visto deste modo, o *fake* pode ser uma miríade de coisas e talvez seja tudo isto ao mesmo tempo. Ou talvez estejamos a apontar ao lado.

Será em busca de algo parecido com isto que Banksy andou neste Exit Through the Gift Shop? Eventualmente. Mas falta, por isso, saber se no final a sabotagem de códigos e discursos políticos e artísticos não passou de uma cócega onde se vislumbrava um murro. E se o lúdico não venceu, pela superfície, a seriedade que se adivinhava lá no fundo. Ou seja, se o *fake* enquanto difuso arremesso ideológico não se revelou apenas uma *pratical joke* inócua. A ser assim, o *fake* seria aqui uma proeza que se esvanece na sua própria vulnerabilidade e inconsequência. Não pedimos que *Exit through the gift shop* se tornasse instrumento de conversão; apenas apreciaríamos, solícitos, que a inquietação ou, idealmente, a agitação nos movesse.

Pode dever-se à psicologia ou à moral de cada espectador a maior ou menor predisposição para a agitação, o escândalo, o sobressalto, a virulência. Ou a sua recusa. Ou pode ser que Exit through the gift shop se perca num jogo de espelhos que replica o jogo de máscaras e nele se enlaça. Há então aqui um gosto pela *mise en abîme* que ora nos chega a inquietar ora nos desencanta. E a certa altura perguntamo-nos mesmo se nos chegamos a perder, ou se, pelo contrário, somos perdidos, nessa espiral de discursos que se encaixam ou se fundem. Ora, onde o filme parecia poder ser ganho, é precisamente onde mais nos desilude. É quando o filme dentro do filme se remete a uma mera anedota. Porque se há momento em que uma promessa de iconoclastia e irreverência se parece anunciar é precisamente no denominado "unwatchable nightmare trailer" que é Life Remote Control, o documentário que supostamente Thierry Guetta estaria a produzir e realizar sobre Banksy. É aí que estão escondidas as sementes de uma autêntica estética da sabotagem audiovisual, precisamente no facto de as imagens não poderem ser vistas, de se furtarem à percepção e à literacia, e mesmo aos cânones de uma harmonia e de um classicismo para sempre irrecuperável. E isso aconteceria não apesar de, nas palavras de Banksy, se tratar de uma obra feita por um "doente mental e não um realizador", mas precisamente por causa disso, porque a percepção comum é sabotada ali para inquietar, intrigar, provocar, quem sabe hostilizar o espectador precisamente o que acontece na street art. Quer isto dizer que o filme de fundo que, na nossa opinião, Exit Through the Gift Shop devia ser está lá,

prometido apenas, nos minutos vislumbrados de *Life Remote Control*. Está lá, infelizmente escondido ao fundo, ou, se quisermos ser mais optimista, como fundo. Mas é pena, porque se *Life Remote Contol* chegasse a ser o epicentro de sabotagem cinematográfica que desejávamos, não ficávamos com a intuição de que só o acaso poderia salvar um principiante do xadrez no jogo da arte cinematográfica. E não ficaríamos com a frustrante sensação de que *Exit Through the Gift Shop* é o filme que *Life Remote Control* não quis ser. Ou, na versão mais contundente, que o *puppetmaster* não conseguiu que fosse.

Há muito fake e há muita mise en abime em Exit Through the Gift Shop. E há muitos palimpsestos. O facto de haver muitas camadas neste filme fará dele um objecto de hermenêutica interessante, ainda que dificilmente se encontre o melhor método para a fazer. A street art está cheia de palimpsestos: de textos por baixo de textos, de inscrições mal apagadas, de enigmas mal resolvidos. E, nesse aspecto, tal técnica parece resultar melhor na arte do que no filme. Algumas das camadas discursivas estão tão visíveis que quase não nos apercebemos delas. Vejamos: quem filma Guetta a filmar? Pergunta simples. Tão simples que, quando procuramos a verdade do que está a ser mostrado, nem a colocamos. Depois chegamos aos créditos finais e vemos identificados dez operadores de câmara. E confirmamos que tudo isto é uma maquinação. Ainda assim, a questão continua a perturbar-nos: quem nos faz acreditar? E como? E porque tendemos a acreditar? Será porque somos espectadores domados pelos códigos da ficção e do documentário, incapazes de exercer cepticismo ou suspeita, embrenhados na superfície das evidências e na evidência das superfícies? Será que qualquer imagem de baixa definição, tremida, cheia de grão e de zooms basta para nos fazer acreditar na sua autenticidade? Que, para reforçarmos as nossas convicções, recusamos o olhar institucionalizado aliviando-nos no olhar casual? E que o casual é apenas, no fundo, uma forma de vestir umas calças, casual wear (tão próxima da street art), como

no cinema uma câmara à mão e um desfoque podem oferecer a enganosa informalidade de um cinema doméstico pretensamente genuíno?

Ora, não deixa de haver uma certa ironia no facto de que esse cinema doméstico que nos parece surgir como genuíno e indomado, seja um cinema que nasce precisamente no lugar do hábito, da tradição, da autoridade: o lar. Esse cinema-pulsão, cinema-voyeur, cinema-devoção que o amador cultiva como se todo o instante fosse uma efemeridade a exigir uma memória poderia, ser o cúmulo do genuíno, o seu grau zero estilístico e zénite realista. Nas palavras de Guetta: "Não ia a lado nenhum sem uma câmara". A prótese irrefutável, portanto. Vertov em versão camcorder. Filmar tornase uma obsessão. É Guetta que o diz. Gravava tudo, até o acto de urinar. Filma-se a si próprio ao espelho. E sobre a personalidade de alguém que tanto se filma ao espelho como se filma a urinar, está tudo dito (e visto). Filma celebridades: Jay Leno, Shaquille O'Neal, os Oasis. Aliás, o reflexo de Guetta-cameraman no vidro escuro da limusina dos Oasis é uma síntese irónica da dialéctica do olhar: o breu que separa/espelha o idólatra (ou dito de outra forma: o fã idiota) do ídolo (ou dito de outra forma: o frívolo). Naquele vidro escuro todos os paparazzi se revêem na sua condição: mensageiros humilhados do Olimpo estrelado.

Guetta grava tudo, mas não monta nada. Interessa-lhe o momento, frívolo ou dramático, a *imagem* epifânica, irrepetível, fugaz desse momento. Mas não o discurso do, ou sobre o, momento. É um típico homo-escópio-portátil, alguém cuja existência se mede e configura na obsessão ubíqua do registo, apenas e só. Tudo o que antecede o registo e tudo o que vem depois é acessório. E aqui Guetta apanha Vertov apenas pelo meio, não chega à montagem-clímax criativo. Filmar tudo é o (único) mandamento. Que nada se escape é o imperativo. Que haja algo de catártico nesse gesto pode ser um sinal de uma boa irrisão por parte de Banksy: quando a biografia de Guetta nos é apresentada, como dispositivo de reforço da empatia do espectador para com a personagem, há um *pathos* que tem tanto de mórbido como de

terno e que estaria na origem da compulsão irreprimível para o registo: a morte da mãe. É um *pathos* que não nos deixa indiferentes, mas que nos toca de modo diferente se Guetta (como Banksy) for um *personagem* ou uma *pessoa*. É esse fio de indefinição que nos agrada seguir.

(ef)faceless

Permanecemos, então, ao nível da sabotagem. Agora passamos do filme para o autor. Antes de mais agrada-nos a ausência de um nome civil. Significa que o autor já diluiu ou recobriu o homem através do artista. Este é o primeiro acto, ligeiro, de sabotagem. Assim ele não pode ser perseguido pelas forças autoritárias da ordem policial. Assim ele não pode ser envaidecido pelo poder simbólico das instituições culturais. E pode deixarnos eternamente enredados num mistério: mas afinal quem é Banksy? Pode ser um indivíduo ou um colectivo, uma rede de conspiradores ou um número de *clown*, no fim até pode não ser ninguém, se o anonimato se mantiver enquanto tal: ausência de nome. E sem nome não há pessoa. E sem pessoa não pode haver autor. E sem autor não pode haver artista. E sem artista... pode haver arte?

Claro que sim. Porque, no fim de contas, há um nome. O nome artístico, esse alter-ego simbólico que se tornou imagem de marca (em muitos casos literalmente) do *star-system*. Ou, neste caso, do seu reverso, a guerrilha, como se a irreverência do anonimato da intervenção política se tivesse tornado *glamour* da ousadia artística. No caso de *Exit Through the Gift Shop*, temos um nome logo de início, e como proprietário: *A film by* Banksy. Ora, o filme começa logo por nos dizer algo e o seu inverso: um pseudónimo como assinatura. Um dos aspectos interessantes deste jogo de espelhos, máscaras e disfarces, de camadas e esconderijos, de arte da fuga, é que nele se possa ver reflectido um procedimento que (apesar da tradição longa) conheceu no contexto da cultura urbana contemporânea, sobretudo a

musical e artística, uma nova expansão: o alter-ego. À pseudonímia de que falámos, podemos acrescentar o culto da heteronímia na *pop culture*: as identidades alternativas ou secretas dos super-heróis, os *nicknames* dos avatares, os *aka* dos Djs. A ninguém parece bastar já um nome, uma identidade. Sempre terá sido assim, ou parecido, é certo, a avaliar pelos epítetos e pelas alcunhas que desde sempre existiram. Mas o interessante aqui parece ser o facto de este jogo de heterónimos e anonimato configurarem uma espécie de rebelião cultural ou de desobediência civil.

