



DOC

ON-LINE

www.doc.ubi.pt

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

Editores

Marcus Freire, Manuela Penafria

Teoria do documentário

Teoría del documental

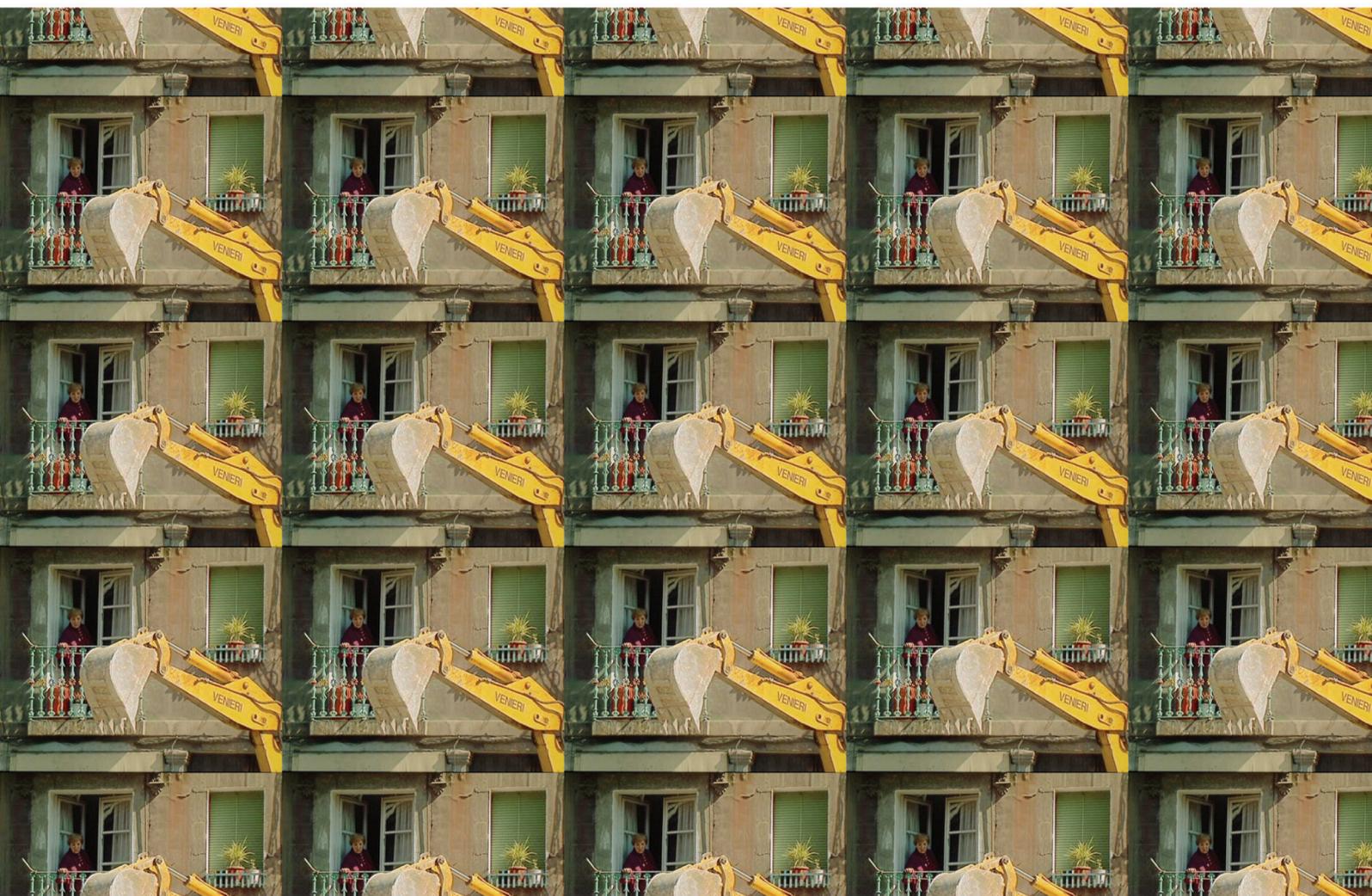
Documentary theory

Théorie du documentaire



En Construcción (2001),
de José Luís Guerín

n.11 (12. 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 Califórnia-Irvine, EUA)
Claudine de France (Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, França)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Gordon D. Henry (Michigan State University, EUA)
Henri Arraes Gervaiseau (Universidade de São Paulo, Brasil)
José da Silva Ribeiro (Universidade Aberta, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
João Mário Grilo (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Julio Montero (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Luiz Antonio Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Margarita Ledo Andión (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III , França)
Miguel Serpa Pereira (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Patrick Russell LeBeau (Michigan State University, EUA)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line www.doc.ubi.pt

Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas

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

Dezembro 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 | Editor's note | Éditorial

Teoria do documentário

---> Marcius Freire, Manuela Penafria - 2 -

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

Novos territórios do documentário

---> Arlindo Machado - 5 -

Perspectivas da análise narrativa no cinema: por uma abordagem da narrativa no filme documentário

---> Sandra Straccialano Coelho - 25 -

Fotografía y realidad: notas para una fenomenología del cine documental

---> Rubén Dittus - 56 -

Retórica e pragmática do documentário: a experiência de realização cinematográfica compartilhada do projeto Vídeo nas Aldeias

---> Juliano José de Araújo - 87 -

O cinema documentário para André Bazin e o *Dialectical Program*: dialética e ética

---> Eduardo Tulio Baggio - 118 -

Potência e arrefecimento do direto no documentário

---> Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues - 134 -

La experiencia como categoría en el cine de Chris Marker

---> Celina López Seco - 159 -

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

As sonoridades e os sentidos na construção do documentário antropológico

---> Carlos Miguel Rodrigues - 174 -

Argentina, 1960: los caminos de la independencia. Tradición documental y configuración del campo cinematográfico	
---> María Florencia Luchetti	- 191 -
El juego se acabó: nuevos caminos en el documental brasileño contemporáneo	
---> María Celina Ibazeta	- 231 -

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

O documentário espanhol: uma análise de <i>En Construcción</i> , de José Luís Guerín	
---> Manuela Penafria	- 248 -

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

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

<i>Useless</i> : o operário, o artista, o artesão	
---> Maria Fátima Nunes	- 258 -

ENTREVISTA

Entrevista | Interviews | Entretien

A Internet como uma forma alternativa de distribuição: uma entrevista com a realizadora portuguesa Cláudia Tomaz	
---> Ana Catarina Pereira	- 273 -

DISSERTAÇÕES E TESES

Tesis | Theses | Thèses

Tradition et innovation chez les Nativos de Ponta Negra. Étude filmique dans un quartier de Natal (Rio Grande do Norte, Brésil)	
---> Cristian Mauricio Montecinos Billeke	- 284 -
Ficção, documentário e narrativa histórica: um estudo de caso da representação social do sequestro do <i>ônibus 174</i>	
---> Bruna Rafaela Veiga Brasil	- 286 -

O “Modelo egológico” no documentário brasileiro: a individualização pela rentabilidade cênica em <i>Estamira</i> e <i>A pessoa é para o que nasce</i>	
---> Cléber Eduardo Miranda dos Santos	- 287 -
A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós	
---> Krishna Gomes Tavares	- 289 -
Documentário português no século XXI: retrato de um país	
---> Celme Cristina de Jesus Tavares	- 291 -

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

TEORIA DO DOCUMENTÁRIO

Marcus Freire, Manuela Penafria

A presente edição da *DOC On-line* é composta por um conjunto de artigos diversificado e revelador do estado atual da reflexão teórica sobre o documentário. Muito sucintamente, diríamos que o documentário enquanto objeto de estudo exige a interdisciplinaridade, a revitalização de conceitos vindos da tradicional teoria do cinema, a articulação entre conceitos tradicionalmente distintos, novas leituras de velhos autores, a introdução de novos conceitos e perspectivas em áreas de estudo de algum modo consolidadas (como a Antropologia Visual), a identificação de filmes-rutura e/ou, ainda, a constante revisão, renovação ou revisitação de modos de representação considerados típicos da *praxis* documental.

No presente *Dossier temático* podem ser lidos: “Novos territórios do documentário”, de Arlindo Machado que apresenta e discute formas contemporâneas de fazer e pensar o documentário; “Perspectivas da análise narrativa no cinema: por uma abordagem da narrativa no filme documentário”, de Sandra Straccialano Coelho percorre o conceito de narrativa na teoria do cinema discutindo a sua operacionalidade para o campo do documentário; “Fotografía y realidad: notas para una fenomenología del cine documental”, de Rubén Dittus apresenta aproximações conceituais entre fotografia e documentário; “Retórica e pragmática do documentário: a experiência de realização cinematográfica compartilhada do projeto Vídeo nas Aldeias”, de Juliano José de Araújo analisa, do ponto de vista da Pragmática, filmes realizados em contexto antropológico; “O cinema documentário para André Bazin e o *Dialectical Program*: dialética e ética”, de Eduardo Tulio Baggio apresenta uma leitura inovadora das reflexões de Bazin a respeito do documentário; “Potência e

arrefecimento do direto no documentário”, de Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues analisa o direto na sua evolução histórica e estilística; “La experiencia como categoría en el cine de Chris Marker”, de Celina López Seco, articula, a partir do filme *Sans Soleil/Sin Sol* (1982), a interpelação das imagens com a noção de experiência de Charles S. Peirce. Na secção *Artigos*, “As sonoridades e os sentidos na construção do documentário antropológico”, de Carlos Miguel Rodrigues dedica-se à análise da componente sonora no documentário antropológico; “Argentina, 1960: los caminos de la independencia. Tradición documental y configuración del campo cinematográfico”, de María Florencia Luchetti faz uma análise sociológica do documentário argentino; e em “El juego se acabó: nuevos caminos en el documental brasileño contemporáneo”, María Celina Ibazeta apresenta o filme *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho como “uma nova forma de entender a prática documentária e o lugar do documentarista”. Em *Análise e crítica de filmes, Useless* (2007), de Jia Zhang-Ke é visto em detalhe por Maria Fátima Nunes. Em *Leituras*, o livro: *En Construcción, José Luis Guerín* (2001), da autoria de Longi Gil Puértolas é apresentado por Manuela Penafria. Na secção *Dissertações e Teses*, surgem os mais recentes trabalhos científicos de que tivemos conhecimento. A tese de Doutoramento de Cristian Mauricio Montecinos Billeke intitulada: “Tradition et innovation chez les Nativos de Ponta Negra. Etude filmique dans un quartier de Natal (Rio Grande do Norte, Brésil)” e os Mestrados: “Ficção, documentário e narrativa histórica: um estudo de caso da representação social do sequestro do ônibus 174”, de Bruna Rafaela Veiga Brasil; “O ‘Modelo egológico’ no documentário brasileiro: a individualização pela rentabilidade cênica em *Estamira* e *A pessoa é para o que nasce*”, de Cléber Eduardo Miranda dos Santos; “A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós”, de Krishna Gomes Tavares e “Documentário português no século XXI: retrato de um país”, Celme Cristina de Jesus Tavares.

DOSSIER TEMÁTICO

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

NOVOS TERRITÓRIOS DO DOCUMENTÁRIO

Arlindo Machado*

Resumo: Nos festivais e mostras de documentários há uma crescente dúvida sobre o que cabe ou não nessa categoria, entre outras razões pela contaminação cada vez maior do documentário pela ficção, a ponto de muitos trabalhos exibidos nesses eventos serem visivelmente obras de ficção. Na verdade, o que está acontecendo agora é uma expansão do conceito de *documentário* e, em algum sentido também, a sua superação. Para que possamos ter uma ideia de quão complexo ficou o campo do documentário, levantamos alguns dos mais proeminentes “desvios” que esse formato audiovisual experimentou nos últimos anos: o documentário híbrido, o falso documentário, o metadocumentário, o documentário sonoro, a animação documental e o documentário *machinima*.

Palavras-chave: Conceito de documentário.

Resumen: En festivales y muestras de documentales existe una duda creciente sobre lo que cabe o no en esa categoría, entre otras razones por la contaminación cada vez mayor del documental por la ficción, hasta el punto de que muchos trabajos exhibidos en esos eventos son visiblemente obras de ficción. En realidad, lo que está sucediendo ahora es una expansión del concepto de *documental* y, en algún sentido también, su superación. Para poder hacernos una idea de cuán complejo se ha vuelto el campo del documental, examinamos algunos de los más prominentes “desvíos” que dicho formato audiovisual ha experimentado en los últimos años: el documental híbrido, el falso documental, el metadocumental, el documental sonoro, la animación documental y el documental *machinima*.

Palabras clave: Concepto de documental.

Abstract: At festivals and exhibitions of documentaries there is a growing doubt about what fits or not in this category, among other reasons because of the increasing contamination of the documentary by the fiction, to the point of many works displayed in these events are visibly works of fiction. Actually, what is happening now is an expansion of the concept of *documentary* and, in some sense also, it's overcoming. To make it possible for us to have an idea of how complex the documentary field has become, we raise some of the most prominent “deviations” that this audiovisual format has experienced in the last few years: the hybrid documentary, the false documentary, the metadocumentary, the sound documentary, the documentary animation and the *machinima* documentary.

Keywords: Concept of documentary.

Resumé: Il existe, au sein des festivals et des rétrospectives de documentaires, un doute croissant sur ce qui entrerait ou n'entrerait pas dans cette catégorie. Ceci trouvant entre autres ses raisons à cause de la contamination chaque fois plus importante du documentaire par la fiction, au point que de nombreux travaux présentés au long de ces événements seraient visiblement des oeuvres de fiction. En vérité, ce qui est en train de se passer à présent consiste en une expansion du concept de *documentaire* et aussi, en quelque

* Doutor em Comunicação e Semiótica. Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP.

sorte, à son dépassement. Pour que nous puissions avoir une idée de la complexité dans laquelle se trouve le champ du documentaire, nous attirons l'attention sur quelques-uns des "détournements" les plus proéminents que ce format audiovisuel a expérimenté au cours des dernières années : le documentaire hybride, le faux documentaire, le métadocumentaire, le documentaire sonore, l'animation documentaire et le documentaire *machinima*.

Mots-clés : Notion de documentaire.

Por ocasião do balanço final da “Muestra Internacional de Documentales”, ocorrida em Bogotá em 2004, chegou-se à conclusão de que era necessário mudar o nome *documentário* que se dava a uma certa classe de filmes, vídeos e programas de televisão. Essa palavra havia se tornado demasiado velha e insuficiente para designar qualquer coisa, além de que já não dava mais conta da extensão da produção que se estava vendo e discutindo na própria mostra de documentários. Uma boa parte dos trabalhos mostrados já não se encaixava mais naquele tipo de estética, ou naquele tipo de linguagem, ou naquela postura ética que se tinha nas primeiras películas dos irmãos Lumière, ou nos filmes de Flaherty, Rouch, ou Wiseman. Num certo sentido, estávamos vivendo uma fase não apenas de hibridismo e de indefinição de categorias, mas também de perda da inocência, uma fase de consciência de que a “realidade”, a “verdade” e a “informação objetiva”, além de serem conceitos complexos, com um vasto repertório de polêmicas em toda a história da filosofia, não podiam ser alcançadas com métodos elementares de aproximação do mundo.

O documentário tem um problema básico: nós todos falamos dele, mas não sabemos bem o que ele é. Não conheço uma definição de documentário que seja satisfatória e que dê conta de todos os produtos audiovisuais que são encaixados nessa categoria. Mas seja qual for a definição, sempre haverá documentários que não a referendam. Então, como a definição é difícil, em geral se explica o documentário não por suas qualidades intrínsecas, mas pela negativa: documentário é não-ficção (não por acaso, os povos de língua inglesa chamam os documentários de *nonfiction films*). Considerando que no audiovisual, ou pelo menos no

cinema, a ficção é hegemónica, é a categoria dominante, então se define documentário como a sua negação. Mas se a ficção pode ser definida como a *suspensão da descrença* (uma história fictícia não pode ser considerada verdadeira ou falsa: ela é o que é e ponto final), espera-se que, no documentário, assim como no telejornal, as coisas se passem de forma diferente, ou seja, eu preciso acreditar na veracidade daquilo que estou vendo e ouvindo. O mesmo acontece com a categoria “experimental”. Até os anos 1960, só existiam no cinema as categorias “documentário” e “ficção”. Mas como começaram a aparecer trabalhos que não podiam, sob nenhuma hipótese, ser classificados em qualquer dessas duas categorias, surgiu então uma terceira categoria: o experimental, que também se definia por negação, ou seja, experimental é tudo o que não pode ser enquadrado nem como ficção, nem como documentário. Mas recentemente começou-se a falar (e até produzir eventos relacionados) em “documentários experimentais”, ou seja, estamos agora diante de um conceito de documentário que representa uma dupla negação: a negação da ficção e a negação do próprio documentário. Talvez os colombianos tenham razão: já está na hora de mudar de nome, porque a palavra *documentário* não dá mais conta da ampliação do campo.

Segundo a maioria dos livros dedicados ao tema, a palavra *documentário* foi utilizada pela primeira vez por John Grierson, para designar o tipo de cinema feito por Robert Flaherty, mas ela já aparece em alguns dicionários desde o século XIX para designar tudo aquilo que tem o carácter de documento. De fato, a noção de documentário, no audiovisual, é subsidiária da noção de *documento* no sentido que lhe dá a História como disciplina: prova da verdade. Mas basta ler o belíssimo livro de Paul Ricoeur *A memória, a história, o esquecimento* (2007) para se dar conta de que o termo *documento* é bastante problemático. Uma coisa é o rastro que as coisas e os seres deixam quando passam, aquilo que a câmara e o microfone têm a propriedade de captar muito parcialmente. Mas para que esse rastro se

torne documento ou testemunho de um lugar ou de uma época é preciso que alguém o procure, que alguém se interrogue sobre ele.

O documento, portanto, assim como o documentário, é alguma coisa que é instituída como tal por sujeitos que se interrogam sobre o mundo. Os tecidos dos incas bolivianos podem ser “lidos” por historiadores e antropólogos como uma espécie de “escritura”, onde um povo “escreve” a sua história através dos motivos com que os ilustram, mas para os turistas que visitam a Bolívia, eles são apenas interessantes ornamentos para cobrir o sofá ou a cama. Ou seja, para os turistas, os tecidos incas não são documentos de nada, são “enfeites”. É preciso uma intenção, um esforço de enfoque para que algo apareça para alguém como um “documento” de alguma coisa. Da mesma forma, a saga do esquimó Nanook (*Nanook of the North/ 1922*), imaginada por Flaherty, pode ser “lida” como um documentário antropológico sobre o modo de vida dos esquimós do norte ártico do Canadá, mas para um espectador comum é apenas uma bela narrativa sobre um esquimó que luta pela sobrevivência num mundo hostil. Nesse sentido, o personagem de Flaherty não é nada diferente do esquimó Inuk, interpretado por Anthony Quinn, no extraordinário filme de ficção *The Savage Innocents* (Sangue sobre a Neve/1960), de Nicholas Ray. Qual é o mais “verdadeiro” e qual é o mais “encenado”? O filme de Ray tem menos a dizer sobre os esquimós só porque a maior parte dele foi rodada com atores profissionais nos estúdios Pinewood e Cinecittà, respectivamente de Londres e Roma? Na verdade, há tanta pesquisa sobre o modo de vida dos esquimós no filme de Ray quanto no filme de Flaherty.

Poderíamos então definir documentário por uma tautologia: documentário é tudo aquilo que é produzido por uma classe de realizadores chamados documentaristas, assim como música é tudo aquilo que é produzido por músicos, mesmo quando não há som nenhum para ouvir, como no caso de algumas obras de John Cage e Mauricio Kagel. Pois, a bem da verdade, há tanta encenação e *mise en scène* nos filmes de Flaherty

como nos mais imaginosos filmes de ficção. Em sua média-metragem *How the Mith Was Made* (1979), o cineasta norte-americano George Stoney faz uma viagem às ilhas Aran, na Irlanda, as mesmas ilhas que serviram de cenário ao célebre *Man of Aran* (O Homem de Aran), de Flaherty, realizado mais de 40 anos antes (1934). O avô de Stoney havia sido o médico das ilhas Aran desde o tempo de Flaherty e conhecia todos os pescadores que serviram de “atores” para o filme deste último. Graças a essa fortuita coincidência e entrevistando todos os que ainda sobreviviam, Stoney pôde reconstituir todo o processo de criação do filme de Flaherty e dar-se conta de como o filme foi “encenado” como qualquer filme de ficção: havia um roteiro; textos que deviam ser decorados pelos “atores” locais; esses “atores” eram dirigidos pelo cineasta, que também coreografava rigorosamente cada plano; as cenas eram repetidas muitas vezes; havia rebatedores e iluminação artificial e assim por diante. Havia inclusive a preocupação de se produzir suspense através do estiramento das cenas de tensão, como na famosa seqüência da tempestade, em que as mulheres se deslocam até a praia, preocupadas com os pescadores que não retornam do mar. Mas, na verdade, no momento da filmagem da cena das mulheres, não havia pescador algum no mar. A seqüência foi artificialmente construída através da montagem de imagens que se passaram em ocasiões distintas e muitas delas encenadas especificamente para o filme. *Nonfiction film?*

A dúvida dos colombianos com relação à pertinência de se continuar a usar o termo *documentário* se dá, entre outras coisas, pela crescente contaminação desse gênero ou formato audiovisual pela ficção, a ponto de muitos trabalhos exibidos na mostra de documentários de 2004 serem visivelmente obras de ficção, com atores, estúdios e tudo mais. Por outro lado, paradoxalmente, muitos historiadores utilizam os filmes de ficção como “documentos” para se estudar um lugar ou uma época: os filmes (de ficção) de Fritz Lang, por exemplo, são materiais que podem nos ajudar a entender a República de Weimar (Alemanha), enquanto os de Frank Capra

podem nos ajudar a entender o *New Deal* rooseveltiano (EUA). Na verdade, o que estava acontecendo em 2004 era uma expansão do conceito de *documentário* e, em algum sentido também, a sua superação. Para que possamos ter uma idéia de quão complexo ficou o campo do documentário, vamos tentar abaixo levantar alguns dos mais proeminentes “desvios” que esse gênero ou formato audiovisual experimentou nos últimos anos.

O documentário híbrido

Antes, ele era conhecido como *docudrama*, além de outros nomes mais esdrúxulos. O documentário híbrido tem uma história tão longa quanto a do próprio documentário. Quando os irmãos Lumère, em *Démolition d'un mur* (1896), mostram a derrubada de um muro de trás para frente, ao revés, fazendo o muro renascer a partir de suas próprias cinzas, já temos aqui, nos primórdios do cinema, uma das primeiras perversões da fórmula básica do documentário. O documentário híbrido é isso: é documentário até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos do domínio da fabulação. Ou vice-versa. Ele fica a meio caminho entre o documento e a imaginação. Pois, a bem da verdade, nenhum documentário é realmente um documentário puro. Aliás, um documentário puro seria algo inimaginável, pois sempre há a interposição da subjetividade de um (ou mais) realizador(es), sempre são feitas escolhas, seleções, recortes e é inevitável que essas mediações funcionem como interpretações. Para o bem ou para o mal. Na verdade, o documentário puro nem é desejável, pois seria algo insípido, incolor e inodoro, além de inútil, e, como vimos acima, a própria noção de *documento* depende de um engajamento da parte de quem lida com ele. Mesmo Frederick Wiseman, cuja obra cinematográfica pode ser considerada a mais radical na assunção de uma postura documental e na recusa de recursos narrativos ou dramáticos, não abre mão da utilização de

estratégias de envolvimento e de implicação do espectador no espaço fílmico, além de manter, em todos os seus trabalhos, uma coerente visão de mundo, que não deixa de ser crítica, ainda que dentro de uma lógica do distanciamento e da objetividade. Não por acaso, o especialista Barry Keith Grant (1992) considera a obra de Wiseman um caso raro de *autoria* em documentário, no sentido de que ela é dotada de estilo, rigor estético, preocupação com a verdade (no sentido socrático do termo, não no sentido audiovisual vulgar de registro indicial) e construção de uma visão de mundo.

O melhor exemplo de documentário híbrido que temos no Brasil talvez seja *Jogo de cena* (2006), de Eduardo Coutinho. O documentário é simples e complexo ao mesmo tempo. De início, 83 mulheres atenderam a um anúncio publicado na imprensa do Rio de Janeiro, que buscava atrizes para um possível espetáculo teatral. A ideia era a de que as mulheres contassem as histórias de suas vidas num estúdio. Depois dos ensaios, 23 delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha, diante de uma sala vazia. Mas as histórias contadas pelas outras mulheres não foram ignoradas. Elas foram reproduzidas por atrizes profissionais, que não só se misturaram às atrizes iniciantes ou amadoras, mas também fundiram as histórias alheias às suas próprias histórias pessoais. Como não há identificação das pessoas que aparecem na tela, fica difícil saber quem está contando a sua própria história e quem está contando uma história vivida por outra mulher, ou ainda quem está contando a história de outra mulher misturada à sua própria. Também é difícil de saber o que há de verdade e fantasia no relato de cada mulher, mas isso não importa tanto ao filme. O que importa é o “jogo de cena”, como no teatro: um jogo de representações em que o vivido e o imaginado se mesclam numa estrutura indissolúvel. Pode-se chamar isso de documentário? Sim, unicamente porque Eduardo Coutinho é considerado, no Brasil, um documentarista. Se o realizador fosse

Godard (por que não? a estrutura do filme lembra muito a do primeiro episódio de *Six fois deux/* 1976), a classificação ficaria muito mais difícil.

O falso documentário

Essa é uma variação bem conhecida. Trata-se daquele produto audiovisual que tem toda a “cara” de documentário (forma, linguagem, formato etc.), mas na verdade é uma ficção, ou uma broma, ou um trote, ou uma paródia do documentário. Em geral, o objetivo do falso documentário é refletir sobre o próprio documentário, através de uma apropriação dos códigos, modelos e discursos desse formato audiovisual, seja para questionar sua pretensa objetividade e a veracidade que este supõe encerrar, seja para demonstrar ao espectador a facilidade com que se pode manipular a informação no audiovisual, seja ainda para propor uma utilização subversiva do documentário, como formato para a criação de um imaginativo trabalho de ficção, à maneira do *War of the Worlds*, célebre programa radiofônico de Orson Welles de 1938. Ou seja, o falso documentário pretende mostrar que, ao contrário do que apregoa o mais importante evento brasileiro sobre documentários (*Tudo é Verdade*), na verdade, tudo é mentira.

Há uma grande quantidade de filmes, vídeos e programas de televisão que poderiam se encaixar nessa categoria, mas um exemplo eloqüente certamente é *Opération Lune* (ou *The Dark Side of the Moon/* 2002), trabalho realizado por William Karel para o canal franco-alemão Arte e que tenta provar, com documentos evidentemente alterados ou fora de contexto, que os americanos jamais estiveram na Lua em 1969. Sobre esse falso documentário já realizamos uma análise em outro artigo (MACHADO e VÉLEZ, 2005: 11-30), onde a conclusão a que chegamos

era a de que, independentemente das imagens do “documentário” serem falsas ou não, a tese poderia ser verdadeira ou, pelo menos, convincente. *Opération Lune* é uma farsa sobre uma farsa: ele tenta provar que a viagem à Lua (ou pelo menos o seu registro audiovisual) foi uma mentira, mas ele próprio também é uma mentira. A diferença é que Karel constrói a sua farsa suspeitando de que a hipótese possa ser verdadeira. Em psicanálise, costuma-se dizer que quando alguém mente sobre uma mentira, acaba dizendo a verdade. De qualquer forma, o programa é um excelente estudo sobre a guerra fria, a corrida espacial e a conjuntura política dos EUA e da então chamada União Soviética nos anos 1960, o que indica que há muita pesquisa séria por trás da farsa. No fundo, parece que Karel quis construir um documentário falso para mostrar que, num mundo centralizado pelo espetáculo da mídia, o falso pode ser mais real do que o próprio “real”.

O metadocumentário

O metadocumentário é o tipo mais cruel de documentário, na medida em que denuncia não apenas a ilusão documental, mas também a instrumentalização do outro que o documentário em geral faz, seja consciente ou inconscientemente. Ele questiona também a prática corrente de se utilizar da imagem e da palavra do outro para comprovar teses sociais ou políticas. O metadocumentário é o tipo de documentário que reflete sobre seus próprios limites e sobre a sua real capacidade de dizer algo sobre o mundo. De fato, o seu tema básico é sempre o próprio documentário, as razões que ele alega, as instituições que o promovem e os fins a que se destina. Conhecemos um número infinito de fotógrafos e documentaristas que ficaram ricos e famosos explorando a desgraça alheia (vide o caso do brasileiro Sebastião Salgado). De onde vem esse fascínio escopofílico do documentarista para com o exótico ou desgraça dos outros? O

metadocumentário põe a nu o que há de voyeurismo, de oportunismo e de invasão da privacidade alheia em certos documentários de cunho dito social ou político, ou o que há de arrogância, ignorância e manipulação em certos documentários ditos científicos ou jornalísticos.

Um bom exemplo é um clássico do cinema colombiano: *Agarrando Pueblo* (1977), realizado em 16 mm por Carlos Mayolo e Luís Ospina. Um cineasta (o próprio Mayolo), com seu *cameraman*, percorre as ruas de Cali, uma das cidades mais pobres da Colômbia, em busca de imagens de miseráveis e desgraçados para um documentário. O filme que ele estava realizando destinava-se a um festival de documentários na Alemanha. Os prêmios eram bons, mas o *dealine* para as inscrições já estava expirando e ele estava lutando contra o tempo para conseguir as imagens dentro do prazo. Mas, por mais miserável que fosse a cidade, ele não conseguia encontrar as imagens adequadas e suficientes e se desesperava por não estar logrando localizar na vida “real” todo o horror que estava na imaginação do realizador. No carro que o transportava pela periferia de Cali, o cineasta explicava ao condutor o tipo de desgraçados que ainda faltava encontrar: drogados terminais, aleijados das duas pernas, prostitutas aidéticas e assim por diante. Pior: os miseráveis não colaboravam, sentiam-se espionados, invadidos, encurralados, achavam que os realizadores eram agentes da polícia e, portanto, os atacavam com os instrumentos que tivessem às mãos. Numa das sequências mais fortes e hilariantes, uma entrevista visivelmente “arranjada” e ensaiada previamente com um casal pobre contratado para isso, eles são surpreendidos por um mendigo que os ameaça com uma faca, porque ocuparam o “seu” território. O realizador oferece dinheiro ao atacante, mas o mendigo toma as cédulas e as usa para limpar o traseiro; depois rouba as latas de filme que já tinham sido rodadas e as abre à luz do sol, para queimá-las e inutilizá-las.

A simples descrição já deve ter deixado clara a ironia que está por trás dessa simples história de um documentarista que não consegue terminar

o seu filme a tempo, porque o objeto de sua investigação conspira contra ele. Parte é ficção (muitos mendigos foram contratados para o filme) e parte é documentação direta dos escombros humanos de Cali. O filme foi rodado em preto e branco (a parte metadocumental), mas as imagens dos miseráveis filmadas pelo *cameraman* são mostradas em cores. Evidentemente, havia uma segunda câmera filmando (em preto e branco) as desventuras dos realizadores, mas esta não aparece no filme. Ao final, eles desistem do documentário e resolvem fazer um filme sobre a própria impossibilidade de se realizar um filme dessa espécie. Invertem então a direção da empreitada e acabam enfocando o outro lado da questão: o que move um documentarista a vampirizar a imagem do outro? Nasce então *Agarrando Pueblo*, uma espécie de *making of* de um filme que nunca pôde existir, porque as suas premissas já estavam de antemão equivocadas.

O documentário sonoro

Embora o cinema, assim como o vídeo ou a televisão sejam indiscutivelmente meios audiovisuais, em geral nos referimos a eles como meios baseados na imagem. Falamos muito, pelo menos desde o aparecimento do famoso livro de Fulchignoni (1972), de uma *civilização das imagens*, mas não de uma civilização dos sons. Para Michel Chion (1990: 122-3), existe uma razão, digamos assim, “estrutural” para essa insuficiência do discurso sonoro no audiovisual. Mesmo considerando que a trilha sonora, desde meados dos anos 1920, não cessa de evoluir, isso não altera uma situação primordial ou “ontológica” (para usar uma expressão que Chion assimila de Bazin), que é a definição essencialmente *visual* do cinema. Claro, um filme sem som continua sendo um filme e o estatuto do cinema não se altera em decorrência da existência ou não de uma trilha sonora. Um filme “mudo” é um produto tão legítimo quanto um filme

sonoro. Chion suspeita, entretanto, de que o mesmo não possa ser dito de um filme sem imagens. Embora esse caso-limite exista de fato – como acontece com *Wochenende* (1930), de Walter Ruttmann, um filme constituído apenas de uma trilha sonora aplicada a uma película virgem revelada sem exposição –, Chion considera mais adequado enquadrar tal experiência como um exemplo precoce de música concreta. No seu entender, um filme só pode ser tomado como tal quando tiver, se não “imagem” no sentido clássico do termo, pelo menos “um quadro visual de projeção”. “Ele só se torna um filme a partir do momento em que se refere a um quadro, mesmo que vazio, de projeção” (CHION, 1990: 122). Segundo esse ponto de vista, os sons só podem, portanto ser considerados *cinematográficos* desde que referidos a uma fonte de emanção de imagens. Em outras palavras, o universo sonoro ocorre no filme como um suplemento, um “a mais” (“*en plus*”), que não altera, porém a natureza “ontologicamente” visual do cinema.

Mas esse ponto de vista que coloca a imagem numa posição privilegiada na definição da natureza do cinema e demais meios audiovisuais tem alguma sustentação teórica? Tomemos o caso extremo de *Wochenende*. A obra de Ruttmann é, antes de mais nada, uma composição sonora concebida especialmente para audição na sala escura, uma obra portanto em que as condições psicológicas do ambiente cinematográfico foram levadas em consideração. Além disso, *Wochenende* é também uma peça concebida para registro óptico (uma vez que o registro magnético, utilizado na música concreta, ainda não existia e a alternativa, naquela época, era apenas o registro mecânico em disco). O som óptico, não o esqueçamos, é uma tecnologia genuinamente cinematográfica, pois se trata de uma interpretação do som em termos de densidade e variação luminosa, de modo a permitir que ele possa ser *fotografado*, impresso numa película e lido através de *projeção*. Norman McLaren, como sabemos, fez vários filmes em que a imagem não consiste em outra coisa que uma visualização

da trilha óptica de som. Mais uma coisa: Ruttman concebe *Wochenende* não como músico, mas como *cinasta* com uma experiência acumulada de mais de uma dezena de filmes, além da colaboração em obras de Lang, Reiniger e Wegener. De fato, do ponto de vista da concepção estética, o documentário sonoro de Ruttman consiste numa *montagem*, à maneira cinematográfica, de ruídos, vozes e sons diretos tomados num “fim de semana” (em alemão: *Wochenende*), em nada diferente, no essencial, da montagem de imagens urbanas concebida pelo mesmo Ruttman para o célebre documentário *Berlin: die Sinfonie der Großstadt* (Berlim: Sinfonia de uma Cidade/1927). E o que dizer de *Blue* (1993), longa-metragem de Derek Jarman constituído apenas de uma trilha sonora, tal como o *Wochenende*? Como ocorre em qualquer outro meio, não há fronteiras nítidas separando o cinema das outras artes, de modo que obras limítrofes sempre estarão estendendo essas fronteiras para além dos limites conhecidos e explorados.

É possível, portanto, conceber documentários que acontecem apenas no plano sonoro, *sem imagem*. Vejamos dois exemplos provenientes do vídeo cubano contemporâneo (que é um dos mais criativos e independentes do mundo). *Opus* (2005), de José Angel Toirac, é uma montagem de discursos (orais) do líder cubano Fidel Castro, mas os discursos eles próprios não são ouvidos na sua integridade. Toirac deixa apenas, na montagem final, as cifras numéricas citadas por Castro. É a coisa mais típica do discurso de qualquer estadista, seja ele ditador ou não, expor os números que revelam os progressos de seu governo, mas deixar apenas os números torna qualquer discurso hilariante e ridículo. Ao longo da duração do vídeo, os números, pronunciados sempre com ênfase retórica, se atropelam, se repetem de forma entediante, se contradizem. Castro, com sua voz já senil, gagueja, pigarreja, erra a pronúncia dos números, depois conserta os erros e assim por diante. Nenhuma imagem aparece durante todo o vídeo, a não ser a repetição redundante, em forma de caracteres visíveis, dos números anunciados pelo líder cubano. Documentário isso? Por que não? Tudo foi

baseado em materiais gravados de discursos “reais” pronunciados por Sua Excelência e nenhuma imagem externa foi acrescentada.

Bojeo (2006), de Celia González e Yunior Aguiar, vai na mesma direção cômica e irônica. O jovem casal está em Trinidad e Tobago, aproveitando umas férias camufladas que conseguiram às custas do convite para participar de um seminário de vídeo. De lá, ligam para os hotéis, restaurantes e *resorts* das magníficas praias de Cuba, perguntando sobre as atrações, a qualidade das praias e das águas, o cardápio dos restaurantes e assim por diante. A resposta que vem do outro lado do telefone fala do paraíso tropical, das belezas selvagens, dos *chefs* que conduzem os restaurantes e de tudo mais. Mas sempre que o casal tenta fazer uma reserva, vem a frustração: eles são cubanos e, portanto, por lei, não podem usufruir de nenhuma das delícias cubanas. Tudo está destinado apenas aos turistas estrangeiros, que pagam em dólares. O curioso neste vídeo é que as únicas imagens existentes são as fotos tiradas pelo casal nas praias de Trinidad e Tobago, onde, por sorte, os dois são estrangeiros. Quando entra o contato telefônico, a tela fica negra e a beleza das praias cubanas fica apenas descrita no discurso oficial do funcionário atendente. Nada há para se ver, porque os únicos que podem ver são os estrangeiros. A tela negra e vazia é a visão das maravilhas de Cuba pelo próprio cubano.

A animação documental

Uma das principais ingenuidades de boa parte da produção documental é a crença quase mística no poder do aparato técnico (câmera, lente, película, microfone) de captar por si só imagens ou “índices” da assim chamada “realidade”. Nesse tipo de acepção, um desenho animado, por mais sério e denso que seja jamais poderia ser um documentário, porque não tem esse traço captado diretamente do “real”. A diferença alegada, com relação

ao desenho animado, é que no documentário o próprio “real” gera (ou supõe-se que gera) a sua imagem e a oferece para a câmera, graças principalmente às propriedades óptico-químicas do aparato técnico e sem a contaminação de uma subjetividade supostamente parcial ou deformante.

Mas será verdade que um desenho animado infantil não pode ser um documentário? Uma animação feita em computador com programas de modelação e processamento de imagem nunca poderá ser considerada um documentário? Qualquer doutrina fechada acaba sempre sendo questionada pelos fatos. Basta ver os filmes para se dar conta de que muitas experiências de animação encontram-se dentro de um campo de práticas e de preocupações que costuma ser identificado com o do documentário.

Um exemplo eloquente nos chega novamente da Colômbia: *Pequeñas Voces* (2003), de Eduardo Carrillo. Trata-se, antes de qualquer outra coisa, de uma animação, mas curiosamente o filme foi parcialmente feito com recursos provenientes de um concurso para a realização de documentários! Devido à guerra civil que já dura muitas décadas, a Colômbia tem um grande número de crianças (1.100.000, segundo o filme) que perderam os pais e toda a família, vítimas dos guerrilheiros, dos paramilitares e do exército. Algumas organizações internacionais se incumbem de dar abrigo e educação a essas crianças que ficaram sozinhas no mundo. Foi numa dessas organizações que o diretor realizou o filme. Mas as crianças elas próprias não aparecem no filme, a não ser sob a forma de fotografias fixas, apenas nos intervalos entre os seus depoimentos. O que temos aqui é uma série de relatos, contados pelos próprios meninos e meninas, sobre o que foram as suas vidas antes de chegarem ao abrigo. Ou seja: o que temos é a guerra civil sob o ponto de vista de crianças de menos de 10 anos. Mas esses depoimentos só acontecem no plano sonoro. Ao mesmo tempo, essas crianças foram convidadas a desenhar as imagens das vidas que elas viveram, sob o ponto de vista delas mesmas. As imagens desenhadas pelas crianças constituem a base das imagens do filme.

Evidentemente, para tornar o filme interessante plasticamente, o realizador “animou” essas imagens através do programa *Flash* (*animar* significa: fazer as pessoas se moverem, os helicópteros voarem, os cachorros latirem etc.), mas sem alterar em nada os desenhos dos(as) garotos(as). Na versão em DVD, os desenhos originais das crianças são apresentados tais e quais, como um bônus extra. Por que esse filme pode ser considerado um documentário? Porque ele se baseia inteiramente em *documentos*: primeiro, os depoimentos orais das crianças; depois, os desenhos que elas próprias produziram para mostrar as suas trajetórias em meio aos tiroteios e as drogas. Dificilmente um documentário tradicional conseguiria ser tão eloquente no desvelamento da tragédia de um país, ainda mais quando colocado na perspectiva inocente de crianças que não têm nada a ver com isso.

O documentário *machinima*

Machinima é um novo meio ou uma nova forma narrativa que consiste na produção de “filmes”, ou simulacros de filmes, através da mesma tecnologia usada para desenvolver e jogar vídeo games. Em outras palavras, o termo está relacionado com a “filmagem” em tempo real e em ambientes virtuais 3D, através da apropriação de personagens, cenários, gráficos e expertise técnica dos vídeo games. A tecnologia dos games digitais foi, portanto e num certo sentido, “pervertida” pelos realizadores, quando estes perceberam que os vídeo games eram não apenas meios de entretenimento através do jogo, mas também poderosos instrumentos para a criação de conteúdo audiovisual, a custos quase nulos, instrumentos esses colocados nas mãos de uma grande multidão de criadores e com amplo potencial de distribuição na internet.

Uma quantidade imensa de “filmes” e séries televisivas em forma de *machinima* está hoje disponível na internet ou mesmo distribuída em DVDs, mas pouca gente pensaria na possibilidade de fazer um documentário *machinima*. A situação começa a mudar quando aparece um vídeo como *The French Democracy* (2005), de Koulamata (pseudônimo de Alex Chan). Embora não seja o primeiro *machinima* com temática política, ele foi o que mais visibilidade deu a esse meio como recurso de intervenção social. No final de outubro de 2005, os subúrbios de Paris foram abalados por furiosas manifestações de rua por parte de imigrantes, sobretudo africanos e árabes, que protestavam contra um discurso do Ministro do Interior Nicolas Sarkozy, considerado “racista”, e reagiam contra a morte de dois jovens imigrantes, eletrocutados numa estação de eletricidade quando fugiam da polícia. Com o crescimento dos protestos, o governo teve de declarar estado de emergência no dia 9 de novembro. Em pleno calor dos acontecimentos, Koulamata improvisou um vídeo de 13 minutos utilizando o recém-lançado vídeo game *The Movies*, onde a história de alguns jovens negros se entrelaçava com a situação das minorias raciais na França, e conseguiu colocá-lo no site da Lionhead (empresa produtora do game *The Movies*) e em outros lugares antes do final de novembro do mesmo ano, gerando um intenso debate na comunidade telemática (em seis semanas já havia mais de 400 resenhas no site da Lionhead discutindo o vídeo e os incidentes na França). Após observar que toda a mídia oficial era hostil aos amotinados, Koulamata considerou que deveria intervir de alguma maneira no debate e o *machinima* foi a sua arma. No dizer de Henry Lowood (2008: 167), esse vídeo “demonstra como os jogos eletrônicos e os fóruns online da comunidade dos jogadores de vídeo games podem estender de forma poderosa a participação das pessoas em discussões públicas sobre eventos do cotidiano que se passam na ‘vida real’ e não apenas na cultura dos games.”.

Embora *The French Democracy* seja ainda um trabalho de ficção, mas com um pé fincado na realidade francesa e com uma clara perspectiva documental, outro é o caso de *As Aventuras de Paulo Bruscky* (2010), de Gabriel Mascaro, possivelmente o primeiro documentário *machinima* realizado no Brasil. Nesse trabalho, o artista visual Paulo Bruscky (ou seja, o seu avatar) entra na plataforma de relacionamento virtual *Second Life* e lá conhece o documentarista Gabriel Mascaro, que agora “vive” sob a forma de avatar e trabalha fazendo filmes na e para a rede virtual. Do encontro na rede, surge a ideia de fazer um registro *machinima* em formato de documentário sobre os projetos artísticos de Bruscky, sobretudo uma ideia que o artista tem de fazer um “filme” utilizando os dormentes de um trem como “fotogramas” e uma tela dentro de cada vagão onde seriam projetados esses “fotogramas”, através de um espelho reflex. O documentário é simples e se baseia apenas em entrevistas realizadas dentro do *Second Life*, com o avatar de Bruscky respondendo a questões em geral relacionadas com a sua própria existência dentro do mundo virtual. Mascaro, com sua “câmera” no ombro, como se fosse um repórter, o acompanha pelas áridas paisagens do mundo computacional. Documentário? Por que não? Os documentos são todos reais. *Second Life* existe de fato (embora sob a forma de uma plataforma na internet), os avatares de Bruscky e Mascaro são as formas gráficas que eles realmente assumem sempre que entram no mundo virtual e as entrevistas são autênticas. O documentário poderia ter sido realizado nas ruas de Recife, cidade onde vive Bruscky quando não está em *Second Life*, mas foi neste mundo que ele se encontrou com o documentarista Mascaro e foi nele que a entrevista aconteceu.