Em Exit Through the Gift Shop perguntamo-nos: e se Guetta fosse mesmo Banksy? Mas podíamos inverter a pergunta: e se Banksy fosse afinal Guetta? Claro que este abismo especular só é permitido porque todas as identidades estão aqui instabilizadas. Não se sabe quem é quem. E sem um nome não existe pessoa. Muito menos sem uma face. O segredo aqui é, então, aproveitando o jogo de palavras (ef)faceless, a forma como a elisão de uma face faz com que as marcas do artista não possam ser apagadas. Como se a arte se autonomizasse do artista. E como se este perdesse a face em favor da sua arte. O artista é aqui, então, um avatar da clandestinidade, alguém que entrou numa dimensão fantasma (porque sem rosto e sem nome), um espectro, uma assombração – no limite, um vândalo, um fora-dalei, alguém a bando. Ora, é isso que lhe permite não transigir, não se fixar, não se comprometer, não condescender. E é por aí que o filme mais nos convoca: a cumplicidade pelo crime virtuoso e o crime como uma bela arte.

É essa dimensão fantasmática que fica bem, igualmente, ao sátiro. A sátira e o escárnio tendem a chamar as coisas à sua justa medida: denunciar o artificialismo das convenções, a vaidade dos talentosos, a insídia dos poderosos. Podem não ser uma forma de insurreição, mas acompanham-na. Podem não ser uma forma de resistência, mas reforçam-na. A sátira e o escárnio são, mais do que apoucamentos, esvaziamentos: de presunções, de soberbas, de indigências. Em *Exit Through the Gift Shop* temos um pouco

de ambos, ainda que mais sátira do que escárnio, tomando aquela como a versão polida deste.

Em certos momentos o filme desenha o arco que vai do vício à virtude (e depois ironiza-o): da resistência à rendição, da contestação à complacência. Porque as fronteiras morais são tão ténues e vagas, e porque a proximidade entre o bem e o mal é tão ínfima, cada passo bifurca-se entre a celebração heróica e a excomunhão punitiva. Se aqui pendemos para a moral, fazemo-lo a propósito da proximidade entre o cânone e o capital. Ainda que muito os separe, na verdade um e outro são prodigiosos domadores. Num caso, são domadas as insurgências artísticas, as pulsões criativas, o risco da incomensurabilidade, isto é, o estranho, o diferente, o insólito, qualidades que prenunciam a dificuldade de categorizar e julgar o que, por isso mesmo, deve ser domado. O classicismo canónico, em todas as épocas, ocupa-se desse trabalho. No outro caso, o novo, o insólito, o insurgente, o pulsional, é transformado de perigo disruptivo em potencial económico: num regime de produção e demanda cultural acelerada e imparável, e de domínio das forças ditas progressistas sobre o imobilismo conservador, a irreverência criativa responde a um desejo de cada vez mais liberalismo estético e moral. O que, neste caso, significa oportunidade de lucro.

(agit)-p(r)op, proletário, punk

Em Exit Through the Gift Shop, esta resistência ao cânone e ao capital é anunciada desde o genérico, no qual vemos uma espécie de arregimentação de forças: as latas de tinta e demais utensílios são pegados como se de armas se tratasse, como se uma milícia clandestina se aprontasse para agir. Esta conotação política pode bem ser atestada nos estratagemas usados para preservar o anonimato nesta sequência: desfocagens, pixelização, blur e capuzes servem para preservar incógnitos os saboteurs.

Esta clandestinidade microscópica ganha uma inédita extensão com as novas tecnologias. A acção localizada – já que, tratando-se de arte urbana, ela ocorre, necessariamente, *in situ* – ganha uma amplitude inusitada através da internet. O processo de disseminação é favorecido por este meio cuja característica é precisamente a condição rizomática e viral da informação. As ideias nomadizam-se incessantemente. A arte deixa as ruas para entrar nas auto-estradas da informação: velozes e ubíquas, imparáveis e replicáveis em novos murais. Acresce a isto que a internet possui no seu código genético um outro factor de compatibilidade com a *street art*: o anonimato, sob a forma do *fake*, da máscara. Assim, sendo a internet eventualmente o lugar de todos os fingimentos e secretismos, mas também de toda a sabotagem e *hactivismo*, haveria melhor *agora* tecnológica para a *street art*?

Esta ideia de intervenção, de manifesto, de panfleto político-cultural tem uma história que não faremos aqui. Tal arqueologia levar-nos-ia ao grafitti ancestral, ao terrorismo simbólico, aos golpes palacianos, à denúncia anónima ou à sublevação gráfica. Limitar-nos-emos a assinalar ocorrências e movimentos mais próximos no tempo: a t-shirt dos Sex Pistols envergada por Shepard Fairey fará a ligação imediata ao punk, esse movimento que ao anunciar o *no future* estava precisamente a profetizar o futuro que é o nosso presente, um futuro (aparentemente) de desencanto juvenil, de estagnação espiritual, de impasse civilizacional. Um futuro de ressentimento económico e revolta política, de acossados sociais e sitiados espirituais. Deles Banksy seria um dos porta-vozes (ou estandartes). Podemos recuar um pouco mais e assumir que a pop-art não foi apenas um gesto de liberdade diletante, mas o momento de uma sátira da sociedade do espectáculo a partir do seu interior. Arguta por vezes, deprimente também. Retrocedamos mais ainda e encontramos o niilismo trágico-cómico dadaísta. Encontramos também os tempos da agit-prop, da agitação política e ideológica. Da iconoclastia e da doutrinação. Da propaganda deliberada. Das rupturas operadas por anjos

negros. Da vertigem coerciva do futuro. Mas aqui, na *street art*, a zombaria *pop* parece sobrepor-se e aliviar a severidade *prop*. Há semelhanças nas atitudes, mas onde uma se propunha redefinir as mentalidades e as instituições, a outra procura desviar as convenções e o conformismo. Onde aqueles, os agitadores, pecaram por excesso (doutrinação coerciva), estes, os populares, pecam por defeito (persuasão ingénua). A única maneira de escapar a esta fragilidade consistirá em assumir que nenhuma teleologia radical política pode já, nos nossos tempos, alimentar Banksy ou a *street art*. Veja-se a ordem inelutável das manifestações recentes em capitais europeias.

O que nos leva a uma questão que talvez devesse ter surgido em momento anterior: o que é a *street art*? A esta pergunta sim, *Exit Through the Gift Shop* pode ajudar a responder, já que, se não tivesse outros méritos, pelo menos funciona como uma espécie de *inside story* do nascimento desta forma de arte. Ficamos a conhecer figuras, obras e factos relevantes. Ainda assim, a abordagem é mais descritiva do que ontológica, mais anedótica do que incisiva – nesse sentido, o filme poderá ser um espelho do tema, mas não se pode deixar de sentir uma certa insuficiência teórico-analítica. Mesmo se a *street art* se faz ao arrepio de academismos e consagrações...

Se na génese da *street art* está uma atitude de sedição que conduz a um discurso de libertação, porquê fazer um filme sobre este tema? Poderemos encontrar aqui uma aparente contradição? Eventualmente. Porque se a efemeridade é uma condição da *street art*, devido à sua vida pública, a céu aberto, desprotegida das ameaças naturais e humanas, ela devia assumir essa condição. Um filme sobre a *street art* e mais ainda sobre Banksy não pode deixar de ser visto como uma domesticação – neste caso seria mesmo melhor dizer um *embalsamento* – da arte, mesmo se é o próprio Banksy que fala dessa necessidade de registo, de posteridade, de preservação de um momento efémero. Então, a ser assim, o filme pode ser visto também como uma espécie de peça auto-celebratória? Banksy presta-

se à sua própria domesticação no momento em que cristaliza a sua arte? Ou, pelo contrário, tratar-se-á de (mais) um acto de auto-irrisão, isto é, de perpetuação de um jogo constante com a verdade, com a identidade, com a arte? Banksy, ao optar pelo *fake* e pelo *mocking*, não estará a desmultiplicar os níveis da sua sátira e do ridículo? Não estará a provocar uma crença *no* espectador para depois provocar *o* espectador? Não estará este efeito de crença, sedução e manipulação (ou seja: embuste) bem resumido na silhueta de Banksy entrevistado em contraluz que vai pontuando todo o filme? Chegaremos ao embuste mais adiante.

Por enquanto mantenhamo-nos na sátira. O que é aqui satirizado? Num nível, o cinema e a sua pretensão de verdade, através do fake. Num outro, a própria street art através da figura MBW (MisterBrainWash). Mas, sobretudo, ao nível nuclear, o mercado da arte. Porém, todos sabem o quanto custa não apenas suportar, mas igualmente sustentar a ironia e a sátira. Ser irónico é, muitas vezes, apenas uma estratégia de infiltração e sedução. A sobrevivência da ironia implica um afastamento, mesmo na cumplicidade. Aqui, em Exit Through the Gift Shop, percebemos que há uma sátira da arte enquanto produção e consumo. Os alvos dessa apreciação estão bem identificados: Andy Warhol ou Damien Hirst, por exemplo. É apenas uma pi(c)ada, nem muito venenosa, sequer. Aliás, até podemos ver aqui mais um momento de auto-ironia: a exposição final, Life is Beautiful, bem podia assumir a filiação do glamour corrosivo warholiano. A lógica da produção em escala, como se uma linha de montagem se tratasse, é sempre um procedimento sujeito à rejeição e até ao insulto romântico: nela, a aura, a autenticidade, o irrepetível, a originalidade, todos os caracteres de uma pureza criativa são denegados com afronta. Vai daí, o *clown* Guetta resume tudo com a elegância do auto-comprazimento epifânico: a sua estratégia artística não é mais que a celebração hedonista total; o seu objectivo: importar o amusement park para a amusement art. Entreter através da arte.

Algum problema nisso? Não parece. A atestá-lo, o sucesso em toda alinha: público, crítico e mediático.

Talvez já não nos baste a ideia de pós-modernidade para pensar alguns fenómenos artísticos em geral e cinematográficos em particular. Talvez as derivações nos cansem. Talvez as ironias nos entediem. Talvez as citações nos enjoem. Talvez as hibridações nos desolem. É provável que sim. Parodiar o parodiante pode ser um exercício de sagacidade, de perspicácia, de argúcia, de homenagem, até de ironia. Por isso não estranharemos a presença constante de Warhol. Há sempre algo a acrescentar. Antes falámos do palimpsesto. Aqui gostaríamos de falar do holograma: de um texto que está sempre em vias de surgir como a sombra de outro, uma luz, um fantasma, uma promessa de novos sentidos. Um texto emergente, em permanência, que nunca se esgota, que sempre deriva, se desvia, se abre, se oferece. Alguém agarra em Batman para criar o seu antepassado, o Bat-papi. Alguém coloca uma metralhadora na mão de Elvis. Alguém coloca uma arma no David de Miguel Ângelo. A iconografia entra numa trepidante apropriação. Tudo se converte em tudo. Tudo é refeito. Artes plásticas, fotografia, cinema, televisão, videojogos contaminam-se. A pop culture assume a sua condição: partilha constante através da reciclagem ou da citação, da ironia e da sátira, do palimpsesto e da iconofilia, da autofagia e da pirataria. Tudo isto à custa de um risco, que Exit Through the Gift Shop bem expõe: o da transformação da irreverência em complacência, do insurrecto em blasé. Porque o choque, o escândalo, não se consegue facilmente, muito menos perante a complacência ou a anestesia. E a paródia − é este o seu risco maior − é tudo o que basta para transformar o agitador num dandy, situação em que se se ganha artisticamente, perde-se politicamente.

Não fosse o vampirismo latente e quase poderíamos perceber um certo charme em criar riqueza com arte pobre, proletária, suburbana. Quem desdenha da bondade milagrosa da casualidade com que MBW faz o

preçário do seu repertório? Quem duvida da bondade desse toque de Midas (ou será a famosa *mão invisível*) que aponta um dedo e diz um valor, e ao fim de uma semana tem um milhão de dólares de receitas com a venda das suas obras? Contado assim, aqui, parece uma piada. No filme não tem menos graça. Mas há um fundo trágico em tudo isto, e essa tragédia pode advir precisamente de um equívoco em que o filme ora nos parece embrenhar ora nos quer fazer despertar. Como diz Banksy, "talvez a arte seja uma piada". Mas, a ser assim, deveria ser a comédia e não o drama o mais nobre dos géneros. Ora, como diz um ex-assessor de Banksy, as coisas podem ser ainda mais deliciosas para os niilistas, quando afirma, a propósito da ascensão meteórica do indescritível MBW que "não se sabe onde está a piada" ou, melhor ainda (ou pior, dependendo do ponto de vista), "se há uma piada". E, realmente, torna-se difícil escolher entre estas opções: a comiseração dos iludidos ou a desilusão dos míseros.

MisterBrainWash, nome de embuste

Chegámos ao último ponto. Tememos que a insistência no *fake* e na política, na sátira e na arte nos possa desviar a atenção de um dado de relevo: o lirismo que perpassa muita da obra de Banksy. Por vezes amargo, negro, quase apocalíptico, muitas vezes mordaz, mas ele lá está, sob essa capa de insurreição e arremesso. Mas isso é matéria para outros regressos à obra. Deixemos o lirismo, passemos ao embuste.

Se o que aqui é mostrado é forjado, então queremos julgar a perfeição do embuste. Se somos enganados, que o sejamos bem! Ora, a mecânica de sabotagem está presente desde muito cedo, demasiado cedo: na paródia ao logótipo da Paramount Pictures quando uma rajada de balas criva o logo Paranoid Pictures. É o cartão de visita, para sabermos ao que vamos. O limite entre o lúdico e o sério começa logo a tender para o primeiro. Era bom para o filme que o limite fosse antes um limiar, uma zona indefinida,

ambígua, balançada, porque quando a brincadeira passa por seriedade o embuste enreda-nos melhor. Desse modo, quando a seriedade se revela sob a camada de riso, somos jogados no abismo da denúncia: desmascarados. É quando se suspende a crença. E a suspensão da crença é abrupta, ao contrário da suspensão da descrença que é suave. Num caso, somos desiludidos, no outro somos iludidos. Num indignamo-nos, no outro rendemo-nos.

Ainda assim, em Exit Through the Gift Shop a suspensão da crença é ambígua desde o início: a aposta em diversos tipos e graus de autoreflexividade coloca-nos, desde logo, numa zona instável, pendurados sobre uma falha epistemológica. É que se é certo que a auto-reflexividade nos anestesia o cepticismo – na medida em que nos diz logo que todo o discurso é o discurso de alguém, se veicula através de um determinado meio, assume um determinado género –, como se de forma alguma nos quisesse enganar, a verdade é que no seu reverso, esse despojamento sincero, essa irrepreensível frontalidade, pode estar a criar as condições para o ardil. Quando o susposto Banksy se senta para a entrevista na primeira cena e ensaia a pose, pensamos que sabemos ao que vamos, que podemos acreditar naquele depoimento, porque a auto-reflexividade quer-nos fazer acreditar que nada está a ser escondido. Mas logo que ele nos diz que Exit Through the Gift Shop é um documentário sobre um documentarista que estava a fazer um documentário sobre Banksy, o jogo de espelhos não apenas despista como alarma o espectador: o casual revela-se suspeito. O verdadeiro artista a passar-se por artista verdadeiro? Sente-se uma comichão intelectual. Uma dúvida metódica. A intriga expõe-se em demasia.

Claro que tudo isso, esse jogo de espelhos e esses níveis dentro de níveis, pode não passar de um golpe de prestidigitação auto-centrada: toda a auto-reflexividade, auto-referência e auto-consciência seriam apenas um número circense de auto-derisão. Se Guetta fosse Banksy, como a semelhança dos estilos permite (ou convida a) especular (óptima palavra

neste filme), e se esse estilo é descoberto de forma tão fulminante pelo próprio Guetta, então Banksy apenas está a dizer de si próprio: "a minha arte é fácil". Se Guetta se sente "tão bom como Banksy", então a arte deste ou é um golpe de génio ou um golpe de sorte. Mas isto pode ser apenas uma malévola maquinação de uma mente retorcida: Mister Brainwash. No alterego está a chave de toda a conspiração.

Mas toda a conspiração tem uma estrutura, um fio, uma narrativa. E é aqui e agora, quando usamos a expressão *narrativa*, que tudo parece fazer sentido. É que o filme é demasiado convencional. Se o filme, enquanto tal, em algum momento quis reflectir a derisão da *street art*, falhou antes de mais na sua base de sustentação. A estrutura típica de uma ficção de Hollywood está lá, método exaustivamente testado e garantia performativa, com os seus *plot points* e *twists*. Enunciemo-los: o surgimento de Banksy, a quase fatalidade na Disneyland, a conversão de Guetta em *street artist*, a perna partida de Guetta, o contra-relógio para a inauguração. Um final digno de um *thriller*, sem dúvida: a ansiedade do *last minute rescue*. Griffith ou Hitchcock não desdenhariam a competência narrativa.