Concluindo

A rigor, pouco importa se continuamos a usar a palavra *documentário* ou não. O que importa é saber o que estamos querendo dizer com esse termo, se optamos por mantê-lo. Dadas a extensão e a variedade das experiências que estão hoje acontecendo debaixo desse imenso guarda-chuva chamado *documentário*, é tempo de rever nossas hipóteses, nossos conceitos e nossos preconceitos sobre o que poderia estar abrigado ali. Sobretudo, jamais utilizar esse termo de forma fundamentalista, como se ele designasse alguma coisa nítida ou precisa. Como vimos nos exemplos de Fritz Lang e Frank Capra, qualquer filme e qualquer produto audiovisual podem ser encarados como documentários, dependendo do enfoque. Há uma cena muito instrutiva no filme *La chinoise* (A chinesa/1967), de Godard, em que o personagem Guillaume (Jean-Pierre Léaud) explica que, ao contrário do que todos normalmente pensam, os irmãos Lumière não foram os pioneiros do documentário, nem Méliès o pioneiro da mais delirante ficção. Os Lumière filmavam as mesmas coisas que os pintores da época pintavam: estações de trem, parques, bondes, jogos de cartas, pessoas, famílias. Eram como os pintores impressionistas da época: Renoir, Manet, Monet, Degas etc. Já Méliès filmava “atualidades”, os temas que estavam sendo discutidos nas ruas: a visita do rei da Iugoslávia a Favière, a possibilidade de uma viagem à Lua e, sobretudo, *Affaire Dreyfus* (1899), que discutia um tema que dividiu a sociedade francesa no final do século XIX, o julgamento do capitão Alfred Dreyfus, acusado de espionagem, mas que depois se descobriu ser vítima de uma conspiração jurídica, possivelmente devido à origem judaica do capitão. Ou seja: sempre há uma maneira de entender qualquer coisa sob um viés diferente.

Referências bibliográficas

CHION, Michel (1990). *L'audio-vision*, Paris: Nathan.

FULCHIGNONI, Enrico (1972). *La civilisation de l'image*, Paris: Payot.

GRANT, Barry Keith (1992). *Voyages of Discovery. The Cinema of Frederick Wiseman*, Urbana: University of Illinois Press.

LOWOOD, Henry (2008). "Found Technology: Players as Innovators in the Making of Machinima", in: McPherson, Tara (Ed.), *Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*, Cambridge: The MIT Press.

MACHADO, Arlindo e VÉLEZ, Marta Lucía (2005). "Documentiras e Fricções", in: *Galáxia*, São Paulo, n. 10, dezembro.

RICOEUR, Paul (2007). *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas: Editora da UNICAMP.

PERSPECTIVAS DA ANÁLISE NARRATIVA NO CINEMA: POR UMA ABORDAGEM DA NARRATIVA NO FILME DOCUMENTÁRIO

Sandra Straccialano Coelho *

Resumo: Documentários são construídos e consumidos segundo convenções narrativas, porém as particularidades narrativas nesse gênero ainda são pouco discutidas. O presente artigo se coloca, assim, na perspectiva de discutir uma base fecunda para uma abordagem narrativa dos documentários a partir da revisão dos principais estudos dedicados às narrativas cinematográficas.

Palavras-chave: cinema, documentário, narrativa cinematográfica.

Resumen: Los documentales se construyen y se consumen según convenciones narrativas; sin embargo, las particularidades narrativas en este género aún no han sido suficientemente discutidas. Este artículo se sitúa, pues, en la perspectiva de encontrar una base fecunda para un abordaje narrativo de los documentales, partiendo de la revisión de los principales estudios dedicados a las narraciones cinematográficas.

Palabras clave: cine, documental, narración cinematográfica.

Abstract: Documentaries are made and consumed by narrative conventions, but the narrative specificities of this genre are still little discussed. This article arises, therefore, the prospect of discussing a fruitful basis for a narrative approach of documentaries by reviewing major studies devoted to film narratives.

Keywords: cinema, documentary, film narrative.

Résumé: Les documentaires sont fabriqués et consommés en fonction de conventions narratives, mais les spécificités narratives dans ce genre sont encore peu explorées. Cet article se place dans la perspective d'évaluer une base fructueuse pour une approche narrative du documentaire à partir de l'examen des principales études consacrées au récit cinématographique.

Mots-clés: cinéma, documentaire, récit cinématographique.

Introdução

No interior dos estudos cinematográficos, uma das principais questões que tem orientado o trabalho de estudiosos filiados às mais diferentes correntes teóricas é a da análise das narrativas fílmicas¹.

* Doutoranda da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Email: sandrixcoelho@gmail.com.

¹ Dentre alguns dos autores que se dedicaram especificamente ao estudo da narrativa cinematográfica, podemos citar David Bordwell (1985), Edward Branigan (1992) e André Gaudreault e François Jost (2009).

Considerando a narrativa como forma discursiva que se caracteriza como “uma cadeia de eventos que ocorrem no tempo e no espaço segundo uma relação de causa-efeito”² (BORDWELL, 1985: 90)³, vários autores têm refletido a respeito da predominância e das particularidades dessa forma no cinema, cuja natureza específica – a da articulação de imagens e sons em uma determinada duração –, tem privilegiado a organização narrativa do discurso fílmico.

Nesse sentido, os autores de *A estética do filme* (AUMONT *et alii.*, 1995) problematizam a relação entre cinema e narração, ao empreenderem um movimento que parte da consideração do surgimento do cinema enquanto técnica de registro, no final do século XIX, para sua consolidação enquanto forma narrativa já nas primeiras décadas do século seguinte. O principal interesse dos autores, a esse respeito, é investigar quais as possíveis razões para o estabelecimento dessa união duradoura entre cinema e narração:

A princípio, a união de ambos não era evidente: nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como um meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos. Se não era necessariamente uma vocação e se, portanto, o encontro do cinema e da narração conserva algo de fortuito, da ordem de um fato da civilização, havia algumas razões para esse encontro. Lembraremos especialmente de três, das quais as duas primeiras se devem à própria matéria da expressão

² *a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space* (traduzido livremente do original).

³ Tendo em vista que a discussão aqui proposta está circunscrita especialmente à consideração das narrativas fílmicas (e, mais especificamente, à discussão destas no âmbito do documentário), se considera suficiente a possibilidade de definição apresentada por Bordwell como ponto de partida para a reflexão. Nesse sentido, ainda que não se ignore a existência de divergências em torno de diferentes definições de narrativa entre estudiosos do tema, não se pretende, ao menos nesse momento, trazer à tona todas as perspectivas presentes nesse amplo debate.

cinematográfica: a imagem figurativa em movimento (AUMONT *et alii.*, 1995: 89).

No que diz respeito a essa espécie de narratividade⁴ “potencial” das imagens figurativas em movimento, os autores chamam a atenção para o fato de que toda figuração implica na representação de um objeto cuja percepção não se limita ao mero reconhecimento, já que convoca o universo social ao qual o objeto representado pertence, levando, necessariamente, à pressuposição de que “se quer dizer algo a propósito desse objeto” (AUMONT *et alii.*, 1995: 90). Ao mesmo tempo, o movimento associado às imagens, ao inscrever os objetos representados em uma determinada temporalidade, oferece-os à transformação, convocando, igualmente, a narratividade.

Além desses dois fatores, vinculados à própria natureza do registro cinematográfico, os autores apontam um importante fato histórico responsável pelo estabelecimento do cinema enquanto arte narrativa: a busca pela legitimação. Nesse sentido, também uma das razões pelas quais o cinema se consolidou enquanto um “contador histórias” foi para ser reconhecido enquanto arte, tendo em vista sua origem como novidade técnica que era exibida para o divertimento popular em feiras e exposições. A partir, então, do estabelecimento da narrativa como forma privilegiada pela qual os filmes têm sido produzidos e consumidos, estabeleceu-se, paralelamente, a necessidade de refletir sobre os principais elementos das

⁴ Por narratividade, entende-se, de modo geral, aquilo que a narratologia estabeleceu como sendo um conjunto de aspectos que seriam comuns a todas as narrativas. Nesse sentido, trata-se de uma propriedade discursiva inerente a todas elas e que permite, por exemplo, que uma mesma história seja narrada (atualizada) em diferentes meios. Como no caso do conceito de narrativa, é importante chamar a atenção para o fato de que a própria definição de narratividade se apresenta de diferentes formas conforme cada autor. A esse respeito, ver *Dicionário de Semiótica*, de Greimas e Courtés (2008), *Tempo e Narrativa* de Ricoeur (1994), *A Dictionary of Narratology* de Prince (1987) e *La Ciência del Texto* de Van Dijk (1997).

narrativas fílmicas, seus principais modos de funcionamento e suas diferentes articulações. Nesse sentido é que André Gardies afirma:

Desde há mais de um século que a maioria das pessoas vai às salas de cinema para seguir histórias. E pagam para isso. O cinema comercial deve essencialmente a sua fortuna, artística e econômica, ao domínio da arte de narrar. É lógico que, na esteira da semiologia, se tenha desenvolvido rapidamente uma abordagem narratológica. Tentar compreender como funcionava a linguagem cinematográfica encontrava frontalmente a outra interrogação, que consiste em compreender como o cinema narra, uma vez que os filmes em que se baseavam as análises eram maioritariamente narrativos. A dificuldade consistia antes em fazer uma distinção entre o que podia advir especificamente do acto de linguagem e o que pertencia especificamente ao acto de narrar. Tal situação era muito análoga à que os teóricos da literatura já conheciam (GARDIES, 2007: 75).

De modo geral, pode-se dizer que duas perspectivas distintas têm prevalecido no domínio dos estudos das narrativas cinematográficas: uma de viés predominantemente estruturalista (da qual faz menção o trecho acima citado), e que tem como principal exemplo a obra desenvolvida por Christian Metz; outra, de viés predominantemente cognitivista, que tem como foco o estudo da narrativa enquanto um modo específico (e privilegiado) pelo qual organizamos e compreendemos as imagens em movimento, e que tem como um de seus principais representantes o teórico norte-americano David Bordwell.

Para além das distinções que se podem estabelecer entre essas duas principais correntes (e que serão mais bem desenvolvidas na próxima seção), existe uma semelhança que se evidencia: a análise quase exclusiva de narrativas fílmicas pertencentes ao chamado cinema de ficção. Se por um lado isso se justifica pela predominância desse gênero na história do cinema (sobretudo em termos quantitativos e de circulação comercial), assim como pela existência de maior tradição crítica e acadêmica de estudos a respeito de narrativas ficcionais, por outro lado revela a carência de estudos

dedicados à análise da narrativa no filme documentário. Nesse sentido, por exemplo, é que ao se dedicar ao estudo da narrativa fílmica, Bordwell afirma logo na introdução de *Narration in the Fiction Film* (1995), sua opção por restringir o âmbito de análise à consideração exclusiva de filmes de ficção: “Não considere o filme documentário, pois ainda que este frequentemente se estruture em linhas narrativas, seu status ‘não ficcional’ demanda uma abordagem teórica diferenciada da narração”⁵ (BORDWELL, 1985: xiv).

Se, de certa forma, não costuma ser questionado o fato de que os documentários, de modo geral, são estruturados segundo determinadas convenções narrativas e consumidos enquanto tais, pouco se têm discutido as particularidades narrativas nesse gênero⁶. Frente a essa questão, um dos objetivos do presente artigo é exatamente refletir sobre a análise narrativa na perspectiva do cinema documentário. Para tanto, propõe-se um percurso que se divide em dois momentos: uma primeira seção, na qual será realizada uma discussão geral sobre os principais problemas teóricos e analíticos que têm se apresentado na abordagem de narrativas cinematográficas, e em que serão discutidas, especificamente, as perspectivas estruturalistas e cognitivistas de estudos da narrativa fílmica; uma segunda seção, em que a discussão sobre a análise da narrativa cinematográfica estará focada na perspectiva de uma abordagem narrativa dos documentários.

⁵ *I have not considered documentary film, for while it is often structured on narrative lines, its ‘nonfictional’ status calls for a different theoretical account of narration* (traduzido livremente do original).

⁶ É importante ressaltar que a própria definição do documentário como um gênero tem se constituído como um dos problemas enfrentados pelos teóricos do cinema. No presente trabalho, adota-se a definição que é defendida por Fernão Ramos no livro *Mas afinal...o que é mesmo o documentário?*, e que tem sua origem nos trabalhos de Noël Carroll e Carl Plantinga: “Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece **asserções** sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo” (Ramos, 2008: 22).

Da análise de narrativas cinematográficas: divergências e problemas de transposição

Como já citado, a par da consolidação do cinema enquanto arte narrativa surgiram diferentes perspectivas teóricas e analíticas a respeito da narrativa fílmica. A princípio pode-se identificar a filiação de grande parte de tais perspectivas aos estudos estruturalistas, mais especificamente à linguística e a certas correntes da teoria literária (vale lembrar que o desenvolvimento dos estudos estruturalistas pode ser localizado, simultaneamente, no interior de diferentes disciplinas das ciências humanas nos anos 60-70, e não apenas no âmbito mais restrito dos estudos da linguagem). No que tange especificamente aos estudos da narrativa fílmica, é possível identificar mais claramente essa filiação estruturalista nas tentativas de se desenvolver tanto uma semiologia do cinema quanto uma narratologia cinematográfica.

De modo geral, o principal objetivo da análise na perspectiva estruturalista é o de identificar os elementos ou dispositivos comuns às narrativas. Em outras palavras, essa perspectiva tem como procedimento central o esforço em depreender uma espécie de “gramática” das narrativas, as quais são tomadas, essencialmente, como fenômenos de linguagem (e linguagem, nesse sentido, vista como a atualização de um código passível de ser estruturado). Essa perspectiva, que gerou trabalhos de extremo rigor metodológico, se viu sistematizada, no campo dos estudos cinematográficos, sobretudo na obra de Christian Metz, caracterizada por Robert Stam como uma “filmolinguística”⁷.

⁷ Sobre a centralidade do trabalho de Metz, Stam afirma: “Em poucos anos, uma série de importantes estudos foram publicados tendo como objeto a linguagem cinematográfica, com destaque para as obras *A significação do cinema* (1968) e *Linguagem e cinema* (1971), ambas de Metz; *Empirismo erético*, de Pasolini; *A estrutura ausente*, de Eco; *Semiotica ed*

Especialmente na obra *A significação no cinema* (1968), Metz investigou a fundo a pertinência da metáfora linguística como possibilidade de abordagem da narrativa fílmica, desenvolvendo aquilo que denominou como a “Grande sintagmática do filme narrativo”⁸. É importante notar, contudo, que essa investigação levou o próprio autor a refletir sobre as dificuldades e possíveis limitações dessa abordagem:

As noções de linguística não podem ser aplicadas à semiologia do cinema a não ser com a maior prudência. Em contrapartida, os *métodos* linguísticos – comutação, decupagem, distinção estrita entre significante e significado, substância e forma, pertinente e “irrelevante” etc. – oferecem ao semiólogo do cinema uma ajuda constante e preciosa para estabelecer unidades que continuam sendo ainda muito grosseiras, mas que o tempo – e, esperemos, o trabalho de mais de um pesquisador – pode tornar progressivamente mais complexa (METZ, 1972: 128).

Contudo, a despeito da esperança revelada por Metz no trecho citado, pode-se afirmar que a perspectiva estruturalista de análise das narrativas acabou por evidenciar suas limitações no próprio percurso de seu desenvolvimento, culminando no surgimento de novas correntes que buscam desde então, cada qual segundo seu ponto de vista, um olhar mais conforme as especificidades de diferentes narrativas. De modo geral, uma das principais críticas ao método estruturalista encontra-se no fato de que, apesar de seu interesse metodológico, tendo em vista a possibilidade de “aplicação” das estruturas identificadas a diferentes meios de atualização das narrativas, geralmente lhe escapa a consideração, justamente, daquilo que é específico a cada um desses meios (GARDIES, 2007: 78). Na esteira de tais críticas, observa-se, por exemplo, o surgimento de um segundo

estética (1968) de Emilio Garroni; *Cinema: Língua e scrittura* (1968), de Gianfranco Bettetini; e *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) de Peter Wollen, todas as quais abordavam, de alguma forma, as questões levantadas por Metz” (Stam, 2003: 128).

⁸ A partir da distinção entre sintagma e paradigma, o autor propôs, na “Grande Sintagmática”, uma tipologia das possibilidades de ordenamento, pela montagem, do tempo e espaço em um filme narrativo.

momento da análise estrutural das narrativas, no final dos anos 1960, em que estas se viram direcionadas mais especificamente às questões da enunciação e ao estudo do processo de transmissão da narrativa que envolve emissor e destinatário (BORDWELL, 1985: 17).

Nesse mesmo sentido, e ainda conforme a tradição de análise das narrativas literárias, um autor que acabou por influenciar fortemente os estudos da narrativa cinematográfica foi Gérard Genette, cuja obra se alinha a uma perspectiva narratológica que se quis mais restrita, atenta às características específicas da linguagem literária⁹. No que tange especificamente ao estudo da narrativa no cinema, André Gaudreault e François Jost (2009) se propuseram a refletir especificamente sobre a transposição da perspectiva de Genette para o território das narrativas fílmicas, dedicando-se ao desenvolvimento de uma “narratologia cinematográfica”. Nesse sentido, em *A narrativa cinematográfica* (2009), os autores discutem a utilização das categorias narrativas presentes em *Figures III* (1972) na análise de filmes, propondo, para tanto, adaptações necessárias que se impuseram por conta de características próprias à linguagem audiovisual. Ao final de sua investigação, no entanto, refletem sobre o desafio que encontraram.

No final deste itinerário, fica claro que certos conceitos elaborados no campo dos estudos romanescos, por exemplo, devem ser retrabalhados: a focalização, que a análise do filme fragmenta em ponto de vista cognitivo, visual e auditivo. Justa retaliação, a narratologia literária tem de voltar ao trabalho em função do impulso dado pela sua prima cinematográfica. Este é o ensinamento a ser extraído: atualmente, não é mais possível entrincheirar-se nos limites tranquilizadores de suas próprias disciplinas: a narratologia deve ser

⁹ Especialmente em seu texto “O discurso da narrativa”, presente em *Figures III* (1972), Genette se propõe a analisar uma única obra, o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o qual, na verdade, demonstra subverter, em alguma medida, praticamente todas as categorias narrativas por ele propostas (ordem, duração, frequência, modo e voz).

comparada, avançar levando em consideração as várias mídias, ou não tem razão de ser (GAUDREULT e JOST, 2009: 190).

Ainda assim, o esforço empreendido é considerado válido pelos autores e Gaudreault e Jost concluem sua obra em tom muito semelhante ao utilizado no trecho já citado de *A significação no Cinema* (1972), quando Metz, frente às dificuldades encontradas na empreitada semiológica no cinema, avalia com otimismo as possibilidades de aperfeiçoamento futuro da postura teórica por ele defendida:

Este livro não pretende esgotar o campo das pesquisas narratológicas possíveis: particularmente, não trata da questão das situações narrativas, isto é, da questão das configurações resultantes de combinações particulares de ordem temporal, da narração e do ponto de vista. (...) Pode ser que tal ausência seja, no fundo, o próprio testemunho da vitalidade da narratologia cinematográfica, que, longe de estabelecer um corpo de doutrina fixo e imóvel, está em constante evolução. Será um sinal de esperança? A esperança de que o leitor continue a pesquisa a partir do ponto em que paramos (GAUDREULT e JOST, 2009: 190).

No entanto, parece necessário à discussão aqui proposta evidenciar o fato de que é possível depreender, tanto do discurso de Metz quanto no de Gaudreault e Jost, que o principal obstáculo por eles enfrentado parece derivar, sobretudo, das dificuldades encontradas na tentativa de transpor para o domínio audiovisual instrumentos forjados originalmente para a análise de textos escritos (isso sem entrar no mérito de que tais instrumentos também tem sido objeto constante de readequações no interior dos próprios estudos literários). Assim como ocorre praticamente com todas as correntes teóricas, é natural que tenham sido apontadas diversas limitações ao estruturalismo e suas afiliações ao longo do tempo. No entanto, especificamente no que diz respeito à perspectiva estruturalista aplicada à análise das narrativas filmicas, para além dos limites da própria perspectiva, identifica-se como problema central enfrentado pelos estudiosos da

linguagem cinematográfica a dificuldade de transposição de categorias, conceitos e vocabulário próprios ao estudo das narrativas literárias.

Contudo, pode-se dizer que a perspectiva de análise estruturalista da narrativa fílmica, seja na perspectiva de uma semiologia do cinema, ou na de uma narratologia cinematográfica, encontrou seus principais críticos entre teóricos norte-americanos alinhados à vertente cognitivista analítica que se desenvolveu, sobretudo, a partir dos anos 1980 e 1990. Ainda que seja difícil afirmar que o cognitivismo analítico se configure especificamente como uma corrente teórica, tendo em vista a diversidade de posturas de seus principais autores¹⁰, é possível entendê-lo, de modo geral, como uma perspectiva que, apoiada no referencial teórico da psicologia cognitiva, “procura compreender o pensamento, a emoção e a ação humanas mediante o apelo aos processos de representação mental, aos processos naturalísticos e a (algum sentido) de agência racional” (BORDWELL e CARROLL, 1996: xvi).

Especialmente a respeito da análise das narrativas fílmicas, o principal autor que tem trabalhado sob a perspectiva cognitivista é David Bordwell, cujas linhas gerais sobre o tema foram sintetizadas, de maneira bastante clara, por Robert Stam:

Em *Narration in the Fiction Film* (1985), Bordwell oferece uma alternativa cognitiva à semiótica para explicar como os espectadores compreendem os filmes. Para Bordwell, *a narração é um processo no qual os filmes fornecem indicações aos espectadores, que utilizam esquemas interpretativos para construir histórias ordenadas e inteligíveis em suas mentes*¹¹. Do ponto de vista da recepção, os espectadores planejam, elaboram e por vezes suspendem e modificam suas hipóteses sobre as imagens e os sons apresentados na tela. Do ponto de vista do filme, a narrativa opera

¹⁰ A respeito dessa diversidade, Robert Stam chama a atenção para o fato de que “O cognitivismo costuma ser eclético, reticente ao pensamento sistemático, de modo que os cognitivistas tendem a ‘recortar e misturar’ seu cognitivismo com outras teorias” (Stam, 2009: 263).

¹¹ Grifo meu.

em dois níveis: (1) o que os formalistas russos chamam de *syuzhet*, isto é, a forma concreta, ainda que fragmentada e fora de sequência, como os acontecimentos são contados; e (2) a fábula, ou seja, a história ideal (lógica e cronologicamente ordenada) que o filme sugere e que o espectador reconstrói com base nas indicações oferecidas pelo filme. A primeira instância, a *syuzhet* (trama) orienta a atividade narrativa do espectador ao fornecer diversos tipos de informações pertinentes com respeito à causalidade e às relações espaço-temporais. A segunda é um construto puramente formal caracterizado pela unidade e coerência (STAM, 2009: 262).

Depreende-se, do trecho citado, a ênfase que é dada, no trabalho de Bordwell, aos processos cognitivos envolvidos na fruição e compreensão das narrativas fílmicas. Diferente das perspectivas de viés estruturalista, não se trata mais de investigar exclusivamente as propriedades intrínsecas às narrativas, mas de voltar a atenção, agora, para os modos pelo qual os filmes direcionam e conformam a atividade espectral.

Conforme esse objetivo, em *Narration and the Fiction Film*, Bordwell opta por uma divisão da obra em três partes: em um primeiro momento, dialoga rapidamente com algumas teorias da narração, no intuito de “limpar” o terreno relativo à discussão teórica existente sobre o tema; em seguida, elege e desenvolve alguns elementos da narrativa fílmica que considera fundamentais segundo a perspectiva cognitivista, privilegiando, assim, a consideração da atividade espectral relativa a estes; já na terceira e última parte, dedica-se, por meio da análise de um *corpus* fílmico, à investigação das estratégias narrativas que conformariam a compreensão do espectador frente a gêneros cinematográficos distintos. Sendo assim, segundo o autor, existiriam procedimentos narrativos característicos vinculados à compreensão do cinema clássico, por exemplo, que seriam distintos daqueles do chamado “cinema de arte”¹².

¹² É interessante notar que tal afirmação possibilita a Bordwell falar de narração “clássica”, “de arte”, “materialista-histórica”, “paramétrica” e, curiosamente, aquela que, segundo ele, seria característica da obra de Jean-Luc Godard.

Se, segundo Stam, Bordwell apresenta, em *Narration in the Fiction Film*, uma abordagem da narrativa alternativa à semiótica, quase vinte anos depois este mesmo autor também irá atacar frontalmente a perspectiva da narratologia cinematográfica defendida por Gaudreault e Jost. Em seu texto “*Neo-structuralist Narratology and the Functions of Filmic Storytelling*” (Ryan, 2004), Bordwell irá se posicionar por uma abordagem “funcionalista” da narrativa, pois, segundo ele, a perspectiva predominante nos estudos da narrativa cinematográfica (que ele batiza como “neo-estruturalista”¹³) perdeu de vista não só a narrativa como um todo, mas sua razão de ser, a qual só poderia ser percebida na perspectiva da análise de seu funcionamento (ou seja, na perspectiva de sua fruição e, mais especificamente, pelo estudo dos processos envolvidos na compreensão narrativa).

De modo geral, a crítica tecida por Bordwell se apoia em três problemas principais identificados por ele nas abordagens “neo-estruturalistas” da narrativa fílmica: (1) uma concepção excessivamente atomizada dos dispositivos da narrativa; (2) a consideração dos filmes como um “amontoado” de dispositivos independentes; (3) uma concepção da narrativa muito pouco plausível se comparada ao modo como os espectadores habitualmente compreendem os filmes.

Fica evidente, na argumentação tecida pelo autor durante o texto em questão, a tentativa de demarcar claramente sua perspectiva “formal/funcionalista” como uma alternativa superior às abordagens da narrativa fílmica de viés estruturalista. Nesse sentido, o uso da ironia e de ataques diretos a certos autores são estratégias argumentativas usadas com frequência.

¹³ A respeito de tais teorias, Bordwell afirma: *In most humanities disciplines versions of structuralism have not weathered the 1980s well. It is therefore all the more surprising that recent theories of narrative within film studies have been quasi-structuralist ones. Christian Metz, Seymour Chatman, André Gaudreault, François Jost and other theorists have over the last fifteen years produced a body of film-based theory that can usefully, if awkwardly, be called ‘neo-structuralist’* (Ryan, 2004: 203).

No entanto, do ponto de vista do objetivo proposto nesse momento, que é o de tentar mapear as principais perspectivas da análise da narrativa cinematográfica, é preciso afirmar que não só as diferenças entre as duas perspectivas (estruturalistas x cognitivas) talvez não sejam tão profundas como Bordwell tenta demonstrar¹⁴, como a perspectiva cognitivista de análise narrativa também foi alvo de críticos empenhados em colocar em evidência as limitações de tal abordagem. Nesse sentido, ao promover uma revisão dos “ataques” que os cognitivistas endereçaram aos neo-estruturalistas, Stam não só aponta certa injustiça de algumas delas (sobretudo as críticas direcionadas ao trabalho de Christian Metz), como evidencia o fato de que, se por um lado as especificidades dos meios narrativos escaparam aos semiólogos e narratólogos, por outro lado, os cognitivistas forjaram um “espectador ideal” e perderam de vista questões relativas às influências das diferenças sociais e culturais nos processos de recepção.

No embate entre as duas correntes que se tentou brevemente aqui descrever, interessa distinguir, no momento, a existência de alcances e limites próprios a cada uma delas, para podermos refletir, à luz dessas questões, sobre a perspectiva da análise narrativa dos filmes documentários.

¹⁴ A esse respeito, mais uma vez recorremos a Robert Stam: *A polêmica entre cognitivistas e semioticistas, portanto, mascara semelhanças substanciais: o apelo à cientificidade, a busca pelo rigor, a recusa do impressionismo em favor do trabalho árduo em problemas teóricos precisos. (...) Os dois movimentos também compartilham algumas pretensas deficiências. Tanto o cognitivismo quanto a semiótica metziana foram criticados por sua falta de atenção quanto à raça, ao gênero, à classe e à sexualidade, ou seja, sua silenciosa pressuposição de um espectador branco, heterossexual e de classe média* (Stam, 2003: 273).

A narrativa no documentário: perspectivas e problemas de definição

Como aponta Silvio Da-Rin, em *Espelho partido: tradição e transformação do documentário* (2004), a narratividade tem estado presente no cinema documentário desde muito cedo. Segundo o autor, *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, pode ser considerado o marco inaugural dessa tradição narrativa. Ao se perguntar em que exatamente se diferenciava esse filme do grande número de filmes de viagem produzidos na época, Da-Rin afirma:

Em primeiro lugar, enquanto estes invariavelmente eram centrados na figura do viajante-explorador-realizador, ilustrando visualmente um relato em primeira-pessoa, o filme de Flaherty articulava-se em torno da vida de uma comunidade; o cineasta era elidido, tal como o narrador da ficção cinematográfica. (...) Seu filme inovava ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática: construía personagens – Nanook e sua família – e estabelecia um antagonista – o meio hostil dos desertos gelados do norte. Finalmente, era da tradição dos filmes de viagem organizar sequências segundo o fio cronológico do roteiro fisicamente percorrido. Em *Nanook of the North*, pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado, seguido de uma montagem cuja lógica central necessariamente escapava à observação instantânea e só poderia decorrer de um conjunto de detalhes habilmente sintetizados e articulados (DA-RIN, 2004: 46).

Ainda que, na sequência de sua consideração sobre *Nanook*, o autor aponte para aquilo que caracteriza como uma espécie de “narratividade frouxa” dessa obra de Flaherty (DA-RIN, 2004: 51), o que Da-Rin pretende salientar, nesse capítulo dedicado ao cineasta, é a inauguração de uma narratividade documentária que se espelhava, por sua vez, em uma sintaxe narrativa cinematográfica recentemente instituída (DA-RIN, 2004: 53).

Retomando, agora, o trecho citado da introdução de *Narration in the Fiction Film*, no qual David Bordwell aponta a seu leitor que não se dedicará à análise narrativa do documentário por conta das exigências teóricas que se impõem devido ao status não-ficcional do gênero, gostaria de tomar essa afirmação como um elemento disparador da discussão sobre o tema aqui proposto, pois, de certa forma, a própria definição do documentário enquanto gênero não-ficcional por si só constitui um problema teórico, especialmente no que diz respeito à perspectiva de análise narrativa.

Aumont e Marie, por exemplo, na contramão da justificativa dada por Bordwell, partem da consideração da predominância da forma narrativa no cinema, para argumentarem que o teor ficcional seria intrínseco às narrativas fílmicas de modo geral, independente do gênero¹⁵:

Porém, além do fato de qualquer filme ser um espetáculo e apresentar sempre o caráter um pouco fantástico de uma realidade que não poderia me atingir e diante da qual me encontro em posição de isenção, existem outros motivos pelos quais o filme científico ou documentário não pode escapar totalmente da ficção. Em primeiro lugar, qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso a um imaginário social e oferece-se, então, como o suporte de uma pequena ficção (...). Ademais, a preocupação estética não está ausente do filme científico ou do documentário, e ela tende sempre a transformar o objeto bruto em estado de contemplação, em 'visão' que o aproxima mais do imaginário. (...) Finalmente, o filme científico e o filme documentário recorrem, muitas vezes, a procedimentos narrativos para "manter o interesse" (AUMONT *et alii.*, 1995: 101).

A discussão feita nesse momento, em *A estética do filme*, é orientada em torno da afirmação de que, *a priori*, todo filme poderia ser considerado um filme de ficção; uma afirmação que, se levada ao extremo, poderia

¹⁵ Essa discussão é desenvolvida no capítulo "Cinema e narração" da obra citada (Aumont *et alii.*, 1995: 89-155).

implicar no questionamento da própria distinção entre filme de ficção e filme documentário¹⁶. Esbarramos, por fim, no problema central que parece estar por detrás desse debate: a própria definição do documentário enquanto gênero distinto a partir dos limites entre ficção e não-ficção.

Se, conforme o trecho citado de Da-Rin, desde muito cedo o cinema documentário tem partilhado de convenções narrativas características dos filmes de ficção (tal como a construção de personagens, por exemplo), como pensar a análise da narrativa documental a partir de um ponto de vista em que a própria identidade do gênero se vê colocada em oposição ao ficcional? A esse respeito, Fernão Ramos irá defender, a partir da definição do documentário como “cinema de asserção pressuposta”¹⁷, proposta por Noël Carroll, o fato de que documentário e ficção se constituem enquanto tradições narrativas distintas, ainda que as fronteiras entre uma coisa e outra muitas vezes se embaralhem:

O fato de autores singulares explicitamente romperem os limites da ficção e do documentário não significa que não possamos distingui-los. Em nossa abordagem a definição do *documentário* é conceitual. Estamos trabalhando com ferramentas analíticas que têm por detrás de si uma realidade histórica. Não se trata aqui de estabelecermos uma morfologia do documentário, com a mesma metodologia que cerca, por exemplo, definições nas ciências naturais. (...) Na tradição narrativa documentária podemos vislumbrar uma história na qual alguns traços estruturais são recorrentes, formando períodos. À repetição de conjuntos, mais ou menos homogêneos, podemos dar nomes. Documentário é um desses nomes. Designa um conjunto de

¹⁶ Não por acaso, Bill Nichols, um dos principais teóricos do documentário, responde a essa afirmação com o argumento oposto, afirmando ser possível um ponto de vista segundo o qual todo filme poderia ser visto como um documentário (Nichols, 2005: 26).

¹⁷ Essa definição encontra-se no texto publicado por Carroll originalmente em 1997, *Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: a Conceptual Analysis*, e publicado no Brasil em *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional* (Ramos, 2004: 69-104). Em poucas palavras, Ramos sintetiza essa definição da seguinte forma: *O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador)*, (Ramos, 2008: 25).

obras que possuem algumas características singulares e estáveis, que as diferenciam do conjunto de filmes ficcionais (RAMOS, 2008: 22).

A partir de tal posicionamento, que é adotado como referência inicial para a discussão aqui proposta, acredita-se que não se poder levar a afirmação do caráter ficcional do documentário tão longe como propuseram Aumont e Marie. Por outro lado, é preciso assumir a necessidade de considerar, na análise dos documentários, a presença de elementos ficcionais, assim como de uma sintaxe narrativa cinematográfica.

É nesse sentido, por exemplo, que irá caminhar a argumentação de Michael Renov, na introdução de *Theorizing Documentary*, cujo subtítulo é, justamente, “*The Truth About Non-fiction*” (RENOV, 1993: 1-36). Segundo esse autor é evidente, na história do documentário, o interesse de grande parte dos realizadores por construir histórias que focalizam figuras “heroicas” em seus contextos “reais” (assim como no já citado caso de Nanook). Como consequência de tal escolha, Renov aponta, como uma das principais estratégias do documentário, o que denomina como uma “narrativização do real”.

Considerando-se também a narrativa como uma forma específica de organização e compreensão dos discursos, o autor aponta que, ainda que não totalmente ficcional (como parece ser considerada por Aumont e seus colegas), a narrativa documentária deve ser, ao menos, vista como portadora de elementos fictícios:

De fato, a não-ficção contém certo número de elementos “fictícios”, momentos nos quais, presumidamente, a representação objetiva do mundo encontra a necessidade de intervenção criativa. Dentre tais ingredientes ficcionais podemos incluir a construção de personagem (de que Nanook é o primeiro exemplo), emergindo através do recurso às categorias ideais e imaginárias do herói ou gênio; o uso da linguagem poética, narração ou acompanhamento musical com vistas a elevar o efeito emocional; a criação de suspense por meio de “narrativas intercaladas” (p. ex., aquelas contadas por sujeitos

entrevistados); ou a presença de diferentes arcos dramáticos (aqui vem imediatamente à mente a “estrutura de crise”). Muitos outros exemplos ainda poderiam ser oferecidos...”¹⁸ (RENOV, 1993: 2).

Segundo esse ponto de vista, toda elaboração narrativa documentária pressuporia o acionamento de estratégias de representação que, ao implicarem, um determinado ponto de vista frente ao mundo que se quer representar, carregam consigo algo de fictício (e, nesse mesmo sentido, é que Renov vai incluir, paralelamente à narrativa documentária, o discurso do historiador). Pode-se afirmar, assim, que se torna cada vez mais evidente, na consideração dos discursos teóricos até aqui evocados, a dificuldade de apoiar a análise narrativa do documentário em uma definição do gênero que se veja circunscrita à oposição entre ficção e não-ficção.

Nesse ponto da discussão é possível tentar mais uma vez uma reaproximação à justificativa de Bordwell para não ter incluído o filme documentário em seu *corpus* de análise, e tentar reformulá-la. Do ponto de vista até aqui discutido, é possível defender que a narrativa documentária, ainda que marcada pela presença de diferentes elementos ficcionais, imponha ao analista uma abordagem teoricamente diversa, sim, tendo em vista que a presença de tais elementos não implicaria a negação de uma tradição narrativa específica. Contudo, surge aqui um novo problema, que é exatamente o de tentar identificar com mais precisão aquilo que, do ponto de vista da análise, seria específico na narrativa dos documentários.

¹⁸ *Indeed, nonfiction contains any number of “fictive” elements, moments at which presumably objective representation of the world encounters the necessity of creative intervention. Among these fictive ingredients we may include the construction of character (with Nanook as a first example) emerging through recourse to ideal and imagined categories of hero or genius, the use of poetic language, narration, or musical accompaniment to heighten emotional impact or the creation of suspense via the agency of embedded narratives (e.g., tales told by interview subjects) or various dramatic arcs (here the “crisis structure” comes to mind). Many more examples could be offered...* (traduzido livremente do original)

Exatamente sobre essa especificidade é que Fernão Ramos tenta apontar, ainda que rapidamente, e sem se apoiar na análise de filmes específicos, alguns traços característicos da narrativa documentária:

Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz *over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo do documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como a câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente. Alguns outros elementos estilísticos da narrativa documentária são comuns com a ficção (RAMOS, 2008: 25).

Ainda que o autor consiga fugir ao impasse daquilo que denomina como uma impossível “caracterização morfológica” do gênero, os elementos que aponta como característicos da narrativa documentária parecem não dar conta daquilo que seria central à identidade desta: o fato de ser produzida e consumida enquanto discurso que concretiza, em sons e imagens, um ponto de vista sobre o real. Exatamente a esse respeito, o autor que parece ter conseguido uma maior aproximação com a discussão sobre aspectos específicos da análise da narrativa documental foi François Niney (2002).

Em *L'épreuve du réel à l'écran – essai sur le principe de réalite documentaire* (2002), Niney irá se propor a analisar um extenso *corpus* de filmes na busca por compreender as diferentes formas de objetivação do mundo concretizadas, em especial, ao longo da história do documentário (mas não exclusivamente nesta, como faz questão de salientar o autor). Ao acompanhar as origens do cinema enquanto arte narrativa, Niney irá demonstrar de que maneira, por exemplo, o desenvolvimento da montagem (que é exatamente citada por Da-Rin como um dos diferenciais de *Nanook of the North* na época de sua realização) significou uma resposta à

necessidade de contar histórias por meio das imagens em movimento. Contudo, especialmente interessado em investigar as repercussões dessa nova linguagem narrativa na maneira pela qual temos constituído e partilhado a realidade, o autor afirma:

À medida que o cinema se tornou linguagem articulada, que aprendeu a conjugar as imagens em histórias em diferentes temporalidades (do mesmo modo como se conjugam os verbos), a questão que se coloca não é somente a da natureza desta “ilusão verdadeira” criada pela filmagem, mas do pacto narrativo que implica a câmara com o mundo e os sujeitos que ela filma (entre voyeurismo e exibicionismo, apropriação e desapropriação) e do regime de crença – ficção ou documentário, reconstituição ou vida de improviso – que o filme suscita ao espectador¹⁹ (NINEY, 2002: 8).

Segundo essa perspectiva, a narrativa no cinema documentário implicaria, assim, a necessidade de convocar para o centro da análise aquilo que Niney nomeia, no trecho citado, como “pacto narrativo”. Em outras palavras, tal análise se diferenciaria, sobretudo, pela centralidade de se considerar as implicações das escolhas narrativas feitas pelos cineastas nas relações estabelecidas com os sujeitos e realidades que se veem (re)produzidos nos filmes e no modo como estas são percebidas pelos espectadores.

Posicionando-se, mais especificamente, a respeito da perspectiva de análise estrutural das narrativas fílmicas, Niney irá justamente se opor a uma “abordagem linguística” dos filmes, ao considerar que o aspecto indicial das imagens em movimento faria transbordar da tela aquilo que

¹⁹ *Au fur et à mesure que le cinéma devient langage articulé, qu'il apprend à conjuguer les images en récit à différents temps (comme on conjugue les verbes), la question se pose non seulement de la nature de cette 'illusion vraie' qu'est la prise de vue, mais du pacte narratif qu'engage la caméra avec le monde et les sujets qu'elle filme (entre voyeurisme et exhibitionnisme, prédation et dépossession), et du régime de croyance - fiction ou documentaire, reconstitution ou vie à l'improviste - que le film suscite chez le spectateur.* (traduzido livremente do original)

seria da ordem do real²⁰. No centro de sua reflexão estaria, assim, a consideração de um pacto primordial estabelecido no cinema – aquele que aliaria o ato da filmagem à apreensão da vida²¹ e que impossibilitaria considerar a existência de um código cinematográfico formado exclusivamente por signos arbitrários.

Por outro lado, ainda que as relações entre as imagens em movimento e a realidade o interessem de maneira geral, Niney considera que a maior parte do cinema de ficção, ao reproduzir um modelo narrativo forjado para a obtenção do sucesso em larga escala, tenderia a limitar as possibilidades de (re)produção da vida no discurso audiovisual. Nesse sentido é que, para efeito das questões centrais que se coloca, o autor irá tomar como objeto central de sua análise a abordagem documental no cinema, ainda que de forma *a priori* independente das delimitações entre gêneros cinematográficos:

A abordagem documental (igualmente presente entre muitos cineastas de ficção) figura na vanguarda desse questionamento em aberto sobre a relação entre as convenções narrativas e a complexidade do real, assim como sobre o questionamento que é feito à realidade das coisas pelas reflexões da imagem sonora e em movimento²² (NINEY, 2002: 54).

²⁰ “... porque se é certo que o filme é uma linguagem, assim como a pintura ou a música, ele não é uma língua: suas formas e figuras pertencem à ordem do estilo e da estética, e não à linguística ou geometria. O fotograma é por demais figurativo para que possa ser codificado como símbolo (...) Em vista do pacto que une a filmagem à apreensão da vida, trata-se do próprio equívoco do real, de seu aspecto indicial que sempre transborda do quadro. A imagem cinematográfica traz à tona, essencialmente, aquilo que é vivo e visível, não o legível...” (Niney, 2002: 44) (traduzido livremente do original).

²¹ Infelizmente não é possível traduzir o jogo de palavras pelo qual tal pacto é apresentado pelo autor, e que relaciona a “*prise de vue*” operada pela câmera a uma necessária *prise de vie*.

²² *La démarche documentaire (présente aussi chez maints cinéastes de fiction) figure aux premières loges de cette mise en question ouverte du cliché narratif par la complexité réelle, et de l'état des choses par les réflexions de l'image mouvante et sonore* (Niney, 2002: 54).

De acordo, então, com tal autor, a análise da narrativa documental seria um lugar privilegiado para se refletir sobre os diferentes modos pelos quais se tem tentado objetivar diferentes visões de mundo através da linguagem audiovisual. Nesse sentido, é preciso assumir que a consideração de boa parte dos elementos presentes nas narrativas documentais, tais como os personagens apresentados ou mesmo os enredos que são tecidos, convocaria uma abordagem distinta da perspectiva de análise da tradição narrativa ficcional, ao colocar em questão as repercussões das relações que se estabelecem entre as convenções narrativas adotadas pelos cineastas e os sujeitos ou “histórias reais” que são conformados e ao mesmo tempo produzidos por estas. Ainda que tais relações possam se evidenciar em determinados filmes pertencentes ao chamado cinema de ficção (como em boa parte do Neo-realismo italiano, por exemplo, ao qual Niney dedica praticamente um capítulo de seu livro), será na tradição do cinema documentário que o autor elegerá a maior parte do *corpus* a que se dedica.

Até o presente ponto da discussão, é possível perceber como fundamental, para uma abordagem narrativa do cinema documentário: 1. adotar uma concepção de documentário que não se baseie na oposição entre ficção e não-ficção, incluindo no horizonte de análise a presença de uma sintaxe narrativa cinematográfica e de elementos ficcionais que não seriam considerados exclusivos de um gênero específico; 2. assumir, por outro lado, a especificidade da narrativa documental pela necessidade de considerar as implicações das estratégias narrativas adotadas para a (re)produção da realidade que se concretiza nos filmes. Contudo, um terceiro ponto debatido por diferentes autores também merece ser considerado, para que seja possível estabelecer uma base mais fecunda para a análise dos documentários segundo os parâmetros até aqui desenvolvidos: o próprio conceito de narrativa a partir do qual essa análise se efetuará.

Exatamente a esse respeito, Edward Branigan, autor alinhado à perspectiva cognitivista analítica (mas que, diferente de David Bordwell, se

propõe a ultrapassar o aparente entrave do caráter não-ficcional para o estudo da narrativa no filme documentário²³), apresenta uma concepção interessante. Ao considerar as narrativas, de modo geral, como modos específicos de organização da percepção do mundo e das experiências vividas, esse autor tenta estabelecer uma abordagem que não tem como lugar privilegiado da análise narrativa o terreno da ficção:

Atualmente, a narrativa é entendida, cada vez mais, como uma estratégia específica de organização dos dados sobre o mundo, uma forma de construir sentido e significado. Ao passo que as características da narrativa vão sendo mais precisamente especificadas, elas têm sido detectadas em um número impressionante de lugares: não apenas nas obras de arte, mas em nossa vida cotidiana e no trabalho de historiadores, psicólogos, educadores, jornalistas e advogados, entre outros. Ficou evidente que a narrativa nada mais é do que uma das maneiras fundamentais pela qual os seres humanos pensam sobre o mundo, e que ela não pode ser confinada ao meramente “ficcional”²⁴ (BRANIGAN, 1992: xii).

Vale a pena notar, nesse ponto da reflexão até aqui empreendida, o fato de que, tanto no discurso anteriormente citado de Michael Renov, quanto no de Edward Branigan, é possível identificar uma concepção de narrativa que se apresenta mais “descolada” do contexto específico dos estudos da linguagem (sobretudo da literatura), os quais, como foi apontado anteriormente neste trabalho, têm orientado boa parte dos estudos sobre a narrativa cinematográfica até então. No caso de Renov, isso se percebe

²³ Ainda que seja importante destacar o fato de que em *Narrative Comprehension and Film*, ao empreender a análise de *Sans Soleil* (1983), documentário de Chris Marker, o autor ainda apresente dificuldades em desvencilhar-se da discussão dos limites entre ficção e não-ficção como base para a definição do documentário.

²⁴ *Today narrative is increasingly viewed as distinctive strategy for organizing data about the world, for making sense and significance. As the features of narrative came to be specified more precisely, it was detected in a bewildering number of places: not just in artworks, but in our ordinary life and in the work of historians, psychologists, educators, journalists, attorneys, and others. It became clear that narrative was nothing less than one of the fundamental ways used by human beings to think about the world, and could be not confined to the merely 'fictional'.* (traduzido livremente do original)

quando este, por exemplo, aproxima a reflexão da narrativa documentária da discussão sobre a narrativa histórica; no caso de Branigan, quando este leva em conta o interesse atual de diferentes disciplinas pelo estudo da narrativa como um indicador da necessidade de uma concepção mais ampla desta, que a considere de forma transversal com relação a diferentes esferas do conhecimento já que não mais circunscrita ao domínio da ficção.

Nesse sentido, a “narrativização do real”, apontada por Renov como uma estratégia recorrente no domínio do documentário, não deve ser entendida simplesmente como uma estratégia de ficcionalização da realidade (e que, nesse sentido, necessariamente nos afastaria da apreensão da “vida como ela é”), mas, sobretudo, como um modo privilegiado (e culturalmente compartilhado) pelo qual nos relacionamos com ela.

Talvez a obra mais emblemática a respeito desse interesse crescente pela narrativa em diferentes esferas seja *On Narrative*, organizada em 1981 por W. J. T. Mitchell a partir de um simpósio realizado na Universidade de Chicago, e no qual se reuniram estudiosos dedicados ao estudo da narrativa em diferentes áreas, tais como a História, Psicanálise, Teoria Literária, Filosofia, Cinema e Antropologia. Ainda que praticamente 30 anos tenham se passado, a leitura dos textos das conferências, críticas e réplicas que ocorreram nesse encontro multidisciplinar possibilita um panorama rico de um debate sobre a narrativa que ainda hoje parece não ter perdido sua vitalidade.

Evidentemente, não cabe nos limites mais estreitos do presente artigo uma revisão da discussão presente nessa obra e que abarcaria questões específicas a cada uma das disciplinas contempladas nesse debate; no entanto, parece importante ressaltar o fato de que, do ponto de vista de que aqui se fala sobre o documentário, é necessário discutir, ainda que rapidamente, a pertinência, para a análise, dessa visão “mais ampliada” da narrativa. Curiosamente, é no texto de uma autora filiada aos estudos

literários que essa defesa aparece de forma mais contundente no livro. Segundo Barbara Herrnstein Smith,

Como já dito anteriormente, uma alternativa ao modelo narratológico atual seria aquele em que as narrativas não seriam consideradas apenas enquanto *estruturas*, mas também como *atos*. Atos cujas características – assim como as características de todos os atos – se apresentam em função de um conjunto variável de condições em resposta às quais elas são realizadas. Assim, podemos conceber o discurso narrativo, de modo mais breve e geral, como atos verbais que consistem em *alguém dizendo a outro alguém que algo aconteceu*. Dentre as vantagens de tal concepção, está o fato de que se torna explícita, assim, a relação do discurso narrativo com os comportamentos verbais, simbólicos e sociais, de modo geral²⁵ (SMITH, 1980: 227).

A autora continua sua argumentação em defesa de uma visão da narrativa enquanto ato social (e não exclusivamente como estrutura específica), incluindo, no horizonte dos estudos narrativos, a consideração das condições de produção e recepção das narrativas, assim como dos interesses envolvidos em cada um desses polos. Voltando agora ao domínio específico do documentário, entendido aqui como narrativa que é produzida, indexada e consumida enquanto asserção sobre o mundo histórico, fica evidente o interesse por uma concepção da narrativa tal como a defendida por Smith – ainda que bastante genérica, tal definição teria a vantagem de incluir no horizonte da análise narrativa as instâncias de produção e fruição que, como se tentou demonstrar, são fundamentais para a delimitação da identidade da narrativa documentária.

25

As already indicated, an alternative to the current narratological model would be one in which narratives were regarded not only as structures but also as acts, the features of which – like the features of all other acts – are functions of the variable set of conditions in response to which they are performed. Accordingly, we might conceive of narrative discourse most minimally and most generally as verbal acts consisting of someone telling someone else that something happened. Among the advantages of such conception is that it makes explicit the relation of narrative discourse and, thereby, to verbal, symbolic, and social behavior generally (traduzido livremente do original).

Em outras palavras, se o documentário enquanto tradição narrativa distinta se definiria, sobretudo, pelas relações estabelecidas entre as instâncias de produção, circulação e recepção dos filmes, e não por elementos estruturais, é importante que tais instâncias estejam incluídas na análise da narrativa documentária, e que, em contrapartida, esta análise tenha como ponto de partida uma definição de narrativa que contemple tais instâncias.

Além disso, pode-se ainda considerar que, especificamente para tal perspectiva, parece interessante a adoção de uma concepção de narrativa que abra espaço para o diálogo com outras áreas do conhecimento. Nesse sentido, uma possibilidade de interlocução que pode ser promissora é exatamente a que foi abordada, em alguma medida, por Michael Renov, quando este tece um paralelo entre o documentário e a narrativa histórica, já que estratégias de “narrativização do real” têm sido igualmente atribuídas ao discurso dos historiadores por alguns autores²⁶. Imagina-se, assim, que, ao lado das contribuições de outras disciplinas tradicionalmente associadas ao estudo das narrativas fílmicas, como os estudos da linguagem, tal diálogo possa iluminar aspectos ainda pouco explorados sobre a tradição narrativa do documentário.

Considerações finais

Cumprido o percurso percorrido neste artigo, espera-se ter apontado, ainda que de maneira breve, algumas direções para o estudo da narrativa documentária.

Em um primeiro momento, acreditou-se ser necessário estabelecer os alicerces desse percurso por meio da consideração das principais

²⁶ Vale dizer que especialmente em dois textos de *On Narrative*, “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, (White, 1980, pp.1-23) e “Narrative Time” (Ricoeur, 1980: 165-186), é trazida à tona parte dessa discussão sobre a narrativa histórica.

perspectivas de análise da narrativa fílmica existentes. O objetivo principal foi evidenciar não apenas algumas das características das correntes dominantes, como apontar os obstáculos e limites enfrentados por seus principais autores. Sendo assim, no que diz respeito às perspectivas de viés estruturalista, evidenciou-se a dificuldade de transposição de um referencial teórico forjado para a análise da linguagem escrita na consideração de obras audiovisuais, além do limite que parece dificultar a consideração de aspectos específicos dos diferentes meios de atualização das narrativas. Já no caso do cognitivismo, evidenciou-se como principal obstáculo a dificuldade de incluir aspectos relativos a diferentes contextos de recepção na análise.

Tentou-se demonstrar, sobretudo, a existência de concepções de narrativa diversas orientando cada uma dessas correntes – no primeiro caso, a narrativa entendida como estrutura passível de ser atualizada nos mais diferentes meios; no segundo, um maior interesse pela relação entre a narrativa e as atividades espectatoriais de compreensão. Comum a ambos os casos, no entanto, o direcionamento da análise quase que exclusivamente às narrativas cinematográficas de ficção.

De tal base, que revelou não apenas o quanto é incipiente a discussão sobre a análise narrativa dos documentários, mas, sobretudo, como a própria perspectiva de análise narrativa dos filmes, de um modo geral, está longe de se estabelecer consensualmente entre os autores, partiu-se, finalmente, para a discussão da abordagem do documentário enquanto tradição narrativa específica.

A partir do diálogo com autores que em alguma medida se aproximaram dessa questão, acredita-se ter sido possível propor alguns direcionamentos importantes, tais como a necessidade de que a análise se veja apoiada em uma concepção de documentário em que a presença de elementos ficcionais e de determinadas convenções narrativas não seja entendida como negação do próprio gênero. Do mesmo modo, apontou-se a

importância de que a atividade analítica se baseie em uma concepção de narrativa segundo a qual esta não se veja colocada como exclusividade dos domínios da ficção, mas sim considerada enquanto *“uma estratégia específica de organização dos dados sobre o mundo, uma forma de construir sentido e significado”*, como afirma Edward Branigan.

Do ponto de vista das principais correntes de análise da narrativa cinematográfica abordadas evidenciou-se, assim, uma maior aproximação dessa concepção mais ampla da narrativa com a perspectiva cognitivista e sua defesa da narração enquanto processo que orienta a compreensão. No entanto, enquanto a análise fílmica defendida, especialmente por David Bordwell, se centra nos processos pelos quais os filmes, em sua materialidade, direcionam a atividade espectral, no que tange ao domínio do documentário, é preciso que essa análise se amplie, incluindo a problematização desse direcionamento em termos das relações estabelecidas com a realidade construída para (e pela) tela.

Ao mesmo tempo, com relação à vertente estruturalista, percebe-se que a impossibilidade de delimitar o gênero documentário exclusivamente segundo elementos estruturais das narrativas fílmicas (os quais, em sua maioria, são compartilhados com a tradição ficcional) aparece como um entrave à aproximação com a perspectiva de análise que se quer aqui discutir (e que se propõe, justamente, a uma maior aproximação com aspectos que seriam específicos do gênero). Por outro lado, é importante frisar que não se trata de eleger, entre as perspectivas sobre a narrativa cinematográfica existentes, aquela que seria a mais adequada à abordagem dos documentários, mas sim de avançar na direção de uma perspectiva analítica apropriada, partindo, exatamente, do diálogo com essas. Nesse sentido é que, ainda que a tradição estruturalista não permita responder a questionamentos específicos sobre a narrativa documentária, é preciso levar em conta sua capacidade de fornecer instrumentos importantes para a

atividade analítica, à medida que possibilita identificar e decompor os principais elementos presentes nas narrativas fílmicas.

No entanto, ao fim desse percurso em que foram apontados alguns pressupostos para a análise (assim como foram consideradas a distância ou proximidade destes com relação às abordagens da narrativa fílmica já existentes), uma questão parece permanecer praticamente intocada nos discursos teóricos evocados: de que modo abordar a especificidade da narrativa documentária no momento da análise fílmica?

A esse respeito, parece metodologicamente instigante a noção de “pacto narrativo”, levantada por François Niney, e que, segundo o autor, coloca em pauta as implicações das convenções narrativas adotadas pelos cineastas nas relações estabelecidas com a realidade que se vê (re)produzida nos filmes. Em poucas palavras, Niney resume aquele que se coloca como o ponto-chave para a análise da tradição narrativa documentária: “O que nos interessa, pelo contrário, na abordagem documentária, é como ela pode minar as formas convencionais da narração ao colocá-las à prova de um real concebido como evento a se pensar e a fazer pensar.”²⁷ (NINEY, 2002: 53). Do dilema ético da exposição do outro que está no centro do documentário, e das ambiguidades inerentes às relações entre ficção/documentário e personagem/pessoa que se estabelecem nos filmes, se coloca em cena, por fim, a problemática do narrar enquanto ato que deseja apreender a vida.

²⁷ *Ce qui nous intéresse au contraire dans l’approche documentaire, c’est comment elle peut battre en brèche les formes convenues de la narration en les mettant à l’épreuve du réel conçu comme événement à penser et faire penser.*

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques et alii. (1995). *A estética do Filme*, Campinas: Papirus.
- BORDWELL, David (1985). *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, David and CARROLL, Noël (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, David (2004). "Neo-Structuralist Narratology and the Functions of Filmic Storytelling", in: RYAN, Marie-Laure (Ed.), *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, Lincoln: University of Nebraska, pp. 203-19.
- BRANIGAN, Edward (1992). *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge.
- CARROLL, Noël (2005). "Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual", in: RAMOS, Fernão (Org.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, São Paulo: Editora SENAC, pp. 69 -104.
- DA-RIN, Silvio (1994). *O Espelho partido: tradição e transformação no documentário*, Rio de Janeiro: Azougue editorial.
- GARDIES, René (2007). *Compreender o cinema e as imagens*, Lisboa: Texto&Grafia.
- GAUDREAULT, André e JOST, François (2010). *A narrativa cinematográfica*, Brasília: Editora da UnB.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. (2008). *Dicionário de semiótica*, São Paulo: Contexto, 2008.
- METZ, Christian (1972). *A significação no cinema*, São Paulo: Perspectiva.
- MITCHELL, W.J.T. (Org.) (1980). *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press.
- NICHOLS, Bill (2005). *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.

- NINEY, François (2002). *L'épreuve du reel à l'écran – essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles: De Boeck.
- PRINCE, Gerald (2003). *A Dictionary of Narratology*, Nebraska: University of Nebraska Press.
- RAMOS, Fernão (2008). *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC.
- RENOV, Michael (Org.) (1993). *Theorizing Documentary*, New York: Routledge.
- RICOEUR, Paul (1980). “Narrative time”, in: MITCHELL, W.J.T. (org.). *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 165-186.
- SMITH, Barbara Herrnstein Smith (1980). “Narrative Versions, Narrative Theories” in: MITCHELL W. J. T. (Org.), *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 209-232.
- STAM, Robert (2003). *Introdução à Teoria do Cinema*, Campinas: Papirus.
- VAN DJIK, Teun A. (1997). *La ciencia del texto*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- WHITE, Hayden (1980). “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, in: MITCHELL, W.J.T. (Org.), *On Narrative*, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 1-24.

**FOTOGRAFÍA Y REALIDAD:
NOTAS PARA UNA FENOMENOLOGÍA DEL CINE DOCUMENTAL**

Rubén Dittus *

Resumo: A partir da semiótica de Roland Barthes, este trabalho apresenta o regime de verdade que faz do filme documental e da fotografia elementos de um mesmo território conceitual. Trata-se de uma proposta fenomenológica que, por extensão, define o documentário como parte de uma especificidade cinematográfica que se move entre dois limites: a linguagem fílmica altamente codificada e a identificação referencial.

Palavras-chave: filme documentário, fotografia, efeito da realidade, punctum.

Resumen: Este trabajo presenta, a partir de la semiótica de Roland Barthes, el régimen de verdad que hace del cine documental y la fotografía elementos de un mismo territorio conceptual. Es una propuesta fenomenológica que, por extensión, define al cine documental como parte de una especificidad cinematográfica que se mueve entre dos umbrales: el lenguaje fílmico altamente codificado y la identificación referencial.

Palabras clave: cine documental, fotografía, efecto de realidad, punctum.

Abstract: This paper presents, from the Roland Barthes's semiotic, the regimen of truth that make documentary cinema and photography elements of the same conceptual territory. This is a phenomenological proposal that, by extension, defines documentary cinema as part of a cinematographic specificity that moves between two thresholds: the highly codified cinematographic language and the referential identification.

Keywords: documentary cinema, photography, effect of reality, punctum.

Résumé: Cet article présente, à partir de la sémiotique de Roland Barthes, le régime de la vérité comme élément du même territoire conceptuel du cinéma documentaire et de la photographie. C'est une proposition phénoménologique qui, par extension, définit le cinéma documentaire comme une partie d'une spécificité cinématographique qui se meut entre deux seuils : le langage fílmique hautement codifié et l'identification référentielle.

Mots-clés : cinéma documentaire, photographie, effet de réalité, punctum.

La fotografía como metafísica de lo visual

La primera reflexión que surge en torno al cine documental es su innegable proximidad con la fotografía. La autenticación que este género cinematográfico hace de lo real lo convierten en un cine que no queda

* Doctorando en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Email: rdittus@ucsc.cl

limitado a fotos puestas en movimiento (o a una suma de imágenes fijas reales), sino que adquiere las formas de lo fotográfico y desde el significado que dichas formas le transfieren como rasgos propios de su especificidad. Mientras la fotografía rescata la memoria personal o familiar, el documental refuerza la memoria de todo un pueblo. Es un cine para fotógrafos, se ha escrito. Y es que la actitud documentada que asumen los realizadores de contar una historia, pone al género en una mirada llena de exigencias de autosuficiencia. Que nada contamine el relato, parece ser la máxima.

El camino que nos hemos trazado en este trabajo enjuicia el régimen de verdad que ha suscrito parte de la historia de la fotografía, formulando, con ello, un planteamiento que se hace extensible al cine documental. La tensión ontológica que se produce entre foto y realidad es un principio de realización asumido por el documentalista desde sus orígenes, convirtiendo al género en un cine de vocación realista, rasgo que “permite que ambos ámbitos sean partícipes del mismo aparato conceptual y cultural en que se enmarca la signatura de autor y la actitud del espectador” (LEDO, 2005: 11). Se trata de la misma contraseña y complicidad que hacen del cine documental y la fotografía elementos de un mismo territorio: el de la imagen analógica que se registra a través de una cámara, con los consabidos efectos de transparencia icónica. El testimonio y la demostración de “haber estado allí” hacen de ambos lenguajes parientes cercanos, sujetos a rituales y exigencias de autenticidad que los alejan de cualquier otra forma o sistema de expresión visual. Mientras ello sucede, a su hermano más comercial, el cine de ficción, sólo se le pide inteligibilidad.

El efecto de realidad propuesto por Roland Barthes a lo largo de sus obras - en especial el que bosqueja en *La Cámara Lúcida* - será el anclaje teórico que consideramos necesario para no transformar este juicio en una extensa lista de citas y autores. Y lo hacemos con una advertencia al lector: concordamos con Siegfried Kracauer en la idea de que cada medio de expresión audiovisual tiene una naturaleza específica, lo que, a su vez,

estimula un determinado ámbito de la comunicación y percepción humana. Pese a ello, asumimos sin espanto la tesis de que en la cultura de las imágenes -actualmente dominada por la televisión, el cine e Internet- la fotografía actúa como una base primordial, es decir, constituye su metafísica (Fontcuberta, 2010: 9). Esto hace del análisis del dispositivo fotográfico un trabajo que repercute necesariamente en los cimientos sobre los cuales se ha fundado la denominada cultura visual de Occidente.

A nuestro favor podemos decir que desde un comienzo la fotografía se enfrentó a la exigencia de reproducir la naturaleza con una finalidad equiparable a la naturaleza misma. Como constata Kracauer (1989: 21) en uno de los más importantes escritos sobre lo fotográfico y su efecto de realidad, los comentarios más observados eran aquellos que hablaban de exactitud matemática o de inimaginable precisión para abordar sus bondades en el registro de lo real. Por lo tanto, las exigencias hacia el fotógrafo son decidoras desde un comienzo. A saber: como en la fotografía predomina la verdad y no la belleza, el fotógrafo -a diferencia del artista- debe reproducir los objetos que posan ante su lente, no pudiendo disponer libremente de las formas e intenciones espaciales del objeto observado por su cámara, así como tampoco ser eclipsado por algún asomo de subjetividad. En consecuencia, el carácter realista, que coincidió con el desarrollo del positivismo en el pensamiento científico, fundó la naturaleza del acto fotográfico.

La metáfora del “espejo con memoria” se encontró, sin embargo, con algunos detractores. Para éstos, la creatividad del observador entra en correlación con la materialidad que le es dada y cuya prueba más fehaciente es que posa frente a la cámara. El debate alcanzó su clímax en la segunda mitad del siglo XIX, tal como grafica Kracauer: “Los realistas se abstuvieron de definir la fotografía como un arte por derecho propio, y los más extremistas se inclinaron a desacreditar por completo cualquier intención artística (...) La fotografía, como dijo un crítico de mentalidad

realista, le recuerda al artista la presencia de la naturaleza, y de ese modo le sirve como fuente de inagotable inspiración” (KRACAUER, 1989: 26). De nada servían las oportunidades creativas o el énfasis estético argumentadas por la contraparte. Tampoco el intento de vincular el medio fotográfico - como cual materia prima- del mismo modo que la naturaleza inspira la pintura o la literatura. Composición versus documentación era el pugilato teórico del momento. Y es que detrás de todo ello asoma muy presente -pero tácito- la figura del fotógrafo ideal, pues nadie cuestiona el trabajo de la cámara. La selectividad como método y las posibilidades expresivas de un medio que no desea ser sólo arte son las principales dificultades por las que atraviesa el nuevo dispositivo visual.

En la actualidad ambas posturas se encuentran relativizadas, debido a los avances teóricos en la fenomenología de la percepción y a las condiciones que impone el desarrollo tecnológico, en especial la fotografía digital. Este cambiante escenario, sin embargo, no ha debilitado el régimen de verdad que rodea al dispositivo fotográfico. Es una tecnología al servicio de la verdad que ejerce una función de mecanismo ortopédico de la consciencia moderna, algo que Joan Fontcuberta (2010: 10) denomina la ética de visión: “la cámara no miente, toda fotografía es una evidencia”, sentencia. Y es que a pesar del cambio de paradigma, la fotografía sigue anclada a sus exigencias realistas, pero moviéndose en un terreno dialéctico en que se vincula, por un lado, a una realidad acontecida (la contingencia), y por otro lado, a imágenes que se fugan inevitablemente hacia la ficción verosímil. El funcionamiento ético de la imagen y su concordancia con los dispositivos cognitivos de lo fotográfico garantizan esa doble militancia, pero convertida hoy día en paradoja. Puede que la cámara no mienta, pero ello no es propio de los fotógrafos ni menos esperable para los programas informáticos de fotomontaje.

Nuestra misteriosa relación con la fotografía se explica por nuestra dependencia de lo imaginario en reemplazo de lo físicamente ausente. Como

dice Edgar Morin, “en la fotografía, la presencia es lo que evidentemente da vida. La primera y extraña cualidad de la fotografía es la presencia de la persona o de la cosa que, sin embargo, están ausentes” (MORIN, 2011: 25). Una presencia que no necesita, para afirmarse, de la subjetividad mediadora del artista. Dicha intervención es, por lo tanto, secundaria y no repercute en la realidad del referente que se recuerda, incluso en la más trivial y simple de las fotografías. Un recuerdo que, en la terminología de Morin, se entiende como una presencia perpetuada. De ahí que la imagen fotográfica sea objeto de numerosos ritos y convencionalismos sociales. El alma, la esencia o la huella del modelo son algunas de las lecturas que históricamente se han hecho del retrato familiar en fiestas, bodas o bautizos. Es el efecto de ser tomado en una foto, una especie de posesión en la que el yo se congela ad eternum según los parámetros de un registro visual que se considera inobjetable y prueba de que algo ha ocurrido. Es la mirada del espectador. No es lo que está en ella lo que le da valor, sino lo que somos capaces de reconocer o proyectar. En palabras de Morin: “cuanto más poderosa sea la necesidad objetiva, la imagen a la que se fija más a proyectarse, alienarse, objetivarse, alucinarse y a fetichizarse (verbos que jalonan el proceso), y esta imagen, aunque aparentemente objetiva, siente más esta necesidad hasta adquirir un carácter surrealista” (MORIN, 2001: 31).

De este modo, la fotografía se sitúa como una máquina simbólica capaz de articular un sinnúmero de discursos y orientaciones, superando su noción como simple registro mecánico. Es una tesis que se opone a la teoría del realismo fotográfico, que nos da testimonio de un cierto programa ideológico. Uno de sus exponentes, el catalán Joan Fontcuberta dice que el dominio de la fotografía se sitúa más propiamente en el campo de ontología que en el de la estética, ya que su historia puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo. Esto se debe a que durante décadas, la función de la fotografía ha

sido proporcionar verdades visuales sobre el mundo. “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera”, dice Fontcuberta (2011: 17), y agrega: “miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve (...) El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad”. Un juicio que, evidentemente, se opone a todo lo que nos han enseñado.

Lo contradictorio de todo esto es que la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad. La cámara da testimonio de que algo estuvo allí, incluso es evidencia judicial.

La fotografía actúa como el beso de Judas: el falso afecto vendido por treinta monedas. Un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición: la delación de quien dice precisamente personificar la Verdad y la Vida (FONTCUBERTA, 2011: 17).

Esta postura – a la que adherimos - se opone al realismo fotográfico que supone una ausencia en la intervención de la imagen, y por lo tanto, en la ausencia de interpretación. Si se quiere, un automatismo natural, pero que tiene pretensiones no sólo ontológicas, sino pragmáticas, con todos los efectos de creación y liberalización de la imagen que ello supone.

Debemos enterrar la falacia de que el procedimiento fotográfico es natural, automático, espontáneo, carente de filtros culturales o ideológicos. Tal vez lo que suceda sea todo lo contrario y que detrás de esa supuesta transparencia se esconda el complejo dispositivo que inculque un determinado *état d'esprit* ante una imagen reconocida como fotográfica (FONTCUBERTA, 2011: 24).

En otras palabras, la autoridad del realismo fotográfico genera control, orientación y un estatus ontológico de verdad respecto de la imagen registrada. Se muestra como un signo inocente, como un dispositivo visual. Y como todo artificio, esconde mecanismos culturales e ideológicos,

actuando como una autoridad. El acto fotográfico es artificial. Lo que ocurre es que con la tesis del realismo, el objeto -el referente- es el que ha ejercido una hegemonía casi absoluta, dejando a la imagen sólo como una cuestión de superficie.

¿Por qué estudiar la imagen fotográfica si, más allá de los debates sobre su ontología y los esfuerzos del anti-realismo, siempre será vinculada a lo real? La respuesta está en la teoría de la imagen, y ello supone una reflexión que supera los límites de lo fotografiable. Aquélla- sea fotográfica o de cualquier otra índole- no será nunca un fenómeno natural. Las imágenes son transparentes. La imagen sigue en el plano de lo oculto o de lo inabordable. Como un cristal por el que se mira sin detenerse en su color o textura, la imagen es víctima de su propia complejidad. Pero, como escribe Morin (2001: 30), somos herederos de la cultura del doble, pues “hay una tendencia realista al silueteo fiel y a la verdad de las formas” (MORIN, 2001: 33). Nuestras imágenes mentales no sólo son alucinadas sino también se concretizan en formas materiales, como la fotografía, pero que tienen un complejo trasfondo psíquico encargado de dar identidad y valorar lo alegórico frente a lo abstracto. Sobrevaloramos la semejanza en todas nuestras imágenes, como si todas ellas fueran el reflejo de una materia prima que desea ser observada sin mediación. Y al ser la imagen un doble, es también ausencia. Una ausencia que se viste de recuerdo, y éste como una ausencia vivida. Así, la fotografía no conoce límites, supera la vida y la muerte, como si el doble asumiera el sustituto de lo que realmente fue o estuvo alguna vez. Es la prueba de la imagen como recurso fundamental para preservar la memoria, pero que termina naturalizándose. Siguiendo a Català,

en el momento en que la imagen-soporte se desliga del recuerdo y adquiere entidad propia (...) genera o atrae la imagen que más le conviene, en ese momento se invierte la operación: la imagen

adquiere la capacidad de ser ella quien escoja los recuerdos (CATALÀ, 1993: 39).

El resultado: la diferencia entre memoria y realidad se desvanece por completo, como si una u otra estuvieran separadas sólo por su presencia en el cerebro y no fuera de él.

Se sabe que la identidad individual depende en gran medida de la memoria, es decir, no somos más que imágenes mentales que se nutren del recuerdo. “No somos sino memoria”, dice Fontcuberta. De tal modo que lo que la fotografía hace es enfatizar aspectos del pasado que alteran nuestra capacidad de recuerdo, produciéndose una especie de rememorización y, con ello, se altera nuestra identidad. Y como recordar implica seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar otros, la imagen-recuerdo que nutre lo fotográfico actúa como un dispositivo cognitivo. Memoria es sinónimo de recuerdo discriminado, pero también capacidad de olvido. De este modo, la fotografía como arte del recuerdo pone énfasis en su elevado valor cultural, y con consecuencias de percepción de lo real.

La naturalización de su artificialidad ha elevado a la imagen fotográfica a un sitio que no le corresponde, pues desorienta cualquier proyecto que se esmere en evaluar las implicancias de ésta en la configuración de lo conocido. Como escribe Català, “la imagen habla como si no dijera nada” (2005: 18). Así como no se puede considerar la imagen desde el ojo, sino desde la mirada del receptor, la fotografía no es posible concebirla sin el contrato imaginario entre observador y espectador. En ella se perciben las estructuras que dibujan los tres pilares de Occidente: verdad, memoria e identidad (FONTCUBERTA, 2011). La fotografía -ahora considerada como algo más que un formato técnico, sino más bien como una particular visión de la cultura- se vincula a un enfoque fenomenológico que sitúa al acto fotográfico como parte de una desrealidad, pues se somete a modelos hegemónicos de representación de lo real. Al mismo tiempo, la

noción de desrealidad se aleja de la idea de ficción, porque está claro que la imagen fotográfica no nos muestra un hecho fantástico o imaginario. No cabe duda que el referente estuvo allí, pues así lo indica el registro de la cámara.

La tesis de Barthes: el efecto de realidad

En la tesis de Roland Barthes plasmada en *La cámara lúcida* (1980), es la realidad que se muestra frente a la cámara, posa frente a ésta. La foto es la huella de que el referente estuvo alguna vez allí, pero con el consiguiente efecto de invisibilidad del propio signo. La foto es siempre invisible, pues vemos directamente el reflejo de lo real, de lo que alguna vez ocurrió, pero que está presente. Es una especie de pequeño simulacro de lo real que se deja llevar por una paradoja ética: la realidad observada estuvo allí, pero ésta no es inmune a condición estética. El fotógrafo es quien opera la cámara y, con ella, el referente se transforma, se enmarca, atravesando - sin mediación- los umbrales del significado. A Barthes le guía la premisa de que la realidad es un caos y el operador está para dotarla de sentido, de orden. Ese orden, sin embargo, está plagado de un sentido referencial que “vacía el signo”, tal como éste se constituye en los términos peirceanos. Volveremos más adelante sobre este punto.

El efecto de realidad barthesiano tiene antecedentes previos. Se puede decir que el autor desarrolla su tesis a partir de lo obtuso fotográfico, en dos trabajos anteriores a *La Cámara Lúcida*: su libro *Mitologías* (1956) y el paper *El tercer sentido*, publicado originalmente en los *Cahiers du cinéma* (1970). En el primero de esos textos, Barthes se refiere a una exposición fotográfica dedicada a los foto-impactos procedentes de la prensa, y constata el fracaso de dicha intención. En aquellas imágenes,

la legibilidad perfecta de la escena, su conformación, nos dispensa de captar lo escandaloso que la imagen tiene profundamente;

reducida al estado de puro lenguaje, la fotografía no nos desorganiza (...) Es lógico, pues, que las únicas fotos-impactos de la exposición (cuyo principio sigue siendo muy loable) resultan ser, precisamente, las fotografías de agencia, en las que el hecho sorprendido estalla en su terquedad, en su literalidad, en la evidencia misma de su naturaleza obtusa (BARTHES, 1995: 108).

Con el concepto de obtuso, Barthes hace alusión a la inhabitabilidad de la palabra en el desglose del mensaje fotográfico. Se trata de una categoría que, en su dialéctica con lo obvio, da cuenta de las dificultades para constituir una escritura de lo visible. En el análisis de los fotogramas del cine de Eisensein que expone en *El tercer sentido*, Barthes explica: “el sentido obtuso es un significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación” (BARTHES, 1995: 61). El tratamiento que hace Barthes a las imágenes rompe por primera vez con la clasificación de los signos de la clásica semiótica de Peirce. Por ello lo obtuso no está en la lengua ni en el habla. Lo obtuso no altera el sentido general de las imágenes, sólo permite una traducción postiza hacia el lenguaje verbal. El sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada, así como tampoco es posible una expresión fotográfica de las palabras. Lo obtuso es discontinuo y no se ajusta al lenguaje articulado del código verbal. A pesar de ello, la comunicación y la interlocución aún persisten. Barthes se pregunta: “¿cómo describir aquello que no está representando nada?” (BARTHES, 1995: 61).

Esta es la primera señal barthesiana sobre la imposibilidad de que la imagen fotográfica sea representación de su referente. Si bien éste se posa frente a la cámara, una vez que la imagen nace, ésta se hace invisible y el significado surge directamente del objeto que posa, no hay intermediario, no hay referente. Se trata de un efecto antinatural o de distanciamiento respecto al referente, que lo convierte en el antirrelato por excelencia: diseminado, caótico, no tematizado, sujeto a su propia lógica y, sin embargo, verdadero.

En el cine, lo fílmico es lo obtuso, lo que no puede describirse. Pero no hay que confundir, explica Barthes. El film no es lo fílmico, así como tampoco la novela es sinónimo de lo novelesco, pues se puede escribir novelísticamente sin llegar a escribir jamás una novela. Será en *La Cámara Lúcida* donde esas ideas desarrolladas diez años antes guardarán coherencia y un nuevo impulso a través del punctum fotográfico.

En aquel mítico texto - considerado su obra más personal y autobiográfica - Barthes aborda desde un comienzo la infructuosa tarea de clasificar este cotidiano registro cargado de realismo y verosimilitud: “la fotografía es inclasificable”, escribe. Se trata de una fatalidad, pues la imagen que la contiene no existe sin algo o alguien. Es la imagen fotográfica siempre invisible (“no es ella a quien vemos”, escribe Barthes), rasgo que la arrastra hacia un desorden y una inclasificación. Así, cuando Barthes interroga a la fotografía lo hace poniendo en entredicho su analogía con el referente: “nadie puede impedir que la fotografía sea analógica; pero al mismo tiempo el noema de la fotografía no reside en modo alguno en la analogía” (BARTHES, 2005: 137). En efecto, la fotografía como autenticación o certificación de lo que “ya ha acontecido” supone el hilo conductor de la tesis barthesina en *La cámara lúcida*. “La foto lleva siempre al referente consigo”, enfatiza. Es el rasgo esencial que distingue a la fotografía de cualquier otro tipo de imágenes: es esa obstinación del referente en estar siempre ahí. Así, asoma la prueba y la demostración de que ese algo ha sido (“esto-ha-sido”).

¿Muerte y melancolía?, se preguntan algunos intérpretes de la obra. Mientras Barthes apunta a la actualización de la primera a través de lo que él llama una doble posición conjunta entre realidad y pasado (“esto ha sido”), pues el referente ha estado presente, pero diferido ya (pasado), otros no dudan en privilegiar la segunda. Régis Durand, por ejemplo, escribe comentando a Barthes: “Podemos decir, pues, que la experiencia de la fotografía es melancólica, ya que en cualquier otra, encontramos en ella ese

defecto de simbolización que hace que nuestro sentido de lo real, a su vez, se encuentre más o menos perturbado” (DURAND, 1998). El principio melancólico es refrendado por Serge Tisseron en un sugerente trabajo titulado *Los tres encuentros fallidos de Roland Barthes*:

El carácter esencial de la fotografía sería la muerte, a la vez para el sujeto fotografiado que se convierte en un espectro que descubre el objeto fotografiado como desaparecido para siempre. Barthes ha contribuido así a levantar una teoría general de la fotografía como traducción de un proceso melancólico. Para él, se trataría de una consecuencia del carácter indicial de la fotografía” (TISSERON, 2000: 143).

En efecto, la fotografía y su relación con el sujeto que posa potencia el rasgo de autenticidad de la imagen. Para Barthes, se produce una disociación de la conciencia con la identidad desde el momento en que el sujeto - capturado por el lente de la cámara - se fabrica otro cuerpo y se transforma en imagen. Así, cuando el sujeto ve un cuerpo que no es el suyo, aquél muere simbólicamente en la fotografía. La paradoja es inaudita: el yo es el que no coincide nunca con su propia imagen. “El yo es ligero, disperso, inquieto; la imagen está quieta, es pesada y ordenada”, escribe Barthes. El nuevo cuerpo que se ocupa -en la imagen- nunca alcanza grado cero ni será neutro. El sujeto se convierte en espectro, vive una microexperiencia de muerte: una muerte en persona que se convierte en objeto de exhibición (BARTHES, 2005: 42). Dicha especie de desdoblamiento se explica desde el rasgo más contundente del pensamiento barthesiano. La fotografía es una imagen sin código, dice. Al no tomar una copia de lo real -pues se expresa visualmente como una emanación de lo real en el pasado - construye una nueva existencia a partir del instante que captura. Es decir, depende de la ausencia actual del objeto. Éste se actualiza a través del espectador. El poder de autenticación prima sobre el poder de representación. En trabajos anteriores -hoy día reunidos en su obra póstuma *Lo obvio y lo obtuso-*

Barthes postula la “irrealidad real de la fotografía”. De este modo, la evidencia de “haber-estado-allí” relaciona a la fotografía con una pura conciencia espectral y no con una conciencia ficcional, más mágica y proyectiva, de la cual dependería el cine de ficción. Efectos de percepción diferentes para lenguajes diferentes.

La coherencia de la tesis de Barthes se observa desde que desarrollara el denominado “efecto de realidad” en el campo literario. No sería exagerado afirmar que constituye la base de lo que formula en *La cámara lúcida*. Mientras en ésta explica la co-presencia de *studium* y *punctum* - dos elementos discontinuos que la hacen llamativa para el espectador-, varios años antes habría de preguntarse (1968) sobre el aporte narrativo de aquellos pasajes meramente descriptivos del texto literario. ¿Se trata de elementos que sólo se valoran por su “insignificancia” en el relato?, se pregunta Barthes. Se responde afirmando que, si bien, no ocupan una función en el argumento o en el desarrollo de la trama, son elementos necesarios para la atmósfera descriptiva que acompaña a la acción. Una especie de suplemento o lujo narrativo muy semejante a la idea que formula en torno al sentido obtuso de las imágenes o al que hace con posterioridad respecto al *punctum* de la fotografía. Se trata de una pregunta por la significación de la insignificancia: lo llama “efecto de realidad”. Escribe:

Esta cuestión es la siguiente: en el relato, ¿es todo significativo? Y si, por el contrario, existen en el sintagma narrativo lagunas insignificantes, ¿cuál es en definitiva -si se nos permite la expresión- la significación de esta insignificancia? (BARTHES, 1970: 97).

En este punto, la vinculación de Barthes con la naturaleza del cine documental aparece menos forzada. Para nuestro autor lo real se considera autosuficiente, no teniendo necesidad de integrarse a una estructura narrativa o visual, y donde el “haber estado ahí” de las cosas es suficiente para desmentir toda idea de función. Hay una ruptura entre lo verosímil

antiguo y el realismo moderno. Nace una nueva verosimilitud, es decir, un realismo que acepta enunciaciones acreditadas tan sólo por su referente. Ya no hay disociación entre la realidad y lo verosímil. Así, en este género, al igual que en la historia, se instaura una ilusión referencial. La carencia de significado en provecho del referente es lo que se convierte en el significante del realismo; así se produce un efecto de realidad, sustentado en una verosimilitud inconfesada. Para Barthes, lo real se torna insuficiente. Basta el “haber estado ahí”, pues no se requiere ninguna prueba adicional para autenticar lo real.

Las diferencias que pueden encontrarse entre lo fotográfico y lo documental también responden - como diría Kracauer - a sus propias naturalezas. Sin embargo, las semejanzas son sutiles y se deducen. La fotografía, por un lado, es un mensaje sin código, pero a partir de una imagen fija que es capaz de ampliar el campo ciego del referente a partir del *punctum*, al igual que en el cine. El pinchazo o lo que despunta al espectador permiten que la imagen de la cosa o sujeto fotografiado adquieran un sentido más allá del plano de la foto o se imaginen fuera de su marco (“tiene vida más allá de la foto”). Del mismo modo, el filme documental - cine cargado de realismo, pues se opone nominalmente al concepto de ficción -, como la fotografía barthesiana, expulsa el significado del signo, y se aleja, además, de la predictiva estructura general del relato literario. Esta observación es relevante, pues son los detalles “inútiles” del relato vinculados a la descripción los que hacen de una narración una historia verosímil. La descripción no es predictiva - escribe Barthes (1970: 96) - dado que ésta es analógica. Podríamos agregar que la fotografía, dada su analogía, nunca es predecible. El cine o el relato literario no pueden decir lo mismo, excepto el documental.

Esquemmatizando al extremo (...) se puede decir que a cada articulación del sintagma narrativo, alguien dice al héroe (o al lector,

da lo mismo): si usted obra de tal manera, si usted elige tal alternativa, esto es lo que va a obtener, indica Barthes (1970: 96).

La aparente insignificancia estética del filme, entonces, adquiere su máspreciado valor como constructor del realismo en este género, y constituye el despunte contra la predecibilidad del clásico esquema narrativo del lenguaje cinematográfico. Esto porque, como destaca Barthes, las exigencias estéticas se impregnan de exigencias referenciales, compuestas estructuralmente de elementos sumatorios, siempre provistas de una temporalidad y a título de significado de connotación.

En otras palabras, cuando el filme documental le indica al espectador que lo que muestra “es lo real”, esos detalles descriptivos denotan directamente lo real: lo significan o lo connotan. Se trata de una realidad significada desde una estética que se fundamenta en lo verosímil. Se produce, entonces, un vaciado del concepto mismo de referencia y con ello se altera la naturaleza tripartita del signo. Al desaparecer el referente, queda un mero encuentro entre un objeto y su expresión. Al igual que la fotografía, se valora al referente. Éste adquiere protagonismo, invisibilizando la artificialidad de las imágenes de la película. Es un cine significativo que expulsa toda denotación de su lenguaje específico, transformando esos detalles en una especie de *punctum* narrativo, pero que no son manejados por el realizador.

Veamos cómo se observan estos rasgos que punzan al espectador a partir del análisis de la cámara fotográfica. Barthes dice que son ciertos detalles de la fotografía los que pueden punzarme, y si no lo hacen se debe a que han sido puestos intencionalmente por el fotógrafo. Es decir, requisito del *punctum* es su “no” intencionalidad, pues

aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito (...); esto lo testimonia obligatoriamente sobre el arte fotográfico, dice tan sólo o bien que el fotógrafo se

encontraba allí, o bien, más pobremente aún, que no podía dejar de fotografiar el objeto parcial al mismo tiempo que el objeto total, escribe Barthes (2005: 85).

Y agrega: “la videncia del fotógrafo no consiste en ver, sino en encontrarse allí”. Si para el fotógrafo ese detalle no existe, ¿cómo es posible esto en el cine documental? Se supone que el guión del filme evitaría cualquier aspecto no controlado en el rodaje, y si las circunstancias así lo exigieran, es el director quien tomaría la decisión de incorporar algún elemento de la filmación no previsto. En otras palabras, hay dificultad para que la responsabilidad del director sea equiparada a la del fotógrafo. Este último se enfrenta a una realidad que posa frente a la cámara y, por lo tanto, menos predecible. En teoría, el cine requiere algo más que una simple pose. La respuesta está nuevamente en Barthes: en su mirada antiteatral de la fotografía.

La pose es el elemento teatral por excelencia en fotografía: el dejarse fotografiar. Como escribe Susan Sontag, “hay algo en las caras de la gente cuando no se saben observados que nunca aparece cuando sí”. Y agrega:

Si no supiéramos cómo hacían sus fotografías del metro Walker Evans (recorriendo el interior del metro de Nueva York durante cientos de horas, aguantando con la lente de su cámara apuntando entre dos botones de su abrigo), sería evidente por las propias fotografías, que los pasajeros sentados, aunque estuvieran fotografiados de cerca y frontalmente, no sabían que estaban siendo fotografiados, sus expresiones son privadas, no son las que habrían ofrecido a la cámara (SONTAG, 2008: 45).

De hecho, las fotos de Evans comentadas por Sontag corresponden a una búsqueda de realidad un tanto escurridiza, pues no resulta fácil captar a sujetos desprevenidos. Barthes es enfático al describir la alteración que se produce tras la experiencia de dejarse fotografiar:

Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa, siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho (BARTHES, 2005: 37).

La sensación de autenticidad que se obtiene tras la pose no sería otra cosa que teatralización.

De cualquier modo, la pose se obtiene a partir de un cuadro mental que se construye en la imaginación del fotógrafo. Antes de disparar, la imagen fotográfica ya tiene forma y contenido en la conciencia de aquél. Por ello, la teatralidad supera el mero deseo y/o acuerdo de ser fotografiado o al conocimiento de alguien de que se formará parte de la foto. De hecho, uno de los rasgos más originales de *La cámara lúcida* es que Barthes no alberga ningún interés en escenas de absorción o distracción como estrategia de representación, ya que dicha estrategia no le parece antiteatral. Es decir, no basta que el sujeto fotografiado no tenga conciencia de que es objeto del lente de la cámara, ni menos de que formará parte de una fotografía. Si el fotógrafo desea capturar un momento, y en ese momento hay un sujeto o grupo de personas que no han sido consultadas ni requeridas, pero además, surge un elemento que pincha al espectador o que le genera un “corte” sin que haya sido previsto por el fotógrafo, la teatralidad asoma con toda su fuerza. Es la idea previa convertida en imagen, pero con un detalle sorprendente para ambas partes, *operator* y *spectator*. Para que sea antiteatral, debe llevar algún tipo de garantía ontológica que no haya sido buscada por el fotógrafo, rasgo que es perfectamente aplicable en el cine documental.