Mas as características do *thriller* podem ser, aliás, encontradas noutras circunstâncias. É que a condição de ilegalidade desta arte dá-lhe a adrenalina da transgressão. A polícia anda sempre por perto. As luzes da câmara devem ser apagadas. A fuga é uma constante. Nesse sentido, se um filme sobre arte pode ser também um *making-of* do processo criativo, como acontece aqui, então neste caso há um apelo extra: é que a *street art* não se faz do cómodo recato do *atelier* pessoal, nem em frente ao ecrã do computador, nem na discrição do *smartphone* no banco do jardim. Ela fazse sempre em risco, em segredo. A sua aparição pública é, por isso tão mais impactante quanto o seu processo criativo seja mais sigiloso. *Exit Through the Gift Shop* é, então, um *making-of* em forma de *thriller* de um tipo de arte, a *street art*, cujo *making-of* imita, ele mesmo, o *thriller* (político e/ou policial). Mais jogos de espelhos, portanto...

Ora, porque é que, mesmo oferecendo, como bónus narrativo, o charme do thriller, Exit Through the Gift Shop parece não cumprir as suas expectativas? Precisamente devido à sua narrativa domesticada. O convencionalismo e o classicismo da estrutura adoptada, típica de qualquer ficção de Hollywood, não chegam a ser minados, dinamitados, estilhaçados, como se esperaria. E, nesse sentido, o filme falha porque falha o embuste: o twist é descoberto demasiado cedo, a encenação não se mantém, os sinais suspeitos vão-se disseminando, a previsibilidade começa a insinuar-se e depois a dominar. Qual a consequência derradeira? O filme não chega a provocar nenhum efeito: não há nenhuma revelação escandalosa, nenhuma descoberta bombástica, nenhum engodo aviltante. E repare-se, este é um filme sobre travessuras escandalosas, sobre bombas de spray, sobre vilões mascarados. Então o que falta? Parece-nos que a única (ou, pelo menos, das poucas) revelação que nos podia espantar seria precisamente... a queda da máscara, esse momento em que toda a realidade se revolveria (o derradeiro twist, portanto) e reorganizaria depois da estupefacção. Ora Banksy não podia ou não queria revelar a sua verdadeira identidade. Por isso, o filme cumpre metade da sua existência: esconder o puppetmaster. Mas faltou cumprir a outra metade: dar um rosto à mastermind por detrás do masterplan. Tudo fica adiado. Visto deste prisma, este filme seria menos um fake e mais... uma prequela.

PINTURA MOVENTE: AS PINTURAS DO MEU IRMÃO JÚLIO

Ana Miranda*

As Pinturas do Meu Irmão Júlio (Portugal, 1965, 16 mm, cor, 16') Realização, fotografia, montagem, produção: Manoel de Oliveira Participação: José Régio

Até meados dos anos quarenta a produção de documentário sobre arte em Portugal revelou-se minoritária, contudo, a partir de 1948 realizam-se diversos filmes a incidir na temática artística, mais concretamente na pintura (Ribeiro, 1973: 23), contexto produtivo a que não é alheio o filme *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*, tratando-se de uma curta-metragem para a qual Manoel de Oliveira começou a trabalhar em 1950 (Torres, 2007: 89). Na época, era intenção do realizador que este filme fosse o primeiro capítulo de um documentário que se denominaria *O Palco de um Povo* (Torres, 2007: 89), onde "seriam incluídos autos, passagens de romances portugueses, documentários sobre artistas, trechos literários dos escritores", na ideia de criar um objeto fílmico "sobre toda a laboração de um povo" (Costa e Oliveira, 2008: 81). Deste extenso documentário, que não chegou a concretizar-se por falta de apoio financeiro, fariam parte *Acto da Primavera*, *O Pão, Romance de Vila do Conde* e *Poeta Doido e O Vitral e a Santa Morta* (Costa e Oliveira, 2008: 82).

Outro aspeto relevante é o facto de *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* ter sido planeado como um filme sobre José Régio, projeto em que uma visão da sala que continha as pinturas de Júlio Pereira (irmão de Régio) seria uma parte do todo que o realizador tinha imaginado sobre o escritor.

-

^{*} Mestre em Cinema pela Universidade da Beira Interior. E-mail: imiranda.ana@gmail.com

Nas palavras de Oliveira, Régio "aparecia e, enquanto dizia estou aqui, rodeando e mostrando em volta os seus quadros, desaparecia e só os quadros ficavam a representá-lo". Pela impossibilidade de acabar o filme decidiu isolar esta parte que, segundo ele, "bem podia completar-se por si" (Baecque, 2001: 318).

Foi por intermédio de Régio que na verdade Oliveira se interessou pela obra de Júlio e é pelo corpo e voz do escritor (verbalizando um texto de sua autoria) que as pinturas são desvendadas no filme, encarnando deste modo o real papel de "crítico e admirador" da obra do irmão (Leão, 2002: 8; França, 1991: 290).

Outras afinidades com Régio são confirmadas por Oliveira afirmando que se lhe afigura "essa pintura ter recebido grande influência de Dostoievsky, muito mais os escritos deste escritor do que o que viu pintado em qualquer outro pintor, como Matisse, que ele tanto admirava" (Baecque, 2001: 318).



No entendimento do realizador, o filme *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* "não é bem um documentário", tal como outros filmes seus que os críticos integram neste género, como *Acto da Primavera*, *O Pão*, *O Pintor e a Cidade* e *Nice... À Propos de Jean Vigo* (Costa e Oliveira, 2008: 83).

No momento em que fez o filme, Oliveira sentia predisposição para o

cinema documentário, mas serviu-lhe a ocasião para amadurecer a ideia dos limites entre documentário e ficção, apercebendo-se de que "no cinema,

verdadeiramente, não há realidade [pois] num documentário, não vemos a acção documentada. Vemos o fantasma dessa acção" (Costa e Oliveira, 2008: 8).

Fugindo da estrutura do documentário, coloca-nos perante singularidades conceptuais, formais e estéticas indicativas de uma questão premente na sua filmografia – o que é o documentário e o que é a ficção? Esta contenda é manifestamente expressa na eleição por transfigurar e subjetivar a realidade em que incide, focalizando-se na pintura para nos introduzir em circuitos amplos do imaginário do artista.

Uma análise comparada, recorrendo a reproduções dos quadros de Júlio, ¹ permite caracterizar linhas de força que definem o espaço fílmico, tornando perceptível o desejo do cineasta atuar sobre a maleabilidade temporal comportada pela pintura e escapar ao constrangimento da moldura e da bidimensionalidade da imagem, à semelhança do pintor.

Embalado na pulsão expressionista e na liberdade de composição das pinturas de Júlio, inédita na arte portuguesa de então (Silva, 1995: 384), Oliveira adota um posicionamento que rompe com o conceito de quadro, transmitindo com fulgor a errância num espaço que rejeita as convenções do plano e da perspetiva e se enreda na desproporção e disposição inverosímil dos elementos.

O filme caracteriza-se por uma sucessão ininterrupta de imagens pictóricas, onde o olhar condutor da narrativa fomenta a abstração do suporte da imagem e do espaço/tempo cosmológicos, para a criação de uma reinventada continuidade.

_

¹ A maioria dos quadros filmados encontra-se reproduzida no catálogo *Júlio ou o Expressionismo em Portugal*, Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde - Centro de Memória, 2008, pp.26-51, concebido para a exposição realizada no Centro de Memória de Vila do Conde, onde se apresentaram obras de Júlio cedidas por instituições e coleccionadores. Algumas pinturas ausentes deste catálogo encontram-se na monografia relativa ao pintor-poeta da autoria de Maria João Fernandes: *Júlio - Saúl Dias: O Universo da Invenção*, Colecção Arte e Artistas, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p.21-41.

A ocultação dos limites das telas e do para lá delas existe demonstra um escrupuloso respeito pela aspiração do pintor em criar "um mundo muito próprio, demarcado de um outro lá fora" (Leão, 2002: 65) e pode bem metaforizar o seu alheamento dos circuitos artísticos.

É sabido que Júlio "foi um marginal na pintura portuguesa e na vida artística nacional, pintando de forma amadora e com inteira liberdade", sendo um dos raros artistas modernos alheio às exposições do SPN/SNI (França, 1991: 289, 290), atitude que é reforçada por Oliveira, afirmando que Júlio "era um pouco rejeitado pela crítica mais moderna", na altura em que fez o filme (Baecque, 2001: 318).

Ao longo do filme, Oliveira afirma-se um interlocutor cúmplice do pintor, realçando a crítica ao quotidiano configurado pelos burgueses e a gravidade da figura feminina, motivos centrais da obra de Júlio e temas fulcrais nos seus filmes.