Por un lado, la teatralidad en el cine de ficción aparece como incuestionable. Alejado del estatus de realismo y de imprevisibilidad, la ficción en el filme es la antítesis de lo que Barthes postula en *La cámara*

lúcida: cosas creadas o ubicadas en el estudio (hacemos extensible esta nominación a todo lo escogido como locación) y sujetos -los actores- que saben que están siendo filmados, y cuya experiencia en “escena” se somete a criterios de producción que son absolutamente teatrales, pues nada escapa a la decisión del director. Y sobre todo, los “pinchazos” que recibe el espectador en la sala oscura se alejan de la idea original de *punctum*. El documental, en cambio, se ajusta a parámetros realistas. Ese régimen de verdad artificial, que comparte con la fotografía, lo ubica cerca de la antiteatralidad barthesiana. Sujetos observados por una cámara, manifestantes callejeros que se transforman en protagonistas y cuyas acciones son registradas hasta el último detalle, y más tarde, si así se estima por el director, son incorporados en el montaje final. Hasta aquí nada de anti-teatro. Éste, sin embargo, asoma en forma de tercer sentido, cuando la escena o la toma suponen lecturas para un espectador asombrado/gustoso y que el realizador nunca consideró inicialmente. He ahí el efecto de realismo cinematográfico. Entonces, la sensación de autenticidad e impostura es inigualable. Pueden ser sólo segundos o un mero plano. Quizás una palabra en un diálogo o la mano que aparece en el testimonio inevitable que da sentido a la historia narrada. Son las circunstancias de la filmación y el montaje que hacen de un detalle parte de un todo que no puede ser evitado por el guión ni por los ojos del director. Allí está el *punctum narrativo*, lejos de la estructura y parte de la descripción. La clave: el sentido obtuso de la imagen fílmica.

Mientras la idea de *punctum* retiene un mayor interés por el efecto de un detalle sobre el espectador, lo obtuso alude precisamente a la inhabilitación de la palabra en el desglose del mensaje cinematográfico. Esa escritura de lo visible que se torna imposible para el espectador es lo que acerca al documental a una de las más conocidas categorías barthesianas. Se potencia el fuera de campo desde la dimensión testimonial, como una evidencia extrema de verosimilitud, y donde la ausencia del referente en el

plano es otro rasgo más del *punctum*: el campo ciego favorece la inteligibilidad del relato audiovisual, pues el espectador no necesita que le “pongan” todos los elementos en la pantalla. Ese requisito de emisión-percepción se apoya, además, en otros elementos propios del género documental, como son, por ejemplo, el reconocimiento que el espectador hace de lugares, personajes o acontecimientos que forman parte de su acervo cultural reciente. La coyuntura se asoma, sin que sea necesario mostrarla íntegramente en el filme. Curiosamente es la indeterminación de lo fílmico -el rincón íntimo de los recuerdos del espectador- lo que hace del cine un medio capaz de vaciar el signo y olvidarnos de todo el proceso de mediación y construcción de lo real. Dicha naturalización supone uno de los desafíos más trascendentes de la empresa realista, aquella que diferencia a un documentalista de un simple director de cine. Sólo aquél busca en lo real una garantía de autosuficiencia narrativa.

Del texto de Barthes se deducen algunas diferencias con la fotografía que sugieren tomar estas conclusiones con algo de cautela, pero que en nada invalidan nuestro esfuerzo por re-pensar las claves de lo real en el cine documental. La primera de esas diferencias se asocia a lo que comúnmente se llama la ética del medio de expresión. Mientras la pintura, por ejemplo, puede fingir la realidad sin haberla visto -incluso puede gozar ante la ausencia o lejanía del artista respecto del “referente pictórico”- la cámara fotográfica no puede escapar a la pose de su propio referente. Es decir, el deber del fotógrafo es que la cosa necesariamente real sea colocada ante el objetivo, sin la cual no habría fotografía. El cine, por su parte, puede permitirse ciertas licencias. Imaginemos un filme basado en testimonios personales. No hay paisajes, ni carreteras, ni imágenes de archivo. Los respaldos podrían ser gráficos, como el álbum de fotografías de uno de los personajes, o los recortes del periódico que éste hubiera coleccionado y que explican su pasado atiborrado de acontecimientos. La pobreza de hechos registrados “en directo” es reemplazada por el relato oral y los efectos de

collage visual o sonoro proporcionado uno o varios testimonios. En este caso, la analogía no pasa por el plano de lo visible, sino de lo narrable, pero apoyado en elementos de una estética que adhieran al tercer sentido antes descrito, potenciando, así, su carácter de verosímil. La segunda diferencia se enmarca a propósito de la alteración que se produce en el plano del significado. La ausencia de código supone para la fotografía un salto directo desde la expresión hasta el contenido. Un referente que se muestra sin intermediario y que refuerza la naturalidad de su imagen. De hecho, la paradoja fotográfica se basa en la coexistencia de dos mensajes, donde un mensaje connotado (o codificado) se desarrolla sobre la base de un mensaje sin código. El cine, en cambio, necesita de una variedad de códigos articulados en el que suele apoyarse, desde los propiamente cinematográficos (visual, sonoro, diegético, etc.) sino también en aquellos códigos que intervienen en el ámbito del significante circunstancial, y que son propios de un filme y no de otro: el idioma, las locaciones escogidas, la temporalidad o anclajes culturales del suceso narrado. Esta diferencia, sin embargo, es relativa, pues la paradoja fotográfica de Barthes no se fundamenta en una paradoja de lo real, sino en solamente en cómo lo real es descrito por el lente de la cámara. Fuera del acto fotográfico no hay nada de paradójico. Pensemos en un filme documental con un alto grado de connotación debido a la reducción del sentido de lo obvio. Lo obtuso cinematográfico, en ese caso, podría alterar efectos de percepción respecto a la estructura del relato, dejando a éste en un segundo plano de influencia en la búsqueda del efecto de realidad. Una especie de alucinación transitoria se posaría en la mente del espectador y en la que lo guía un impulso de recuperación, de reconstrucción o de retorno de lo experimentado por su comunidad; en palabras de Barthes, se trata del “suplemento que mi intelecto no es capaz de absorber”.

Por lo anterior, las semejanzas -a nuestro juicio- son mucho más alentadoras para constituir una fenomenología del cine documental. La tesis

de Barthes nos ayuda a comprender que tanto la fotografía como cualquier otro sistema analógico de representación no es inmune a un dispositivo de lo visual, pero guiados desde el plano de la conciencia de lo real. En otras palabras, el pensamiento barthesiano describe la experiencia subjetiva de nuestro encuentro como espectador, rasgo clave para cualquier propuesta fenomenológica. En el lenguaje técnico de ésta, la esencia no está aislada en las cosas que conforman el mundo, sino que supone un factor común que une todos nuestros encuentros (percibidos o potenciales) con la realidad, incluidas la fotografía, el cine u otro espectáculo.

Del mismo modo, se potencia la idea de intención, y para la fenomenología las cosas no existen para mí si no tomo contacto activo con ellas. En el tema que nos convoca, no percibimos el filme pasivamente, menos cuando nos dirigimos al tercer sentido -lo obtuso- que requiere una especial atención, pues sale a flote la melancolía o el recuerdo de lo “presente”. El cine documental nos coloca en una realidad de la cual formamos parte. Dicha intencionalidad es crucial para activar la síntesis proyectiva que se dirige hacia el verdadero referente, una realidad que sólo está en la conciencia del espectador. Ello es congruente con su idea de que el objeto real presente en la percepción es el referente mismo, por lo cual no es menos real que aquello que fue filmado ni es menos análogo que una representación (imagen) puramente mental del objeto ausente. Como cualquier acto de imaginación, y al igual que al observar la imagen fotográfica, el pensamiento fílmico del espectador se nutre de una especie de encantamiento que se enfrenta a una cosa deseada y de la que se toma posesión. Como se ha señalado, el punctum se genera al margen de su referencialidad, pues va más allá de ella y establece un nuevo ámbito de profundización en la búsqueda del sentido, y donde el espectador imaginario siempre tendrá algo que decir.

La imagen visual como dispositivo

Frente a una fenomenología del cine documental, el desafío prioritario es la articulación de un cambio de paradigma. Superar el realismo que domina la visualidad analógica es la deuda que tiene la investigación cualitativa en los estudios sobre este género. No cabe duda que la gran piedra de toque en los análisis cinematográficos sigue siendo el estatus que tiene la imagen fílmica. Parece no haber dificultades cuando se analiza el filme como texto, algo que la semiótica ya ha dado cuenta con insistencia. Los trabajos de Umberto Eco y Roland Barthes son un ejemplo de ello. El problema radica en los protocolos exigidos cada vez que se quiere escribir algo sensato sobre la imagen, más allá de los análisis importados desde la lingüística o la literatura. En este punto es habitual observar los alcances metodológicos que vinculan el mapa con el territorio, como si se pasara por alto la artificialidad de las imágenes. El resultado es conocido: la imagen se torna invisible en dichos análisis, como si sólo actuara como un cristal transparente al que no hay que prestarle atención. Es la masiva idea de que la imagen hay que verla como un medio de representación.

En este punto coincidimos con la tesis de Josep M. Català, para quien la imagen combina la realidad con nuestra idea de realidad. Usando la metáfora del cartógrafo, se trata de un mapa - la imagen - del cual no existe territorio (CATALÀ, 2005: 25). Es el mapa el mismo territorio. La reflexión parte de una constatación fenomenológica: si no hay más realidad que las imágenes que se forman en nuestra psique, el acceso directo a ese territorio se hace imposible. Somos meros cartógrafos, que usamos múltiples mapas de algo llamado realidad que no puede ser observada al margen de dichos instrumentos de observación. A menudo, sin embargo, naturalizamos dicha

percepción, haciendo una equivalencia entre nuestros estados de percepción y los estados de realidad. En palabras de Català:

Ver es una acción tan natural que tendemos a considerar que carece de significado en sí misma, porque suponemos que el conocimiento genuino tampoco explica nada: se limita a ser y por lo tanto se adquiere mediante un acto de comunicación directa con la realidad, cuyo ejemplo más emblemático es precisamente la visión, (CATALÀ, 2005: 17).

El resultado en la praxis es que la imagen habla como si no dijera nada. No hay separación entre discurso y figura, por lo que es habitual encontrarnos con la idea de espejo o calco, suponiendo que el contacto genuino con el mundo evita detenerse en la copia.

Las imágenes hablan desde dentro y los estudios multidisciplinares que se aproximan la escuchan como si ese interior no existiera, como si la imagen bastara con representar únicamente a través de las leyes del propio objeto representado, lo cual equivale a considerar la música sólo como un conjunto estructurado de sonidos naturales, (CATALÀ, 2005: 18).

¿A qué se debe esta insistencia - tan occidental - de asimilar a la imagen a un mero espejo? Vemos la visibilidad representada, no la imagen en sí, añade Català. Son las dificultades de acceder a la observación en un segundo orden las que parecen llevarnos a una derrota anticipada. Hemos interiorizado el código que sustenta nuestra percepción, y lo hacemos reificando el más universal de todos, el universo de las imágenes visuales. Para Català (1993: 22), tan relevante es esa internalización, que aplicamos a menudo esa estructura codificada a otros códigos visuales que no están organizados del mismo modo. La pintura, la fotografía o el cine se adaptan a esos procesos perceptivos. Como investigadores sociales, sin embargo, las dinámicas que usamos no han sido distintas. La propia psicología no ha resuelto este tema de forma categórica. Y quizás no le corresponda hacerlo.

Tal como constata Català, si para el conductismo existe una equivalencia entre imagen y pensamiento verbalizado, no es mucho más lo que se puede esperar. De hecho, la importancia de las imágenes mentales sigue teniendo resistencia en importantes áreas del conocimiento que ven en el psicoanálisis sólo una corriente desprestigiada.

Al no percibir el régimen visual autónomo de las imágenes, seguimos a ésta, pero amparados en lo que ella representa. Pensamos en el modelo, en el supuesto territorio, apartándonos de cualquier probable inmersión simbólica e imaginaria. Cuando se aplica esta naturalización visual, no es extraño que se ignore a la imagen en la mayoría de las corrientes que impulsaron los estudios cinematográficos. Un proceso de naturalización que, a juicio de Català, se deba a su propia complejidad. Escribe:

Hay una resistencia hacia la imagen que se evidencia tanto desde el espectador como desde el experto. La imagen, siendo precisamente aquello que se ve, es también lo que se quiere ver, lo que hay que apartar para descubrir lo realmente importante, lo oculto. La imagen parece haber sido siempre un sujeto inabordable y al parecer inabordable a lo largo de la historia del cine. El espectador, el crítico y el técnico se empeñan en mirar invariablemente a través de ella como si fuera el cristal de la célebre ventana a la que muchos asimilaban el fenómeno cinematográfico. Y lo que se descubre tras ese cristal de proverbial transparencia nunca son imágenes, sino textos: se mira el cine como si se estuviera viendo, que no leyendo, una novela, (CATALÀ, 1993: 17).

Las críticas de Català también apuntan a la semiótica, a pesar de importantes teorizaciones que han ayudado a que ese cristal transparente se haya vuelto más opaco. Los cuestionamientos se enfocan al uso de metodologías más lingüísticas, que han transformado el análisis de la imagen en un apéndice de otras lecturas.

La semiótica - dice Català - había llegado con la imagen a un callejón sin salida. La interpretación lingüística parecía incapaz de dar cuenta del fenómeno de la imagen, puesto que había acabado por equiparar todos los fenómenos comunicativos, anulando cualquier especificidad: no importaba que se hablase de literatura o pintura, de cine o música: todo era lenguaje, (CATALÀ, 1993: 17).

En efecto, la primera semiótica del cine basa su reflexión en dicho plantamiento que Català cuestiona. Sin embargo, gracias a esa primera aproximación lingüística, es que el cine comienza a ser pensado como algo distinto al referente. Recordemos los escritos de Christian Metz en esta materia, que lo llevan a concluir que el cine no es una lengua, pero sí un lenguaje con códigos particulares. De hecho, cuando Metz aborda la denominada “especificidad cinematográfica”, lo hace señalando que ésta sólo puede darse en dos niveles: en un discurso fílmico y en un discurso a base de imágenes. “La especificidad del cine es la presencia de un lenguaje que quiere hacerse arte en el seno de un arte que quiere hacerse lenguaje”, escribe Metz. Y agrega:

La película tal como la conocemos, no es una mezcla inestable: lo que sucede es que sus elementos no son incompatibles. Y si no lo son, es porque ninguno de ellos es una lengua. No se pueden emplear dos lenguas al mismo tiempo: quien se dirige a mí en inglés no lo hace en alemán (...) Los lenguajes, por el contrario, toleran mejor este tipo de superposiciones, al menos dentro de ciertos límites: quien se dirige a mí por medio de lenguaje verbal (inglés o alemán) puede al mismo tiempo gesticular (METZ, 2002).

Los escritos de Metz iban en la dirección correcta cuando afirmaba que la imagen no conoce nada homólogo a la segunda articulación de las lenguas naturales, es decir, a la articulación de los fonemas. Y que aquella tampoco se puede homologar con los morfemas - unidades de primera articulación que actúen como marcas gramaticales (de número, género, etc.) -, ni a a los lexemas o palabras. La multiplicidad de códigos con las que

opera el filme, será el primer antecedente que reconozca a una semiótica del cine, ocupada tanto de los significantes visuales como sonoros. Metz lo hace convirtiendo el filme en texto, pero un texto que nada tiene que ver con la lengua de Saussure. En la tesis metziana, las materias de expresión fílmica son los puentes que permiten al cine extenderse y apoderarse de toda una serie de territorios ajenos, pero dotados de una identidad propia. Así, el film “roba” lenguajes ya consolidados para maezclarlos, superponerlos y articularlos visualmente.

La analogía de Metz no es antojadiza. Teorías de quienes fueron sus contemporáneos o estudios anteriores han abordado esa relación entre el cine y el lenguaje. Sergei Eiseistein, por ejemplo, asimilaba el lenguaje cinematográfico a una especie de lenguaje interior, parecido a un pensamiento primitivo que estimulaba el reconocimiento de las obras de arte constituídas por asociaciones visuales o sonoras, incluido en cine. A partir de la relación de simples ideas, se podía constituir algo parecido a un lenguaje, pero de menor complejidad. Otro caso es la tesis de Michel Colin, para quien la competencia fílmica y la competencia lingüística son homólogas, es decir, “el espectador, para comprender un cierto número de configuraciones fílmicas, utiliza mecanismos que ha interiorizado a propósito del lenguaje” (BUCKLAND, 1995). En otras palabras, no hay diferencia sustancial entre los medios básicos de un film y los de una lengua natural, ya que la representación audiovisual se construye y se interpreta de la misma manera que la frase verbal. Para Colin, todo pensamiento, incluido el visual, pasa explícitamente por el ejercicio del lenguaje. Serán otros estudios - como los de Rudolf Arnheim (1996) - los que reconocerán la figura del pensamiento visual o sensorial, distinto al lingüístico, pero que no son considerados por la naciente semiótica del cine de fines de los años setenta.

Es a partir de esta convicción epistemológica que recogemos la crítica que hace Català a la clásica lectura cinematográfica. El caso del

documental es aún más sensible a estos reparos por las semejanzas que guarda con la fotografía. El uso que se ha hecho de la imagen como pretexto para abordar el contenido de un filme, sin ningún viraje desde o hacia la percepción, se explica por las dificultades que tiene cualquier disciplina para no contaminarse de los paradigmas dominantes o sustrarse de la invisibilidad de una imagen que actúa como un efectivo dispositivo visual. Son los efectos que supone no considerar a la imagen por sí misma, tal como postula Català. Frente a esta nueva fenomenología del documental, las fronteras entre naturaleza y cultura que delimitó Eco a fines de los sesenta parecen acotadas y, desde luego, son insuficientes para la empresa semiótica en la actualidad. Los avances en teoría de la imagen y las exigencias derivadas de los nuevos formatos audiovisuales han actualizado la discusión respecto al clásico umbral.

De hecho, Català clama por dicha actualización valorando autores olvidados como las del teórico y director Pier Paolo Pasolini, quien hace más de veinte años proponía una teoría de la imagen fílmica basada en la tesis de que los objetos representados en la pantalla tienen cierta relación analógica con su contrapartida real, fuera del filme (CATALÀ, 1993: 19-20). Pasolini defiende la idea de una lengua, compuesta por la articulación de unidades mayores, como el encuadre, lo cual transformaría el referente en un conjunto de unidades que hacen posible la existencia de aquellos cinemas equivalentes. El resultado: la existencia de un código similar al lenguaje verbal, pero constituido por imágenes-símbolos parecidos - no en estricta equivalencia - a las palabras. Para Català, el hecho de que Eco clausurara drásticamente el debate enterró las posibilidades de una iconicidad pura para el cine y para la imagen en general. Pero hay que ser justos. Contra el purismo icónico también se enfrentaron Barthes y Metz. De hecho, este último fue el principal detractor de la tesis cinematográfica de Pasolini. Fue Metz quien consignó la tesis de los grados de analogía en su artículo *Au-delà de l'analogie, l'image* (1970), proponiendo que en toda

imagen hay siempre un mensaje que nada tiene de analógico. “La misma analogía está ya codificada”, escribe, y por lo tanto, culturalmente determinada. La tesis es clara: para Metz, toda imagen se utiliza y comprende en virtud de convecciones sociales que descansan en la existencia del lenguaje. Por su parte, Roland Barthes, menos drástico que Eco y Metz, defenderá su idea de que no existe una imagen inocente o puramente denotada. A pesar de ello, y del visible estructuralismo que lo cobija, su tesis respecto a la fotografía como un “mensaje sin código” lo ubica en una situación menos ortodoxa para la semiótica de esos años.

Parece ser Eco el gran responsable del inmovilismo semiótico en materia de percepción visual, y para quien la naturaleza icónica de la imagen fotográfica constituye la prueba de que dicha percepción está altamente codificada, pero en grados de semejanza. La noción de la imagen como algo que tiene un parecido con el objeto real ha significado, en la práctica, dilatar la formulación de una teoría que defienda con éxito la artificialidad de lenguajes como la fotografía y el género documental. El problema radica en la constitución de una traductibilidad de la imagen visual. Jean-Marie Schaeffer, por ejemplo, considera irrefutable la noción de dispositivo visual, lo que aplicado a la imagen fotográfica, supone desechar de plano la tesis de Eco. Schaeffer escribe:

Yo diría que los argumentos de Eco no demuestran lo que pretende demostrar, a saber, el carácter codificado de la relación analógica, por el tanto de la iconicidad fotográfica. Además, su concepción de la imagen fotográfica deja de lado la especificidad de esta imagen, ya que no toma en cuenta su dimensión indicial, y por eso mismo deja de lado el parentesco de génesis que existe la imagen y la percepción fisiológica, parentesco de génesis que desemboca en una analogía de las formas en imágenes con los esquemas perceptivos, (SCHAEFFER, 1990: 31-32).

El autor agrega que no se puede sostener la idea de una selección de rasgos de un objeto según un código de reconocimiento por convención

cuando hay tan poca fidelidad entre la imagen y la percepción. La relación analógica - dice Schaeffer - está garantizada por el dispositivo óptico, cuya única finalidad es la producción de una imagen traducible en formas perceptivas. He ahí el denominado parentesco de génesis de la imagen fotográfica con la percepción fisiológica, ontología que la distingue como un signo no convencional o, en palabras de Barthes, como un mensaje sin código.

Parece sensato, entonces, ubicar al cine documental como parte de una especificidad cinematográfica que se mueve entre dos umbrales: el lenguaje fílmico altamente codificado y la identificación referencial. Las imágenes del género, al igual que la fotografía, son percibidas como imágenes indiciales, ya que generan impresión y no significado, en la medida que sólo reproduce signos instituidos. Es la significación la que habla a través del filme con vocación realista. El analista no busca sólo su significado, ya que ello supone la lectura de un código (algo que ya hace en el análisis narratológico o estructural), sino más bien el reconocimiento de lo que ya existe, pero que es intraducible: lo que se ha posado frente a la cámara bajo el paraguas de lo obtuso. Eso que posa, sin embargo, es un acontecimiento para los estándares del dispositivo visual, pues es digno de verse, y por lo tanto digno de filmarse. Así como “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” (SONTAG, 2008: 14), filmar la realidad para que ésta aparezca tal cual es implica, de alguna manera, apropiarse de ella, pero también rechazarla. Lo obtuso convierte la experiencia objetiva en una imagen personal o en un recuerdo testimonial que confina la búsqueda de la fotogenia en el cine. A través de este recurso semiótico el documental consolida una postura moral frente a hechos que, fuera de la pantalla, carecen de centro. Al atomizar la realidad, la cámara del documentalista -al igual que la del fotógrafo- democratiza y pone a disposición del espectador formas de participación en la que una experiencia de filmación se convierte

en una manera de ver y sentir desde imágenes que se apartan de la mera representación.

La certeza de que el cine documental abandonó la búsqueda de la copia para constituirse en un lenguaje con su propio estatuto ontológico es la clave para superar falsos dilemas y erróneas interpretaciones de lo real. La fenomenología propone una nueva relación entre la imagen y la realidad. Al igual que en la caverna de Platón, en el cine de no-ficción no es verdadero aquello que busca el parecido a algo real, sino lo que se constituye por sí mismo en el universo de lo posible, a partir de las herramientas generativas que emergen de la conciencia del espectador.

Referencias bibliográficas

- ARNHEIM, Rudolf (1996). *El cine como arte*, Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland (1970). "El efecto de realidad", en VV. AA., *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 95-101.
- BARTHES, Roland (1995). *Lo obvio y lo obtuso*, México: Paidós.
- BARTHES, Roland (2005). *La cámara lúcida*, Buenos Aires: Paidós.
- BUCKLAND, Warren (1995). "Michel Colin and Pshycological Reality of Film Semiology", in: *Semiotica*, 107, pp. 51-79.
- CATALÀ, Josep M. (1993). *La violación de la mirada*. Madrid: Fundesco.
- DEL RÍO, Víctor (2008). *Fotografía objeto*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- DURAND, Régis (1998). *El tiempo de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- FONTCUBERTA, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili.

- KRACAUER, Siegfried (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona: Paidós.
- LEDO, Margarita (2005). *Cine de fotógrafos*, Barcelona: Gustavo Gili.
- METZ, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, volumen I, Barcelona: Paidós.
- MORIN, Edgar (2001). *El cine y el hombre imaginario*, Barcelona: Paidós.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1990). *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*, Madrid: Cátedra.
- SONTAG, Susan (2008). *Sobre la fotografía*, Barcelona: Random House Mondadori.
- TISSERON, Serge (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

**RETÓRICA E PRAGMÁTICA DO DOCUMENTÁRIO: A EXPERIÊNCIA DE
REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA COMPARTILHADA DO PROJETO VÍDEO
NAS ALDEIAS**

Juliano José de Araújo *

Resumo: O artigo discute a experiência de realização cinematográfica (preparação, filmagem, montagem) compartilhada do projeto Vídeo nas Aldeias a partir da análise de três documentários realizados por cineastas indígenas. Analisa determinadas escolhas retóricas dos documentários, tais como a encenação, a narração em primeira pessoa e o emprego da *voz-over* etc., tendo em vista a sua dimensão pragmática, conforme definida por Plantinga (1997).

Palavras-chave: documentário, retórica, pragmática.

Resumen: Este artículo aborda la experiencia de realización cinematográfica (preparación, rodaje, montaje) compartida del proyecto brasileño *Vídeo nas Aldeias*, partiendo del análisis de tres documentales realizados por cineastas indígenas. Examina determinadas elecciones retóricas de esos documentales, tales como la puesta en escena, la narración en primera persona o el empleo de la voz superpuesta, entre otras, teniendo en cuenta su dimensión pragmática, según la define Plantinga (1997).

Palabras clave: documental, retórica, pragmática.

Abstract: The article examines the experience of shared filmmaking (preparation, shooting and editing) of the Brazilian Project Video in the Villages from the analysis of three documentaries directed by indigenous filmmakers. It analyzes the rhetoric choices of the documentaries, as the *mise en scène*, the first person narration and the *voice-over* etc., according to their rhetoric and pragmatic dimensions, as defined by Plantinga (1997).

Keywords: documentary, rhetoric, pragmatic.

Résumé: L'article discute l'expérience partagée de réalisation cinématographique (préparation, tournage et montage) du projet brésilien *Vidéo dans les Villages* à partir de l'analyse de trois documentaires réalisés par des cinéastes indigènes. On analyse certains des choix rhétoriques des documentaires, tels que la mise en scène, le récit à la première personne et la *voice-over*, etc., en envisageant leur dimension rhétorique et pragmatique telles que définies par Plantinga (1997).

Mots-clés : documentaire, rhétorique, pragmatique.

* Professor no Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Rondônia (Unir) e doutorando em Múltiplos na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
Email: araujojuliano@gmail.com.

O filme de não-ficção é uma forma convencional de discurso, que faz uso de estratégias retóricas de estrutura e estilo [...] Filmes de não-ficção são representações complexas com uma diversidade infinita de usos possíveis. [...] Compreendendo claramente as formas e funções desses trabalhos, nós caminhamos na direção de uma efetiva retórica e pragmática das imagens em movimento de não-ficção¹.

Carl R. Plantinga (1997: 222)

Veja, muitos povos já perderam os seus cantos. Nós, os Kuikuro, ainda temos todos os nossos cantos verdadeiros. Foi por isso que eu pensei em criar a Associação para guardar os nossos cantos.[...] A câmera é de todo mundo. Não é coisa minha, nem tua.
Cacique dos Kuikuro²

Introdução

A primeira epígrafe deste artigo é uma afirmação de Plantinga (1997) na conclusão de seu livro *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, obra no qual o autor busca desenvolver uma teoria do cinema documentário pensando em uma retórica e uma pragmática das imagens de não-ficção³ em movimento. Todo filme de não-ficção, dessa forma, compreende uma dimensão retórica e uma pragmática. A retórica não deve ser entendida somente como o domínio da persuasão. Plantinga (1997: 3)

¹ Todas as traduções de citações em línguas estrangeiras são nossas, sendo, portanto, traduções livres.

² Trecho do depoimento do cacique dos Kuikuro, no documentário *O manejo da câmera* (2007).

³ Plantinga (1997) prefere o termo não-ficção ao invés de documentário, pois o último refere-se a um grupo de trabalhos restrito, ligados ao documentarismo inglês de Grierson. A opção por não-ficção justifica-se, dessa forma, pelo termo não-ficção abranger documentários, vídeos independentes, documentários jornalísticos, filmes patrocinados pelo governo, filmes anti-guerra e anti-governamentais, programas televisivos, revistas eletrônicas, filmes de compilação e trabalhos experimentais e poéticos.

define o termo em um sentido mais amplo, considerando-o “[...] como o estudo da riqueza, complexidade e expressividade do discurso de não-ficção, e as formas pelas quais ele é estruturado para influenciar o espectador”. Assim, o discurso de não-ficção dá forma à representação do mundo histórico por meio das estratégias de seleção, sequência, ênfase e voz. Já a pragmática é definida por Plantinga (1997: 1) como “[...] o estudo de como as não-ficções são usadas para desempenhar várias funções sociais”.

A segunda epígrafe, por sua vez, consiste em um trecho do depoimento do Cacique dos Kuikuro, etnia indígena do Alto Xingu, no documentário *O manejo da câmera* (2007), realizado por cineastas indígenas da mesma etnia no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), que foi criado em 1987 pelo documentarista Vincent Carelli, e cujo objetivo é “[...] apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas” (Vídeo nas Aldeias, 2011).

Nesse contexto, as duas epígrafes são o ponto de partida para analisarmos a produção audiovisual de não-ficção realizada no âmbito do projeto VNA. De que forma o discurso desses documentários, isto é, a “organização abstrata dos materiais fílmicos”⁴, estrutura-se? Dito de outra forma, como os cineastas indígenas, a partir de uma postura assertiva⁵, constroem a representação de um mundo projetado empregando as

⁴ Plantinga (1997: 84) explica-nos que emprega o termo discurso para referir-se à organização abstrata dos materiais fílmicos, ou seja, justamente o como.

⁵ Ramos (2008: 22) esclarece que “[...] o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico”. As asserções, afirmações ou proposições do mundo histórico podem ser feitas pela narrativa documentária por meio de imagens e sons. O conceito de asserção, segundo Plantinga (1997: 16-17), deve ser pensando a partir da teoria dos mundos projetados, de Nicholas Wolterstorff. Para cada mundo projetado em um filme corresponde justamente um ponto de vista, uma postura ou tomada de posição. Assim, a teoria dos mundos projetados consiste em um convite para que o espectador considere as ações apresentadas no produto audiovisual a partir de duas posturas possíveis, a saber: assertiva (mundo histórico) ou fictícia (mundo imaginário).

estratégias de seleção, ordem, ênfase e voz? Quais os significados e as implicações sociais dessas realizações cinematográficas, ou seja, para quais finalidades e propósitos são usadas pelas comunidades indígenas? Qual a importância dessas produções audiovisuais para os indígenas? O que os documentários realizados no âmbito do VNA revelam-nos, enfim, em termos retóricos e pragmáticos, conforme defende Plantinga (1997) em sua teoria do audiovisual de não-ficção?

Propomos, inicialmente, uma incursão nessas duas dimensões do discurso da narrativa documentária tendo em vista as questões teóricas levantadas por Plantinga (1997), as quais dialogarão com elementos discutidos por Ramos (2008), Nichols (1994, 2005, 2008), e Renov (1993). Em um segundo momento, apresentaremos o projeto VNA e sua experiência de realização cinematográfica compartilhada a partir da análise dos documentários *Cheiro de pequi* (2006), *O manejo da câmera* (2007) e *Shomõtsi* (2001), os quais integram os DVDs da série Cineastas Indígenas⁶.

Retórica e pragmática do documentário

A dimensão retórica do filme de não-ficção, conforme abordada por Plantinga (1997), refere-se à representação de um mundo projetado em uma postura assertiva pelo discurso do documentário tendo em vista quatro parâmetros principais, a saber: seleção, ordem, ênfase e voz. Passemos, agora, à descrição de cada um deles e a importância dos mesmos no sentido de compreendermos a retórica de um determinado filme de não-ficção:

⁶ A série é composta, atualmente, por seis DVDs, das respectivas etnias: o primeiro DVD foi realizado por indígenas da etnia Kuikuro; o segundo, da etnia Huni Kui; o terceiro, por indígenas Panará; o quarto, pelos índios Xavante; o quinto pelos indígenas Ashaninka, e o sexto por indígenas da etnia Kisêdjê. Há a previsão de lançamento do sétimo DVD da série, realizado por indígenas da etnia Mbya-Guarani (Vídeo nas Aldeias, 2011).

1) Seleção: o discurso seleciona, controlando a quantidade e a natureza da informação sobre o mundo projetado. Plantinga (1997: 86-87) afirma que ao analisarmos um documentário, inicialmente, podemos perguntar o que é selecionado e omitido de todos os aspectos relevantes e possíveis de um determinado acontecimento. Entretanto, isso não quer dizer que, necessariamente, precisemos conhecer todo o histórico de produção de um filme. Pelo contrário, para qualquer representação que nos é dada, podemos depreender a escolha discursiva dos realizadores, fato que é frequentemente suficiente para nos dizer algo sobre os efeitos retóricos de seleção de um determinado documentário. Contudo, conhecer a história de produção de um filme e seus métodos de realização ajuda muito, porque o discurso é uma construção dos produtores e as seleções e omissões podem originar-se de questões práticas como também de propósitos retóricos.

2) Ordem: o discurso ordena as informações sobre o mundo projetado. Para Plantinga (1997: 88), uma das relações mais importantes entre discurso e mundo projetado é a temporal. O discurso apresenta a informação do mundo projetado em uma sucessão temporal, cuja ordem baseia-se em estratégias retóricas, as quais podem ser de três tipos: ordem, frequência e duração.

A ordem refere-se à ordenação das informações no discurso. “Se os eventos do mundo projetado ocorrerem na sequência A, B, C, o discurso pode apresentá-los, por exemplo, como C, então A e B em um flashback, ou como C, B, A em uma ordem contrária (C foi o resultado de B, que foi causado por A)” (Plantinga, 1997: 89). Ainda sobre a ordem, Plantinga (1997: 89) chama a nossa atenção para a observação das sequências iniciais e finais de um documentário, na medida em que as mesmas têm um efeito importante sobre a compreensão e interpretação do filme todo.

Já a frequência consiste na repetição de um determinado acontecimento no filme, considerando os propósitos retóricos do mesmo. A técnica é pouco usada e pode ser vista no clássico exemplo de *Letter from*

Siberia (1957), de Chris Marker, onde a mesma tomada de trabalhadores construindo uma estrada é repetida três vezes, cada uma com uma narração em voz-over diferente. “A primeira voz-over imita uma propaganda anticomunista; a segunda, uma propaganda pós-soviética; e a terceira um relato ostensivamente objetivo” (PLANTINGA, 1997: 96).

A duração discursiva, por fim, compreende o tempo do documentário que é concedido ao evento do mundo histórico, podendo ser uma relação de três tipos: equivalência, redução e expansão. No primeiro tipo, temos literalmente uma equivalência, onde a duração discursiva aproxima-se da duração do mundo projetado. A redução condensa o tempo do mundo projetado, enquanto a expansão aumenta o tempo do mundo projetado. A estratégia mais comum no filme de não-ficção é a redução. “O discurso deve necessariamente separar e escolher, representando somente os eventos mais importantes, e deve frequentemente reduzir o tempo dos eventos do mundo projetado sob uma extensão de duas horas” (PLANTINGA, 1997: 97).

3) Ênfase: o discurso enfatiza, atribuindo peso e importância para a informação. Assim, um elemento selecionado pode ser colocado de forma que lhe seja atribuída ênfase, em função de elementos estruturais ou estilísticos. “A ênfase ou sua falta pode ser conseguida através de milhares dispositivos estilísticos, de uma escolha cuidadosa de ângulo, padrões de edição, iluminação, e a duração com que uma tomada é mostrada” (PLANTINGA, 1997: 98).

4) Voz: o discurso do documentário tem um ponto de vista sobre o mundo projetado que representa, o qual se denomina “voz”. “Todo filme de não-ficção apresenta seu mundo projetado de uma perspectiva (ou perspectivas), em relação a um tom ou atitude. A palavra que uso para descrever isto é voz” (PLANTINGA, 1997: 99). Plantinga explica-nos que o emprego que faz do termo voz é próximo ao de Nichols:

[...] todo filme de não-ficção tem um discurso que toma uma posição implícita ou uma atitude em direção ao que apresenta. Todo filme é construído por humanos para alguma função ou funções comunicativas, e o uso de voz denota a perspectiva da narração que homenageia a realização da não-ficção como uma forma humana de comunicação. O filme de não-ficção é um texto usado para comunicação, incluindo um discurso abstrato que apresenta a informação do mundo projetado, e uma “voz” que expressa a informação de uma certa perspectiva (PLANTINGA, 1997: 100).

Nesse contexto teórico, o autor reconhece que uma das mais conhecidas e úteis tipologias dos filmes de não-ficção vêm de Nichols (1991). Os quatro modos de documentário – expositivo, observacional, interativo e reflexivo, revistos depois por Nichols (1994, 2008), e sendo acrescentados dos modos performático e poético⁷ – tem sido de grande valor porque eles oferecem um retrato, ao menos, historicamente descritivo. “Os modos são históricos porque seguem uma ordem de desenvolvimento cronológico” (PLANTINGA, 1997: 101).

Plantinga, entretanto, critica a tipologia de Nichols afirmando que embora a mesma seja válida, levanta questões problemáticas, pois favorece o último modo – filmes reflexivos, ao assumir que o modo expositivo é o mais simples ou politicamente retrógrado, uma vez que constitui o estágio mais primitivo do desenvolvimento do documentário. A favor de Nichols, Plantinga lembra-nos que o autor não apresenta os modos como categorias rigorosamente definidas com fronteiras distintas, recordando que qualquer um dos quatro modos estava disponível para os realizadores desde cedo na história da não-ficção, e que alguns filmes podem, às vezes, misturar os modos. A grande crítica de Plantinga (1997: 101) refere-se ao fato de que Nichols (1991) admite que os modos do documentário dão a impressão de

⁷ A questão poética já estava presente em Nichols (1991). Entretanto, o mesmo era pensado pelo autor como um apêndice dos demais modos. Um filme, como por exemplo, *Rain* (1929) de Joris Ivens, Nichols classificava como uma “exposição poética”.

uma evolução em direção a uma maior complexidade e autoconsciência, espécie de teleologia que favorece justamente o modo reflexivo.

Plantinga (1997: 103) também afirma que os modos de documentário de Nichols não lidam bem com os filmes de não-ficção poéticos ou experimentais. Devido ao fato de muitos desses filmes terem sido produzidos nas décadas de 20 e 30 do século passado, Nichols quer colocá-los no modo expositivo, porque é lá que eles se encaixam, conforme a periodização histórica, denominando-os de “exposição poética”. Plantinga argumenta que embora esses filmes encaixem-se no modo expositivo, considerando a periodização histórica, os mesmos não se encaixam conceitualmente ou estilisticamente, uma vez que a função primeira dos mesmos é poética, ao invés de expositiva, observacional, interativa ou reflexiva. Assim, o autor defende uma categoria para os filmes de não-ficção poéticos para reconhecer o fato de que alguns filmes têm a função estética que serve como seu princípio organizacional primário.

É a partir desses questionamentos que Plantinga propõe em *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* um dispositivo heurístico que considere uma diferença entre o que ele chama de voz formal, voz aberta e voz poética do filme de não-ficção. Sua tipologia baseia-se no grau de autoridade narrativa assumida pelo filme (no caso das vozes formais e abertas), e na ausência de uma autoridade em favor de uma preocupação estética, no caso da voz poética. A diferença entre as vozes formal, aberta e poética residem na voz discursiva, a qual pode ter uma autoridade epistêmica, uma hesitação epistêmica, ou uma estética epistêmica. O autor reconhece que os filmes de não-ficção podem, às vezes, mixar as vozes. As vozes são descrições de tendências maiores do filme de não-ficção (PLANTINGA, 1997: 106). Vejamos, agora, as definições e características das três vozes do documentário, segundo o autor:

1) A voz formal: a voz formal é definida a partir de três pontos fundamentais. O primeiro diz respeito ao fato da voz formal funcionar para

explicar algo do mundo histórico para o espectador. Ela não faz apenas uma asserção, pois todos os filmes de não-ficção fazem, mas dá uma forma significativa para os dados que apresenta, normalmente, na narração em voz-over. O segundo ponto é que os documentários pertencentes à categoria de voz formal tendem a ter uma forma e um estilo clássico, além de características estéticas como harmonia, unidade e moderação e/ou controle, sendo, portanto, simétricos, unificados e fechados. A terceira questão levantada pelo autor é de que os filmes com voz formal não deixam lacunas abertas, na medida em que eles as abrem e, logo em seguida, preenchem-nas dito de outro modo, eles colocam uma questão clara e, posteriormente, trazem-nos respostas. Dessa forma, a voz formal possui um conhecimento ostensivo e comunica-o para o espectador, fazendo asserções e explicando-as, da mesma forma que é onisciente, assumindo um conhecimento completo e relevante e sabendo mais do que as pessoas representadas no filme (PLANTINGA, 1997: 110-115).

2) A voz aberta: a voz aberta, de acordo com pode ser caracterizada como epistemicamente hesitante, sendo mais reticente em comunicar um determinado conhecimento. Frequentemente, ela não formula questões claras, tampouco oferece respostas, ou ainda pode trazer uma resposta ambígua, observando ou explorando, ao invés de explicar, como faz a voz formal. A voz aberta pode ser associada às estilísticas do cinema direto ou do cinema verdade, uma vez que explora a habilidade das câmeras e microfones em observar e mostrar (PLANTINGA, 1997: 115-119).

3) A voz poética: Plantinga (1997: 172-190) explica que a voz poética preocupa-se com o filme de não-ficção como arte e/ou como um meio de explorar a representação em si. Os filmes de não-ficção pertencentes à categoria da voz poética trazem para o primeiro plano o interesse estético, exploram uma tensão entre representação e composição, ou, alternativamente, invertem a observação ou a explicação em uma

explícita autoanálise. O autor indica quatro grandes grupos de filmes de não-ficção que trabalham com a voz poética:

a) Documentário poético: representa seus sujeitos como objetos ou eventos estéticos, enfatizando não a disseminação da informação factual, mas o elemento sensual e as qualidades formais de seus sujeitos e/ou do assunto, segundo as convenções de harmonia e unidade. Como exemplos, são citadas as sinfonias metropolitanas.

b) Filmes de não-ficção de vanguarda: esses filmes, segundo o autor, são frequentemente ignorados, sendo sequer citados nas histórias dos filmes de não-ficção. Normalmente, são trabalhos individuais com pequenos orçamentos em 16 mm ou em vídeo, vistos em museus, faculdades e universidades. Os filmes de vanguarda trazem o estilo para o primeiro plano em um grau mais elaborado que o filme poético. O estilo é clássico no filme poético; enquanto no filme de vanguarda o estilo produz uma ruptura. No filme poético, o mundo projetado é introduzido com a estética clássica e qualidades formais. No filme de vanguarda, o discurso em si torna-se o foco primário. O espectador concentra-se, assim, nos padrões de forma, ângulo, movimento, e cor, ao invés de um mundo projetado unificado. Por um lado, o espectador percebe o referente através de imagens icônicas e indiciais; por outro, o estilo faz a referencialidade difícil. Como exemplo, Plantinga cita o filme *Castro Street* (1966), de Bruce Baillie, que ilustra tal jogo perceptivo.

c) Metadocumentário: inclui filmes como *O homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, *Far from Vietnam* (1967) e *Letter from Siberia* (1957), de Chris Marker. Trata-se de filmes de não-ficção reflexivos de uma forma específica, uma vez que são fundamentalmente sobre o documentário e sobre a representação em si, chamando a atenção para o seu próprio fazer.

d) Documentário paródico: uma paródia do filme de não-ficção pode em si ser uma ficção ou uma não-ficção. Uma paródia será de não-ficção quando tomar uma posição assertiva em relação ao que representa. Como

exemplo representativo, Plantinga cita *Mondo Cane* (1961), documentário cujo assunto são as curiosidades e coisas chocantes de todo o mundo. A voz do filme tem uma atitude irônica em relação aos eventos que representa, modelando um mundo projetado que é cheio de espetáculos cruéis, como por exemplo, a crueldade humana com os animais. Em uma das sequências do documentário, sobre tomadas de um ganso sendo alimentado à força (para adequadamente preparar seus fígados para o consumo humano), o narrador descreve como as patas do animal foram presas no chão para forçar o ganso a conservar a energia.

É importante destacarmos que Plantinga esclarece que seu propósito, com as vozes formal, aberta e poética, não é identificar ou construir novas categorias, mas descrever estratégias de voz, estrutura e estilo. Vejamos, agora, o que seria a pragmática do documentário.

Plantinga (1997: 191) afirma que a pragmática dos filmes de não-ficção deve se dedicar ao estudo dos usos, implicações e significados dos mesmos, uma vez que os documentários são empregados com várias funções sociais. O autor aponta que Barnouw (1993), por exemplo, reconhece propósitos diversos do filme de não-ficção, tais como explorar, reportar, advogar, poetizar, promover, observar, guerrilhar etc. Já Renov (1993) descreve quatro funções para os filmes de não-ficção, a saber: gravar, revelar ou preservar; persuadir ou promover; analisar ou interrogar; e expressar. Nesse contexto, Plantinga (1997: 1-2) destaca que “os propósitos do filme de não-ficção são limitados somente pela amplitude da comunicação humana em si”, cabendo ao pesquisador, a partir das ferramentas conceituais da teoria, investigá-los, tendo em vista um movimento entre realizadores, filmes e seus contextos de produção e exibição.