Coloca igualmente em foco a incidência da poesia de Saúl Dias (pseudónimo de Júlio enquanto poeta) na pintura, explorando a liberdade poética emanada das telas –imagens que convidam à viagem interior e onde não há percursos ensinados (Fernandes, 1984: 49).

Num desejo de exprimir a poética da obra pictórica de Júlio, Oliveira privilegia a construção de uma narrativa deliberadamente ficcional, fazendo uso da livre associação e transformando cada tela num devir fragmentário de planos coordenado por uma ideia, a sua, de coerência entre as imagens.

A montagem intervém no filme como uma operação substancial, baralhando a ordem cronológica das telas e operando uma manipulação do espaço pictórico pela via da solidarização com certos detalhes.

Podemos falar ainda de uma montagem ao nível de um ordenamento de elementos mais pequenos que o plano, no caso particular da exploração de oposições de formas e cores no interior do próprio plano, evidenciando a noção de montagem na pintura.²

Outro recurso abundante no filme são os planos de pormenor dos olhares, dos corpos, dos gestos, das texturas para, mais do que enfatizar detalhes da narrativa provocar emoções, romper a fronteira psicológica que separa o espetador da ficção cinematográfica, constituindo-se em verdadeiras *imagens-afecção*.³

Construindo uma dimensão paralela à dos quadros, Oliveira sugere a existência de um tempo outro, reencontrando-se com a ideia deuleuziana de que o cinema exprime o tempo como perspetiva ou cria um relevo no tempo (Aumont e Marie, 2003: 228).

O cinema confere um movimento às pinturas que afeta necessariamente o seu tempo: a mesma ação, com o mesmo tempo real, filmada com uma câmara imóvel ou em movimento não tem exatamente o mesmo tempo, interferindo irreversivelmente na composição do todo e na representação do mundo que dela decorre (Grilo, 2007: 29).

O movimento é manifestamente a essência deste filme, expresso na procura de uma confluência entre a especificidade do cinema – a *imagem*-

² Estudiosos defendem que a "proto-montagem" na pintura – o dispositivo de representação de múltiplos estádios de uma história no interior de um quadro, desenvolvido na arte religiosa do início do Renascimento e inserido numa tradição de sequenciação visual de acontecimentos narrativos – se revelou fundamental para o cinema quando quis "casar" a narrativa sequencial com a forma visual. Jerome Delamater e Kenneth Jorgensen, "A Imagética Proto-Cinemática e o Desenvolvimento da Narrativa Fílmica", in *Revista de*

Comunicação e Linguagens, 23, Lisboa: Edições Cosmos, 1996, p.122.

³ Este conceito foi inventado por Deleuze para designar uma das modalidades da *imagem-movimento* que corresponde à figuração de qualidades, sobretudo ligadas ao rosto (que tem por substância o afecto) em grande plano. Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento*, Cinema 1, Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, pp.124-142.

movimento – e esse traço (o movimento) dito inexistente na pintura desde Lessing, que a classificou como uma arte do espaço, ao invés da poesia, da música, do teatro e da dança (Saldanha, 1995: 42).

Afastando-se do postulado oitocentista de que a pintura é imóvel, Oliveira explana o movimento que habita as pinturas, procurando ultrapassar barreiras impostas pelo binómio espaço-tempo, através de recursos que estimulam o deslocamento do olhar, como as sucessões de eventos em cada tela, as sobreposições e os ressaltos de forma e cor.

Na senda dos que no século XX se insurgiram contra a definição de artes plásticas como corpos inanimados num espaço sem tempo,⁴ Oliveira vê na pintura mobilidade e é na sua extensão, através da especificidade do movimento do cinema, que se concentra, transpondo de modo original o espaço/tempo pictórico para as dimensões do cinema.

O carácter móvel das pinturas é distendido pela movimentação das telas em todos os sentidos (que o material e dimensões consentem)⁵, pela divagação da câmara em combinações de escalas e ângulos, aduzindo com frequência a sensação de tridimensionalidade à figuração pictórica.



Sendo a animação das imagens a preocupação central de Oliveira, é possível afirmar que, neste filme, enquanto cineasta avoca-se poeta, pois no

⁴ Nomeadamente Mukarovský, Balla e Picasso. Nuno Saldanha, *Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, Lisboa: Editorial Caminho, 1995, p. 45.

⁵ A maior parte das pinturas de Júlio são sobre cartão, com um tamanho médio de 65 cm x 80 cm. AAVV, *Júlio ou o Expressionismo em Portugal*, Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde – Centro de Memória, 2008.

seu pensar quando a câmara mexe é poesia, no sentido lírico, e quando está fixa é prosa, no sentido objetivo do real concreto (Baecque, 2001: 320).

Referindo-se à pintura do irmão, José Régio disse: "Os trabalhos de Júlio aproximam-se da poesia e da música (...) por aquilo em que poesia e música são Arte" (Fernandes, 1984: 13).

Esta sintonia é nitidamente patente na última imagem do filme (de um autorretrato de Júlio que é propriedade de Oliveira), em que o pintor se retrata neste ofício e representa o seu filho à semelhança dos anjos musicais da pintura seiscentista.

A vontade de Júlio celebrar o mundo da música na pintura (Leão, 2002: 41, 43) é claramente reforçada por Oliveira, acoplando às imagens uma composição concebida e tocada propositadamente para o filme por Carlos Paredes, num trabalho de oito dias de música improvisada sobre as imagens.⁶

A melodia das pinturas é território privilegiado no deambular do músico, que vai convocando sensações e sonoridades a par dos enquadramentos inquietos de ações, gestos e instrumentos musicais figurados.

É interessante verificar que outras músicas foram compostas e interpretadas por Carlos Paredes em tributo à pintura e à literatura – *Desenho duma Melodia*, dedicada ao pintor Amadeo de Souza-Cardoso; *O Discurso*, dedicada a Camilo Castelo Branco; e *A Noite*, dedicada a Raúl Brandão⁷ –, sendo também de mencionar que numa atuação no Teatro Gil Vicente, em Coimbra, Paredes pediu a Malangatana que pintasse uma tela enquanto tocava.⁸

⁷ As três músicas são parte integrante do cd *Asas Sobre o Mundo* (1989), de Carlos Paredes, editado pela Polygram Discos.

⁶ Movimentos Perpétuos (2006), de Egar Pêra.

⁸ Declaração de Malangatana, pintor moçambicano, no filme *Movimentos Perpétuos* (2006), de Edgar Pêra.

Neste filme, Oliveira experimenta proficuidades que considera existirem na articulação entre música e cinema: "Há uma espécie de afinidade entre a música e o cinema, ao mesmo tempo que uma certa complementaridade. Porque a música guarda sempre o seu segredo, algo de abstrato que a imagem concretiza. A música é suscetível de atribuir à imagem qualquer coisa para além do que se vê (...). Além disso, imprime movimento a algo de imóvel de um plano fixo" (Baecque e Parsi, 1999: 142).

Para sonorizar *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*, Oliveira elegeu a guitarra, um instrumento que ganhou vida nas mãos do povo, e um autor para quem só faz sentido tocar uma guitarra "com gente dentro", ⁹ tangendo como as pinturas, os sentimentos, os conflitos íntimos e a vida da cidade. Oliveira presta, deste modo, tributo ao fado, concebendo a pintura e o cinema como a sua memória: uma visão da pintura pelo cinema revertida num sincretismo absoluto, em que formas, cores, texturas, tramas, sonoridades, movimentos e deslocações convergem na pintura viva que é o filme.

Referências Bibliográficas:

AA VV (2008), *Júlio ou o Expressionismo em Portugal*, Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde – Centro de Memória.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel (2003), *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Campinas: Papirus Editora.

_

⁹ Movimentos Perpétuos (2006), de Egar Pêra.