A experiência de produção compartilhada do VNA: análise dos documentários *Cheiro de pequi*, *O manejo da câmera* e *Shomõtsi*

Passemos, agora, para um breve histórico do projeto VNA e sua experiência de realização cinematográfica compartilhada⁸. Em seguida, apresentaremos a análise de três documentários realizados no âmbito do VNA. O trabalho do projeto VNA começou em 1987, no âmbito das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista (CTI), coordenado pelo documentarista Vincent Carelli e pelas antropólogas Dominique Gallois e Virgínia Valadão. O VNA surgiu como uma experimentação entre os índios Nambiquara. A atividade de filmar os indígenas e deixá-los:

[...] assistir o material filmado foi gerando uma mobilização coletiva. Diante do potencial que o instrumento apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos, e gerando uma série de vídeos sobre como cada povo incorporava o vídeo de uma maneira particular (Vídeo nas Aldeias, 2011).

Em 2000, o projeto constitui-se na ONG VNA. Hoje, após 24 anos de intensa atividade de produção e, notadamente, “[...] uma prática sistemática e inovadora de formação de realizadores indígenas, entre 23

⁸ Entendemos o termo “produção compartilhada” a partir dos fundamentos da antropologia compartilhada do antropólogo-cineasta Jean Rouch. A respeito, ver Rouch (2003). Em relação às experiências de produção compartilhada, MacDougall (1998: 134) explica-nos que: “Além de um cinema observacional, há a possibilidade de um cinema participativo [...]. Aqui, o realizador reconhece sua entrada no mundo dos sujeitos e ainda lhes pede para imprimir diretamente no filme aspectos da cultura deles. Isso não significa um relaxamento dos propósitos do filme, tampouco o abandono da perspectiva dos realizadores, que estão fora da cultura retratada. Mas, ao revelar seu papel, os realizadores acentuam o valor do material como evidência. Ao entrar ativamente no mundo dos sujeitos, eles têm a capacidade de provocar um fluxo maior de informações sobre os mesmos. Ao lhes dar acesso ao filme, os realizadores tornam possíveis correções, adições e esclarecimentos que somente a resposta dos sujeitos ao material pode trazer à tona. Através de uma troca como essa, o filme pode começar a refletir as formas pelas quais os seus sujeitos percebem o mundo”.

povos em 4 estados da Amazônia Legal [...]” (Monte, 2011: 1), a ONG é portadora de um importante acervo de imagens sobre os povos indígenas brasileiros com cerca de 70 filmes (Vídeo nas Aldeias, 2011)⁹.

Passemos, neste momento, para a análise dos documentários. O *corpus* do presente artigo é formado por três documentários realizados por cineastas indígenas que integram os DVDs da série Cineastas Indígenas do VNA. Escolhemos para análise os documentários *Cheiro de pequi* (2006) e *O manejo da câmera* (2007), realizados por cineastas da etnia Kuikuro, e *Shomõtsi* (2001), dos realizadores da etnia Ashaninka. Nossa análise, longe de esgotar a riqueza, complexidade e expressividade dessas produções audiovisuais, será pautada no sentido de pensar determinadas escolhas retóricas dos cineastas indígenas nos documentários, tais como, a encenação, a narração em primeira pessoa, o emprego da voz-over etc., tendo em vista a pragmática dos mesmos.

Em *Cheiro de pequi* os cineastas indígenas, “ligando o passado ao presente”, apresentam-nos “uma história de perigos e prazeres, de sexo e traição, onde homens e mulheres, beija-flores e jacarés constroem um mundo incomum” (Vídeo nas Aldeias, 2011). O documentário começa com imagens de uma câmera em recuo, a qual observa um ritual, onde o cacique dos Kuikuro evoca os espíritos do “hiper-Jacaré”, seguido do chamado da jovem Kangisakagu, que foi namorada do Jacaré, e de Mariká, índio que matou o Jacaré. Nesta sequência inicial, temos a apresentação de três personagens do passado, da memória e tradição dos Kuikuro, cuja história, por meio da encenação, será apresentada aos espectadores.

A sequência seguinte apresenta uma “câmera na mão”, inicialmente em recuo e, posteriormente, que participa espécie de “câmera participante”

⁹ Para mais informações sobre o VNA, como por exemplo, um catálogo com as realizações do projeto, recomendamos o site do projeto no endereço www.videonasaldeias.org.br, onde é possível ter acesso às sinopses das produções audiovisuais e, inclusive, os trailers de algumas.

¹⁰, acompanhando um casal de indígenas, junto com uma criança, que vão pegar e descascar pequi. “Se o pé não der fruto, a gente arranha o tronco com dente de Jacaré”, diz a mulher. “Aí, fica carregado de pequi”, afirma. “Porque, na origem, o pequi era um jacaré”, completa. Têm-se, agora, todos os elementos necessários para o argumento do documentário *Cheiro de pequi*, cabendo ao depoimento seguinte, de Jauapá, esposa do chefe Afukaká, e uma das entrevistadas do filme, articulá-los. “A história da origem do pequi é assim...”, diz a mulher, momento em que se tem um corte em sua fala e imagem, o qual marca justamente a introdução de uma encenação. Seguem-se tomadas de duas jovens e de um rapaz, seguidas de um jacaré, com a voz de Jauapá em off dizendo: “Foram as mulheres do Mariká que namoraram com ele”. Além do depoimento de Jauapá, há também o depoimento de outra mulher indígena, Tapualu. Ambas narram para o espectador a história mítica de Mariká e suas duas esposas, que o traíram com o Jacaré, a qual é encenada por jovens indígenas da aldeia Kuikuro. Mariká, ao saber da traição, que lhe foi contada por uma cutia, flagra a infidelidade de suas esposas e mata o Jacaré com uma flecha invisível. Ambas enterram o Jacaré e colocam Mariká para fora de casa, que passa a viver na casa dos homens na aldeia. Após cinco dias, as duas mulheres vão até a sepultura de seu amante e veem que o Jacaré estava brotando, simbolizado por um pé de pequi. Toda essa descrição feita por nós é apresentada para o espectador, como já mencionamos, por meio de uma encenação. Os cineastas indígenas poderiam ter apresentado a história mítica de Mariká, suas duas esposas e o Jacaré simplesmente a partir das falas dos entrevistados. Mas por que não fizeram isso? Por que preferiram a encenação?

Trata-se, neste caso, de uma estratégia retórica empregada pelos cineastas indígenas com a finalidade, digamos, de literalmente dar “vida” à

¹⁰ Expressão de Luc de Heusch, citada por Rouch (2003: 82). Mais adiante, voltaremos a tratar do papel da “câmera participante”.

história narrada pelos depoentes. Procedimento antigo e corriqueiro na história do filme documentário, conforme nos lembra Ramos (2008), a encenação será usada em pelo menos outras três sequências de *Cheiro de pequi*. Após a apresentação da história mítica descrita acima, a narrativa desenvolve-se articulando entrevistas e depoimentos, em alguns momentos com voz-off e encenação. Tem-se um depoimento de Tapualu, no qual ela descreve como ficou doente, pois quando ia buscar pequi, o Beija-flor, que é justamente o dono do pequi, fez com que ela adoecesse, sentindo dores no abdômen e joelhos, e chegando até a ficar desacordada em uma rede. “O beija-flor tinha me flechado toda”, diz Tapualu, que só será curada com os trabalhos do pajé Matü. Uma encenação, na qual Tapualu e o pajé Matü interpretam seus próprios papéis, busca restituir para o espectador a experiência desse momento, até a cura da jovem doente e a realização da festa, em homenagem ao Beija-flor, onde, mais uma vez, temos uma encenação. Merece destaque, na encenação desta festa, a forma como a câmera participa do ritual, indo, gradativamente, de um enquadramento em plano mais aberto para planos mais fechados, próximos dos indígenas que cantam e dançam, de lá para cá. A respeito dessa questão, o antropólogo-cineasta Jean Rouch, que teve como grandes mestres Robert Flaherty e Dziga Vertov, afirma que, para ele, “[...] a única forma de filmar é caminhar com a câmera, levando-a para onde seja mais efetivo, e improvisando um balé no qual a câmera torna-se mais viva do que as pessoas que está filmando” (ROUCH, 2003: 89). Para Rouch, esta seria a síntese entre as teorias de Vertov (cine-olho) e de Flaherty (observação participante). É pertinente observarmos que, não apenas nesta encenação do ritual, mas em várias outras sequências do documentário, podemos ter essa sensação de participação da câmera. Sobre tal estratégia, Rouch (2003: 90) explica-nos que:

Então, ao invés de usar o zoom, o realizador-cinegrafista pode realmente entrar em seu sujeito, pode preceder ou seguir um dançarino, um padre, ou um artesão. Ele não é somente um realizador-cinegrafista, mas um “olho mecânico” acompanhado por uma “orelha eletrônica”. É este estado fantástico de transformação do realizador-cinegrafista que eu chamei, por analogia ao fenômeno de possessão, de “cine-transe”.

Silva (2010: 78-79) afirma que o cine-transe, nessa perspectiva, trata-se justamente de uma sintonia entre cineasta e sujeitos que filma, a qual, literalmente, faz com que o primeiro aproxime-se dos “estados de consciência” dos últimos. Tal aproximação é expressa, segundo o autor, por meio do plano-sequência e do som direto, elementos estilísticos que possibilitam ao cineasta “colar” na experiência do outro, os quais se fazem presentes em vários momentos de *Cheiro de pequi*. Outra questão estilística importante do VNA refere-se à proibição do emprego do zoom, a qual abordaremos, a seguir, na análise de *O manejo da câmera*. Mas, voltando para *Cheiro de pequi*, como terminará a história de Mariká e suas duas mulheres?

No final do documentário, temos mais uma encenação, permeada pelo depoimento de Tapualu, o qual nos diz que o Sol e seu irmão foram até a casa dos homens na aldeia e sugeriram que Mariká fizesse a reza do sol, pintando seu corpo com vários desenhos de vaginas. Diz a lenda que ao fazer tal reza as mulheres aceitam os homens. “Quando elas virem o desenho da vagina, elas vão jogar polpa de pequi em você. Pronto, elas vão te aceitar de novo”, diz o Sol¹¹. Toda essa descrição é apresentada por meio, mais uma vez, da encenação. “Funcionou direitinho, elas voltaram a gostar dele”, diz Tapualu. Todas as sequências de encenação de *Cheiro de pequi* correspondem, de acordo com a tipologia de Ramos (2008) para a

¹¹ A presença do pequi aqui se deve ao fato de que as duas mulheres de Mariká, ao pegarem o pequi que nasceu no local onde o Jacaré fora sepultado, sentiram que o mesmo não tinha cheiro e, por sugestão do próprio Sol, passaram-no em suas vaginas, que lhe atribuiu seu cheiro característico.

encenação, à encenação-locação, uma vez que as tomadas são realizadas “[...] na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida” (RAMOS, 2008: 42). Dito de outro modo, a encenação, no documentário em análise, não é realizada em estúdios ou cenários, fato que caracterizaria uma encenação-construída; pelo contrário, ela é filmada na própria aldeia indígena, na comunidade, no habitat dos Kuikuro, onde eles nasceram, cresceram e vivem até hoje. Assim, a partir dos depoimentos e entrevistas, que nos explicitam previamente a narrativa de Mariká e suas duas mulheres, a traição com o Jacaré, cuja morte deu origem ao pequi, os indígenas figuram para a câmera, dão vida a uma história do passado que se mantém viva na memória dos Kuikuro.

Vejamos, agora, a análise de *O manejo da câmera*. Antes de entrarmos propriamente em sua análise, apresentaremos algumas considerações sobre a prática de realização do VNA, visto que o documentário em questão trata-se de um metadocumentário, apresentando reflexões sobre a prática de realização cinematográfica dos cineastas Kuikuro. É importante observarmos que Plantinga define o termo como:

[...] filmes reflexivos de uma forma específica, pois são fundamentalmente ‘sobre’ o documentário e ‘sobre’ a representação em si. [...] o metadocumentário é explicitamente reflexivo, chamando a atenção para o seu próprio fazer”, questão fortemente presente em *O manejo da câmera*. (PLANTINGA, 1997: 179).

As oficinas do projeto VNA duram, em média, de três semanas a um mês, e contam com a participação de até seis indígenas. Inicialmente, os coordenadores ensinam-lhes o manejo básico da câmera, orientando-os a fazer o foco manual e o balanço de branco. “Na hora que eles dominaram essas duas coisinhas, já começam a trabalhar fazendo exercícios. O exercício que a gente tem costume de dar é esse de filmar o cotidiano de alguém”, afirma Mari Corrêa, que atua nas oficinas de formação de

realizadores indígenas. É importante notar que os coordenadores não participam da filmagem. “E no final do dia, quando eles terminaram de filmar, a gente se junta numa sala, que é aberta à comunidade toda, assistimos o material e fazemos uma visão crítica”, explica Mari (CORRÊA, 2011: 11). O coordenador do VNA, Vincent Carelli, diz que quando o indígena começa a filmar, como qualquer pessoa recém introduzida nas técnicas cinematográficas, tem uma tendência a ficar cortando. “Ele tem que aprender a escutar: ‘O cara estava falando e você cortou?’. Aí ele começa a escutar, até chegar a esse ponto em que ele deixa o cara sair de quadro”, comenta Vincent, referindo-se ao fato de que as entrevistas que os cineastas indígenas fazem com pessoas mais velhas das comunidades tem horas de duração (CORRÊA, 2011: 5).

“Quem tem a prática da narração são, em geral, os mais velhos. E quando eles começam a narrar é por uma ou duas horas seguidas. Não tem narraçõzinhas, não tem frases curtas. E eles filmam até o final, até o cara acabar de falar”, diz Mari Corrêa (CORRÊA, 2011: 6).

Em *O manejo da câmera*, os cineastas indígenas Kuikuro apresentam a relação de sua comunidade com a câmera, mostrando, dentre outras questões: as dificuldades encontradas no dia a dia de uma situação de filmagem, como a incompreensão de algumas pessoas da própria aldeia, as quais não entendem o porquê deles se apropriarem de uma tecnologia dos brancos; a relação que os Kuikuro estabeleceram com os registros audiovisuais no momento, por exemplo, em que assistem a si próprios (as duas mulheres Kuikuro entrevistadas, Jauapá e Tapualu, afirmam que agora já se acostumaram com suas imagens, mas antes sentiam vergonha ao se verem); a importância do material audiovisual captado enquanto arquivo e memória da comunidade, fato expresso de maneira clara no depoimento do cacique dos Kuikuro. Toda a narrativa é centrada na ação de Ahukaká,

Amunegi, Jairão, Maricá e Takumã, os cineastas indígenas do Coletivo Kuikuro de Cinema, responsáveis pela filmagem, e que em vários momentos narram em primeira pessoa suas experiências com a câmera, junto com depoimentos de membros de sua comunidade, dentre os quais se destacam o cacique, o pajé, e duas mulheres – Jauapá e Tapualu.

O documentário começa com uma voz-off, sobre um fundo preto, dizendo “um, dois, três, já”, seguida de tomadas mostrando Jairão, arrumando a câmera em um tripé para iniciar a filmagem do depoimento de Tehuru, um dos pajés da aldeia Kuikuro. Embora o uso do tripé seja uma estratégia de trabalho recusada por Rouch (2003: 89), uma vez que o mesmo faz com que a câmera literalmente “veja” de um único ponto de vista, é importante notarmos que os cineastas indígenas utilizam-no, normalmente, para a realização de entrevistas, como é o caso em questão. Para a realização das demais imagens, os cineastas indígenas sempre estão com câmera na mão. Da mesma forma, as tomadas mostram que a câmera no tripé está posicionada bem próxima de Tehuru, estabelecendo, assim, uma relação de cumplicidade entre cineastas e depoente. Com tomadas mostrando os indígenas realizando a performance de cineastas, ação que será repetida em vários outros momentos do documentário, Jairão diz para o pajé: “Já vamos começar”. “Tá pronto?”, questiona o pajé. “Quase, eu vou te explicar”, diz Jairão. “Você vai contar a história. Vai contando e nós vamos gravando”, afirma o cineasta, que está ao lado de outros dois cineastas indígenas. É possível, aqui, pensarmos *O manejo da câmera*, de certa forma, segundo o modo performático, definido por Nichols (2008: 63), na medida em que é enfatizado no documentário “[...] o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema [...]”, no caso, a realização cinematográfica na aldeia. Tem-se o depoimento do pajé, que fala sobre um mito indígena, alternando-se tomadas dos cineastas indígenas. “Aí, elas transaram com ele. Então, ele gozou e o rabo dele ficou tremendo”, afirma o pajé no final de seu depoimento, momento em que se vê o cinegrafista

Jairão rir. Imediatamente, Tehuru afirma rindo: “Jairão, você não pode rir, porque você deve tremer igualzinho”. Nota-se no final dessa sequência a presença da impureza, uma vez que os cineastas indígenas não se prendem à mera realização de um roteiro previamente definido; pelo contrário, os mesmos estão abertos à indeterminação do acontecer na circunstância da tomada. Mari Corrêa afirma que durante as oficinas que realizam com os indígenas a invasão da impureza é sempre estimulada nos filmes (Corrêa, 2011: 6), sendo que a mesma far-se-á presente em diversos momentos de *O manejo da câmera*. Ainda acerca dessa questão, o coordenador do VNA explica que a

[...] a captação do material dos cineastas indígenas nas oficinas se dá, ao contrário, de maneira intuitiva, empírica e livre, totalmente atenta e aberta ao imprevisto, ao espontâneo, à livre expressão e criação dos seus personagens, (ForumDoc. BH.2009, 2011: 10).

As imagens seguintes mostram um diálogo entre o pajé Tehuru indagando os cineastas sobre quem mais eles iriam entrevistar. Jairão responde que ele foi o último e que o próximo passo é assistir o material gravado. Os cineastas indígenas deixam a oca onde foi feita a entrevista e seguem-se algumas tomadas deles mesmos em ação, realizando a performance de manusear a câmera durante a filmagem de duas mulheres indígenas que estão andando de bicicleta. É pertinente notar que nesta sequência as imagens são gravadas bem de perto, sem o emprego de zoom, por dois indígenas que também estão andando de bicicleta, ao lado das mulheres. O diretor do VNA, Vincent Carelli, destaca que os cineastas indígenas são proibidos de recorrer ao zoom, justamente uma das primeiras lições que recebem durante as oficinas de vídeo. A respeito dessa questão, Mari Corrêa diz que se trata, por um lado, de uma questão técnica, pois quando se filma sozinho, sem alguém para fazer o som, caso o cinegrafista

não chegue perto, o mesmo não captará o som. “Então já tem uma questão aí que é intrínseca da forma de filmar. Você tem que se aproximar”, diz. Por outro lado, Mari aponta que

“[...] do ponto de vista ético, não vale roubar a imagem de ninguém. Vai e cria uma relação com a pessoa... que essa pessoa esteja a fim de ser filmada. Eu não vou ficar aqui, do lado esquerdo da margem do rio, filmando escondido o cara que está do outro lado.” (CORRÊA, 2011: 10).

Tem-se, dessa forma, um princípio de filmagem muito caro ao antropólogo-cineasta Jean Rouch. Não empregar o zoom permite-nos ter a “[...] qualidade insubstituível do contato real entre aquele que filma e o sujeito filmado” (ROUCH, 2003: 88).

Na sequência que se segue, os cineastas indígenas Ahukaká, Amunegi, Maricá e Takumã apresentam-se para os espectadores. Amunegi diz em primeira pessoa: “Nós somos os cinegrafistas”. São apresentadas mais imagens de performance dos cineastas na aldeia. Em mais um depoimento em primeira pessoa, eles dizem que há pessoas da comunidade que não entendem o trabalho deles, não os deixam filmar, e chegam até a dizer que eles não são brancos para manusear as câmeras, um objeto entendido como típico de um ambiente externo, estranho, da cultura do homem branco. Apesar disso, deixam claro que não se intimidam e continuam sempre as filmagens.

Em seguida, temos o depoimento do cineasta indígena Takumã e do cacique dos Kuikuro, ambos falando sobre a presença e, notadamente, a inserção da câmera na comunidade indígena, conforme transcritos a seguir:

Quando eu era criança, quando eu tinha uns cinco anos, os brancos chegavam aqui, fotógrafos e cinegrafistas, aí, eu via as coisas deles, câmeras grandes, como da Rede Globo, que veio aqui faz tempo. Eu ficava espiando, andando atrás deles, e pensava: “Que máquinas são essas?” Eu ainda era criança, eu não sabia. Então, o cacique pensou

em fazer a documentação na nossa aldeia, para não acabar o nosso costume (Depoimento do cineasta indígena Takumã).

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

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

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

Observamos nos dois depoimentos a presença da câmera na aldeia indígena em um contexto de verdadeiro embate intercultural. Em um primeiro momento, tal presença, conforme relata o cineasta indígena Takumã, faz-se por meio dos fotógrafos e cinegrafistas da cidade que iam até a aldeia. Os indígenas, por sua vez, viam a câmera como um elemento estranho e desconhecido de seu universo. Afinal de contas, era uma equipe de filmagem, repórteres, cinegrafistas e fotógrafos que invadiam o espaço deles, passando pouco tempo ali, o necessário para fazer suas reportagens, vendo-os como objetos e, logo em seguida, iam embora sem lhes dar nenhum retorno acerca do material filmado. Nesse contexto, Rouch (2003: 88) lembra-nos que “toda vez que um filme é realizado, a privacidade é violada”. É justamente por isso que o antropólogo-cineasta é totalmente oposto às equipes de filmagem e defende que os documentários sejam feitos por equipes reduzidas, constituídas por poucas pessoas, preferencialmente, da própria comunidade. Rouch (2003: 87) destaca, inclusive, que a pessoa responsável pelo som deve compreender o idioma daqueles que está gravando, sendo indispensável, assim, que a mesma pertença ao grupo étnico filmado. Todos os filmes do VNA são falados na língua nativa das comunidades envolvidas, sendo legendados posteriormente. O documentário traz uma sequência na qual se vê a realização do processo de legendagem,

do qual os indígenas participam. Já em relação ao cinegrafista, ele alega que o cineasta deve exercer tal função, não a delegando a terceiros, pois é somente ele e mais ninguém que sabe quando, onde e como filmar, ou seja, fazer a produção. No caso em questão, são cineastas indígenas que fazem as filmagens conforme os propósitos das comunidades em que estão inseridos.

Em um segundo momento, entretanto, conforme se percebe pelo depoimento do cacique dos Kuikuro, a câmera constitui-se em um instrumento que não mais é estranho para os indígenas, além de ser responsável pela garantia da memória Kuikuro para as gerações futuras. Tal fato deve-se, notadamente, pelos cinegrafistas de agora não serem mais estranhos para a comunidade; pelo contrário, são sujeitos dela mesma. Não é à toa que Rouch (2003: 87) defendia que antropólogos e cineastas passassem bastante tempo em campo, com o grupo étnico, antes de iniciar as filmagens. Trata-se de um período de reflexão, de aprendizagem e de compreensão mútua, que nos remete à observação participante feita pioneiramente por Robert Flaherty na década de 1920, na realização de *Nanook, o esquimó* (1922). A preocupação com a manutenção da memória, por sua vez, ocorre pelas comunidades indígenas serem essencialmente orais, com o conhecimento sendo passado dos mais velhos para os jovens. Conforme nos esclarece France (2000: 22), “[...] memória viva, a antropologia fílmica toma aqui o lugar da tradição oral, ao assegurar uma transmissão dos valores e dos fatos que, sem ela, desapareceriam com o desaparecimento das últimas testemunhas”. Com o objetivo de preservar sua memória, os Kuikuro lançam mão dos registros audiovisuais, seja por meio de entrevistas, filmagem de danças, rituais etc., ou mesmo através da encenação de mitos, nos quais os sujeitos da comunidade tornam-se personagens do documentário, como já mencionamos. O cinema do VNA nutre-se, sobretudo, da tradição oral das comunidades indígenas.

Outra questão que merece ser vista com mais atenção e aqui nos interessa: trata-se do uso coletivo que é feito da câmera. Conforme afirma o

cacique: “A câmera é de todo mundo. Não é coisa minha, nem tua”. De uma visão unilateral, na qual o poder de fazer os registros audiovisuais estava centrado nas mãos de fotógrafos e cinegrafistas, onde os indígenas, enquanto sujeitos observados estiveram “sempre na frente” da câmera – o depoimento do cacique revela-nos um ponto de vista participativo dos indígenas, no sentido de que os mesmos são responsáveis pelo processo de realização cinematográfica, conforme os interesses da comunidade Kuikuro. O documentário revela-nos os indígenas justamente como um sujeito-da-câmera que age “[...] deixando expostas pegadas da enunciação e o mapa da ação na tomada” (RAMOS, 2008: 100). Da mesma forma, os coordenadores do VNA, de acordo com Mari Corrêa, não têm uma vontade de ficar se escondendo atrás dos índios, como se os filmes produzidos fossem “puros” (CORRÊA, 2011: 2). Há algumas sequências de *O manejo da câmera* que justamente revelam tal processo para o espectador: em uma delas, os coordenadores do projeto estão ali, vendo as imagens feitas junto com os indígenas, discutindo a edição e fazendo a legendagem; em outra, os cineastas indígenas estão filmando uma encenação e, quando o cinegrafista afirma que errou novamente, um dos coordenadores da oficina diz: “Agora ele não vai querer fazer mais. Só se aumentar o cachê. Você sabe o que é cachê?”, pergunta. Nisso, o coordenador do projeto, Vincent Carelli, aparece enquadrado na tomada fotografando o cinegrafista que supostamente errou. Mais uma vez várias impurezas emergem no produto audiovisual final.

Analisemos, agora, o documentário *Shomõtsi*, que nos apresenta a crônica do cotidiano de Shomõtsi¹², um indígena Ashaninka da fronteira do Brasil com o Peru, que vai até a cidade receber sua aposentadoria. O documentário começa com uma sequência de tomadas do amanhecer em uma aldeia indígena, seguidas de um cachorro e dois pássaros e,

¹² Quando nos referirmos ao título do documentário, utilizaremos itálico para distinguir do nome do personagem, redigido em fonte normal.

posteriormente, de um homem indígena, já de idade, preparando-se para acender o fogo. A descrição feita acima é coberta por uma voz-over que narra: “Shomõtsi é o nome de um passarinho, pequeno e vermelho que vive na nossa mata. Shomõtsi também é o nome do personagem que vocês vão conhecer neste filme”, diz. A voz-over continua: “Eu o escolhi para fazer este trabalho porque ele mora perto da minha casa. Ele mora na aldeia Ashaninka, chamada Apiwtxa, e eu vou mostrar o cotidiano dele neste filme”. Em nenhum momento do documentário sabemos de quem é esta voz-over que, em alguns momentos, chega até a interagir com o personagem Shomõtsi. Somente no final, com os créditos, é que vemos que a narração foi feita por Valdete Ashaninka, um dos indígenas que participou do projeto VNA, e que também é sobrinho de Shomõtsi, realizando o documentário como um exercício das oficinas de vídeo.

Shomõtsi, nesse contexto, emprega a voz-over de uma forma totalmente distinta da tradição documentária. De uma estratégia retórica pertencente aos filmes que Plantinga (1997) denomina de voz formal, nos quais a voz-over, também chamada de “voz de Deus”, explica, ensina e direciona, mantendo uma relação hierárquica com os sujeitos do filme e com o espectador, na medida em que assume uma posição de conhecimento (não é à toa que a voz-over também é denominada de “voz do Saber”), o cineasta Valdete adota uma voz-over que em vários momentos inclui-se no filme por meio da narração em primeira pessoa: “nossa mata”, “Eu o escolhi”, “minha casa”, “E eu vou mostrar”, “Aqui termina o meu filme” etc. Não queremos dizer que a voz-over de Valdete, diferente da voz over-tradicional, por exemplo, do documentarismo britânico, não explique, não tenha um conhecimento. Pelo contrário, a voz-over de *Shomõtsi*, como se pode ver no trecho transcrito no parágrafo acima, explica-nos que Shomõtsi é o nome de um pássaro, da mesma forma que é o nome do personagem do filme. Diante do fato do dinheiro da aposentadoria não ter saído, Shomõtsi se vê obrigado a esperar na cidade e, para tanto, acampar as margens de um

rio, momento em que temos uma voz-over descritiva, a qual explica o que os personagens estão fazendo: “Como o dinheiro não chegou, Shomõtsi vai esperar acampado na praia. Nós, Ashaninka, estamos acostumados a dormir na praia, faz parte dos nossos costumes. A gente faz um tapiri e fica acampado, como eles estão fazendo aqui, para esperar o dinheiro chegar na cidade”, explica a voz-over. Por outro lado, quando emprega a narração em primeira pessoa, a voz-over, enquanto suporte binário, que demarca nitidamente quem detém o conhecimento, uma separação entre quem “narra” e o que é “narrado”, rompe com tal estrutura predominante em muitos filmes etnográficos. Plantinga (1997: 110) cita, por exemplo, a voz-over autoritária de Robert Gardner no filme etnográfico *Dead Birds* (1962). Outra questão importante trata-se da interlocução que é estabelecida no documentário entre a voz-over e o personagem Shomõtsi. “Você não vai usar o seu terçado?”, pergunta a voz-over para Shomõtsi, que prontamente responde: “Não”. Em outra sequência, a voz-over diz: “Tem história sobre a koka?”. “Tem”, responde Shomõtsi. “Então conta como foi que ela nasceu”, diz a voz-over. Acreditamos que este uso totalmente diferenciado e inusitado da voz-over no documentário só foi possível uma vez que há uma relação íntima entre quem filma e aquele que é filmado. Inicialmente, devemos considerar os laços da comunidade indígena e, sobretudo, familiares entre o cineasta Valdete e seu tio Shomõtsi. Em um segundo momento, a própria filosofia de trabalho do VNA, sem dúvidas, tem aí suas implicações. Nichols (1994: 67) explica-nos que o filme etnográfico, conforme realizado tradicionalmente pela antropologia, sempre trouxe em si a ideia de separação de culturas, que sustenta a realização do filme, entre um “nós”, que filma, e um “eles”, que são filmados. No documentário em análise, a situação é diferente: há laços fortes entre cineasta e personagem ou, em outros termos, sou “eu”, o Ashaninka Valdete, que está filmando a vida de “minha” comunidade, de “meus” familiares e, por que não dizer, de “minha” própria história.

Ainda em relação à voz-over, é pertinente observarmos que a mesma foi feita após a montagem do documentário, de forma improvisada, lembrando-nos, por exemplo, o processo feito por Jean Rouch em *Jaguar* (1954-67). “O filme foi montado sem a narração. Quando a Mari acabou, ela achou que estava faltando algo”, afirma o coordenador do VNA, Vincent Carelli. “E eu dizia para o Valdete que ele precisava se colocar mais, e ele lá, travadão, sem saber o que dizer... A gente conhecia um filme Inuit¹³, também um filme de oficina, que tem uma narração em decalagem com o que está sendo mostrado”, comenta Mari Corrêa. Após assistir o filme com o cineasta Valdete, os coordenadores esclarecem que gravaram a narração sem preparação alguma, a partir da própria improvisação do indígena, estimulada por questionamentos de Mari. “A narração começou a ser feita na ilha de edição. Ele com o microfone. Aí começamos a falar sobre o tio e eu perguntei: ‘O que quer dizer Shomõtsi?’ ‘Bom, Shomõtsi é o nome de um passarinho...’ Aí ele ligou para a aldeia para saber que passarinho era, que tipo de colibri...”, destaca Mari (CORRÊA, 2011: 17).

Além do emprego diferenciado da voz-over, chamam a nossa atenção também as imagens do documentário. O cineasta Valdete alterna no filme a realização de tomadas com a câmera em recuo, que observa, com tomadas nas quais se percebe que a câmera participa, transmitindo para o espectador a sensação de vivenciar as ações dos personagens, fato que ocorre, por exemplo, na sequência da viagem de barco da aldeia até a cidade, retomando a questão da “câmera participante”, conforme já mencionamos, além do não emprego de zoom nas filmagens, e da presença de impurezas, questões ilustradas pelos seguintes trechos: “Lá estamos nós aparecendo. Faz careta para a câmera”, diz Shomõtsi. “Cuidado para não filmar o meu saco”, afirma Shomõtsi. Outra sequência pertinente, do ponto de vista da análise, refere-se ao mergulho que Shomõtsi dá, momento em

¹³ Os coordenadores do VNA referem-se ao filme *Mon village au Nunavik* (1999), de Bobby Kenuajuak e Ame Papatsie.

que a câmera não o corta, esperando-o sair da água. “Daí ele sai e diz: ‘Fiquei quinze minutos dentro d’água...’, aquilo só funciona porque não tem corte”, destaca Mari Corrêa, referindo-se ao fato de que orientam os indígenas nas oficinas a não imporem limites para a duração dos planos (CORRÊA, 2011: 5).

Considerações finais

É importante, neste momento, retomarmos a pergunta síntese do presente artigo, feita em nossa introdução: o que os documentários realizados no âmbito do VNA revelam-nos em termos retóricos e pragmáticos? Nossas análises, sem a pretensão de serem exaustivas, mostraram que os cineastas indígenas lançam mão de estratégias retóricas empregadas em diferentes tradições documentárias: voz-over, voz-off, depoimentos, entrevistas, narração em primeira pessoa, câmera em recuo e participante etc. Entretanto, a retórica dos documentários articula-se a uma pragmática muito bem definida: o projeto VNA revela, notadamente, um comprometimento com uma ética da interação e reflexão, trazendo-nos um conjunto de documentários que se abrem para “a indeterminação do acontecer” e valorizam “positivamente a intervenção ativa do cineasta na composição do documentário, assumindo sem véus as necessidades da enunciação” (RAMOS, 2008: 38), estando inseridos, assim, na estratégia que Plantinga (1997) denomina de voz aberta.

Devemos também considerar que o VNA tem como atitude epistemológica uma produção compartilhada e participativa, conforme defende MacDougall (1998), na esteira dos caminhos abertos pela antropologia compartilhada de Rouch (2003), tendo em vista, em especial, as demandas das comunidades indígenas. A respeito dessa questão, o coordenador do VNA, Vincent Carelli é claro: “A gente é procurado por

eles e responde a uma demanda, ao interesse deles” (CORRÊA, 2011: 12). Dito de outro modo, não se trata de um projeto “nosso”, dos antropólogos, do homem branco, o qual subjuga as vozes indígenas, como muitos trabalhos etnográficos fizeram. Pelo contrário, com o trabalho do VNA tem-se um protagonismo indígena, uma vez que a discussão colocada não é mais como representar o outro, mas como fazer com que o outro tenha uma participação em todas as etapas do processo de realização cinematográfica (preparação, filmagem e montagem).

Para concluir, gostaríamos de citar uma afirmação do antropólogo-cineasta Jean Rouch:

“Então, o antropólogo não mais monopolizará a observação das coisas. Ao invés disso, tanto ele como sua cultura serão observados e gravados. Dessa forma, o filme etnográfico nos ajudará a ‘compartilhar’ a antropologia” (ROUCH, 2003: 98).

Acreditamos que o trabalho do VNA mostra-nos justamente tal processo, verdadeira etnografia dos indígenas pelos/para os próprios indígenas, que revela fortes traços da tradição rouchiana¹⁴.

Referências bibliográficas

BARNOUW, Eric (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film*, 2ª ed., Nova Iorque: Oxford University Press.

¹⁴ A partir da leitura do artigo “The camera and man” (Rouch, 2003), começamos a identificar traços da influência do trabalho de Jean Rouch nos documentários produzidos no âmbito do VNA. Nossa perspectiva é compartilhada por Gervaiseau (2009: 88) que afirma: “Sinto-me compelido a aludir, mesmo que de modo telegráfico, ao que considero um dos aspectos da contemporaneidade da tradição rouchiana no Brasil. Há legados que os sucessores explicitamente reivindicam, no caso de Rouch em relação a Flaherty, no movimento de afirmação dos seus caminhos cinematográficos. Mas também há heranças menos reivindicadas, porém muito presentes, como é o caso do documentarista Vincent Carelli e o projeto do qual é fundador, o Vídeo nas Aldeias, em relação a Rouch”.

- CORRÊA, Mari (2011). “Conversa a cinco”. Entrevista dos coordenadores do Vídeo nas Aldeias com os cineastas Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel. Disponível para download em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>. Acesso em 29/06/2011.
- FORUMDOC. BH. 2009. (2011). *Catálogo do 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Disponível para download em: <http://www.forumdoc.org.br/forumdoc2009/catalogo-forumdoc-2009.pdf>. Acesso em 01/07/2011.
- FRANCE, Claudine de (2000). “Antropologia fílmica: uma gênese difícil, mas promissora”, in: FRANCE, Claudine (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas: Editora da Unicamp.
- GERVAISEAU, Henri (2009). “Flaherty e Rouch: a invenção da tradição”, in: *DEVIRES: Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, vol. 6, n. 1, p. 74-91, jan/jun.
- MACDOUGALL, David (1998). *Transcultural cinema*, Princeton: Princeton University Press.
- MONTE, Nietta Lindenberg (2011). “A formação dos ‘realizadores indígenas’”, in: *Vídeo nas Aldeias*. Acesso em: 02/07/2011, disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>
- NICHOLS, Bill (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- ____ (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- ____ (2008). *Introdução ao documentário*, Campinas, SP: Papirus.
- PLANTINGA, Carl R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC.

- RENOV, Michael (1993). "Toward a Poetics of Documentary". In:
RENOV, Michael (Org.). *Theorizing Documentary*, Nova Iorque:
Routledge.
- ROUCH, Jean (2003). "The camera and the man", in: HOCKINGS, Paul
(Org.), *Principles of visual anthropology*, Berlim, Nova Iorque:
Mouton de Gruyter.
- SILVA, Mateus Araújo (Org.) (2010). *Jean Rouch: Retrospectivas e
Colóquios no Brasil*, Belo Horizonte: Balafon.
- VÍDEO NAS ALDEIAS. 2011. Acessado em: 25/06/2011, disponível em
<http://www.videonasaldeias.org.br>.

Filmografia

- Cheiro de pequi* (2006), de Mariká Kuikuro e Takumã Kuikuro.
- O manejo da câmera* (2007), do Coletivo Kuikuro de Cinema.
- Shomõtsi* (2001), de Valdete Pinhanta.

O CINEMA DOCUMENTÁRIO PARA ANDRÉ BAZIN E O DIALECTICAL PROGRAM: DIALÉTICA E ÉTICA

Eduardo Tulio Baggio *

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar as ideias do teórico do cinema André Bazin sob a perspectiva dos programas de pesquisa propostos por David Bordwell e relacioná-las com os modos de representação do cinema documentário. A partir dos conceitos da *Nouvelle Critique* e do *Dialectical Program*, proponho a reflexão sobre filmes documentários e sobre o caráter teórico do documentarismo.

Palavras-chave: cinema documentário, André Bazin, *Nouvelle Critique*, *Dialectical Program*.

Resumen: El objetivo de este trabajo es presentar las ideas del teórico del cine André Bazin desde la perspectiva de los programas de investigación propuestos por David Bordwell y relacionarlas con los modos de representación del cine documental. Partiendo de los conceptos de la *Nouvelle Critique* y del *Dialectical Program*, propongo una reflexión sobre el cine documental y el carácter teórico del documentalismo.

Palabras clave: cine documental, André Bazin, *Nouvelle Critique*, *Dialectical Program*.

Abstract: The objective of this paper is to present the ideas of the film theorist André Bazin from the perspective of the research programs proposed by David Bordwell and relate them to the modes of representation in documentary filmmaking. Based on the concepts of *Nouvelle Critique* and *Dialectical Program*, propose a reflection on documentary films and the theoretical nature of documentary filmmaking.

Keywords: documentary film, Andre Bazin, *Nouvelle Critique*, *Dialectical Program*.

Résumé: L'objectif de ce texte est de présenter les idées du théoricien du cinéma André Bazin dans la perspective des programmes de recherche proposés par David Bordwell et de les relier à des modes de représentations du cinéma documentaire. À partir des concepts de la Nouvelle Critique et du Dialectical Program, je propose une réflexion sur des films documentaires et sur la nature théorique du documentaire.

Mots-clés : cinéma documentaire, André Bazin, *Nouvelle Critique*, *Dialectical Program*.

Os apontamentos e considerações de André Bazin sobre o cinema documentário são relativamente poucos, especialmente em uma de suas obras mais conhecidas, “O que é o Cinema?”, uma organização de textos

* Doutorando em Comunicação e Semiótica na PUC-SP.
Email: baggioeduardo@gmail.com

que compreende o período de 1946 até 1957. Neste período grande parte da produção de documentários tinha um foco propagandístico (PENAFRIA, 2006: 202), em geral, representavam uma ideologia ou governo, como é o caso das obras da Escola Inglesa de Documentários, dos documentários da *Farm Security Administration* nos Estados Unidos, e mesmo dos trabalhos de Humberto Mauro no INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) no Brasil. Essa característica de propaganda talvez tenha sido parcialmente responsável pelas poucas considerações de Bazin sobre filmes documentários. Mas, essencialmente, a baixa atenção do autor à especificidade do cinema documentário deve-se ao fato de que para ele não era a questão da proposta de qual tipo de abordagem o cinema faz do mundo – em suas possibilidades de asserção ficcional e não-ficcional – o que estava em jogo, mas como o cinema aborda o mundo. É importante lembrar também que Bazin morreu em 1958 e não viveu o período em que se tornaram mais constantes as discussões e problematizações acerca da distinção do cinema documentário e de suas posturas frente ao mundo representado.

Para Bazin, o caráter realista do cinema estava intimamente ligado à possibilidade de correlação entre o espaço-tempo vivenciado pelo ser humano em seu cotidiano e a representação de espaço-tempo propiciada pelo caráter cinético da imagem cinematográfica. Tal relação seria mais interessante quanto mais conseguisse aproximar a representação do fenômeno representado.

A teoria do cinema de Bazin está relacionada com a filosofia do tempo. Nela, a temporalidade da fotografia encontra-se com os efeitos psicológicos da duração do tempo e das mudanças das imagens em movimento. Bazin supõe que o realismo está relacionado com determinados dispositivos estilísticos do espaço-tempo, como continuidade e duração. A estética da profundidade de campo e da continuidade temporal em planos longos tem sido muitas

vezes confundida com a transparência da inscrição da câmera (WAHLBERG, 2008: 32).

Ainda que o ponto-de-vista sobre a obra de Bazin possa ter interpretações diversas quanto ao caráter das suas propostas realistas e como elas podem ser percebidas – o pesquisador Fernão Pessoa Ramos, por exemplo, diz que “No âmago da visão baziniana da imagem está a noção de elipse fazendo com que o ponto extremo do ‘realismo’ baziniano coincida com o corte, com o não mostrar da imagem.” (RAMOS, 1998: 98) –, são divergências que não negam a importância do realismo em sua relação com a experiência fenomenológica da vida humana.

Desta forma, seria evidente buscar uma aproximação do pensamento de Bazin com o cinema documentário, mesmo levando em conta, como já foi dito, a relativa baixa incidência de apontamentos de Bazin para o documentarismo. Entretanto, os conceitos realistas de Bazin, em seu caráter fenomenológico, parecem propor de imediato tal aproximação, e uma leitura apurada da obra baziniana permite estabelecer tal relação, como demonstrou a pesquisadora Manuela Penafria em seu artigo “O documentário segundo Bazin: Uma leitura de *O que é o Cinema?* de André Bazin” (PENAFRIA, 2006)

Porém, o que proponho aqui não é apenas uma ligação direta entre as ideias realistas de André Bazin e o documentarismo. Mas sim a compreensão da inserção da obra de Bazin em um programa de pesquisa específico do cinema, o *Dialectical Program*, como propõe David Bordwell (1997: 46), e como o cinema documentário pode ser pensado a partir da ótica deste programa de pesquisa, em suas concepções estéticas e, principalmente, em suas concepções éticas.

André Bazin, a *Nouvelle Critique* e o *Dialectical Program*

Segundo Bordwell, a primeira vertente alternativa na história do cinema à *Standard Version* foi a elaborada por Bazin e seus contemporâneos, inseridos na *Nouvelle Critique*. Bordwell destaca o fato da geração de André Bazin ter nascido próximo do surgimento do cinema sonoro. Desta forma, estavam plenamente inseridos neste contexto e, diferente da geração anterior de críticos, receberam bem os filmes sonoros e deixaram de lado a ideia de que com o fim do cinema mudo o grande valor estilístico das vanguardas cinematográficas estaria perdido e, portanto, que o próprio caráter artístico do cinema teria chegado ao fim. (BORDWELL, 1997: 46-47)

Antes da *Nouvelle Critique*, Bardèche e Brasillach – principais historiadores do cinema da *Standard Version* – sustentavam que depois de 1933 as vanguardas cinematográficas desapareceram e que as rotinas de produção dos filmes comerciais sonoros deixaram um modelo estável de produção entre 1933 e 1939. “Os autores especulam que 1939, o início da guerra, marcou o apogeu deste classicismo falado. Em suma, depois de 1933 o estilo do cinema tinha deixado de se desenvolver.” (Bordwell, 1997: 47). Em contra partida Bazin, e outros críticos ligados à *Nouvelle Critique*, buscavam uma nova concepção do cinema como arte inserido em um novo modelo de história dos estilos cinematográficos.

Em 1928, a arte muda estava em seu apogeu. O desespero dos melhores daqueles que assistiram ao desmantelamento dessa perfeita cidade da imagem pode ser explicado, se não justificado. Na via estética na qual ela estava então engajada, parecia-lhes que o cinema tinha se tornado uma arte supremamente adaptada ao ‘delicado incômodo’ do silêncio e que, portanto, o realismo sonoro só podia condenar ao caos (BAZIN, 1985: 66).

Gradativamente André Bazin tornou-se o mais significativo membro da *Nouvelle Critique* e junto com os outros escritores deste grupo defendeu três ideias principais. A primeira delas era a negação da transformação da realidade através do estilo, nitidamente contrária às propostas formalistas. “Em vez disso, os críticos afirmaram que os filmes recentes provavam a vocação fundamentalmente realista do meio. (tradução minha).” (BORDWELL, 1997: 50). A segunda ideia era a de que o cinema deveria ser essencialmente narrativo e que não deveria, como a pintura ou a música, fugir desta característica fundamental. E ainda, a ideia de que os críticos da década de 1940 tinham se voltado para a estética do cinema mudo artístico – as vanguardas cinematográficas em especial – negligenciando o cinema comercial e sua audiência de forma equivocada.

Finalmente, os críticos da década de 1940 argumentavam que a estética dos filmes mudos de arte tinha negligenciado o cinema comercial e a audiência. Por outro lado, os críticos jovens defendiam o cinema como uma arte popular. Eles acreditavam que Hollywood exibia realizações de alto nível e que a vanguarda real foi o avanço do cinema de estúdio da era do som (BORDWELL, 1997: 50).

A *Nouvelle Critique* concluiu que a estética do cinema mudo estava morta. Para Bazin, as vanguardas como o Surrealismo e o “cinema puro” tinham contribuído muito pouco para o desenvolvimento do cinema. Segundo Roger Leenhardt, “Os encantos da Imagem, com I maiúsculo estão esgotados.” (Leenhardt, apud Bordwell, 1997: 50). Os autores da *Nouvelle Critique* vinham em peso revendo a história dos estilos do cinema e a importância do sonoro. “O mundo do cinema mudo, anunciou Astruc, que dorme nas secas páginas de livros de história do cinema, que retrospectivas tentam inutilmente ressuscitar, tem para nós o odor de coisas mortas há muito tempo.” (BORDWELL, 1997: 49). Finalmente, esses escritores concluem que o cinema sonoro teria a chance fazer o que o cinema mudo não fez, representar fielmente a realidade.

O erro da visão ortodoxa, eles insistiam, era enfatizar a estilização dos filmes ou a realidade. Na tentativa de tornar o cinema uma arte moderna, os teóricos elevaram o estilo acima do conteúdo. Por outro lado, os escritores da *Nouvelle Critique* argumentavam que as possibilidades artísticas do cinema estavam justamente nesse domínio que os adeptos do cinema mudo desprezaram: a fidelidade de representação. De acordo com os novos críticos, o surgimento do som tinha mostrado um cinema mudo restrito e incompleto como um meio artístico (BORDWELL, 1997: 51).

Um dos sinais do novo realismo do cinema sonoro seria o declínio da montagem. Tal declínio estava intimamente ligado ao surgimento do cinema sonoro e à necessidade de planos mais longos que pudessem acompanhar as falas recém introduzidas de modo sincrônico nos filmes. Para Bazin, no final do cinema mudo estava disponível um arsenal completo de procedimentos de montagem capazes de impor ao espectador a interpretação do que estava sendo representado. “Se o essencial da arte cinematográfica consiste em tudo o que a plástica e a montagem podem acrescentar a uma realidade dada, a arte muda é uma arte completa.” (BAZIN, 1985: 69) Mas Bazin considerava esse êxito da montagem relativo ao contexto do cinema mudo, para o então recém-surgido cinema sonoro novas ideias e novos paradigmas deveriam ser pensados.

A partir da proposta de David Bordwell sobre o programa de pesquisa dialético no qual Bazin e seus contemporâneos da *Nouvelle Critique* estavam inseridos, que deixou de lado a ideia de que o cinema teria perdido sua essência com a chegada do sonoro, podemos pensar num realismo que aceita e considera importante o som no cinema e que deu atenção a variados tipos de filmes, feitos em diversos lugares, sob temáticas variáveis. Para eles, o que esses filmes deveriam ter para que fossem meritórios era, em suma, a valorização do potencial de representação de espaço-tempo contínuo que a imagem cinética possibilita, e ainda, deveriam

utilizar o som como elemento complementar ao caráter fenomenológico da imagem cinematográfica.

Mas, há que se considerar ainda outro fator fundamental do realismo baziniano, também oriundo das discussões da *Nouvelle Critique*, a profundidade de campo. Esta deveria ser vista como um fator de liberdade para o espectador que poderia optar dentro do quadro para onde olhar e não ser impelido pela montagem. “Ao discutir tanto Welles como Wyler, os escritores da *Nouvelle Critique* alegaram que a profundidade de campo permitiu que o espectador fosse livre para analisar o quadro em busca de informação significativa” (BORDWELL, 1997: 59).

Bazin já tinha até sugerido a proibição da montagem em casos onde mais de um fator interferissem em uma mesma ação. “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida.” Tal afirmação, escrita pelo autor como uma lei estética reafirma a ideia de liberdade, pois, se existem fatores múltiplos na ação quem deve selecioná-los é o espectador. Bazin complementa: “Ela (a montagem) retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da contiguidade física, mesmo se ela é implicada.” (BAZIN, 1985: 62). Portanto podemos perceber que a matriz da ideia do valor da profundidade de campo é a mesma que faz Bazin afirmar a proibição da montagem. Ou seja, é a ampliação do espaço visível identificável que interessa a Bazin com a profundidade de campo para que o espectador tenha mais opções coordenadas por seu próprio olhar. Bem como não fracionar uma cena, tal qual a proposição da montagem analítica (COSTA, 2008: 44), também era uma opção pela liberdade do olhar do espectador em selecionar o que houvesse de mais interessante na cena.

É sobejamente conhecido o especial apreço de Bazin pelas técnicas realistas por excelência, aquelas que respeitam a “ambiguidade ontológica da realidade” e que são o plano-sequência (sendo possíveis outras definições, para o autor, plano-sequência significa

que a duração do plano coincide com a duração do evento) e a profundidade de campo (quando todos os elementos dentro de campo estão igualmente focados quer se encontrem em primeiro plano, em segundo plano e/ou em plano recuado) (PENAFRIA, 2006: 202-203).

Bazin e o documentarismo

Como Bazin morreu em 1958, acabou tendo contato especialmente com o período marcado pelos dois primeiros modos de representação do cinema documentário: o modo expositivo e o modo poético (NICHOLS, 2005). Em ambos os casos existem contradições com o que Bazin havia pensado como o cinema efetivo, aquele que realmente importava.

O modo de representação poético utilizava os procedimentos de montagem típicos das vanguardas.

O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. (...) Embora alguns filmes explorem concepções mais clássicas do poético como fonte de ordem, integridade e unidade, essa ênfase na fragmentação e na ambiguidade continua sendo um traço importante em muitos documentários poéticos (NICHOLS, 2005: 140).

Como já ficou evidente, essas características descritas por Nichols desagradavam a *Nouvelle Critique* e Bazin em especial.

Por outro lado, o modo de representação expositivo trabalhava a montagem de forma semelhante ao cinema clássico ficcional, utilizando especialmente a fragmentação da cena em busca de direcionar o olhar do espectador, visto que a marca essencial desse tipo de filme documentário é o didatismo que direciona a interpretação. Ainda, o modo expositivo enfatiza a lógica informativa, abrindo mão, muitas vezes, da manutenção de lógicas espaciais ou temporais em favor da informação, afasta-se assim dos valores

bazinianos da liberdade de opção do olhar do espectador via profundidade de campo ou da negação da montagem.

No modo expositivo, a montagem serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal. Podemos denominar isso de montagem de evidência. Esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento (NICHOLS, 2005: 144).

Assim, o modo de representação poético feria as intenções da *Nouvelle Critique* e, por consequência, do *Dialectical Program*, por usar a montagem como uma forma de acrescentar elementos a “uma realidade dada” através do uso ritmado e estetizado dos planos. Ou seja, a dialética preconizada não poderia acontecer, pois não havia a liberdade para que o espectador exercesse suas opções. Da mesma forma, o modo expositivo também não permitia as opções, mas por outros motivos, ao fracionar a cena e mesmo provocar discontinuidades espaciais em favor da informação, numa perspectiva verbal, a liberdade dialética espectral era ferida.

É por isso que nas poucas considerações de Bazin sobre filmes documentários seu foco não está no caráter de asserção sobre a realidade enquanto gênero ou sobre o objetivo destes filmes, mas no que eles tenham feito com a linguagem do cinema. Os elogios são para o uso que o autor considerava adequado da representação ontológica do espaço-tempo, possibilitando assim a observação dialética do espectador. Portanto, a profundidade de campo e a recusa da montagem não são opções apenas estéticas para Bazin, mas fundamentalmente são opções éticas. Se várias vezes ele enaltece a cena da caça da foca em *Nanook o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, é porque ela permite, eticamente, o olhar dialético do espectador.

O que importa para Flaherty, confrontado com *Nanook caçando a foca*, é a relação entre *Nanook* e o animal; o tamanho real do tempo de espera. A montagem poderia sugerir o tempo envolvido. Flaherty, no entanto, se limita a mostrar o tempo real de espera; o tamanho da caça é a própria substância da imagem, o seu verdadeiro objeto. Assim, no filme este episódio requer uma configuração. Alguém vai negar que isso é muito mais comumente do que uma montagem de atrações? (BAZIN, 2005: 26-27).

Quando fala dos filmes de natureza ou de exploração, Bazin demonstra ver grande mérito por se dedicarem a representar o mundo de forma realista, com procedimentos de espaço-tempo que permitem a dialética do olhar do espectador. Por exemplo, o filme de exploração *Kon Tiki* (1950), de Thor Heyerdahl, no qual Bazin entende que o perigo do estar próximo da baleia e o modo como isso foi filmado transmitem o realismo essencial do cinema e, pelos mesmos motivos, chega a *Man of Aran* (1934), de Robert Flaherty, ainda que se trate de filmes muito diversos.

Não é tanto a fotografia de uma baleia que nos interessa como a fotografia do perigo. No entanto, o fato é que nunca podemos nos sentir verdadeiramente satisfeitos apenas com as ruínas prematuras de um filme que nunca foi concluído. Assim seria sonhar com o esplendor fotográfico dos filmes de Flaherty. Pense, por exemplo, nas tomadas do tubarão-frade, de *O homem de Aran*, flutuando sonolentemente sobre as águas irlandesas (BAZIN, 2005: 161).

A dialética baziniana e o documentário observativo

Potencialmente, Bazin teria tido um encontro muito positivo e profícuo com os filmes documentários do modo de representação observativo, algo que não ocorreu porque os primeiros filmes com essas características começaram a aparecer somente nos últimos anos da década de 1950. Mesmo com a ressalva de que alguns filmes anteriores já fizessem

uso de procedimentos observativos, como os citados acima e que foram analisados por Bazin, ou como *O triunfo da vontade* (1934), de Leni Riefenstahl, vale lembrar que o grande desenvolvimento do modo de representação observativo ocorreu após 1958, ano da morte de André Bazin.

O modo de representação observativo, com suas intenções de distanciamento e, como o nome diz, de observação da realidade, poderia ter em Bazin um crítico muito favorável, pois abre as possibilidades das opções dialéticas para o espectador. Esses filmes, em muitos momentos, abrem mão da montagem em favor do percorrer do tempo e fazem uso da profundidade de campo facilitada pelas câmeras de suporte fílmico menor¹, muitas vezes utilizadas nas filmagens.

Os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma ideia da duração real dos acontecimentos. Eles rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos (NICHOLS, 2005: 149).

Na tradição do cinema documentário do modo observativo podemos pensar em filmes que têm características que poderiam ser bem recebidas pelo crítico Bazin, por exemplo, os documentários de Frederick Wiseman, como *Titicut Follies* (1967), *High School* (1968), ou *Hospital* (1970), que são filmes que apresentam uma relação com a realidade que valoriza as opções dialéticas para o espectador, mantendo longos planos sem cortes e trabalhando com a profundidade de campo.

Por outro lado, ainda no Cinema Direto norte-americano, filmes de David e Albert Maysles, como *Caixeiro viajante* (1968), ou *The Beatles in USA* (1964), poderiam não atender aos critérios de qualidade propostos por

¹ Quanto menor o suporte de registro de imagens fotográficas/cinematográficas, maior a profundidade de campo que eles proporcionam. Por isso, as câmeras de película de 16mm muitas vezes utilizadas por cineastas do modo observativo permitiam profundidades de campo bem maiores do que as de câmeras de película 35mm utilizadas na grande maioria dos filmes.

Bazin, pois, apesar do caráter observativo, esses documentários trabalham a montagem, tanto de imagens como de pista sonora, de forma a parecer que o tempo transcorrido é contínuo em situações em que não é. Também, especificamente no caso do filme sobre os Beatles, são utilizadas passagens sonoras entre planos de espaços diferentes fazendo parecer que há uma contiguidade na verdade inexistente.

Restaria saber se Bazin entenderia os procedimentos utilizados pelos irmãos Maysles como “truques” ou como “trapaça”. Para Bazin existia uma diferença significativa entre o que ele considerava “truque” e o que se tornava “trapaça”.

O truque, a montagem - que quebram a unidade do traço ontológico da dimensão da presença na circunstância da tomada - são permitidos para se viabilizar tecnicamente a imagem. (...) No entanto, a trucagem dentro da ética baziniana não pode atingir o patamar da trapaça, momento em que se torna irremediavelmente condenada. As fronteiras são fluídas. Percebendo a impossibilidade de uma unidade (uma ontologia) absoluta entre a circunstância da gênese e a própria imagem, Bazin abre a exceção do truque, mas fecha rapidamente o campo através dos procedimentos de montagem proibida e a dimensão da trapaça (o “tricher”) (RAMOS, 1998: 102).

Como afirma Ramos, as fronteiras são fluídas, e é difícil saber como seria a recepção baziniana desses filmes. Mas parece claro que, no caso dos filmes dos irmãos Maysles, não haveria uma recepção elogiosa, pelo menos não totalmente. Os motivos seriam relativos à falta de opções dadas aos espectadores com uso excessivo, para os padrões bazinianos, da montagem. De outro lado, pelos mesmos critérios, mas com resultado inverso, possivelmente Bazin seria um crítico favorável aos filmes de Frederick Wiseman.

Bazin e o caráter do cinema documentário

Também parece evidente que se André Bazin continuasse produzindo seus textos críticos na passagem dos anos 50 para os anos 60 enfrentaria de forma mais clara a questão do cinema documentário, justamente porque foi a partir do cinema direto/verdade, surgido neste período, que as questões a cerca das definições de limites, bem como de que maneira os filmes documentários deveriam ser, vieram à tona e trouxeram discussões de fundo ético e estilístico.

Na década de 60, com a denominada revolução do cinema direto, que se ocupou de levar a um extremo – ou pelo menos assim se acreditou em um primeiro momento – os postulados da ontologia da imagem baziniana, a até então não muito questionada oposição ficção/documentário começa a problematizar-se (LANZA, 2011: 266).

Essa problematização fez aflorar a discussão sobre a ética do cinema documentário, algo que mesmo que não esteja explícito na obra de Bazin, me parece que está implícito, pois a perspectiva da dialética das opções fornecidas ao espectador na representação espaço-temporal do cinema é, no mínimo, muito atual. Se Bazin pensava que um filme de ficção deveria ter essa honestidade – por apresentar o caráter ontológico das imagens – e essa postura democrática – por deixar o espectador determinar o que há de interessante a ser observado nas imagens e sons de um filme –, o que podemos imaginar que seria a postura deste autor, em sua perspectiva dialética, quando analisasse filmes documentários do cinema direto/verdade, do final dos anos 50 e dos anos 60?

Não podemos responder a esta pergunta, mas a reflexão sobre a ética nas ideias realistas de Bazin aparece, inicialmente, sob a forma do

questionamento sobre o que o cinema deve ser, sobre o que os realizadores devem se propor a fazer com o cinema, como explica Manuela Penafria:

Bazin terá formulado uma proposta não apenas realista, mas ético-realista para o cinema. Indo mais longe, na sua Teoria Realista não está tanto em causa o que o cinema é, mas o que o cinema deve ser. Assim, poderemos avançar que o realismo proposto por Bazin é sustentado por uma Ética de cariz deontológico onde as ações são avaliadas tendo em conta as normas que estabelecem as obrigações a seguir; o mesmo é dizer, trata-se de uma ética deontológica, pois está em causa um agir 'por dever', por assim o ditarem as normas estabelecidas a priori (PENAFRIA, 2006: 209).

Mas dialética baziniana faz pensar em uma ética do cinema documentário que vai ainda além da proposição do que deve ser feito pelo realizador. O pensar democrático sobre as escolhas que o espectador pode fazer ao ver um filme que respeite os vários fatos demonstrados em uma única imagem/som – fazendo isso com a suspensão da montagem e com a profundidade de campo – sugere uma ética não apenas centrada nos procedimentos escolhidos pelo realizador, mas na transferência das opções para os espectadores, mesmo que saibamos que isso ocorre dentro de certos limites.

Em outro ponto do seu texto sobre a obra de André Bazin e o cinema documentário, Penafria afirma que:

o projecto de realismo contido no filme documentário pode ser formulado do seguinte modo: a principal questão que se coloca ao documentário não é a da realidade, fidelidade ou autenticidade da representação, mas a ética da representação (PENAFRIA, 2006: 209).

O que sugiro, em complemento, e claramente baseado na perspectiva de que a obra de Bazin se insere em um programa de pesquisa dialético, é que há em seus textos uma proposição ética relacionada à representação

sim, mas à representação pensada não apenas em seu momento de realização, mas também, e de forma tão importante quanto, no momento da recepção. Em suma, a dialética baziniana sugere que o exercício das opções que o espectador pode exercer em um filme realista vem da proposta do realizador e se efetiva, complementa, na recepção.

Referências bibliográficas

- BAZIN, André (1985). *O cinema – ensaios*, São Paulo: Editora Brasiliense.
- ____ (2005). *What Is Cinema?* University of California Press, 2005.
- BORDWELL, David (1999). *On The History of Film Style*. Harvard University Press.
- COSTA, Flávia Cesarino (2008). “Primeiro Cinema”, in: MASCARELLO, Fernando (Org.), *História do Cinema Mundial*, Campinas: Papirus.
- LANZA, Pablo Hernán (2011). “Documental, género y narración: aproximaciones a una problemática”, in: ZAVALA, Lauro (Org.), *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, México: Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.
- NICHOLS, Bill (2011). *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- PENAFRIA, Manuela (2006). “O documentário segundo Bazin: Uma leitura de O que é o Cinema?, de André Bazin”, in: *Doc On-line*, nº 01 Dezembro de 2006, pp: 202-210.
- RAMOS, Fernão Pessoa (1998). “Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada”, in: *Revista Imagens*, nº 8, Maio/Agosto de 1998, pp: 98-105.
- WAHLBERG, Malin (2008). *Documentary Time: Film and Phenomenology*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Filmografia

Caixeiro Viajante (1968), de David e Albert Maysles.

High School (1968), de Frederick Wiseman.

Hospital (1970), de Frederick Wiseman.

Kon Tiki (1950), de Thor Heyerdahl.

Man of Aran (1934), de Robert Flaherty.

Nanook of the North (1922), de Robert Flaherty.

O Triunfo da Vontade (1934), de Leni Riefenstahl.

The Beatles in USA (1964), de David e Albert Maysles.

Titicut Follies (1967), de Frederick Wiseman.

POTÊNCIA E ARREFECIMENTO DO DIRETO NO DOCUMENTÁRIO

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues *

Resumo: O artigo apresenta uma análise sobre a consolidação do direto e suas inflexões no documentário, investigando seu auge e posterior esvaziamento em virtude de sucessivas apropriações e do esgotamento de sua estilística. Num segundo momento, inspirados nas considerações de Jean-Louis Comolli, indagamo-nos sobre as possibilidades do seu revigoramento na contemporaneidade.

Palavras-chave: Cinema direto, cinema-verdade, inscrição verdadeira, alteridade

Resumen: Este artículo presenta un análisis sobre la consolidación del “cine directo” y sus inflexiones en el documental, indagando su auge y posterior abandono, en virtud de sucesivas apropiaciones y del agotamiento de su estilística. Tras ello, inspirándonos en las consideraciones de Jean-Louis Comolli, indagamos las posibilidades de su revitalización en el documental contemporáneo.

Palabras clave: *Direct Cinema*, cine de realidad, inscripción verdadera, alteridad.

Abstract: The paper presents an analysis of the consolidation of the *direct* and its inflections in the documentary history, including its peak and subsequent trivialization due to successive appropriations and the exhaustion of its stylistic. Then, inspired by the thoughts of Jean-Louis Comolli, we evaluate the possibilities of its recovering by contemporary cinema.

Keywords: Direct cinema, cinéma-vérité, true inscription, otherness

Résumé: L'article présente une analyse de la consolidation du cinéma direct et de ses inflexions dans le film documentaire, prenant en compte son point culminant et sa perte d'importance ultérieure, en raison d'appropriations successives et de l'épuisement de sa stylistique. Dans un second moment, inspiré par les considérations de Jean-Louis Comolli, on s'interroge sur sa capacité à reprendre de la vigueur dans le documentaire contemporain.

Mots-clé : Cinéma direct, cinéma-vérité, inscription vraie, altérité.

Este ensaio propõe uma reflexão sobre a fulgurância, o impacto e o gradual esvaziamento do *direto*¹ no cinema, com ênfase no domínio do

* Professor no Bacharelado em Cinema da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e doutorando em Múltiplos na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Email: laecioricardo@gmail.com

¹ De forma simplificada, o termo direto se refere às produções realizadas com equipamentos que permitem o registro síncrono de som e imagem, prática comum no cinema desde os anos de 1960. Ao longo do texto, todavia, perceberemos a limitação desta

documentário. Admito, porém, certo cuidado com a delimitação aqui sugerida, posto que ela pressupõe uma inevitável historicização deste campo, o que comporta alguns riscos. Explico. Recortes cronológicos que estabelecem pontos de inflexão e balizas inaugurais costumam ter validade restrita e/ou nem sempre consensual na seara artística; com frequência, os *revivals* promovem interpenetrações entre o novo e a tradição, apagando as delimitações previamente postuladas, e realizadores pioneiros são incensados por antecipar uma tendência pouco usual em seu período, mas aclamada pelas gerações posteriores (vide o exemplo de Dziga Vertov).

Cautelas à parte, e respaldados por uma extensa bibliografia (BARNOUW, 1993; JACOBS, 1979; GAUTHIER, 2011), podemos admitir que o período de transição entre as décadas de 1950/1960 se caracteriza por um movimento de ruptura na prática documental. Neste contexto, a estilística clássica, marcada pelo excessivo controle do realizador na tomada, pela presença de uma voz *over* didática e pela afasia dos sujeitos abordados,² cede espaço a um fascínio crescente pela fala e presença do outro em cena, bem como pela adoção de procedimentos narrativos que valorizam a complexidade do mundo em vez de reduzi-la a esquemas mecânicos (relações de causa e efeito). Verificamos, pois, em muitos títulos realizados à época, um retraimento da autoridade do cineasta em benefício de uma afirmação da alteridade filmada.

definição. Bastante influente no documentário, o direto também deixou marcas evidentes na ficção feita desde então.

² Neste trabalho, uso o termo “documentário clássico” para me referir, prioritariamente, às produções que adotam uma estilística marcada pelo controle excessivo do realizador (monopólio da voz), configurado pelo uso de uma *voz over* didática e autoritária, e, quase sempre, pelo silenciamento da alteridade (nestes filmes, não temos acesso à subjetividade ou visão de mundo do *outro*, que desponta no filme como estatística ou simples amostra). Tais produções também se caracterizam pelo enfoque totalizador, que desrespeita a ambigüidade do mundo e privilegia leituras unívocas. A escola inglesa capitaneada por John Grierson desponta como o avatar deste modelo, embora outras cinematografias (o cinema do “esforço de guerra” e o cinema educativo de muitos países) a ele se adêquem. No entanto, reconheço que sob o rótulo “documentário clássico”, pelo menos em termos cronológicos (1920/1955), figura uma diversidade de propostas e realizadores que não se encaixam nesta descrição. Cito os exemplos de Vertov, de Joris Ivens, de Resnais (produção documental) e do *Free Cinema*, dentre outros.

Todavia, apesar da complexidade do quadro, são comuns as referências que vinculam tal contexto de transição e ruptura unicamente ao desenvolvimento dos equipamentos portáteis de registro síncrono do som e da imagem (ou seja, ao aparato técnico que possibilitou a realização de *tomadas diretas*). Trata-se de um fetichismo tecnológico impreciso, equivocado e mistificador; carente, portanto, de relativização e esclarecimento. Sem dúvida, as câmeras leves, com o auxílio de gravadores acoplados, oxigenaram o documentário, retirando este domínio dos estúdios, privilegiando o frenesi das ruas e possibilitando a vitória de uma prática cinematográfica pautada numa maior autonomia dos sujeitos em cena.³ Estas propriedades podem ser comprovadas nos muitos títulos do período que atestam um forte interesse pela “fala do outro” e ostentam um frescor que se encontrava ausente do modelo clássico, quase sempre engessado, burocrático, enfadonho. No entanto, o prestígio alcançado por tais conquistas técnicas não pode ser dissociado de dois fatores igualmente importantes: a) de uma guinada ética forte o suficiente para reposicionar a relação com a alteridade; b) do anseio estético que sempre presidiu o desejo de reinvenção no campo artístico (e, por conseguinte, no documentário). O exemplo protagonizado por Jean Rouch me parece propício para ponderarmos esta relação.

Como observa Maxime Scheinfeigel (2009), bem antes do advento dos aparelhos portáteis e síncronos, Rouch já estabelecera outro vínculo com os africanos por ele filmados, pautado numa ética que pressupunha a criação como colaboração mútua em vez de simples espoliação da alteridade

³ A tecnologia que culminou no florescimento dos equipamentos portáteis e síncronos, cabe destacar, não desponta subitamente, sem antecedentes. É importante mencionar aqui as pesquisas com som alavancadas pela escola britânica, em cujo grupo se destacava o brasileiro Alberto Cavalcanti, e as conquistas alimentadas pelo esforço de guerra (como o desenvolvimento de películas mais sensíveis e de alguns gravadores portáteis), por exemplo. Todavia, apesar destes avanços, é somente no contexto de transição dos anos de 1950/1960 que o aparato técnico alcança um nível de excelência satisfatório para assegurar o êxito da tomada direta.

– ou conversão desta em artefato exótico a ser exposto nos museus etnográficos do Velho Mundo. Ao recusar os procedimentos da antropologia convencional, que forja modelos explicativos para o esclarecimento de realidades demasiado complexas para se enquadrar em sínteses, Rouch descobre que, apenas restando suas pretensões eurocêntricas e solicitando a força do imaginário “nativo”, poderia contribuir para o florescimento de aspectos contundentes da realidade africana capazes de fecundar seu cinema. Tal gesto, alerta Scheinfeigel, nos revela o pioneirismo de sua arte/ciência e nos permite entender a magnitude de uma obra como *Eu, Um Negro* (1958). Neste filme pré-síncrono, ou seja, *realizado antes da consolidação dos equipamentos portáteis*, o francês minimiza sua voz e autoridade para reabilitar a alteridade e lhe devolver a fala anteriormente espoliada. Em outros termos, Rouch não espera que a tecnologia alcance seu anseio estético e político para conferir uma guinada ética à sua cinematografia (2009: 16-22). Doce contradição, *Eu, um Negro* é um filme de pretensões modernas (antecipa questões caras ao cinema direto), ainda que sua base técnica de realização seja clássica ou pré-moderna.

Outra explicação capaz de relativizar o peso do fetichismo tecnológico na ascensão do documentário moderno é o fato de, no contexto dos anos de 1960, termos vislumbrado diferentes manifestações estéticas para uma mesma conquista técnica. Fossem os dispositivos portáteis a engrenagem central ou basilar deste processo de ruptura, o presumível seria nos depararmos com obras próximas entre si, em vez de assistirmos ao afloramento de tendências diversas (embora não necessariamente antagônicas). Podemos ilustrar esta efervescência e pluralidade com uma revisão de pelo menos duas destas principais facções, ambas amparadas nas tecnologias de registro síncrono de som e imagem.

Começamos pelo que se convencionou chamar de *Cinema Direto* (CDA)⁴ ou de *living-camera*. Orientados pelo desejo de acompanhar e registrar, continuamente, o fluxo da vida e a movimentação dos personagens em suas atividades diárias, os diretores desta escola, de matriz norte-americana, procuravam se vincular intimamente ao cotidiano dos sujeitos por eles documentados. A premissa é observar sem intervir/interagir diretamente (posição que ambiciona uma questionável invisibilidade na tomada). À discrição da câmera, corresponderia muitas vezes um filme modesto em sua finalização. Portanto, tal tendência se caracteriza pelo emprego de uma estilística humilde, se a compararmos com o cinema ficcional ou mesmo com a tradição clássica do documentário. Podemos enumerar alguns de seus pressupostos: câmera em recuo e raro emprego da voz over; ausência de efeitos sonoros complementares ou de trilha incidental; recusa de legendas explicativas ou didáticas, bem como de entrevistas e de depoimentos diretos para a câmera; impossibilidade de reconstituições ou de repetições de situações para as lentes do cineasta (ou seja, no direto inexistente um *segundo take*)... Notamos, pois, uma evidente condenação de qualquer procedimento que possa culminar numa alteração da carga semântica do material bruto produzido. Quanto à montagem, ela busca restituir ao espectador, na medida do possível, a experiência vivenciada durante a filmagem, respeitando quase sempre a cronologia dos eventos⁵.

Incluída na tipologia dos modos de representação documental formulada por Bill Nichols, tal escola foi por ele designada de *observativa*. Sobre o fascínio desta tradição, ele comenta: “as imagens resultantes

⁴ A sigla CDA (Cinema Direto Americano) é aqui utilizada para evitar confusões entre uma escola (a escola do Direto nos EUA) e o movimento maior designado de *Cinema Direto*, do qual a vertente ianque é uma dentre outras tendências a irromper nos anos de 1960.

⁵ Eis alguns títulos que se vinculam a este modelo os seguintes títulos: *Primárias* (1960) e *Crise* (1963), de Robert Drew; *O Caixeiro-Viajante* (1969), dos irmãos Maysles; *A Escola* (1968), de Frederick Wiseman; o brasileiro *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles; *Justiça* (2005), de Maria Augusta Ramos...

lembram, muitas vezes, a obra dos neo-realistas italianos. Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas”. Mais à frente, acrescenta, “o isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz” (2007: 148)⁶.

Do outro lado do Atlântico, na França especificamente, despontaria o *Cinema-Verdade* (CV); nesta vertente, em vez do recuo e da discrição da câmera, típicos da escola americana, vislumbramos um envolvimento e interação direta do realizador com o tema e os sujeitos abordados. Em síntese, é a presença do cineasta/câmera que aciona a interlocução e propicia a fabulação⁷ do personagem – uma espécie de agenciamento que fomenta o extraordinário da tomada, centelha que inexistia antes da mediação/intervenção do documentarista. Por conseguinte, em vez de relatos pretensamente objetivos ou de registros orientados por um ideal de “invisibilidade” da equipe, testemunhamos unicamente a “verdade de um encontro”, com suas hesitações, ênfases, revelações ambíguas e reinvenção de subjetividades diante da câmera. Em outros termos, instigados pelos cineastas e pelas lentes, os personagens se põem a fabular sem deixar de ser verdadeiros. E o documentarista, ciente da impossibilidade de atingir um

⁶ Como os demais modelos, este também nos coloca implicações éticas consideráveis. Por exemplo, o evidente voyeurismo estimulado pelo documentário observativo, de conduta às vezes invasiva, é aceitável ou passível de censura? Em outras palavras, quais os limites desta intimidade estabelecida com o “outro” de modo a não aviltá-lo? Por outro lado, uma vez que esta escola defende a prática de uma estilística humilde, que se recusa a intervir nos sentidos presentes no material filmado, abdicando de procedimentos formalistas e de explicações pormenorizadas, que garantias poderemos ter de que a compreensão do *outro*, bem como dos eventos registrados, não resultará em distorções? Em outros termos, sem informações adicionais ou contextualizações, pode o espectador desenvolver uma leitura satisfatória da realidade filmada unicamente pelas tomadas diretas? A pergunta, lembro, não questiona o direito do espectador de forjar suas leituras e de dialogar livremente com o filme; antes, questiona se o excesso de cautela e humildade não podem privar o público de aprofundamentos.

⁷ Para o conceito de fabulação e uma interpretação original da inovação preconizada pelo cinema-verdade, sugiro a leitura do capítulo “As Potências do Falso”. In: Gilles Deleuze, *A imagem-tempo: Cinema 2*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2009.

real intocado, assume a condição de ator social em interação com os demais sujeitos⁸ (embora com certo nível de poder e controle dos acontecimentos, pois é ele quem manuseia a câmera e responderá pela edição final).

A entrevista é o procedimento recorrente desta escola, mas outras formas de integração entre cineastas e personagens podem despontar, conforme se busque um maior ou menor nível de envolvimento com o *outro* em cena. Ao assistirmos aos filmes desta vertente, portanto, nos deparamos com um documentário realizado por alguém ativamente engajado na representação e, não, algo feito por um diretor que observa o mundo discretamente; suas tomadas nos revelam o corpo-a-corpo dos sujeitos em cena e seus níveis de engajamento, em encontros muitas vezes carregados de emoção. Testemunhamos, pois, o embate de *mise-en-scènes*, de desejos e de angústias; as recusas, esperas e desconfianças; a adesão e a rejeição; o afeto e a violência implicados neste processo. Em certo sentido, o que se registra é a tensão de um evento que inexistia antes do posicionamento da câmera, uma realidade que desponta pela mediação e agenciamento do cineasta, reconfigurando experiências de vida – a dele, a dos personagens e, talvez, a do espectador⁹.

Não raro, num gesto de *reflexividade*, este modelo também coloca em foco as negociações e decisões estilísticas que precedem o encontro, revelando o que nele existe de construção e intervenção, de invasivo e

⁸ Espécie de homenagem ao russo Dziga Vertov, que refletia também o experimentalismo com o uso do direto nos primeiros títulos desta escola, o termo “*cinema-verdade*” não foi acolhido de modo unânime, tampouco sem estimular celeumas entre os críticos. Para muitos, era sinônimo de um documentário que pretendia ser expressão da verdade – leitura, claro, contrária ao interesse original postulado por Rouch e Morin em seus escritos e no filme-manifesto desta tendência (*Crônica de um Verão*). Em todo caso e para evitar confusões semânticas, já por volta de 1963, o verbete *cinema direto*, cunhado por Mario Ruspoli, é adotado de forma generalizada para se referir a todas as tradições do documentário realizadas com o uso dos equipamentos de registro síncrono de som e imagem.

⁹ Exemplos de documentários vinculados à esta tradição (cinema-verdade e/ou documentários reflexivos): *Crônica de um Verão* (1960), de Rouch e Edgar Morin; *Comícios do Amor* (1965), de Pasolini; *Cabra Marcado para Morrer* (1985) e *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho; *Daguerreótipos* (1976), de Agnès Varda...

violento pela realização da filmagem. Em outras palavras, num esforço de honestidade e de ruptura da ilusão documental (de tornar claro que a “verdade no documentário” é sempre parcial diante da complexidade dos fenômenos e sujeitos abordados), os problemas relacionados à representação são compartilhados com o espectador – no limite, esta prática nos convida a uma desnaturalização/reeducação do olhar e a desconfiar dos documentários que não abraçam tal transparência como preceito maior. Muitas produções vinculadas a este grupo tendem, pois, a desprezar a lógica expositiva e sua retórica, as regras de comprovação e os comentários generalizantes, nos estimulando a questionar a autenticidade de toda obra não-ficcional – não por julgá-la uma ficção propriamente, mas por reconhecer suas limitações e a crença fetichista que ela estimula nos espectadores crédulos¹⁰. Em síntese, parafraseando o título do livro de Sílvio Da-Rin (2004), que investiga a *reflexividade* como ponto de inflexão na trajetória do documentário, o “espelho” que parecia duplicar o mundo, revelando-o em sua verdade aparente, agora se revela partido, dilacerado, cabisbaixo ante sua impotência.

As possíveis diferenças entre os modelos aqui cotejados, CDA e CV¹¹, são elucidadas pela tipologia de Bill Nichols, mas também encontram formulações interessantes em outros autores. Vejamos mais um exemplo:

¹⁰ Seguindo a tipologia de Bill Nichols, os títulos englobados sob o rótulo cinema-verdade se vinculariam aos *modos participativo e/ou reflexivo*, conforme sua proposta seja investir numa interação entre realizador e personagens, ou questionar prioritariamente as limitações do documentário.

¹¹ Referi-me neste artigo apenas às escolas francesas e norte-americanas. No entanto, se trata de um mapeamento parcial, do qual se encontram excluídas outras tendências do direto. O exemplo ausente mais notável é o da escola canadense; na sua vertente anglófona, despontaria o chamado *candid-eye* que, em muitos aspectos, se assemelha à tradição norte-americana abordada neste artigo. Já na província do Québec, de influência francesa, aflora outra vertente (*cinema do vivido* para Deleuze), cujos expoentes são Pierre Perrault e Michel Brault. Há décadas sufocada politicamente pela maioria inglesa do país, esta região vivencia, nos anos de 1960, um movimento social de reivindicação política e de afirmação cultural batizado de “Revolução Tranqüila”. Em sintonia com tal contexto, a produção destes cineastas dialoga fortemente com os valores francófonos do Québec – vislumbramos, pois, uma espécie de cinema de afirmação identitária. Para aprofundamento sobre a vertente francesa da produção canadense recomendo o ensaio de Nísio Teixeira

O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador (BARNOUW, 1993: 254).

A apreciação de Barnouw, embora sucinta, se aproxima das considerações de Nichols. Ambos nos propõem avaliações pertinentes, embora muito centradas nas diferenças entre os dois regimes e, de certo modo, espelhadas nos debates ocorridos nos anos de 1960 entre os principais partidários de cada tradição. Em português, encontramos um bom inventário desta controvérsia em dois capítulos do livro de Da-Rin (2004); para uma análise mais completa, as obras de Marcorelles (1973) e de Marsolais (1974), dentre outras, trazem uma leitura pormenorizada. Mas, afinal, que valores estavam em jogo? Exponentes do CDA como Richard Leacock e Robert Drew recusavam qualquer tipo de intervenção nos eventos filmados ou de manipulação do material bruto, creditando à imagem em tomada direta uma objetividade/autenticidade incomparável (tal ponto de vista denota um evidente entusiasmo com as tecnologias portáteis). Avessos aos excessos formalistas defendiam um cinema estilisticamente humilde e que pudesse repor para os espectadores a experiência da filmagem. Há nessa posição, como sugere Da-Rin, uma espécie de releitura teleológica da tradição documentária – no fundo, os realizadores desta escola pareciam reservar para si uma posição especial no umbral que separava os títulos

(2010: 272-283). Todavia, a exposição sobre o *direto* poderia incluir também o caso brasileiro, igualmente peculiar. Entre nós, as inflexões do documentário moderno aportam num contexto de grande influência do *Cinema Novo*; em consequência deste espectro ideológico e cultural, o *direto*, por aqui, demora a despontar em sua plenitude (menor controle, valorização da alteridade, recusa de voz over e das explicações mecânicas), sendo eclipsado pela emergência do *documentário sociológico* (Bernardet, 2003).

portadores de um maior ou menor grau de realismo (*fidelidade ao real*) em suas tomadas (2004: 141). No fundo, conclui Marcorelles (1973), o ideal idílico deste cinema seria o apagamento de toda e qualquer mediação, a possibilidade de um acesso imediato ao mundo, o desabrochar de um puro olhar sem suporte. A partir de tais considerações, podemos inferir os ruídos que despontaram entre uma tradição e outra nos extremos do Atlântico. De um lado, nos deparamos com um documentário que defende a vida observada e, não, recriada para a câmera (um esforço para flagrar a espontaneidade do mundo em seu transcorrer); do outro, vislumbramos um cinema que desponta da interação, da intervenção, instigado pela câmera e descrente de qualquer possibilidade de apreensão objetiva dos fenômenos (portanto, que reconhece a condição de mediador do cineasta e considera legítimo o agenciamento do material bruto, como forma de *tornar visível o invisível do mundo*).

Diferenças, no entanto, que podem ser relativizadas se nos detivermos também nas aproximações que conectam uma e outra tradição, abrigando-as sob um mesmo guarda-chuva (o *cinema direto*). Afinal, como ressalta Caixeta, a divisão que costuma opor os dois estilos, além de esquemática, é pouco fecunda, implicando quase sempre numa aclamação da escola francesa e sugerindo uma leitura pejorativa dos norte-americanos (2010: 240)¹². Em outros termos, é possível identificarmos convergências; convergências que contribuíram para o êxito e proliferação dos dois

¹² A respeito do CDA, por exemplo, Caixeta se esforça para desfazer equívocos comuns reiterados nas constantes apreciações desta escola. Para ele, a pretensa invisibilidade da câmera e a recusa de intervenção nos eventos filmados, posição considerada ingênua por muitos, não devem nos impedir (críticos e espectadores) de perceber que os títulos desta tradição são igualmente peças construtivistas, cuja realização envolve escolhas, negociações e tensões, no set e no processo de montagem, a exemplo de qualquer obra fílmica (2010: 241). Em outras palavras, malgrado o que seus diretores alegaram no passado, são filmes que vivenciam desafios semelhantes aos demais, ainda que tais dilemas não sejam partilhados no corte final. Tanto Wiseman, como Drew e Leacock, para conseguir alguma intimidade observativa, travam um intenso contato prévio que é eliminado na edição.

modelos na tradição documental, mas que também legou a este domínio artístico alguns de seus principais impasses na contemporaneidade.

Tentemos agora, pois, pormenorizar a força deste legado, sua irresistível potência e subsequente esvaziamento, bem como sondar as possibilidades de revigoração desta tradição (o que nos conecta diretamente ao título deste ensaio). Na digressão histórica até aqui conduzida, já aponteí parte de suas virtudes. Cabe-nos agora investir numa recapitulação mais detalhada. Como observei anteriormente, o desenvolvimento das tecnologias portáteis de registro síncrono do som e da imagem, juntamente com o florescimento de uma nova ética na relação cineasta-personagem no documentário (ética que negava a autoridade do realizador e a pretensão totalizante de muitos filmes), promoveram, no final dos anos de 1950, uma ruptura neste domínio audiovisual. No entanto, como já alertei, tal transformação não deve ser resumida a um simples fetichismo técnico; em outros termos, pensar e ponderar as implicações do direto nos obriga sempre a mensurar três fatores: *advento tecnológico, guinada ética e reinvenção estética*. Feita a ressalva, podemos afirmar que, com o afloramento do direto, vislumbramos no documentário a vitória de uma prática cinematográfica marcada por um menor controle do realizador e uma maior confiança na desenvoltura dos sujeitos em cena. Isto não implica dizer que o modelo clássico, com suas convenções, fora sepultado – em certo sentido, ele continuou influente. Mas o vento que soprara do Primeiro Mundo anunciava uma inovação irresistível.

E quais seriam estas virtudes? Cotejadas as produções americanas e francesas (e também canadenses e brasileiras) vinculadas ao direto, podemos afirmar que, nesta vertente, nos deparamos com filmes que investem na valorização da palavra e promovem uma redescoberta do “outro”. Alteridade que, na tradição clássica, permanecera afásica, tolhida em sua subjetividade, subordinada à visão de mundo do diretor. Diferentemente do que estávamos acostumados a testemunhar no modelo

anterior, não vislumbramos nos títulos modernos vozes desincorporadas (desmembradas de um corpo e procedentes de lugares incertos), nem corpos silentes, emudecidos na tomada. Como sugere Caixeta (2010), o direto se aproximou da fala coloquial das pessoas, do mundo cotidiano e distante dos estúdios, se inundou de vida e deu voz aos atores não profissionais¹³. Paulo Maia refina a questão; para ele, “o elemento contumaz, a linha de fuga desse cinema, é menos a imagem, e mais o som, sobretudo o som direto e sincrônico à imagem”. E complementa: “o cinema direto coloca o ouvido no lugar do olhar” (2010: 17). Em outros termos, para uma arte que sempre se vangloriou de mobilizar o olhar, o direto parece colocar a experiência da audição, durante a fruição fílmica, em condições de igualdade com a visão – a banda sonora e a banda visual, portanto, partilhando um status ontológico similar.

Feita a ressalva, cabe-nos estabelecer as diferenças entre os dois regimes (CDA e CV) no que se refere *ao registro da palavra*. O primeiro ambiciona apreender a palavra na conversação diária dos sujeitos entre si; deseja nos projetar nos eventos tais quais os testemunharíamos se lá estivéssemos – no entanto, como já alertei malgrado o desejo de seus realizadores, esta escola, como outras, em vez de desvelar um mundo intocado, termina por abordar um universo sempre consciente de que está sendo filmado. Já o CV provoca o irrompimento de um ato de fala, *a aposta num encontro*, num embate ou situação de tensão, deflagrado pela câmera. Ambos, todavia, almejam filmar na *duração* – som e imagem sincrônicos. Contudo, um problema evidente neste desejo de privilegiar a voz em tomada direta, recorrente no CDA, mas não no CV (que, não raro, explicita seus procedimentos e externaliza as limitações do documentário), é o mascaramento da mediação técnica e humana empregada, fator que,

¹³ Paulo Maia partilha de igual opinião: para ele, “um bom filme de cinema direto é aquele que sabe escutar e dar palavra a toda gente” (2010: 18).

obviamente, interfere nos sentidos que chegam ao espectador¹⁴. Em prol de uma alegada *autenticidade*, os realizadores americanos não puseram em xeque tal mediação; se esqueceram de que é da natureza da representação “amputar” o real em vez de mimetizá-lo ou reproduzi-lo – em outras palavras, no embate com a realidade complexa, o documentário levaria sempre desvantagem (*a vida filmada difere, pois, da experiência vivida*). Relativizar ou suspeitar desta mediação insisto, não implica em invalidar a representação que dela se origina, mas não pode ser uma prática recalçada.