- BAEQUE, Antoine de (2001), "Conversa de Manoel de Oliveira com Antoine de Baeque", In: *O Olhar de Ulisses*, vol. 2, Porto: Porto 2001- Capital Europeia da Cultura, pp.314-321.
- BAEQUE, Antoine de e PARSI, Jacques (1999), *Conversas com Manoel de Oliveira*, Campo do Cinema, 3, Porto: Campo das Letras.
- COSTA, João Bénard da e OLIVEIRA, Manoel de (2008), *Manoel de Oliveira Cem Anos*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema.
- DELAMATER, Jerome e JORGENSEN, Kenneth (1996), "A Imagética Proto-Cinemática e o Desenvolvimento da Narrativa Fílmica", In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, 23, Lisboa: Edições Cosmos, pp.121-131.
- DELEUZE, Gilles (2004), *A Imagem-Movimento*, *Cinema 1*, Lisboa: Assírio e Alvim.
- FERNANDES, João Maria (1984), Júlio Saúl Dias: O Universo da Invenção, Colecção Arte e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- FRANÇA, José Augusto (1991), *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*, Lisboa: Bertrand Editora.
- GRILO, João Mário (2007), *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*, Lisboa, Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- LEÃO, Isabel (2002), *O Essencial sobre Saúl Dias/Júlio*, Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RIBEIRO, M. Félix (1973), Subsídios para a História do Documentarismo em Portugal, Ciclo de Conferências "O Cinema ao Serviço da Educação Permanente e da Difusão Cultural", Lisboa: Ministério da Educação Nacional Direcção-Geral da Educação Permanente.
- SABINO, Isabel (2000), *A Pintura Depois da Pintura*, Biblioteca d´Artes, 2, Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

- SALDANHA, Nuno (1995), *Poéticas da Imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, Lisboa: Editorial Caminho.
- SILVA, Raquel (1995), "Sinais de Ruptura: 'Livres' e Humoristas, in Paulo Pereira (ccord.), *História da Arte Portuguesa*, Grandes Temas da Nossa História, vol. III, Lisboa: Círculo de Leitores e Autores, pp.383-384.
- TORRES, Mário Jorge (2007), *Manoel de Oliveira*, Colecção Grandes Realizadores, 25, Paris: Jornal Público e Cahiers du Cinéma.

Filmografia:

Movimentos Perpétuos (2006), de Edgar Pêra.

DISSERTAÇÕES E TESES

Tesis | Theses | Thèses

FICÇÃO E ANTIFICÇÃO NA TELENOVELA BRASILEIRA: A HIBRIDAÇÃO DO FORMATO E A APROXIMAÇÃO COM O GÊNERO DOCUDRAMA

Alexandre Tadeu dos Santos

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

Instituição: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP.

Resumo: Com o propósito de discorrer em que medida a telenovela brasileira se aproxima do docudrama ao desenvolver narrativas híbridas entre a ficção e a realidade, este trabalho investiga a origem e os mecanismos de funcionamento desse gênero ainda pouco explorado pela comunidade científica. Partindo de uma periodização, já proposta e consolidada em outras investigações, avançamos na hipótese de que a telenovela brasileira, na contemporaneidade, acelerou o processo de hibridação do formato, iniciado desde sua origem, ao combinar e mesclar linguagens e formatos de diversas ordens. O docudrama é um gênero audiovisual híbrido composto por convenções formais do documentário com o drama, mais especificamente o melodrama. A partir da proposta de leitura de documentários, formulada pelo cineasta francês Roger Odin, que nos permite identificar, no nível da imagem, uma estrutura estilística típica dos documentários, pensamos numa proposta de leitura específica de docudramas. Através da análise de programas como Linha Direta e Por Toda Minha Vida, identificamos características comuns ao gênero: uso intensivo de referentes (fotografias, imagens de arquivo, depoimentos)

Alexande Tadeu dos Santos

misturados com a dramatização de fatos reais. Tal qual um fait divers, uma

espécie de crônica adaptada ao romance-folhetim e que fez grande sucesso

entre os leitores no século XIX, os docudramas apresentam temáticas que

priorizam tragédias, crimes, acidentes e assuntos de repercussão popular.

Com base nessas razões, a pesquisa segue para a telenovela brasileira para

verificar em que medida esse formato de ficção seriada aproxima-se do

docudrama ao trazer fatos e pessoas "reais" para a ficção. Esta investigação

parte da premissa de que a telenovela brasileira encontra-se num período

que denominamos de "novelas híbridas" que apresenta narrativas em

sintonia com o período histórico, político, social e econômico pautados por

um processo de globalização em curso nas quais as fronteiras comerciais e

culturais tomam-se mais tênues. Nesse contexto, a telenovela brasileira,

reconhecida nacional e internacionalmente, pela qualidade técnica e de

criação, viaja pelo mundo representando a cultura do país e divulgando seu

modo de produção dessa modalidade de ficção seriada que, cada vez mais,

cria histórias baseadas em fatos reais na contramão da ficção: a antificção

Palavras-chave: Docudrama, telenovela, hibridação, fait divers, antificção.

Ano: 2010.

Orientador: Maria Immacolata Vassallo de Lopes.

- 189 -

O CIBERDOCUMENTÁRIO PREFIGURATIVO DOS ANOS 2000

Bráulio de Britto Neves

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo: Esta tese propõe novos critérios para a definição de cinema documentário, tomando-o como uma classe natural da retórica da esfera pública contemporânea, a partir da extrapolação dos traços recorrentes do documentário político feito a partir, através e para a circulação na internet, na primeira década do século 21. A constatação de que o ciberdocumentário ativista recente logrou transformar o esforço de constituição de espaços de visibilidade pública autônomos em uma matéria de expressão poética peculiar conduziu à concepção de que o traço distintivo do documentário, em geral, reside no tipo específico de relação que ele pretende constituir entre seus participantes: enunciadores, enunciatários e atores sociais.

Reinterpreta-se retórico-especulativamente os conceitos da "pragmática universal" para tornar os conceitos de "interpretabilidade" e "validez" operadores analíticos apropriados para o exame da retórica dos ciberdocumentários. A peculiaridade mais decisiva desses vídeos é sua função instauradora de contrapúblicos, através da operação de plataformas telemáticas de publicação abertas. Essa inovação, trazida para a esfera pública pelo ciberativismo dos movimentos antiglobalização corporativa, é estruturada como uma política prefigurativa. Os ciberdocumentários publicados nessas plataformas são também prefigurativos porque visam provocar efeitos catalisadores, comemorativos e regenerativos sobre seus

Bráulio de Britto Neves

apreciadores, propiciando a transposição das relações de participação na

enunciação para as relações nos contrapúblicos e na esfera pública ampla. A

inovação da produção de conteúdo pelos públicos usuários, porém, é

capturada por corporações da telemática, nas "redes sociais" e sites de

"compartilhamento de vídeos", como estratégia para extrair trabalho não

pago da privacidade coletiva dos usuários.

Através de análises da estrutura das plataformas de publicação, de

alguns ciberdocumentários e de entrevistas com seus organizadores, a tese

examina dois projetos ciberativistas prefigurativos: o CMI-Brasil e o

Circuitos Compartilhados. Examina-se como o propósito de constituição de

contrapúblicos ativistas prefigurativos determina os demais elementos da

retórica dos ciberdocumentários (situações de tomada, montagem,

paratextualização nas plataformas, organização de exibições). Nos vídeos do

Centro de Mídia Independente, temos uma retórica próxima do

documentário direto contrainformação política, na qual o espaço urbano é

audiovisualmente reconstruído de maneira agônica. A intensa imersividade

dos vídeos ceemistas serve para de estabelecer uma relação de

revezabilidade entre os participantes das enunciações ciberdocumentárias

prefigurativas. Em Circuitos, há proximidade com a retórica do

documentário poético-experimental. Nesssa plataforma, que também é uma

coleção de vídeos compartilhada pelos participantes do projeto, a

constituição de contrapúblicos é manifestamente explorada como praxis

poética.

Palavras-chave: Documentário, Ciberativismo, videoativismo, políticas

prefigurativas, contrapúblicos, videoarte.

Ano: 2011.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

- 191 -

CINENSAIOS DE VARDA. O DOCUMENTÁRIO COMO ESCRITA PARA ALÉM DE SI

Sarah Yakhni

Título: Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em

Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo: "Cinensaios de Varda: o documentário como escrita para além de

si mesmo" é uma pesquisa sobre a produção documental de Agnès Varda,

que se debruça sobre os seus filmes, tomando-os como objeto de estudo, no

sentido de perceber quais são os procedimentos estilísticos que a realizadora

lança mão na construção de suas narrativas. Primeiro fotógrafa, começou

seu trabalho no cinema no contexto da Nouvelle Vague e a eclosão de novos

paradigmas como a transparência do ato de narrar, a explicitação do ponto

de vista, a interferência direta do próprio realizador. Suas narrativas auto-

referenciadas, incorporam características performáticas, reflexivas, poéticas,

autobiográficas e se contextualizam, num primeiro momento, dentro do

universo do documentário moderno do pós-guerra e vem afirmando a sua

importância até os dias de hoje.

Palavras-chave: Documentário, Ensaio, Cinema Moderno, Reflexividade.

Ano: 2011.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.

O CINEMA DOCUMENTÁRIO NA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA: O ABC DO INÍCIO

Diego Ivan Caroca Riquelme

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em

Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo: A historiografia da sociedade Latino-Americana dá um especial

destaque às coincidências das políticas de movimentos sociais e culturais

através do cinema. Entre as décadas de 1960/1970 surgem novas formas de

realizar cinema na América Latina. O nosso objeto de pesquisa são os

procedimentos retóricos e ideológicos utilizados pelos autores dos principais

manifestos da cinematografia Latino-Americana bem como aqueles

expressos nas entrevistas pelos principais expoentes dessa cinematografia.