Iniciamos agora, em marcha lenta, a narrativa do arrefecimento do direto. Embora as tomadas com registro síncrono de som e imagem tenham promovido rupturas no domínio do documentário (e ganhos expressivos), é preciso esclarecer que, originalmente, tais avanços técnicos são provenientes de outro setor – do campo televisivo. Amparo-me aqui nas considerações de Da-Rin. Segundo o autor brasileiro, a expansão das transmissões televisivas, seguida do respectivo alargamento da grade de programação, fomentou a pesquisa e o desenvolvimento de equipamentos mais práticos para a captação de imagens em exteriores, e que libertassem as emissoras da “artilharia pesada” do cinema (2004: 102). Em pouco tempo, uma série de inovações já se encontrava à disposição do mercado: câmeras leves, mais silenciosas e portáteis (que podiam ser operadas no ombro do cinegrafista), películas de maior sensibilidade e gravadores magnéticos potentes e pouco volumosos. Tais equipamentos promoveram duas consequências importantes: a formação de equipes menores e mais ágeis, e a substituição do princípio do assincronismo pelo sincronismo.

Em conexão com o florescimento de novos procedimentos de filmagem, de início alavancado pelo telejornalismo, este salto tecnológico teve grande impacto no documentário, culminando na aclamação de uma

¹⁴ No caso da voz, por exemplo, há uma evidente diferença entre ouvir uma pessoa falar ao vivo e escutar a gravação de sua palavra num filme ou arquivo sonoro, em tomada direta ou pós-sonorizada. Portanto, se a mediação tecnológica implica numa interferência dos sentidos, deduzimos que há discrepâncias entre a experiência vivida e seu registro fílmico.

espécie de “estética do real” – amparada numa estilística franciscana, tal estética, na avaliação dos seus entusiastas, parecia conferir ganhos de autenticidade (ou *um maior grau de realismo*) aos trabalhos assim realizados. Podemos mapear algumas de suas características: a imagem granulada e o pouco emprego de iluminação artificial, a câmara trepidante, o enquadramento instável com eventual perda de foco, a edição pródiga em cortes bruscos e o som relativamente sujo ou impuro. Presentes no *documentário direto*, todos estes elementos contribuíram para fomentar a credibilidade deste domínio e para estimular a crença tecnicista que atribuía aos novos dispositivos o poder redentor de captar a realidade (2004: 103). Embalados pela ilusão da autenticidade, a estilística franciscana se converte, para muitos entusiastas do *direto* (sobretudo da escola americana), em modelo exemplar do realismo cinematográfico – seu emprego é incensado como uma espécie de garantia da verdade da representação.

Os problemas não cessam por aí. Em ambas as tradições (CDA e CV), o menor investimento formal¹⁵ e, sobretudo, a palavra colada aos sujeitos (em tomada direta) são acolhidos como fiadores de autenticidade pelo público, já familiarizado com os procedimentos televisivos (2004: 103-105). Não há dúvidas de que, com as tecnologias portáteis, aliadas à guinada ética e ao anseio estético, os documentaristas dispunham de melhores instrumentos e de novas possibilidades de diálogo/confronto com o *real*, de maior agilidade nas cenas e ganhos de frescor, o que não se confunde, todavia, com uma *apreensão* do mesmo. O problema maior do *direto*, principalmente em sua vertente americana, foi seduzir seus espectadores com a promessa de um realismo extremado e incapaz de uma autocrítica sistemática. Colocando de outro modo: em se tratando de uma arte representativa, que envolve seletividade e exclusão, que resulta do embate

¹⁵ Não defendo aqui que tais tradições abdicam de procedimentos formais (posição ingênua), mas sim que a forma empregada se caracteriza pelo emprego de recursos humildes em substituição aos excessos cinemáticos.

de *mise-en-scènes* e propõe recortes parciais, proclamar *ganhos de autenticidade* é sempre uma posição delicada e polêmica, que suscita desconfiança e exige relativização (ganhos de que ordem e resultando em quais perdas?).

Neste processo de aclamação do princípio do sincronismo, Da-Rin aponta outro grave problema. Se, na arte fílmica, durante décadas, o som despontara subordinado aos componentes visuais, com a ascensão do direto, gradualmente testemunharíamos um efeito inverso – o áudio passa a dirigir a imagem. Em outros termos, a banda sonora se torna prioritária, hegemônica: a fala, os depoimentos e muitos outros ruídos antes inauditos se convertem em preciosidades a ser garimpadas, enquanto a banda visual, não raro, é pensada em termos ilustrativos, como moldura do conteúdo verbal, agora o principal vetor da tomada (2004: 104-105). Este problema nos conecta a outro. Palco fomentador das primeiras conquistas técnicas associadas ao *direto*, a televisão, com sua lógica de produção subordinada ao espetáculo e à contínua pressão do relógio, se transforma no seu principal *alcoz* – a palavra revigorada é substituída pelo comentário breve e aos entrevistados não é concedido tempo para manifestar sua visão de mundo (cooptado pela grande mídia, o *direto* perde sua força criativa). Todavia, muitos documentários também contribuem para este esvaziamento, ao abdicar das tomadas onde a *duração* era um valor inalienável, o que permitia ao personagem alcançar maior desenvoltura e/ou experimentar novas derivas, e ao converter os sujeitos em *talking heads* – neste modelo, os entrevistados têm os seus depoimentos editados e emparelhados (contrastados entre si) para a simples corroboração ou retificação de teses articuladas pelo filme.

Mas, se o CDA pecou em sua contundente defesa de um cinema mais realista (*ilusão de autenticidade*), o CV não deixou de incorrer em outras práticas que, alavancadas por diretores menos talentosos ou repetidas à exaustão, implicaram num subsequente esvaziamento de sua potência

inicial. A valorização crescente da entrevista no domínio do documentário, como pontua Teixeira, levou este domínio a uma curiosa situação: de um estágio primeiro de afasia e espoliação da alteridade (fase clássica) saltamos, em sua fase moderna, para um quadro de crescente *incontinência oral*, de transbordamento da fala e banalização da entrevista, ainda muito influente nos dias atuais. Para o autor, teríamos passado de um estado “de falar pelos que não têm voz”, num contexto de claro monopólio discursivo por parte do cineasta, para o imperativo de “dar a voz ao outro”, conduta que elege a interlocução como princípio, num suposto intento de apaziguar a autoridade evidente em qualquer situação de filmagem (2001: 164-165). Tal premissa, malgrado suas virtudes e intenções, teria ares de falácia. Para o autor, esta guinada não implicou em grandes rupturas, tampouco numa democratização da instância enunciativa no documentário. No limite, quando nos remetemos ao debate sobre a autoridade, a questão “permanece no mesmo solo da espoliação anterior”, uma vez que o cineasta mantém sua condição de “dono do discurso” e a partilha da palavra, em tais condições, é mediada pelo ambíguo viés da dádiva, que implica sempre dívida e má-consciência (2001:165).

Revolvido pelo sentimento de culpa e por ter *coisificado* a alteridade, o realizador, hoje, se esforçaria para amortizar este pecado com o exercício da escuta (não raro, indiferente) e a restituição da fala ao *outro*. No entanto, o que testemunhamos aqui, diz Teixeira, é um gesto de reversibilidade consentida – doada e permitida –, distante, portanto, de uma reconfiguração enfática da dimensão enunciativa (2001: 165). Para o pesquisador, “dar a voz” certamente sugere uma conotação mais generosa do que silenciar o *outro* em cena. No entanto, tal decisão esbarra em seus limites quando o diretor, “embora recuse falar em nome do outro ou cortar-lhe a voz, mantém-se em sua identidade inalterada de articulador de um discurso por ele autorizado e acordado” (2001: 165). Ou seja, concebido de forma esquemática, tal gesto não converteria o personagem em sujeito ativo

da comunicação. No entanto, insiste Teixeira, ainda existem aqueles que vislumbram nesta reorientação não somente um ato liberador da fala de outrem, mas, dado o transbordamento do sujeito em cena (propiciado por sua *tagarelice*), uma espécie de humanismo redivivo – impressão positiva que, no fundo, apenas encobre a autoridade ainda persistente.

Podemos mencionar aqui outra tendência alavancada pelo CV que, repetida à exaustão nos anos subsequentes, se mostra esgotada ou arrefecida na contemporaneidade – trata-se da prática da reflexividade. Apesar da relevância do gesto reflexivo, que implica numa recusa do ilusionismo e da pretensão especular, em clara oposição aos documentários didáticos e de pretensões totalizantes, é interessante ponderarmos sobre sua recorrência excessiva. Penso ainda que a força demolidora implícita em sua crítica também carece de ponderação: em outros termos, o reconhecimento de que a complexidade do real é inapreensível não pode nos conduzir a um abandono da prática documental. Em concordância com Fernão Ramos (2001), reconheço que a humildade evidente em muitos atos reflexivos por vezes se confunde com uma espécie de confissão de culpa por parte do cineasta – interessados em questionar suas imagens, alguns realizadores parecem se esquecer de que é da natureza do documentário lidar com representações. Deste modo, creio haver uma diferença entre *reconhecer que a minha representação é uma construção dentre várias outras possíveis* (e que nenhuma delas, nem o conjunto de todas, é suficiente para apreender a complexidade do real) e *me punir por apontar uma câmera com finalidade documental*. Outro problema da reflexividade excessiva é o culto a vaidade, ato no qual o cineasta deseja se afirmar como autor do filme (neste caso, sua inserção na cena é desnecessária, servindo apenas para demarcar sua autoridade/estilo). Em outros termos, acredito que tal prática foi mal assimilada ao se transformar, não numa recusa da pretensão especular, mas em artifício para o cineasta falar de si (fetichismo impregnado de vaidade). Se pensarmos no contexto de expansão da reflexividade no cinema

brasileiro, a partir dos anos de 1990, devemos, pois, questionar quando o “eu” (a inserção do cineasta) não é usado para chegar ao “outro”, culminando assim num “excesso de sujeito”.

Em resumo, a reflexividade é problemática quando externaliza/expressa vaidades, convertendo-se em culto à autoria; mas também o é quando se torna um pedido de desculpas excessivo, uma partilha exagerada da feitura do filme como forma de aplacar certa vergonha pela autoridade exercida no set. Lembro que a autoridade é a sina inevitável de todo processo de filmagem, da captação à finalização do filme – não há como obliterá-la. Precisamos, claro, aprender a ponderá-la (analisar as relações de força e as tensões em jogo) e o cineasta deve assumi-la; mas ela só deve ser censurada quando for perniciosa e comprometer o resultado final. Em outras palavras, a reflexividade, como tudo que se institucionaliza, corre o risco de perder sua vitalidade e força questionadora se desconectada de um uso legítimo¹⁶.

Todo este longo percurso para chegarmos a uma conclusão por hora dilacerante: como tudo que esbanja originalidade criativa em seu nascedouro, o *direto*, em virtude de sua proliferação irrefreável e sucessivas readaptações, gradualmente se esvaziou, perdeu fôlego. Carece, portanto, de revigoramento e nova voltagem. Desafio, contudo, que nos coloca uma questão inevitável: afinal de contas, é possível revitalizar o *direto*? Para esquadrihar esta pergunta e tatear alguma resposta, gostaria de recorrer às considerações de Jean-Louis Comolli. No final dos anos de 1960, em artigo

¹⁶ Reconhecer o documentário como representação, como construção parcial e seletiva, todavia, não implica em demérito para o domínio; tampouco deve acarretar condenações precipitadas. Como já disse aqui, é da natureza da representação “amputar” o real e, não, mimetizá-lo ou reproduzi-lo; em outras palavras, no embate com a realidade complexa, o documentário leva sempre desvantagem. O que não invalida o empreendimento fílmico consciente de suas restrições. “O mundo tem uma magnitude superior à de qualquer representação, mas uma representação pode intensificar nossa compreensão dessa discrepância” (Nichols, 2005: 199). Em outras palavras, a experiência é sempre mais rica do que o filme; mas sem os filmes, ela corre o risco de permanecer confinada unicamente aos seus protagonistas.

hoje clássico, Comolli conseguiu decifrar a vocação/perversão do *direto* de forma mais fecunda do que muitos intelectuais do seu tempo. Sua potência insiste ele, não era nos assegurar o acesso a um real imediato e objetivo, tampouco apreender ou revelar a verdade do mundo, mas promover desvios e instigar derivas nos sujeitos abordados pelo cineasta, desarticulando as condutas programadas; subverter fronteiras e provocar indiscernibilidades, eclipsando os limites entre o documentário e a ficção. Contudo, frente o esvaziamento crescente do *direto*, em virtude da vulgarização de seus recursos, tal posição, ainda que fértil, hoje solicita maiores desdobramentos. O ensaísta francês, contudo, permanecerá como nosso guia.

Em *Ver e Poder* (2008), compilação de notáveis ensaios de Comolli, nos deparamos com pelo menos três ou quatro textos nos quais o autor aborda com propriedade/rigor este transbordamento e arrefecimento do *direto*, bem como sugere algumas premissas que poderão revigorar sua potência e fortalecer a presença da palavra no documentário. O desafio é árduo conforme nos indica o seguinte diagnóstico: num cinema hoje marcado pela hegemonia do espetáculo e pela modéstia crítica, pela padronização e o apaziguamento das tensões, que iguala em vez de respeitar as diferenças, o que fazer da alteridade? Que lugar lhe conferir, que não seja aquele de uma redução, nem de uma estigmatização? Diante do quadro urgente, Comolli defende uma prática cinematográfica que implica investimento político e doses de violência (sedução, entrega e desconfiança seriam gestos inerentes a esta arte), mas também acolhimento, redescoberta de si no outro (e vice-versa) e abertura para o mundo. E, ante o discurso daqueles que censuram o uso frequente da palavra no documentário e consideram que, em virtude dos excessos no varejo, sua manifestação deve ser refreada, Como li avança na direção contrária – é preciso que o documentarista, mais do que nunca, se invista da palavra e do corpo das pessoas filmadas. Pois, em sua avaliação, a produção da palavra filmada na atualidade é o lugar de uma guerrilha sem nome: haveria o campo da

“palavra destruída”, território da grande mídia; e “há aquele da palavra construída após a ruína”, missão inalienável do cinema documentário (2008: 120).

Comolli nos esclarece que apenas a *inscrição verdadeira*, sensível à alteridade e que acolhe o acaso em sua realização (que resiste ao cálculo e a premeditação), pode devolver ao *direto* e ao documentário o fôlego perdido, promovendo transformações entre quem filma e é filmado, e desnaturalizando o olhar do espectador, saturado pelo excesso de imagens espetacularizadas. Para que o acaso exerça sua força criativa, desestabilizando as *mise-en-scènes* pré-concebidas, é necessário que o *tempo* da tomada seja valorizado – só o tempo permite aflorar o impensado dos corpos, de modo que a cena seja cindida por fagulhas de “real”. Respeitada a duração e acolhida a alteridade, filmar o *outro*, ou melhor, filmar *com* o *outro*, nunca pode ser um gesto insignificante (2008: 108-114). Deduzimos, pois, que a arte incensada por Comolli defende a prática de uma escuta generosa (*deferente em vez de indiferente*) por parte do cineasta, o que não se confunde, de modo algum, com o ambíguo “dar a voz a outro”.

Portanto, num mundo ruidoso de falas e num cinema marcado pelo mutismo do *outro*, é tarefa do documentário (em *tomada direta*) contribuir para o ressurgimento da potência da palavra corporificada – com sua multiplicidade de sentidos, com seus ritmos e encadeamentos próprios. Todavia, lembra Comolli, também é tarefa do cineasta suscitar o interesse do espectador por este jorro verbal revitalizado. “O trabalho do cineasta é, essencialmente, fazer ver aquilo que filma e fazer ouvir aquilo que grava. Pois nem o olhar nem a escuta se dão por si mesmos”. Em outros termos, e contrariamente a grande mídia (que costuma negligenciar o espectador), o cinema deve fomentar o aguçamento perceptivo da audiência, instigá-la e projetá-la na tomada – de outro modo, “toda escuta é impossível e toda palavra vã” (COMOLLI, 2008: 120-121).

Em muitas passagens, Comolli nos estimula a reiterar a importância do encontro no documentário que não mira o espetáculo e aceita a *inscrição verdadeira*. Suas observações, todavia, não devem ser convertidas em manual, sob risco de limitarmos sua abrangência; no entanto, se lidas com sensibilidade, podem nos auxiliar (pesquisadores e cineastas) na defesa de uma arte carente de revitalização. Vejamos, por exemplo, suas considerações sobre a entrevista, procedimento consagrado pelo direito. Na opinião do francês, apesar do excesso de entrevistas no cinema e na televisão, este recurso nunca deve ser encarado como banal e sem desafios. Em suas palavras, “convocar alguém para compor uma cena e fazê-lo falar e, eventualmente, escutá-lo [...] nunca foi e nem pode ser um gesto anódino” (2008: 86). Portanto, colocar-se de frente para o outro, numa relação mediada por uma máquina, é um ato de grande responsabilidade e de entrega – trata-se de um duelo, “uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência”. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, nos diz Comolli, “a máquina capta – cruelmente – a nulidade desse encontro”. Em síntese, conclui ele: “não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença” (2008: 86). Ainda refletindo sobre a entrevista, Comolli censura a exclusão das perguntas na fase de edição (prática que, a ser ver, sugere desonestidade); além disso, condena o gesto de muitos realizadores que se ausentam do quadro, sem interagir com seu interlocutor, o que promove uma conversão do encontro em monólogo confuso. Tal decisão resultaria em outro pecado: sem um auditor no campo, o sujeito entrevistado se vê na obrigação de inventar algum dispositivo de escuta para si, o que culmina no excesso de *auto-mise-en-scène* evidente nas obras de não-ficção (2008: 87-88).

Para que o encontro ganhe fulgurância, Comolli defende um documentário que, em seu fascínio pela *fala*, pressupõe o não-controle da relação e uma abertura para a alteridade, preceito que se choca com a

autoridade evidente no set e que visa inibir as surpresas, minimizar os imprevistos. Para o francês, é a tensão evidente nesta contradição que funda e confere brilho à prática documentária – respectivamente, o medo e o desejo do *outro*, desejo da entrega e também temor da entrega (que ela desestabilize o sujeito cineasta). Tensão que o cinema pautado pelo espetáculo e pelo cálculo termina por esvaziar, negar... Mas “como reduzir o medo e ritualizar o outro de forma a mantê-lo?” Como colocá-lo em cena sem traí-lo? É preciso lembrar primeiramente que, no desejo do *outro*, haveria, sobretudo, “o desejo de não ser tomado por pouca coisa”, de não ter sua complexidade reduzida, de não ter sua fala minimizada e menosprezada (2008: 88 e 89). Para tanto, lembra Comolli, a comunhão vivida na tomada deve ser igualmente preservada no corte final. Em outras palavras, a escuta generosa evidente na gravação deve se repetir no processo de montagem, de modo que também o espectador possa apreender a magnitude da palavra revigorada – sua respiração, ritmo e encadeamento valorizados pela duração. Caso contrário, uma montagem precipitada ou leviana comprometeria a amplitude original do encontro (2008: 119).

Em diálogo com Comolli, compreendemos que filmar em tomada direta implica em acatar a ação criativa do imprevisto, em abdicar do controle excessivo e de qualquer autoridade tirânica, em abrir a cena à vida de modo que o real possa fecundar a representação, promovendo fissuras e implodindo o que estava programado – gesto político que, em sua radicalidade, também comporta a possibilidade não haver filme algum. Enfim, nos deparamos com um cinema que se recusa a disciplinar o *caos* do mundo e que se abre para aquilo que ameaça sua própria estabilidade. Em outros termos, o nível de abertura que pode enriquecê-lo implica também em aceitar o risco da sua não concretização (o real fecunda, mas igualmente ameaça a cena); a abdição do cálculo implica em ter a cena estilhaçada pelo transbordamento ou pela escassez... Só assim, correndo riscos, o documentário pode resultar numa *inscrição verdadeira*, com cargas de vida

e de desejo, marcada pela violência e pelo acolhimento do *outro*. Filmados assim, numa relação aberta, onde a duração se dilata e a autoridade é refreada, homens e mulheres investem seus corpos na tomada, vencem derivas diante da câmera, partilham conosco suas ansiedades. E o documentário, por sua vez, se converte num instrumento de acesso possível às sutilezas da vida, ciente de que o mundo, palco de *mise-en-scènes* inapreensíveis em suas complexidades, aceita ser gentilmente tangenciado.

Referências bibliográficas

- BARNOUW, Eric (1993). *Documentary: a History of the Non-Fiction Film*, Nova York: Oxford University Press.
- BERNARDET, Jean-Claude (2003). *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008). *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- ____ (2010), “O Desvio pelo Direto”, in: *Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH)*, pp. 294 a 317. Disponível em <http://www.forumdoc.org.br/2010/catalogo2010.pdf>, Consultado em 19-11-2011. Estes ensaios foram originalmente publicados em *Cahiers du Cinéma*, n. 209, fevereiro, e n. 211, abril, de 1969, com o título *Le Détour par le Direct*.
- DA-RIN, Sílvio (2004). *Espelho Partido – Tradição e transformação do documentário*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- DELEUZE, Gilles (2000). *Cinema II: A imagem-tempo*, 2ª edição, São Paulo: Brasiliense.
- GAUTHIER, Guy (2011). *O documentário: um outro cinema*, Campinas: Papirus.

- GUIMARÃES, César & CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben (2008). “Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente”, in: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- JACOBS, Lewis (1979). *The Documentary Tradition*, Nova York: W. W. Norton.
- MAIA, Paulo (2010). “Salve o Direto!”, in: *Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH)*, 2010, pp. 17 a 24. Disponível em <http://www.forumdoc.org.br/2010/catalogo2010.pdf> Consultado em 18-11-2011.
- MARCORELLES, Louis (Org.) (1973). *Living Cinema*, London: Cox & Wyman.
- MARSOLAIS, Gilles (1974). *L'aventure du cinéma direct*, Paris: Seghers.
- NICHOLS, Bill (2005). *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de (2010). “Verdade e Criação no Cinema Direto: De suas Origens às Bolinhas de Papel”, in: *Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH)*, 2010, p. 237 a 248. Disponível em <http://www.forumdoc.org.br/2010/catalogo2010.pdf> Consultado em 18-11-2011.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2000). “O que é documentário?”, (2001), in: RAMOS, Fernão Pessoa, MOURÃO, Maria Doura, CATANI, Afrânio e GATTI, José (Orgs.). *Estudos de Cinema – Socine*, Porto Alegre: Editora Sulina.
- SCHEINFEIGEL, Maxime (2009). “Estilhaços de Vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome)”, in: *Revista Devires – Cinema e humanidades*. Vol. 6, N. 2, pp. 12-27, Julho/Dezembro de 2009. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v6n2/download/02-Maxime.pdf> Consultado em 18-11-2011.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (2003). “Enunciação do Documentário: O Problema de ‘Dar a Voz ao Outro’”, in: *Estudos de Cinema Socine*, Ano III. Porto Alegre: Editora Sulina, pp. 164-170.

TEIXEIRA, Nísio (2010). “Michel Brault e Pierre Perrault – Nação Nova, Cinema Novo”, in: *Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (Forumdoc.BH)*, 2010, pp. 272 a 283. Disponível em <http://www.forumdoc.org.br/2010/catalogo2010.pdf> Consultado em 18-11-2011.

Fimografia

Eu, um Negro (1958), de Jean Rouch

LA EXPERIENCIA COMO CATEGORÍA EN EL CINE DE CHRIS MARKER

Celina López Seco*

Resumo: O texto pretende discutir o trabalho de Chris Marker, no filme *Sans Soleil/Sin Sol* (1982), como um modo de construir conhecimento através da interpelação das imagens com a noção de experiência proposta por Charles S. Peirce. Nesse cruzamento entre a experiência e a interpelação das imagens, apresentamos a singularidade do cineasta francês na sua concepção do cinema enquanto arte e como prática do pensamento.

Palavras-chave: Caso, experiência, imagem, signo, pensamento.

Resumen: Se intentará articular el trabajo de Chris Marker en *Sans Soleil/Sin Sol* (1982) como un modo de construir conocimiento a través de la interpelación de las imágenes, con la noción de experiencia propuesta por Charles S. Peirce. En este cruce, entre la experiencia y la interpelación de la imagen, planteamos la singularidad del cineasta francés en la concepción del cine como arte y como práctica de pensamiento.

Palabras clave: Caso, experiencia, imagen, signo, pensamiento.

Abstract: We will try to organize Chris Marker's *Sans Soleil/Sin Sol* as a way of building knowledge through the interpellation of images, with the notion of experience by Charles S. Peirce. At this junction between experience and the interpellation of images, we propose the uniqueness of the French filmmaker based on the idea of cinema as an art and as a work of thinking.

Keywords: Case, experience, image, sign, thought.

Résumé: Le texte aborde le travail de Chris Marker, dans le film *Sans Soleil/Sin Sol* (1982), comme un moyen de renforcer la connaissance à partir de l'interpellation des images en articulation avec la notion d'expérience proposée par Charles S. Peirce. Dans cette articulation, entre l'expérience et l'interpellation des images, nous présentons l'unicité du cinéaste française dans sa conception du cinéma comme art et comme pratique de la pensée.

Mots-clés : événement, expérience, image, signes, pensée.

Los objetivos del presente ensayo son dos: por una parte, analizar el Cine de la Experiencia como categoría-caso susceptible de discutir los límites entre el documental, la ficción y el cine autobiográfico contemporáneo. Por otra parte, a través de la noción de experiencia,

* Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades. Doctoranda en Semiótica- CEA (Centro de Estudios Avanzados). Email: celinalopezseco@hotmail.com

proponerlo como una mirada alternativa que cuestiona, piensa, replantea algunas relaciones históricas entre el individuo y la cultura.

Definimos el Cine de la Experiencia como una construcción relacional entre la memoria del cineasta, un real o materialidad y una realidad o aproximación a este real (discurso social). Los mismos poseen en común la creación de un pacto o contrato con el espectador –cuarto eje de la relación– basado en la noción de verdad como experiencia.

Ahora bien, y aquí nos detenemos un momento, si admitimos que el cine de la experiencia es una categoría que, por su misma definición, pone en relación varios elementos, entre ellos la memoria del cineasta, estamos en condiciones de afirmar que no es sólo un discurso, es un discurso *razonado*. Según Arnoux,

En los discursos razonados, tanto aquellos que tienden a la explicación como aquellos más marcadamente argumentativos, el ejemplo y el caso permiten, a través de una referencia a lo particular mostrar lo bien fundado de una norma o simplificar, por su carácter más concreto, su acceso a ella, o –y esto es lo específico del caso– interrogar su alcance y validez (ARNOUX, 2009: 1).

Por lo tanto, y a los fines de la investigación, nos centramos en la particularidad del filme *Sans Soleil* (1982), *Sin Sol*, del cineasta francés Chris Marker como discurso razonado que, en tanto *caso* interroga el alcance y la validez de la norma *cine documental*.

En primer lugar, para articular la obra de Marker como caso cinematográfico que nos permite pensar y cuestionar el alcance y validez de las imágenes documentales/ ficcionales como garantía de verdad/norma, señalamos las consideraciones que Bill Nichols desarrolló en su célebre obra *La representación de la realidad* (1997) en torno al término documental.

En un segundo lugar, abordamos el concepto de experiencia desde las cuatro refutaciones que Peirce desarrolló con espíritu de oposición al

cartesianismo en “*Cuestiones relativas a ciertas facultades atribuidas al hombre*” (1868:2). A través de las mismas nos permitimos pensar la experiencia como movimiento susceptible de transitar la fisura entre la realidad y su significación/representación/construcción, es decir, la experiencia como relación -objetiva material, exterior- y no como práctica que remite al interior de una subjetividad.

Chris Marker, – cineasta, escritor, poeta, ensayista– desde sus inicios se dedicó a interpelar las imágenes, la realidad y un real del que ambas pudieran, de alguna manera, dar cuenta. Cuando decimos “Interpelar” nos estamos refiriendo, como señala Bellour (BELLOUR, 2000:56) al modo en que quien nos habla se sitúa en relación con aquello que nos muestra. Es precisamente esa *manera* la que se intentara describir, definir o al menos rodear, en *Sin Sol* como forma experimental de construir conocimiento a través del cine.

¿Qué entenderíamos como norma?

Según Bill Nichols (1997) el documental

No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. La propia definición de este cine debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. La práctica documental es el lugar de oposición y cambio (...). En vez de una, se imponen tres definiciones para abordar el tema en su complejidad: desde el punto de vista del *realizador*, desde el punto de vista del *texto* y por último desde el punto de vista del *espectador* (NICHOLS, 1997: 42).

A los fines de este ensayo pasamos nota muy superficialmente de los tres puntos de vista que Nichols desarrolla en profundidad:

a. *Desde el punto de vista del realizador*: un documental se define más bien por el objetivo común que comparten, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios. Por tanto; más que encontrar un manifiesto cinematográfico del “buen documentalista”, es importante atender a su definición como una práctica relacional, histórica y variable de operar sobre la realidad, como una práctica discursiva que ordena el universo de lo decible/representable.

b. *Según el texto*: también puede considerarse el documental como un género cinematográfico con reglas propias. Según Nichols, los documentales toman forma siguiendo una lógica informativa.

La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico básicamente instrumental o pragmática. (...) El “como” se organizan estos elementos, definirá lo que Nichols llama modalidades del documental o principales divisiones históricas y formales dentro *modalidad de observación*: de la base institucional y discursiva (...) (NICHOLS, 1997:49).

El autor distingue cuatro modalidades (que hoy ya han sido ampliadas pero que aquí mencionaremos en su versión original) como diferentes conceptos de representación histórica: la *modalidad expositiva*: el conocimiento asume la forma de una certeza interpersonal y la retórica de la argumentación desempeña la función de dominante textual haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión. La surge a principios de los 60 como reacción a la construcción –argumentativa- del hecho. Más que cualquier otra modalidad, aquí se “cede el control” a lo que pasa frente a la cámara, se pretende la no intervención del documentalista. La *modalidad interactiva*: el realizador interviene e interactúa. Gracias al aligeramiento de los equipos de registro sonoro sincronizado la voz se puede oír como comentario en *voice-over* pero también en el lugar de los hechos. Y la *modalidad reflexiva*: “mientras que la mayor parte de la

producción se dedica a hablar sobre el mundo histórico, aquí se aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico”.

c. Y por último, la tercera línea que Nichols menciona para definir el documental es *el punto de vista del espectador*. El autor dice que no hay nada ni desde el punto de vista del realizador ni desde el texto mismo que distinga absoluta e indiscutidamente el documental de la ficción. Es decir, incluso si las imágenes pierden su reivindicación de congruencia con el mundo material, incluso si el documental, como es el caso del *Fake*, (falso documental) construye su representación frente a la cámara imitando el mundo, insistiremos, persistiremos, dice Nichols en “inferir un argumento acerca del mundo, el espectador documental emplea *procedimientos de compromiso retórico*, en vez de *procedimientos de compromiso de ficción*” (NICHOLS, 1997:57).

Entonces, si definir unívocamente el cine documental como *norma* es tarea compleja, ¿en qué sentido *Sin Sol* ilustra e interroga el alcance y validez de dicha norma? ¿Qué es *Sin Sol*?

A continuación presentamos la descripción publicada en el catálogo del Festival de Berlín en 1983:

Una mujer desconocida lee y comenta las cartas que recibe de un amigo, un *cameraman FreeLancer*. Éste viaja por todo el mundo y se muestra especialmente interesado por los “dos polos más extremos de supervivencia” Japón y África, representada por sus dos de sus países más pobres y (pese al papel histórico que han jugado) Guinea Bissau y las islas de Cabo Verde. El *cameraman* se pregunta (y pregunta a todos sus colegas, al menos a los que aparecen en el filme) qué sentido tiene esta descripción del mundo de la que él es instrumento y qué papel juegan los recuerdos que él mismo contribuye a crear. Uno de sus colegas japoneses que tiene una obsesión, pero una obsesión japonesa en forma de electrón, responde a estas preguntas a su manera: ataca las imágenes del recuerdo y deforma los recuerdos por medio de un sintetizador. Un cineasta se sirve de esta idea para hacer una película pero en vez de mostrar a los personajes y sus relaciones reales o supuestas, prefiere presentar la historia como una composición musical, con temas recurrentes,

reflejados y fugas: las cartas, los comentarios de la mujer, la colección de imágenes, las fotos que ha tomado y otras cuantas que ha tomado prestadas. La yuxtaposición de estos recuerdos crea una memoria ficticia y, al igual que antes se solía leer en la puerta de una portería: “El portero está fuera en la escalera”, aquí se podría mostrar al comienzo del filme un rótulo que dijera, “La ficción está fuera”¹.

Ahora bien, el Caso

Podemos decir que la articulación y el trabajo con las imágenes en *Sin Sol* posibilitan la definición del documental desde cualquiera de los puntos tratados por Nichols. Sin embargo, las diferencias propias con que cada documental se configura a sí mismo, se presentan en este filme como diferencias sustanciales que nos permiten considerar la película de Chris Marker como un *caso* que, si bien, ilustra la norma cine documental, también cuestiona el alcance y validez de la misma.

Pero vamos por partes, *desde el punto de vista textual*: la mayoría de los estudiosos del documental han acordado en definir a *Sin Sol* como la obra paradigmática del documental ensayo. Siguiendo la categorización de Nichols, nos referimos a ella como integrante de la modalidad reflexiva en tanto no cuestiona el mundo histórico pero sí las representaciones en que se aborda ese mundo histórico. *Sin Sol* es un filme que introduce imágenes del viaje de un cameraman (Sandor Krasna, seudónimo de Marker) “entre los dos polos más opuestos de la supervivencia humana”: África y Japón. La película adquiere forma epistolar a través de la voz en *off* de una mujer que lee las cartas enviadas por Krasna alternando la lectura con las imágenes del viaje.

Shonagon tenía la obsesión de hacer listas... listas de “cosas elegantes”,... “cosas molestas” o también de “cosas que no vale la pena

¹ Página web: http://www.geocities.com/wolfgang_ball. Completa página dedicada a Sin Sol, contiene el guión, una extensa interpretación, bibliografía, vínculos y variada información sobre Marker

hacer”. Un día tuvo la idea de escribir listas de “cosas que hacían latir el corazón”. No es un mal criterio, me doy cuenta cuando filmo. Aplaudo el milagro económico pero lo que quiero mostraros... son las fiestas de los barrios. Corte e imagen de fiesta en barrio japonés.

En esta relación de las imágenes y las palabras radica un aspecto clave del modo, al que hacíamos alusión en la introducción, en que Marker construye conocimiento a través de la interpelación de las imágenes.

Uno de los primeros teóricos y analistas del cine André Bazin, a propósito del estreno *Letters from Siberia* (1957) ya advertía sobre la particular manera en la que Marker monta las imágenes y la llamó “montaje horizontal porque en cierta forma, la imagen se relaciona lateralmente con lo que se dice más que con el plano que le sigue” (BAZIN, 1958). Es así que en *Sin Sol* se perfecciona la técnica, y la película en su totalidad (a diferencia de *Letter from Siberia*, donde sólo se aplicaba esta modalidad por fragmentos) consiste en la alternancia, en el juego, en la imbricación entre palabra e imagen. El punto es que lo específico de esta articulación no radica sólo en el cuestionamiento sobre la representación del mundo como propone la modalidad reflexiva. Más bien, a través de la indisociabilidad entre palabra e imagen *Sin Sol* propone el pensamiento como proceso necesario al acto de mirar. Se interpela al espectador a que realice, durante el encuentro con la película, *ese* trayecto que va “del oído al ojo o del ojo al oído”. Esto implica que la especificidad de la imagen, radica en ser tan sólo un modo de recordar el mundo, no su sello ontológico ni su huella empírica. En *Sin Sol*, la indisociable relación entre palabra e imagen conllevan una premisa fundamental: mirar es pensar.

En nuestro país, el sol no es el sol si no está resplandeciente... o un manantial no lo es si no está límpido. Aquí poner adjetivos sería tan maleducado como regalar objetos con la etiqueta del precio. La poesía japonesa no califica. Hay una manera de decir barco, bruma, rana cuervo, granizo... garza y crisantemo que las contiene a todas... Estos días l prensa

sólo habla de un hombre de Nagoya, la mujer que amaba murió el año pasado y él se sumergió en el trabajo a la japonesa, como un loco. Al parecer hizo un gran descubrimiento en electrónica. Y luego, en el mes de mayo se suicidó. Hay quién dice que no pudo soportar oír la palabra “primavera”.

Por su parte, *desde el punto de vista del realizador* Nichols dice: “existe una clara voluntad de abordar el mundo histórico más que mundos imaginarios” (NICHOLS, 1997: 44) sin embargo para Marker lo imaginario forma parte del mundo histórico, no hay un sistema de representación que sea más verdadero que otros, como se adjudicó el realismo en algún momento. El trabajo con las imágenes es un trabajo con la memoria. La imagen para Marker no funciona como documento o prueba de una verdad primigenia, las imágenes son la manera en que los hombres recuerdan:

El filme se abre con la voz en *off* de la mujer que lee la carta y dice:

“La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en la carretera en Islandia, en 1965. Me dijo que para él era la imagen de la felicidad y que había intentado muchas veces asociarla con otras imágenes pero nunca lo había logrado... Me escribió: tendré que ponerla sola al principio de una película con un largo trozo de cinta negra; si no se ve la felicidad al menos se verá el negro”.

Sin embargo con esto el cineasta no dice que el mundo histórico – lo real– sea inaprensible; dice que lo real no está en la imagen, impreso o sellado (así está reconociendo la imposibilidad de establecer una congruencia literal entre el referente y su aprehensión), lo real no tiene valor de verdad en sí mismo porque es un aspecto relacional. De esa manera la muerte, la pérdida, el encuentro, un vínculo, es decir las formas objetivas de la existencia, adquieren un sentido: el sentido compartido de la experiencia.

Al respecto Raymond Bellour afirma

Pero hay algo seguro: la subjetividad que ahí se expresa con fuerza y desenvoltura no depende únicamente del poder, ejercido por Marker de decir *yo*. Surge de una capacidad más general: la de poner en guardia al espectador respecto a lo que ve, a través de lo que oye (BELLOUR, 2000:56).

Por último, *desde el punto de vista del espectador*, *Sin Sol* asume como principal condición para su existencia lo que Philippe Lejeune denominó refiriéndose a la literatura como “pacto autobiográfico”, un pacto o “contrato de lectura” basado en la noción de verdad como experiencia. El viaje y su narración epistolar, el desdoblamiento de la presencia de Chris Marker a través de su seudónimo Sandor Krasna y de la voz en *off* de la mujer que lee las cartas; la puesta en cuestión de las imágenes más que la constatación de referencialidad con el mundo histórico, demandan el *compromiso de argumentación retórica* (al que se refería Nichols como el nivel más profundo de expectativas del espectador documental) o pacto de verdad. Lo propio entonces de *Sin Sol* es que el pacto de verdad se refiere a una experiencia de relación entre el sujeto que mira y el mundo histórico mirado.

Él, que no se había inmutado ante un gol de Platini... o un acierto en una apuesta triple... preguntaba apasionado el resultado de Chiyonofuji en el último torneo de sumo. Preguntaba por las últimas novedades de la familia imperial... del príncipe heredero o del gánster más viejo de Tokio que aparecía a menudo por televisión para enseñar la bondad a los niños. Todas esas simples alegrías del retorno al país... al hogar, a la casa familiar, que él ignoraba... doce millones de habitantes se las podían ofrecer.

En esta interrelación no es la mirada del sujeto, como cuerpo físico presente, la que imprime el valor de verdad a lo observado, ni es el mundo histórico como materialidad o real el que lleva impreso el valor de verdad. Marker enfrenta al espectador de *Sin Sol* a un pacto o contrato de lectura donde la verdad como concepto clave del discurso documental deja de ser el

fin último para transformarse en experiencia afectiva: en la media que me reconozco como enlace entre el realizador y los sujetos mostrados en el filme.

Desde este último apartado relacionamos la segunda instancia y epílogo del trabajo: la noción de experiencia según las cuatro refutaciones que Peirce desarrolló con espíritu de oposición al cartesianismo. Porque es a través de la particularidad de la misma que la película *Sin Sol* se erige como *caso* que cuestiona no sólo el alcance y validez de la norma cine documental sino el alcance y validez de las imágenes como prueba ontológica del mundo. *Sin Sol* es una propuesta reflexiva sobre la condición de la imagen en sí misma y en este sentido la concepción de experiencia es clave para configurar su definición. Es a través de ésta que *Sin Sol* interroga el alcance del compromiso retórico al que alude Nichols para pedirle un compromiso ético: *yo*, espectador también soy el sujeto representado en la pantalla:

1 - “No tenemos ningún poder de introspección, sino que todo conocimiento del mundo interno se deriva de nuestro conocimiento de los hechos externos por razonamiento hipotético”.

En este sentido decimos que la experiencia propuesta en el texto fílmico es la experiencia del cineasta con el afuera, con el mundo externo (en nuestro caso, con el viaje por dos polos opuestos de la existencia humana: África y Japón), no la que se desprende o señala procesos introspectivos del creador².

2 - “No tenemos ningún poder de intuición, sino que toda cognición está determinada por cogniciones previas”.

De allí que la experiencia –como proceso de conocimiento– sólo puede ser abordada a través de la puesta en relación entre LA realidad como representación y un real o materialidad promotora; pero a la vez, por la propia imposibilidad de captura de este real. Imposibilidad que tensa y

² Pensemos en algunos de los grandes cineastas de la modernidad: Bergman, Antonioni, Fellini, quienes remitían el proceso creativo a su propia biografía como creadores.

cuestiona permanentemente las representaciones absolutistas. Las imágenes más indescifrables son las de Europa. Veo las imágenes de una película cuya banda de sonido llegará después. Para lo de Polonia necesité seis meses. En cambio no hay ningún problema con los terremotos locales. Pero he de decir que el de anoche me ha ayudado a delimitar el problema. La poesía nace de la inseguridad... Judíos errantes, Japoneses temblantes. Vivir sobre una alfombra que una naturaleza bromista siempre está dispuesta a quitarles los ha acostumbrado a evolucionar en un mundo de apariencias frágiles... fugaces y revocables... de trenes que vuelan de planeta en planeta y de samuráis que luchan en un pasado inmutable... eso se llama: la impermanencia de las cosas.

3 - “No tenemos ninguna capacidad de pensar sin signos”.

Por lo tanto, nos remitimos a la experiencia como signo; es decir a la puesta en escena de la relación entre los cuatro elementos que conforman esta categoría: subjetividad/real/realidad/espectador y no hacia la individualidad o psicología autobiográfica.

Me escribió que el secreto japonés: “esa impresión dolorosa de las cosas” tal y como lo denominó Levi-Strauss suponía la facultad de comulgar con las cosas... de entrar en ellas, de ser ellas por un instante. Era normal que a su vez fueran como nosotros... perecederos e inmortales. Corte. Imagen de África, “Me escribió: “El animismo es un concepto familiar en África, rara vez se aplica en Japón. ¿Cómo llamar entonces a esa difusa creencia según la cual cualquier fragmento de la creación...tiene su equivalente invisible?”

4 - “No tenemos ninguna concepción de lo absolutamente incognoscible”.

La significación de la experiencia abordada en el *cine de la experiencia* alude a un proceso cognitivo cuyo objeto es real. En el sentido que Peirce se pregunta: ¿“Qué significamos por real? Se trata de algún concepto que tenemos que haber tenido primero cuando descubrimos un

irreal, una ilusión, es decir cuando nos corregimos por vez primera” (PEIRCE, 1868: 20).

A modo de epílogo

Decíamos por una parte que el texto fílmico *Sin Sol* ilustra pero también interroga el alcance y validez del documental como norma y que a su vez integra la categoría analítica Cine de la Experiencia. Decíamos por otra parte, que el eje principal por el que la película discute con la práctica tradicional del documental reside en la noción de experiencia -de decir, de ver, de dar a ver, de interpelar- no como práctica que remite al interior de la subjetividad sino como práctica material, sígnica, que sólo puede ser conocida en su exterioridad en tanto es compartible.

Es en este sentido que consideramos a *Sin Sol* una forma de construir conocimiento a través de/con las imágenes ya que su abordaje implica la necesaria puesta en relación de los elementos que la conforman: la memoria del cineasta, la realidad o su representación, lo real o aspecto físico del mundo y un espectador inscripto en él. Y en este modo relacional es que entendemos la experiencia como pasaje alternativo para pensar el mundo, cuestionar su representación y asumir un punto de vista ético y afectivo en la conformación de nuestra humanidad.

Referencias bibliográficas

ARNOUX, Elvira N. de (2010). “Ejemplo ilustrativo y caso: recorridos destinados a la formación académica y Profesional”, in: Conferencia, en Minerva Rosas (Compiladora) “Leer y escribir en la universidad y

en el mundo laboral”. *Acta electrónica II Congreso Nacional de la Cátedra UNESCO, lectura y escritura*, Osorno: Universidad de Los Lagos.

____ “*Los Amigos de la Patria y de la Juventud* (1815-1816) de Felipe Senillosa: el periodismo ilustrado en el Río de la Plata”, *Nuevos Mundos / Mundos nuevos*, entregado para su publicación.

ARNOUX, E. Nogueira, S. Silvestri, A. (2009). “El vínculo entre texto teórico y ejemplo: dificultades de su reconocimiento en futuros docentes”, in: Alex Silgado, Javier Guerrero y Alfonso Cárdenas (Eds.), *Perspectivas críticas de la lectura y la escritura en la educación superior*, capítulo IV, Bogotá-Colombia: Corporación Unificada Nacional de Educación Superior-CUN.