Isto servirá para circunscrever as características singulares do que será o

Nuevo Cine Latino-Americano - NCL. A partir do conceito de "Cinema

Moderno", faremos uma análise reflexiva visando não apenas compreender

e comparar os momentos destes artistas em vida, mas, ainda, lançar sobre os

mesmos um olhar não exultório, como tradicionalmente se faz, reiterando

uma memória consagrada e mantida por seus próprios protagonistas.

Palavras-chave: Cinema, América-Latina, política, história.

Ano: 2011.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.

PONTOS DE VISTA EM DOCUMENTÁRIOS DE PERIFERIA: ESTÉTICA, COTIDIANO E POLÍTICA

Gustavo Souza da Silva

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais.

Instituição: Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo – USP.

Resumo: Este trabalho investiga os fatores que alicerçam os pontos de vista da produção de documentários de periferias. Desde o final dos anos 1990, vê-se o crescimento da realização de filmes e vídeos encabeçada por oficinas, escolas livres e coletivos independentes. Tal produção é marcada por uma heterogeneidade em formatos, narrativas, temáticas e opções estéticas. Diante dessa multiplicidade, o foco desta pesquisa volta-se para os documentários, pois essa modalidade fílmica tem uma importância vital nessa produção. Quarenta documentários realizados entre 2000 e 2010 compõem o corpus da tese, evidenciando, também, uma diversidade de pontos de vista sobre pessoas, espaços, histórias, sociabilidades. Partindo da idéia de que o ponto de vista no cinema remete tanto à significação do plano como à sua exteriorização, por meio da análise desses filmes formulo como hipótese a idéia de que estética, cotidiano e política estruturam os pontos de vista da produção documental periférica. Para testar essa premissa, a ferramenta metodológica utilizada é a análise fílmica que privilegia imagem, texto e som. A discussão sobre estética, cotidiano e política acena para a necessidade de se debater a questão da autoria e as composições do documentário - dois pontos importantes para o entendimento das dinâmicas de produção e efeitos de sentido dos documentários de periferia.

Palavras-chave: Documentário, Periferia, Estética, Política, Cotidiano, Autoria.

Ano: 2011.

Orientador: Henri Arraes Gervaiseau.

DOIS OU UM: UM ENSAIO CINEMATOGRAFICO SOBRE AS CONEXÕES RECIPROCAS DO ENTORNO DA LAGOA DO MACACÚ

EM GAROPABA, SANTA CATARINA

Andréa Carla Scansani

Disertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em

Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo: Dois ou um (documentário e dissertação) propõe uma reflexão

sobre a natureza plural da percepção humana, inspirada na epistemologia de

Gregory Bateson, no encontro da autora com a lagoa do Macacú, em

Garopaba, Santa Catarina. Com ênfase na feminilidade, como uma das

maneiras de abarcar as multiplas versões do mundo, a pesquisa caminha

entre conversas com moradoras do bairro que narram histórias pessoais e

contos fantásticos e, observações fotográficas da natureza e detalhes das

moradas nesse espaço compartilhado. A partir dessas camadas, um retrato

multifacetado é composto na montagem cinematográfica, colocando em

visibilidade o que está entre as relações, no intuito de romper com a

polaridade e amplificar o eco criado na soma dos diferentes modos de ver

que expressa.

Palavras-chave: Documentario (Cinema), Feminilidade, Cultura - Açores,

Epistemologia.

Ano: 2010.

Orientador: Etienne G. Samain.

CINEJORNAL BRASILEIRO: A DOCUMENTAÇÃO DO ESPORTE NO ESTADO NOVO EM COMPARAÇÃO COM A ESTÉTICA NAZISTA

Clara Alves Teixeira

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em

Artes.

Instituição: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais-

UFMG.

Resumo: Esta dissertação tem como objeto de estudo os filmes do

Cinejornal Brasileiro, produzidos pelo Departamento de Imprensa e

Propaganda (DIP), durante o Estado Novo. Compreendendo que o esporte

sempre foi utilizado por diversos governos como elemento aglutinador, este

estudo se concentra nos cinejornais com a temática esportiva e também

sobre o melhoramento dos índices físicos do brasileiro. O cinema foi um

importante instrumento utilizado para legitimação do regime autoritário

vigente no Brasil nos anos de 1937 a 1945. Através dele, Getúlio Vargas

pôde divulgar o ideal físico e comportamental do novo homem brasileiro,

com base em uma estética que remete àquela utilizada nos filmes de

propaganda nazista.

Palavras-chave: Cinejornal, Estado Novo, DIP, propaganda nazista.

Ano: 2011.

Orientador: Luiz Roberto Pinto Nazário.

O DOCUMENTÁRIO ANIMADO E A LEITURA NÃO-FICCIONAL DA ANIMAÇÃO

Jennifer Jane Serra

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo: Esta pesquisa teve por finalidade analisar os mecanismos através dos quais filmes de animação podem ser vistos pelo espectador a partir de uma leitura documental e como a animação pode ser utilizada como estratégia discursiva em filmes documentários. Para tanto, delimitou-se como objeto de análise filmes classificados, tanto por seus realizadores como por instituições relacionadas ao campo do cinema, como "documentário animado" e utilizou-se a abordagem Semiopragmática do filme para analisar esse tipo de produção com base no conceito de "modo de leitura documentarizante" proposto pelo teórico Roger Odin. O corpus fílmico para esta análise foi composto pelos seguintes filmes: Silence (Sylvie Bringas e Orly Yadin, Inglaterra, 1998); A is for Autism (Tim Webb, Inglaterra, 1992); Animated Minds (Andy Glynne, Inglaterra, 2003 e 2008); Revolving Door (Alexandra e David Beesley, Austrália, 2006); Dossiê Ré Bordosa (César Cabral, Brasil, 2008); O Divino, De Repente (Fábio Yamaji, Brasil, 2009). A análise desses filmes, em particular, e de outros documentários de animação permitiu visualizar que a leitura de um documentário articula operações e processos de produção de sentido e afetos concernentes tanto ao campo do cinema documentário quanto do cinema de

Jennifer Jane Serra

animação. Em documentários animados, as operações do processo de leitura

são suscitadas por estratégias narrativas próprias da animação, tais como

metamorfose, simbolismo, performance, etc., e a leitura documentarizante

pode ser conduzida por instruções que não recaem apenas sobre aspectos

estilísticos do documental, mas também sobre elementos narrativos da

animação. Além disso, a animação tem o poder de tornar visível o que não

pode ser captado pelo olhar humano e pela câmera, tornando-se uma

poderosa ferramenta para expor sentimentos, pensamentos e idéias e para

explorar temas através de uma abordagem subjetiva. A união entre

animação e narrativa documental no documentário animado, entretanto, é

carregada de tensão, especialmente porque a animação é tradicionalmente

associada ao universo do "faz de conta" e sua natureza subjetiva entra em

conflito com a visão tradicional do documentário como sendo um relato

objetivo sobre o real e relacionado aos discursos científicos. No processo de

leitura de um documentário animado essa tensão está presente e é uma de

suas particularidades. A natureza aparentemente contraditória da junção

entre animação e documentário chama a atenção do espectador para novas

possibilidades de representação do mundo histórico que não apenas os

modos já estabelecidos de narrativa documental e suscita a reflexão sobre a

abordagem das questões envolvidas nas asserções apresentadas pelo filme.

Palavras-chave: Documentário. Animação, Documentário animado,

semiopragmática.

Ano: 2011.

Orientador: Marcius Freire.

- 199 -

IDENTIDADE CULTURAL E AUTO-REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA INDÍGENA XAVANTE

Marcelo do Nascimento Melchior

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Comunicação.

Instituição: Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia. Universidade Federal de Goiás – UFG.

Resumo: A pesquisa faz uma análise a respeito da Produção Cinematográfica (Documentários) dos índios Xavante do estado de Mato Grosso, buscando entender as expressões e visões nas quais os próprios indígenas se auto-representam em suas produções visuais. O mundo contemporâneo possibilita o acesso a novas tecnologias de forma prática e dinâmica. Desse modo, as culturas que por assim chamamos de "minoritárias" estabelecem mecanismos de relações com esses novos processos em benefício próprio e do grupo. Exemplo disso é o uso da câmera como um meio para criação de documentários. Os indígenas de um modo geral e em particular a etnia Xavante, aos poucos mostram que é possível romper com os paradigmas de inferioridade cultural dos quais foram vitimas no decorrer da história. Pois, muito do imaginário que perpassa a imagem do índio no cinema é portador de uma enorme carga preconceituosa e não verossímil da realidade. Verificamos isso se atentarmos para os filmes de ficção e mesmo para os documentários que enfocam sociedades indígenas e que foram produzidos por não índios. O cinema brasileiro, desde o seu início, tematizou o índio em suas produções e, por muito tempo, esses filmes tiveram como referência não o índio real,

Marcelo do Nascimento Melchior

mas aquele construído pela literatura romântica, marcadamente idealizado.

Temos, como questionamento principal, entender as produções

cinematográficas/documentários realizadas por cineastas indígenas, com um

olhar diferenciado/intercultural e dinâmico.

Palavras-chave: Identidade Cultural, Auto-Representação, Cinema

Documentário.

Ano: 2011.

Orientador: Rosa Maria Berardo.

O DOCUMENTÁRIO CHEGOU À SALA DE CINEMA. E AGORA? O LUGAR DO DOCUMENTÁRIO NO MERCADO AUDIOVISUAL BRASILEIRO NA PERSPECTIVA DE SEUS AGENTES: DA PRODUÇÃO

À EXIBIÇÃO (2000-2009)

Teresa Noll Trindade

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em

Multimeios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo: Esta dissertação se propõe a analisar a produção contemporânea de

documentários brasileiros exibidos em salas comerciais de cinema. Para

tanto, realiza levantamento de dados empíricos sobre o mercado nacional

deste tipo de produto, desde a produção até a exibição. Utiliza também

material obtido em entrevistas com produtores, diretores, distribuidores e

exibidores que participam ativamente deste setor da produção audiovisual.

Buscou-se avaliar questões relevantes para a compreensão do mercado onde

o documentário procura se inserir nesta primeira década do século XXI,

com todos os seus vícios e inconsistências.

Palavras-chave: Documentário brasileiro, produção, distribuição, exibição,

mercado audiovisual.

Ano: 2011.

Orientador: Marcius Freire.

AS CONDIÇÕES DA EDIÇÃO NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO DE OBSERVAÇÃO

Maria Helena Peixoto Neves Pinto

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Mestrado em Som e Imagem.

Instituição: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes.

Resumo: A presente dissertação teve como objectivo central o estudo e a análise das condições da edição no documentário português contemporâneo de observação. Tal, implicou um levantamento histórico e analítico, focalizado sobre o género documental que possibilitou uma compreensão objectiva contemporânea. Esta teorização envolveu, igualmente, a realização de uma generalização mais abrangente que se evidencia não só ao nível da produção nacional, mas também de algumas produções estrangeiras mais relevantes para a evolução e compreensão da temática em questão. O carácter ficcional inerente ao conceito de montagem cinematográfica sugere uma imposição clara em relação à documentação do real associada ao género documental. Sem um guião ou um story-board definidos, a edição no documentário implica uma estruturação e uma teorização dos conteúdos de uma forma mais complexa do que na ficção. A montagem prática da obra documental de observação "Um estudo de possibilidades, sobre o acompanhamento e registo do processo criativo da peça teatral 'Bichos do Bosque'", da nossa autoria, contribui para a compreensão de algumas problemáticas. Tanto a dissertação como o projecto prático que a complementa representam um ano de estudo focalizado sobre a montagem no documentário de observação.

Palavras-chave: edição, documentário de observação.

Ano: 2011.

Orientador: Carlos Sena Aires.

Co-orientador: Carlos Ruiz Carmona.

FALSO DOCUMENTÁRIO: MONTAR ENTRE FICÇÃO E FACTO

Nuno Teixeira de Castilho

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Mestrado em Som e Imagem.

Instituição: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes.

Resumo: A presente dissertação pretende reflectir sobre a montagem neste

subgénero cinematográfico, a partir da análise e desconstrução da

montagem de várias obras denominadas falsos documentários, como

também, dos respectivos géneros que de certa maneira formam este híbrido

audiovisual, a ficção e o documentário, situando-os ainda na sua

aproximação à representação do real. Deseja-se clarificar os mecanismos de

montagem que permitem revelar os objectivos narrativos e formais inerentes

ao falso documentário, assim como explorar o seu contributo para uma

melhor reflexão sobre as preconcepções, códigos e convenções intimamente

ligadas documentário. Para isto, servimo-nos não apenas de uma pesquisa

teórica, mas também de uma aplicação empírica, traduzida na criação de um

projecto prático, Artur, um falso documentário sobre um realizador

português, aparentemente desconhecido pelo público em geral.

Palavras-chave: Montagem, falso documentário.

Ano: 2011.

Orientador: Carlos Sena Aires.

Co-orientador: Carlos Ruiz Carmona.

EL DOCUMENTAL DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEO EN GALICIA - UN CASO PRÁCTICO: ARRAIANOS

María Isabel Martínez Martínez

DEA-Diploma de Estudios Avanzados (suficiencia investigadora).

Designação do Programa de Estudos: Doctorado en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas.

Instituição: Universidade de Vigo.

Resumo: No cabe duda, el documental personifica como ningún otro género el grado de inestabilidad del que hace gala en nuestros días la institución cinematográfica. El último auge del documental en la década de los 90 coincidió con un marasmo de cambios que están modificando las estructuras convencionales del cine y la manera de concebirlo. El grado de flexibilidad y permeabilidad hace que el documental se convierta en la punta del iceberg de una nueva concepción del audiovisual tanto a nivel de producción como a nivel artístico. Unos nuevos puntos de vista sobre la producción y recepción de estos productos que están clausurando caminos obsoletos e indican la trayectoria de nuevas vías por las que transitar en el futuro.

Nos encontramos contemplando una sucesión de transformaciones del documental que historiadores del cine como Raymond Bellour o Jonatham Rosembaum llaman mutaciones. Estas evoluciones del audiovisual en tan poco tiempo marcaron el definir el momento de la imagen en movimiento de la actualidad en lo que le dan en llamar poscine. Muchos cineastas y teóricos quisieron ver en esta nueva etapa la muerte del cine porque se echaba por tierra todo el sistema de correspondencias con las que se sustentó el cine a lo largo del siglo XX. Quizás es excesivamente exagerado decir que estamos en la muerte del cine clásico, entendido como modelo de distribución y producción audiovisual marcada por los adelantos

tecnológicos. La tecnología permitió abaratar costes y reducir el tiempo de los procesos por lo que concedió más tiempo a los creadores a experimentar y a pensar la imagen. Por lo tanto, no estamos ante la muerte del cine pero sí ante la muerte de una manera de pensar el cine.

Existe pues, un extraño paralelismo entre la situación del cine en la actualidad y el grado de efervescencia ontológica de la que da muestras en los últimos años el documental. La historiografía académica del cine no da abasto a intentar sistematizar los últimos movimientos por los que se precipita1. En los últimos años este protagonismo del documental se acompañó con una serie de investigaciones sobre el tema que lejos de aclarar la situación lo que arrojan es la sensación de que nos encontramos ante una concepción altamente moldeable, con un elevado grado de inestabilidad que hace sino imposible, si poco certera, el decantarse por una taxonomía que sirva de patrón a todas sus variantes.

El principal punto de atención de esta investigación recae en lo que se da en llamar "documental de creación" o cine de no ficción. A Galicia llegó, de forma más o menos oficiosa, esta denominación de mano de la administración de la Xunta de Galicia cuando pretendió promover proyectos con mirada propia y con riesgo creativo. En muy pocas ocasiones se da el hecho de que los responsables del gobierno o las administraciones públicas, entes encargados de promover y difundir la creación cultural, sean capaces de apoyar una tendencia creativa que, cuando menos, es controvertida en sus planteamientos estéticos y formales, alejados de las obras enmarcadas dentro del modo de representación institucional. Sin embargo, en esta ocasión, debido a diferentes causas, la administración pareció entenderlos y apoyarlos.

La incorporación de esta categoría en el texto de la convocatoria de ayudas a la producción audiovisual de la Xunta de Galicia derivó que se pudieran materializar una serie de proyectos que se pueden denominar como documentales de creación. La producción no solo se reduce a proyectos

María Isabel Martínez Martínez

subvencionados sino también a "creadores individuales" que gracias a las

nuevas condiciones de producción pudieron levantar sus obras. Esta

independencia es uno de los síntomas de lo que se da en llamar documental

de creación.

Esta ingerencia gubernamental hizo que explosionara una manera de

entender el documental mucho más libre y más acorde con el presente y con

las propuestas más radicales que surgen en otras cinematografías nacionales

de más larga trayectoria. El documental de creación sirve para que el

audiovisual gallego de concepción periférica y conservadora se pusiera en

sintonía con los nuevos giros del audiovisual del panorama internacional.

Este trabajo contempla un período de estudio muy limitado, que se

corresponden con los años de funcionamiento de la Axencia Audiovisual

Galega y en los que se pretende mostrar la transformación que ha sufrido

parte del audiovisual gallego y que en la actualidad, se ha denominado Novo

Cinema Galego.

Palavras-chave: Documental de creación, cine de no ficción, nuevas

narrativas, hibridaciones, Axencia Audiovisual Galega, Novo Cinema

Galego.

Ano: Septiembre de 2009.

Orientador: Xaime Fandiño Alonso.

- 208 -