BAZIN, A. (1998). “Lettres de Sibérie”. In: *France-Observateur*, Octubre 1958 y “Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague”, in: *Cahiers du Cinéma*.

BELLOUR, R. (2000). “El libro ida y vuelta” in: *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*, in: ENGUITA MAYO, Nuria; EXPÓSITO, Marcelo y REGUEIRA MATRIZ, Esther (Eds.), Valencia: De la Mirada Editores,

DELEUZE, G. (1984). *La imagen- movimiento, estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós,

DELEUZE, G. (1986). *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

GODARD, J-L. (1988-1998). “Una Vague Nouvelle”, in: *Histoires du cinéma*, capítulo 3.b., Paris: Gallimard.

MARTÍN GUTIERREZ, G, *Cineastas frente al espejo*, Madrid: T&B, 2008.

NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.

- PEIRCE, S. Charles (1988). *Algunas consecuencias de cuatro incapacidades*. Traducción castellana y notas de José Vericat, Barcelona: Crítica.
- PEIRCE, S. Charles (2003). *La esencia cristalina del hombre*. Traducción castellana de Carmen Ruiz.
[<http://www.unav.es/gep/MansGlassyEssence.html>]
- PEIRCE, S. Charles (2001). *Amor evolutivo*. Traducción castellana de Lino Iglesias. [<http://www.unav.es/gep/EvolutionaryLove.html>]
- SANCHÉZ BIOSCA, V. (2002). *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona: Paidós
- SCHEFER, R. (2008). *El autorretrato en el documental*, Buenos Aires: Universidad del Cine, Catálogos S.R.L.
- TORREIRO, C. y Cerdán, J. (2005). *Documental y Vanguardia*, Málaga: Cátedra.
- WEINRICHTER, A y Ortega, M L. (2006). *Mystetere Marker, Pasajes en la obra de Chris Marker*, Madrid: T&B Editores.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

AS SONORIDADES E OS SENTIDOS NA CONSTRUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO ANTROPOLÓGICO

Carlos Miguel Rodrigues *

Resumo: Pretendo refletir sobre a natureza do documentário antropológico a partir dos requisitos da sua construção, com especial ênfase para o som. Enuncio dois polos orgânicos do que considero ser a construção da essência do documentário: a *realidade como cinema* e a *invenção do outro como objeto do filme* e instrumentos de observação acústica, as chamadas *sinopses de observação acústicas* dos locais de gravação.

Palavras chave: sonoridades, documentário, etnografia, antropologia, observação acústica.

Resumen: Pretendo reflexionar sobre la naturaleza del documental antropológico partiendo de los requisitos de su construcción, con especial énfasis en el sonido. Enuncio dos polos orgânicos de lo que considero ser la construcción de la esencia del documental: la *realidad como cine* y la *invencción del otro como objeto del filme*, e instrumentos de observación acústica, las denominadas *sinopsis de observación acústicas* de las localizaciones del rodaje.

Palabras clave: sonoridades, documental, etnografía, antropología, observación acústica.

Abstract: I want to reflect on the nature of anthropological documentary from the requirements of its construction, with special emphasis on the sound. Also I intend to enunciate two organic poles of what I consider to be the construction of the essence of the documentary: *reality as cinema and the invention of other as an object of the film* and acoustic instruments of observation, the so-called synopsis of the acoustic observation of shooting locations.

Keywords: sounds, documentary, ethnography, anthropology, acoustic observation.

Résumé: Je veux réfléchir sur la nature du documentaire anthropologique à partir des exigences de sa construction, avec un accent particulier mis sur le son. Énoncer aussi deux pôles de ce que je considère être la construction de l'essence du documentaire : la *réalité comme cinéma* et *l'invention de l'autre comme objet du film*, et les instruments acoustiques de l'observation, ce que j'appelle synopsis de l'observation acoustique des lieux de tournage.

Mots-clés: sons, documentaire, ethnographie, anthropologie, observation acoustique.

Qualquer facto da vida social, individual ou natural pode ser documentado de várias maneiras: desde uma simples narrativa em

* Doutorando em Ciências Sociais, Antropologia na Universidade Fernando Pessoa.
Email: carlosmfr@gmail.com

linguagem oral ou gestual, a uma narrativa oral ou gestual dramatizada, uma fotografia ou outra imagem, um texto, um filme ou até uma composição musical... ou usando uma combinação de todas ou apenas de alguns delas. Escolhendo o filme para representar a realidade, pretendo uma aproximação do que poderá ser e como se constrói o documentário antropológico, com uma especial atenção à componente sonora.

Como fazer para que o que estamos a processar em formato audiovisual possa ser um eloquente testemunho de algo que queremos contar? Ou seja, a partir de imagens e de sons captados do que foi possível observar, construir a narrativa, ainda que congelada e involutiva devido ao formato filme, de modo a ser possível a sua revisitação pelos mais diversos olhares em qualquer época, ou data, desde que o filme, documento, esteja em condições de projeção. Para além do que é possível observar, existem ainda os universos construídos pelas representações que cada indivíduo tem da realidade que o rodeia. Como representá-los de forma visual e/ou sonora? Qual a metodologia que o investigador pode usar para compreender e captar os diversos sentidos que emanam das realidades que os atores sociais vivem?

Através da observação participada, que proporciona ao etnógrafo uma aproximação mais concreta e profunda à realidade, facilitando assim o desenho das intencionalidades do documentário etnográfico, à semelhança de Flaherty que vivia durante muito tempo entre os indígenas, escolhia os actores, delimitava os espaços de rodagem, estabelecia as grandes linhas do tema?

Chegámos infelizmente a Samoa com ideias preconcebidas sobre o elemento de luta que julgávamos necessário para um filme. Não tínhamos o argumento, mas pensávamos fazer um filme semelhante a *Nanook* e encontrar no mar, o drama da luta. Essa foi a dificuldade. No Norte, a vida era dura. Aqui, era muito fácil...

O desespero apoderou-se de nós. Não podíamos obter matéria para um filme de um heroísmo que não existia. A única solução era fazer um filme com esta vida maravilhosa tão diferente da nossa...¹ (tradução minha).

Se adotarmos uma metodologia baseada na observação implicada, o observador não se apresenta como *outsider*, estranho, mas interessado e aliado, estabelecendo uma relação complexa em que se vão desenvolvendo as questões do observador e as do observado, que entretanto o contexto foi gerando, sendo o diário de campo uma ferramenta metodológica preciosa para os registos da observação que o observador fará do seu trabalho no terreno e também de si mesmo.

“A invenção do outro” enquanto objeto do filme antropológico?

E como poderá ser "pensada e incluída" a observação do protagonista enquanto ator e do ator protagonista no papel de espetador? Ou a "invenção do outro" (KILANI, 2000) enquanto objeto do filme antropológico?

Vincent Carelli, antropólogo indigenista e documentarista², foi o iniciador, para tribos indígenas da Amazônia no Brasil, do projeto "*video nas aldeias*", fundado em 1987, e que forma também diretores cinematográficos indígenas. O projeto está ainda em desenvolvimento.



¹ Este excerto do diário de Frances Flaherty, aquando da rodagem de *Moana*, citado por Grémillon em *Cinéma* 56: 31, pode ser lido em Quintar (1960: 284).

² Vincent Carelli nasceu em França em 1953.

Projeto Vídeo nas Aldeias, Amazônia (Vincent Carelli)³

No PVA⁴ (projeto vídeo nas aldeias), os atores sociais são o terreno, o técnico e os realizadores dos seus próprios filmes e relacionam-se com o universo do multiculturalismo global redesenhando continuamente as suas relações culturais e as previsões de inclusividade da sociedade global. As suas sonoridades estão tão impregnadas de vida e são tão constantes e tão naturais como os animais, rios e árvores que os cercam.

Ainda que num plano diferente, relembro uma experiência que desenvolvi num passado já distante, enquanto professor de educação especial e orientador educativo, numa escola de primeiro ciclo, em Leça da Palmeira, no Porto.



Projeto pedagógico - A alteração do paradigma de sala de aula pela etnografia da aprendizagem no plano da antropologia visual, Porto (Carlos Miguel)

Levei então a efeito, nas atividades curriculares de sala de aula com a generalidade dos alunos da escola, uma etnografia da aprendizagem em que os próprios alunos deveriam aprender a utilizar as câmaras e as regras, de modo a poderem proceder à gravação de toda a ação escolar, agora transformada em encenação da aprendizagem, de maneira a ser possível, em cada final de etapa, contar em vídeo, tudo aquilo que tínhamos feito e aprendido. As dinâmicas deste novo modo de trabalhar para aprender, ou

³ Estas fotografias foram importadas de <http://tedxamazonia.com.br/blog>.

⁴ Para informações mais detalhadas, pode ser baixado o manual PVA no seguinte sítio http://www.institutovotorantim.org.br/pt-br/saladeimprensa/Folder%20da%20Votorantim/Folder_Cultura.pdf

seja, do estudo no âmbito do funcionamento da turma, traduziram-se em várias alterações: nas relações sociais, na hierarquização das relações segundo responsabilidades, nas noções do que deve ser feito, na ideia de professor, na noção de boa ou má atitude na «sala», na ideia de função social, no sentido de comunicação e da colaboração produtiva, nos sentidos dos espaços e dos materiais de aprendizagem, no papel importante do relógio, na energia e, sobretudo numa noção muito diferente de autonomia, de projeto ou de modo de participação e também de personalidade no sentido da construção da sua imagem e auto conceito.

O que teve como resultado, para além da inquietação das hierarquias pelo abanão epistemológico e pelos custos implicados, o crescimento dos alunos, o seu sucesso escolar e o seu potencial crítico. Para eles, a antiga escola tinha entrado numa pragmática de desaparecimento, todos os «eu» muito reforçados acabavam de descobrir o sentido da liberdade dentro do trabalho da vida escolar, e sobretudo o poder do conhecimento. E, aquém e além de tudo o mais, para meu espanto, os alunos foram eliminando paulatinamente todas as sonoridades e seus modos de produção, obstrutoras do trabalho, e das dinâmicas do “fazer” e do “combinar”, bem como as que inutilizavam os momentos de gravação. Os alunos tinham assim eliminado, por sua conta e risco os principais arqui-inimigos “clássicos” e “lendários” do trabalho escolar.

No cinema de ficção comercial, o realizador não se preocupa tanto com a história a contar, mas com a estruturação de uma narrativa que construa o espetador como um indivíduo emotivo, que em função do dispositivo fílmico usado, vai reagir, sentir de forma previsível, pois é dessa capacidade de antecipação do comportamento do espetador que depende o êxito comercial do filme, qualquer que seja o seu tema. O som terá sem dúvida um papel muito importante, na medida em que irá ancorar a narrativa a determinada época e a tonalidades emocionais que deseja presentes no espetador ao longo da fruição do filme.

No documentário, o realizador documentarista tem como missão principal a representação das vidas etnografadas, através da construção da narrativa fílmica que procura não se afastar do real, da verdade e da genuinidade do sentimento que deixa transparecer, independentemente de como os futuros espetadores possam vir a reagir, sentir ou pensar. Opta assim por partir, muito mais da consideração daquilo que os intervenientes da ação terão sentido, reagido e pensado no decurso dos acontecimentos. A verdade com todo o seu realismo complexo explicitar-se-á, a meu ver, justamente devido à sua complexidade, com recursos expressivos semelhantes aos da literatura, observar-se-á pois, desde o início até ao seu final, através das sensibilidades dos seus intervenientes, ou seja, a verdade que observarmos pode não ser a mesma vivida por cada interveniente individualmente. As sonoridades do quotidiano envolvente dos sujeitos, quer sejam naturais ou culturais, serão consideradas no possível tal com o são, ainda que representem incómodo para quem com elas convive.

O sentido de verdade é considerado por Marker, a propósito do seu filme *Le joli mai*, muito mais que um fim a atingir, uma metodologia de trabalho do documentarista “A verdade talvez não seja o objetivo, é talvez a estrada” (cit. por GAUTHIER, 1995:4).

Em termos puramente funcionais, pude entender por verdade ou por realidade, ao longo do trabalho de campo, aquele quadro ou quadros em que o interveniente melhor se reconhece no momento da devolução do filme às pessoas filmadas, em que o antropólogo toma notas para possíveis acertos de montagem. Um pouco à semelhança do ocorrido a Jean Rouch aquando da primeira projeção aos autóctones do filme *Bataille sur le grand fleuve*, que o criticaram por ter inserido música na cena da caça ao hipopótamo: "L'hippopotame a de grandes oreilles : s'il entend, il fuit"⁵.

⁵ Esta informação está contida na entrevista com Jean Rouch de Enrico Fulchignoni em 1982 no DVD : *Cocorico ! Monsieur Poulet*, edições Montparnasse.

Depois destas considerações, posso então enunciar o que julgo serem dois polos orgânicos norteadores da elaboração do documentário, de um modo holístico, *a realidade como cinema*, que considera o "cine penso" de Jean Rouch, e porque em antropologia visual se toma quase sempre a realidade por cinema, pois pretendemos que esta venha a existir tal como é no discurso cinematográfico do documentário, e *as sensibilidades das pessoas que constituem, de um modo mais ou menos direto, a questão humana no documentário*, em que se considera a etnografia como método de investigação antropológica e o cinema uma técnica que se privilegia para organizar e comunicar os resultados da investigação.

A realidade como cinema

Continuando a encarar *a realidade como cinema*, o documentário, utilizado ao modo de Grierson, surge como a visualização da realidade oralizada, prática corrente ainda hoje, sobretudo nos noticiários e *talk shows* das TV, podendo ser considerado ainda como "cinema direto" de acordo com Jean Rouch em *Chronique d'un été* (1960), que aproveitou as novas possibilidades técnicas das câmaras portáteis e dos gravadores de som para fazer a captura direta dos acontecimentos no plano real.

À semelhança de Rouch que reivindica a influência de Vertov, também eu adoto e sigo a teoria da montagem de Vertov. E assim, as técnicas cinematográficas, que seguramente não seriam utilizadas nem no cinema directo nem no da visualização da realidade oralizada, podem ser usadas de modo a colmatar algumas das discontinuidades de uma hipotética observação *in loco*: se pudermos ver bem o que está perto de nós, já podemos não ver o que estiver um pouco mais afastado; podemos não ouvir ou ouvir muito pouco, ou até mesmo estando muito perto não ser possível apercebermo-nos das mensagens ditas, pois os níveis de pressão sonora

local perturbam a inteligibilidade; ou não poder observar durante o tempo suficiente, ou ainda não nos ser possível a descentração do que nos surpreendeu, para completar a observação com muitos outros dados dos acontecimentos. No caso de não entendermos o que está ocorrendo não nos será possível ir perguntar as significações em falta, a quem estiver melhor informado sem correr o risco de perder a oportunidade de presenciar, eventualmente, o decurso de outras coisas importantes, ou mesmo a possibilidade de vir a interpelar os intervenientes sobre algumas motivações, causas, atitudes ou fins das suas ações. O que estamos a ver poderia ser muito melhor observado se pudéssemos saltar para outro ângulo de visão. É oportuno citar um excerto de um dos manifestos de Vertov, onde este define a visão da câmara de filmar:

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico.
Eu, máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo.
Eu liberto-me, desde hoje e para sempre, da imobilidade humana, **eu estou em movimento contínuo**, aproximo-me e afasto-me dos objectos, deslizo por baixo deles, trepo por cima deles, movo-me ao lado de um cavalo a correr, irrompo em plena velocidade, na multidão, corro diante dos soldados que carregam, volto-me de costas, voo com os aéroplanos, caio e levanto voo com os corpos que caem e que sobem..." (GRANJA, 1981:44).

O documentário noticioso dificilmente pode proporcionar toda esta plasticidade de visão a não ser que se trate de algo que esteja já muito previsto, paradas militares celebrações religiosas cívicas ou políticas, acontecimentos desportivos, etc.

Em síntese, são duas as questões no conceito de documentário no filme antropológico, que ocupam a centralidade da minha investigação: a questão do indivíduo que constrói a sua relação com o outro e com o meio ambiente, desenhando continuamente a sua cultura, e a questão do som do filme etnográfico, uma das partes fulcrais do meu projeto de doutoramento em antropologia.

Registo das sonoridades no filme documentário antropológico

No documentário antropológico, tal como em relação a quaisquer fatos que as imagens documentem, para captar as realidades sonoras que lhes forem concomitantes, dado o seu estado permanentemente efémero e alterável, necessitamos de seguir uma metodologia própria. Se para a construção da história precisamos de um longo tempo de permanência no terreno para captar imagens que, na montagem, poderão ser apresentadas linearmente como se ocorressem imediatamente umas a seguir às outras, o mesmo acontece para a construção da composição representativa dos sons de um lugar. Em ambos os casos, é necessário um longo período de observação minuciosa antes e durante o registo. Acrescento ainda a reflexão de Quintar a propósito da fase de rodagem de Flaherty:

[...] podemos considerar o período de rodagem de Flaherty como uma fase analítica, um período de observação, de construção, de ensaio e de uma grande liberdade no registo de tudo o que poderia contribuir para a reconstituição da verdadeira atmosfera do lugar. Procurava sempre a autenticidade do quadro, apesar das dificuldades técnicas e materiais que tinha de superar com grande dificuldade (QUINTAR, 1960: 287).

Uma grande precaução da escrita fílmica no documentário é não omitir nada que seja importante à narrativa dos acontecimentos. Assim, e referindo-me, por exemplo, ao filme de Jorge Pelicano, *Ainda há pastores?*, as sonoridades naturais dos descampados ficariam, no meu entender, mais bem descritas etnograficamente se, a partir de observações acústicas, registadas ao longo de vários dias e noites, nas diversas estações do ano, se apurassem os produtos acústicos naturais e humanos que caracterizam o espaço dos lugares de filmagem, valorizando esses registos naturais na sua expressividade e condensando-os na linha do tempo, com vista à construção

sonora da paisagem, seus lugares e movimentos. Neste sentido, podemos dizer que o etnógrafo documentarista é um “audionauta” (CHEYRONNAUD 2009), ou seja, o visitante de universos descobrindo e construindo os seus lugares acústicos.

Vejamos por exemplo, quando passamos numa rua muito movimentada de uma cidade e os sons de músicos de rua, vendedores, comícios ou outras sonoridades nos despertam os sentidos, deslocamo-nos para perto dessa origem e concentramos aí a nossa atenção para ouvir melhor, e assim sucessivamente sempre que o nosso interesse for solicitado por sonoridades. Será esta a trajetória natural do “audionauta” que deambula pela rua na construção daquele universo acústico. O mesmo se passa com o dispositivo de registo de som. Também ele só pode prestar atenção a algumas unidades de cada vez, embora depois a imagem possa associar os mais diversos sons ao mesmo tempo, mas no momento da recolha essa não é bem a realidade. A tecnologia digital atual obriga-nos a selecionar as prioridades de captura, utilizando normalmente quatro ou menos pistas do gravador. No meu caso utilizo duas.

Para o antropólogo documentarista, a observação das sonoridades encerra uma maior complexidade, porque tem de construir o “cine-escuto” a partir da audição humana, normalmente perturbada por diversas intrusões sonoras do universo acústico, sobretudo se o espaço for na cidade, sendo necessário utilizar a audição digital⁶ devido ao preciosismo etnográfico de registo da realidade sonora e às necessidades de comunicação do estudo.

A necessidade de construção de modos de observação no espaço acústico, onde terão de decorrer as gravações, advém da natureza efémera e instável das unidades acústicas da sonoridade. As reflexões prévias, que

⁶ No primeiro estudo sobre a observação acústica, (no prelo) nas *Atas do VII Seminário Internacional Imagens da Cultura/Cultura das Imagens*, São Paulo, Brasil, este referia três tipos de percepção auditiva: humana, digital e animal. O presente artigo omite a percepção auditiva animal, visto que não se iriam tecer quaisquer considerações acerca da audição dos ultra ou infrasons.

conduziram à definição dos instrumentos de observação acústica, passam pela proposta de Cheyronnaud (2009) com a criação do termo “audionautas” para caracterizar a navegação, a vivência em relação ao mundo sonoro, e ainda da constatação de serem possíveis dois tipos de audição: a audição humana ou percepção auditiva direta, e audição digital, percepção auditiva melhorada, ou audição mediada, tornada possível pela performance dos aparelhos digitais modernos de captura de som.

A audição humana constrói o real através de aproximações e afastamentos, “centrações e descentrações sucessivas” (Habermas). O ouvido humano é seletivo em relação ao que quer ouvir, ao interesse e à atenção. A audição digital é a escuta que se obtém através de um dispositivo digital moderno de registo de som, com características muito diferentes da audição humana. Possui não audição humana melhorada, mas uma espécie de surdez seletiva em relação a determinadas frequências e intensidades, com captação autoregulada dos produtos acústicos, em que a atenção é orientada pelo direcionamento dos microfones e pela distância a que se situa o objeto a registar.

A observação implicada das sonoridades e o desenvolvimento dos modos de observação acústica planeiam-se, sempre que se pretende fazer etnografia, não apenas recorrendo ao registo escrito, mas sob forma de documentário antropológico, cuja construção dos seus componentes acústicos assenta numa observação regulada por processos científicos, utilizando instrumentos destinados à observação acústica, as chamadas *sinopses de observações acústicas dos locais de gravação (SOALG)*, que construí a partir de sistematizações que as investigações no terreno me possibilitaram, estando neste primeiro momento definidas as seguintes modalidades de SOALG.⁷:

⁷ O modo de observação acústica SOALG nas suas diversas modalidades, que aqui apresento, é já o desenvolvimento de um artigo ainda no prelo nas *Atas do VII Seminário Internacional Imagens da Cultura/Cultura das Imagens*, São Paulo, Brasil.

SOALG-D, Sinopse da observação acústica do local de gravação do tipo direto (D), tem a função de elaborar por observação direta com audição humana, o inventário de sons que povoam o local, e calcular que período de tempo será necessário para que o resultado da observação venha a ser representativo das sonoridades desse espaço. Consiste, pois, no registo gráfico, texto ou sinalefas, de observações, bem como a análise circunstanciada dos objetos acústicos recolhidos ou a recolher. É depois possível, tomadas de decisão, não só em relação ao material a utilizar, como à sua regulação, estudos de viabilização do calendário e cronograma do registo, caso se justifique. Para cada um dos lugares onde vai decorrer a rotação do documentário, será aplicada uma SOALG, aos diversos níveis, porque dessa observação resultarão os indicadores etnográficos precisos para o registo de som e os critérios pelos quais vamos escolher os dispositivos a utilizar e os comandos a inserir na interface do gravador digital. Este é o momento em que a audição humana ou perceção auditiva direta se confronta com a realidade, avaliando as possibilidades de inteligibilidade e compreensão face à natureza acústica do envolvimento, resultando a escolha do material a considerar nas capturas no momento SOALG seguinte.

A SOALG-M, Sinopse da observação acústica do local de gravação, do tipo M, sons da memória, que se fundamenta nas anotações minuciosas obtidas através da técnica da entrevista semidiretiva, procura obter uma lista rigorosa e bem informada das sonoridades, que já não existem ou que já não se ouvem, pelo menos naquele local, mas que o caracterizavam no passado é, portanto, uma observação dos sons da memória. Após este levantamento, quase sempre temos que recorrer a arquivos e a bancos de dados relativos às sonoridades elencadas, por exemplo: locomotivas a vapor, máquinas de serrar madeira movidas por quedas de água, a movimentação para lançamento de “dóris” ao mar, azenhas de água de moer cereal, ou até música jazz, no caso do filme *Mimi*, de Claire Simon, ou no filme *Bilhete de*

Chamada, de Fátima Nunes, as sonoridades da memória que existiam no local onde a etnografada viveu há trinta anos atrás, onde se ouviam os seguintes sons: da locomotiva a vapor do porto de Leixões, das pedreiras de extração dos granitos, das galinhas do galinheiro, do cão de guarda, do moinho de água de moer os cereais, do canto matinal dos pássaros nas árvores, da água do rio, da fonte, do linguajar dos vizinhos e o ouvir cantarolar a canção preferida, "De quem eu gosto nem às paredes confesso" de Amália Rodrigues.

Respeitando sempre o rigor das descrições, é correto ainda aferir a verosimilhança com a realidade onde supostamente pertencem, aquando da devolução às pessoas filmadas dos sons da memória associados a imagens de locais do passado, procedimento semelhante ao desenvolvido por Rouch, a antropologia partilhada, ou àquilo que atualmente se considera como reflexividade (Ribeiro).

SOALG-F, Sinopse da observação acústica do local de gravação, tipo F, observação incluída na rodagem do filme, efetua-se com audição digital, ao longo da própria filmagem no terreno. Como a audição será digital, os sons são observados em direto pelos auscultadores, que deverão estar regulados para esse fim, caso contrário em alguns aparelhos poderão dar informação não conveniente. A este respeito faço questão de lembrar Rouch

...quando faço um filme, eu ‘cine vejo’ sabendo os limites da lente e da câmara, do mesmo modo, eu ‘cine-escuto’, conhecendo os limites do microfone e do gravador; eu ‘cine-movimento’ para encontrar o ângulo correto ou fazer o melhor movimento; eu ‘filme-edito’ através da gravação, pensando em como as imagens se relacionam juntas. Em uma palavra, eu ‘cine-penso’ (FERRAZ, 2010:195).

Vem este texto a propósito dos fins a que estes vários modos de observação se destinam. Para conhecer os limites do microfone e do gravador, a fim de ser possível “um cine-escuto” adequado às tecnologias e eco conceitos, em minha opinião, é necessário proceder a todas as gravações

que forem achadas necessárias, bem estruturadas do tipo (F), não ao acaso, mas incluídas no procedimento normal, já em plena rotação do filme, onde o nível do real é total e se encontram atuantes todas as exigências do procedimento etnográfico. Esperamos assim, que a partir dos resultados obtidos com estes níveis de observação se possam concluir as condições com que contamos, ou as que precisam de ser criadas para obter as melhores performances. É este o momento reflexivo da recolha das unidades acústicas para a construção da audição digital.

SOALG-T, Sinopse da observação acústica do local de gravação na *timeline*, tipo (T) evolui eminentemente no plano da montagem, a partir do material já colocado na *timeline* por unidades de sentido. Os sons resultantes das primeiras idas ao terreno para registo efetivo do tipo (F), ainda são, nesta conformidade, observação acústica formal, e é a partir da sua análise que se desenvolverão os critérios para o preenchimento do “cine-escuto” de Rouch. Neste plano, o “cine-escuto” terá assim, em meu entender, dois níveis a considerar, o formal e o concetual. A SOALG-T é o passo final de um percurso de observação acústica, que geralmente não corresponde à finalização do filme, mas sim à finalização de alguma das suas partes. Não é esta a fase para estudar as capturas, visto que a SOALG-T decorre sobretudo no plano da montagem na (T) *timeline*, mas poderão ainda ser tomadas decisões de realização sonora. A SOALG-T é, portanto, a fase em que se procede à edição do som e portanto o momento formal na construção final da audição digital do documentário, ou dizendo de outro modo, da banda sonora.

Como nota muito importante, não quero deixar de referir, que de todos os passos do processo, existirão sempre os respectivos registos, que permanecerão no arquivo etnográfico do documentário, de modo a possibilitarem um aprofundamento heurístico das tecnologias e métodos usados no filme.

No excelente e muito premiado filme documentário *Ainda há pastores?* de Jorge Pelicano, registei em alguns dos seus momentos, ser a centralidade das imagens apenas a paisagem natural, cujos sons que se ouviam, teriam sido pensados em função dos seus possíveis espetadores, muito mais que na realidade ambiental e sensibilidade musical relativamente consideradas em relação às situações que o filme documentava. Será esta apreciação, talvez apenas, um preciosismo do etnógrafo do som, mas ainda assim serve bem para aduzir que se se tratar de uma abordagem antropológica, às paisagens que constituam o núcleo significativo da filmagem, pertencerão sons que lhe são próprios, uma ambiência acústica que as completam e caracterizam, e não um outro som que convenha à indução de um qualquer estado de espírito que o realizador tenha entendido por bem... outra coisa será tornar inteligível na paisagem o imaginário confesso do Hermínio, o protagonista, utilizando sons de carácter aprioristicamente divergente ("A garagem da vizinha" de Quim Barreiros e outras músicas do repertório do mesmo cantor).

Inspirado por peritos da geografia humana, como Josué de Castro, por exemplo, o princípio geral poderá ser: o local de filmagem com a sua sonoridade natural tal como é, e o mesmo local depois de integrados os pastores, ou outro elemento humano, com as suas presenças, os seus grupos, os seus objetos, movimentos, acções e sonoridades.

Para finalizar este texto, gostaria de referir que entendo o documentário em antropologia também como uma técnica de reportar e comunicar os resultados de uma investigação. Não é minha intenção aqui refletir sobre a distinção entre filme documentário e etnoficção enquanto técnica de escrita fílmica, tentando explicitar a estrutura profunda dos fatos etnografados, contudo, é um dado perfeitamente aceite, que no documentário, a interrupção, o corte, a repetição e o reajuste cénico ou discursivo, não são prática corrente, assim como a rodagem em estúdios. Utilizamos apenas os dispositivos *hardware* e *software* de captura e de

importação de capturas, montagem e edição de som e imagem. Tudo o resto se passa em ambiente natural, tal como amplamente se pode concluir na plataforma concetual constituída pelo anúncio de *a realidade como cinema*. É portanto, a meu ver, este, o signo da escrita fílmica do documentário antropológico: rigor e participação, verdade e relativismo, estética, plasticidade e técnica.

Referências bibliográficas

- AFFERGAN, Francis (1999). *Construire le Savoir Anthropologique*, Paris : Editions Presses Universitaires de France.
- AUGOYARD, Jean François, TORGUE, Henry (1995). *A l'écoute de l'environnement*, Marseille : Editions Parenthèses.
- CHEYRONNAUD, Jacques (2009). “Rebuts de sons. ‘Bruit’ comme terme de critique perceptive”, in : *Ethnographiques.org*, nº 19, disponível em <http://www.ethnographiques.org/2009/Cheyronnaud>, consultado em 30-11-2010
- CHION, Michel (2008). *A Audiovisão, Som e Imagem no Cinema*, Lisboa: Edições Texto&Grafia, Ltda.
- CHION, Michel (1998). *Le Son, traité d'acoulogie*, Paris : Edições Nathan.
- FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo (2011). “A experiência da duração no cinema de Jean Rouch”, in *Doc On-line*, nº 8, 2010, pp. 190-211, disponível em http://www.doc.ubi.pt/08/artigo_ana_ferraz.pdf, consultado em 24 -07- 2011.
- GAUTHIER, Guy (1995). *Le documentaire un autre cinéma*, Paris : Éditions Nathan.
- GRANJA, Vasco (1981). *Dziga Vertov*, Lisboa : Livros Horizonte.

KILANI, Mondher (2000). *L'invention de l'autre, essais sur le discours anthropologique*, Paris : Editions Payot Lausanne.

QUINTAR, Fuad (1960). "Robert Flaherty et le documentaire poétique", in : *Études Cinématographiques*, nº 5, Paris.

RODRIGUES, Carlos Miguel (2011). "Sonoridades: modos de observação acústica", in: *Atas do VII Seminário Internacional Imagens da Cultura/Cultura das Imagens*, São Paulo, Brasil.

Filmografia

Ainda há pastores? (2006), de Jorge Pelicano.

Bataille sur le grand fleuve (1951), de Jean Rouch

Bilhete de chamada (2011), de Maria Fátima Nunes

Le joli mai (1963), de Chris Marker.

Mimi (2003), de Claire Simon.

Moana (1926), de Robert Flaherty.

Nanook of the North (1922), de Robert Flaherty.

ARGENTINA, 1960: LOS CAMINOS DE LA INDEPENDENCIA. TRADICIÓN DOCUMENTAL Y CONFIGURACIÓN DEL CAMPO CINEMATOGRAFICO

María Florencia Luchetti *

Resumo: O texto analisa sociologicamente a configuração do campo cinematográfico argentino nos primeiros anos da década de 60 colocando especial ênfase no vínculo entre Estado e atividade cinematográfica. A partir da discussão da noção de *independência*, analisamos o posicionamento de um conjunto de agentes na produção de curta-metragem.

Palavras-chave: documentário independente, curta-metragem, Estado, cinematografia.

Resumen: En este texto se analiza sociológicamente la configuración del campo cinematográfico argentino en los primeros años sesenta, poniendo especial énfasis en la vinculación existente entre Estado y actividad cinematográfica. A partir de la discusión de la noción de *independencia*, se analiza el posicionamiento que tienen en el interior del campo un conjunto de agentes identificados con la producción cortometrajista.

Palabras clave: Documental independiente, Cortometrajismo, Estado, Cinematografía.

Abstract: The paper examines from a sociological point of view the field configuration of Argentine film in the early years of the 60's putting special emphasis on the relation between the State and film business. From the discussion of the notion of independence, we analyze the position that cinema agents have within the production of short films.

Keywords: independent documentary, short film, State, cinematography.

Résumé: Le texte examine du point de vue sociologique la configuration du champ cinématographique argentin dans les premières années des années 60 en mettant un accent particulier sur la liaison entre l'État et l'industrie du cinéma. A partir de la discussion de la notion d'indépendance, nous analysons la position qu'un ensemble d'agents occupe dans la production de courts métrages.

Mots-clés : documentaire indépendant, court métrage, Etat, cinématographie.

* Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales.
Email: flordetruco@yahoo.com

1. Algunas consideraciones en torno a la tradición documental en Argentina

Hay cierto consenso en considerar el origen de la producción documental en Argentina a partir de la experiencia desarrollada en el Instituto Cinematográfico de la Universidad del Litoral, desde mediados de la década del 50¹. En parte desafiando esa mirada tradicional, el trabajo publicado por Lusnich y Piedras (2009) asume que aquello que se ha identificado como iniciado en tal período -más específicamente a partir de la primera obra realizada en el marco de esa institución educativa: *Tire Dié* (1958)-, dista mucho de haberse originado allí. De este modo, postula que el elemento político y social, que es lo que suele asociarse a la *Escuela Documental de Santa Fe*, puede rastrearse hasta los mismos orígenes del cine, estableciendo así un doble desplazamiento. De una parte, ciertos elementos de la tradición cinematográfica anterior conviven en las obras producidas entre 1958 y 1976. En segundo término, es posible identificar “indicios de cine social y político” durante el período silente.

Un movimiento en cierto sentido similar, pero focalizado en el análisis del documental desde una perspectiva socio-histórica, viene desarrollándose hace algunos años en el marco de un proyecto de investigación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires². La posibilidad de establecer una historia de las producciones

¹ Creado a fines de 1956, sus orígenes se remontan a 1954, cuando comienzan a dictarse los primeros cursos bajo la dirección de Fernando Birri, quien se había formado en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. El Instituto, también conocido como Escuela Documental de Santa Fe, se caracterizó por ser uno de los primeros centros de formación cinematográfica en América Latina, así como por su singularidad pedagógica y didáctica. Además de su labor específica, esta institución realizó numerosas actividades vinculadas al cine, como jornadas de exhibición, festivales, congresos, conferencias y publicaciones, y funcionó como catalizadora de experiencias artísticas en general

² Me refiero al proyecto UBACyT 01/1133 denominado “Lo político y el documental cinematográfico en Argentina. Hacia una historia integral del documental cinematográfico en Argentina 1897-2009”, dirigido por Irene Marrone, del que formo parte.

documentales en el largo plazo, principalmente a partir de la consideración de la dimensión política que las habita, implica retomar -como formando parte de la tradición- al *documental clásico* o *institucional*. Marrone (2010) propone una periodización a partir de la identificación de tres grandes etapas: la primera desplegada desde el inicio de la cinematografía hasta la década del 50, caracterizada por la emergencia del *documental institucional* cuyo modelo de representación corresponde al establecido por el noticiario cinematográfico³. La segunda abarca desde mediados de siglo hasta 1976, con la emergencia del *documental independiente*, que implica un quiebre con el modelo anterior y un cuestionamiento en el modo de representación.⁴ Finalmente, el *documental contemporáneo*, que iría desde la transición democrática iniciada en 1983 hasta la actualidad⁵.

La originalidad de la propuesta, tal como puede advertirse, estriba en la centralidad otorgada a las producciones cinematográficas noticiosas, dentro de las cuales conviven elementos informativos y narrativos. En efecto, el noticiario cinematográfico argentino se encuentra relegado en las investigaciones a la categoría de género menor y es considerado, con

³ Encontramos allí las producciones de Cinematografía Max Glücksmann, Cinematografía Valle, el Instituto Cinematográfico del Estado, Sucesos Argentinos, Noticiario Panamericano, Emelco, el Noticiario Bonaerense y Cine Press.

⁴ Esta experiencia, que se interrumpe con la implantación de la última dictadura militar, incluye las producciones de cortometraje documental, por parte de los sectores cineclubistas y las instituciones universitarias de cine, así como los llamados “cine de autor” y “cine militante”. La autora destaca particularmente el documental social (Fernando Birri), el documental poético-reflexivo (Humberto Ríos), el documental antropológico (Raymundo Gleyzer), el documental etnobiográfico (Jorge Prelorán), el documental militante o de intervención política (Cine de la Base, Cine Liberación, Realizadores de Mayo).

⁵ Las realizaciones en esta última etapa son de una diversidad tan marcada que dificulta su caracterización. Sin embargo, algunas producciones son: el documental como manual de historia (Miguel Pérez, Felipe Pigna), la producción vinculada a los grupos surgidos en torno a la Unión de Cineastas de Paso Reducido (UNCIPAR) y el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC), los grupos Cine Testimonio y la productora Cine Ojo y toda una serie de grupos militantes surgidos a mediados de los 90, así como la variada línea del documental performativo.

bastante frecuencia, como un simple instrumento de propaganda.⁶ Esa evaluación ha dejado poco explorado un campo sumamente significativo para comprender algunas de las formas en las que se ejerció la dominación en Argentina.

Tal apreciación tiene en parte su explicación, puesto que si bien sus características permiten considerarlo como un *género* (BAJTÍN, 2002 y LUCHETTI, 2007), buena parte de su historia se vincula a la de las realizaciones documentales, sea por haber sido producido por las mismas empresas, sea por abordar similares temas y en muchas oportunidades análogas formas de construcción del relato. Sin embargo, tampoco esa *tradicción documental clásica o institucional* tiene suficiente desarrollo en la historiografía documental. En este estado de cosas, puede ser pertinente considerar al noticiario en esta doble perspectiva: como un *género particular* pero además como parte constitutiva de la *tradicción documental*⁷. Antes de avanzar es necesario establecer algunas coordenadas teóricas. Al hablar de documental conviven habitualmente dos acepciones. Una que se basa en su carácter de *registro* o testimonio de los hechos -*dimensión mimética*- y otra que destaca su trabajo de *elaboración* de la realidad -*dimensión discursiva o comunicativa*. En el primer caso, sus orígenes se remontan a fines del siglo XIX con el comienzo del cine; en el segundo, a las décadas del 20 y del 30 del siglo XX, con la aparición de obras que se oponían al modelo clásico (ORTEGA, 2005; PLANTINGA, 2011 [2009]). Según el argumento desarrollado por Plantinga, lo que finalmente hay que tomar en consideración cuando se habla de documental es que se trata de

⁶ Situación que convive paradójicamente con la profusa utilización de sus imágenes en las producciones cinematográficas contemporáneas, como prueba documental, testimonio o evidencia de acontecimientos históricos.

⁷ La perspectiva propuesta se corresponde con la reivindicada por Paranaguá para América Latina: no puede historizarse la experiencia documental en nuestros países sin tomar en consideración a los noticiarios cinematográficos; dicho con sus palabras, “una verdadera historia del documental sólo será posible cuando logre integrar en su ámbito el *mainstream* de la producción institucional, los noticieros”. Paulo Antonio Paranaguá, *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra, 2003, p. 25.

una “representación verídica afirmada”. Esta idea supone que el documental está hecho para ser considerado verídico, es decir que la acción comunicativa que promueve es la creencia por parte de los espectadores en que la misma es “verdadera, confiable y/o exacta”.⁸ En el marco de este trabajo, la contribución principal de la concepción del documental-como-práctica-discursiva radica en que subraya el “potencial [del documental] para cambiar considerablemente percepciones públicas”; es decir, en su capacidad de producir sentidos sobre el mundo acerca del cual realiza su aserción, en su eficacia en la labor de la alteración o el mantenimiento de las ideas y sentimientos sobre la vida social.

Si bien Ortega (2005) explica que la tradición documental vinculada a la práctica discursiva surge a partir de la oposición al cine hegemónico, la ficción, y a las *actualidades*, abriendo el camino hacia la generación de un cine diferente, asumimos que las producciones del modelo clásico también pueden incluirse en la definición, toda vez que no se limitan al mero registro de la realidad, sino que elaboran un discurso cuya característica es, precisamente, la realización de afirmaciones sobre el mundo y la promoción de una creencia por parte de los espectadores⁹.

En el establecimiento de la *tradición documental* en Argentina, otro de los elementos insoslayables es la ruptura producida en los años sesenta, a partir de la convergencia de una serie de factores. Sin ánimo exhaustivo podemos mencionar, entre otros, la consolidación de la televisión como medio de comunicación audiovisual dominante hacia fines de la década y la

⁸ Por lo tanto, esa confianza no se asienta tan solo en la actividad “subjetiva” de los receptores sino más bien en los recursos de realización cinematográficos. En todo caso, tales creencias y procedimientos de justificación y argumentación dependerán de técnicas, métodos y formas específicas, definidas de modo singular en cada sociedad y momento histórico determinados. Carl Plantinga, “Documental”, en *Revista Cine Documental*, n.3, Buenos Aires, 2011 [2009].

⁹ En este sentido, habría que considerar otra variable en la definición, a fin de mejorar la caracterización de las obras: la tensión entre lo *dominante* y lo *alternativo*, en términos de Williams, dimensiones que operan tanto desde lo formal como desde lo temático, donde la forma es inescindible del contenido.

importancia de la publicidad, los cambios tecnológicos que abarataron las condiciones de producción y propiciaron modos representacionales y narrativos alternativos sintetizados en la emergencia del *Neorrealismo* italiano, el *Cine Directo* y el *Cinéma Vérité* - principalmente a partir de la posibilidad de movilizar equipos livianos y de registrar el sonido directo-, los procesos de descolonización, la guerra de Vietnam, la Revolución Cubana y la creciente impugnación social y política del orden dominante en América Latina y en el llamado *Tercer Mundo*. De este modo, en las propias realizaciones cinematográficas comienza un proceso de impugnación a la tradición documental vigente hasta entonces, tomando al noticiario cinematográfico y al documental clásico como objeto de disputa, criticándolo, buscando evidenciar su “falsedad”, exponiéndolo como herramientas de “des-información”.

Atendiendo a la perspectiva de largo plazo, que supone reconsiderar la vertiente del *documental institucional*, así como a la ruptura de los años sesenta, en el presente trabajo se busca reconstruir, desde una perspectiva sociológica, el campo cinematográfico argentino en los inicios de esa década compleja y crucial y, especialmente, analizar el modo en que se posicionaron los sectores identificados con la producción documental¹⁰. A comienzos de esa década, el flamante Departamento de Publicaciones del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral publicó un libro en el cual se auguraba una nueva etapa para un sector de la práctica

¹⁰ La noción de campo implica la existencia de un espacio estructurado de posiciones, definido por aquellos intereses específicos que constituyen lo que “está en juego” en dicho campo. El mismo se estructura como un conjunto de relaciones de fuerza entre los competidores por el capital específico implicado. Asimismo, supone la existencia de personas formadas en tales reglas, vale decir, poseedoras de determinados *habitus* o “disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que puedan estar objetivamente adaptadas a un fin sin suponer la búsqueda consciente de los fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos”. Ver Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991, p. 92. También Pierre Bourdieu, “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1990 [1976], pp. 135-141.

cinematográfica cuyo impulso renovador daría lugar a un *nuevo cine argentino*. Escrito por José Agustín Mahieu -crítico y realizador cinematográfico, ensayista, guionista y, a la sazón, docente del Instituto- interesa particularmente porque presenta una suerte de estado de la cuestión a la vez que constituye una valiosa fuente documental¹¹.

Este texto será la principal fuente de análisis, a partir de la identificación de cuatro ejes interrelacionados que serán presentados por separado a fin de lograr una mayor claridad expositiva. Dentro de un primer núcleo temático - la posición en el campo- tenemos las primeras tres dimensiones. De una parte, es significativo el modo en que se concibe la realización audiovisual y su vinculación con una cuestión clave en la época: la pregunta acerca de su funcionalidad. Por la otra, emerge la singularidad de la posición asumida por el cine de formato reducido y la tradición en la cual éste se sitúa. En tercer lugar, la específica relación existente entre la realización cinematográfica y la realidad “extra-cinematográfica”, dentro de la cual resuena casi como un imperativo el mandato de la responsabilidad o el compromiso. Por último, y formando parte de la segunda área de interés, indagaremos las complejas vinculaciones entre estos sectores y el Estado.

2. La posición en el campo

2.1. La práctica cinematográfica

En cuanto al modo en que es concebida la práctica cinematográfica es significativo que se construya un campo de oposición entre la producción

¹¹ Se trata de José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1961. Muchas de sus proposiciones son retomadas en José Agustín Mahieu, *Breve historia del Cine Argentino*, Buenos Aires: Eudeba, 1966. En este último se actualiza la problemática y se completan algunos contornos de esa experiencia a partir del análisis de las primeras realizaciones posibilitadas por el contexto pos peronista.

industrial de películas y la producción *independiente*; vertientes de la experiencia cinematográfica que se remontarían hasta los orígenes mismos de la actividad en nuestro país, a principios del siglo XX, pero que se separarían claramente en la década del treinta, con la sonorización del cine. Lo que se critica, desde los sectores proclamados independientes, no es la organización industrial de la actividad sino que la misma se organice atendiendo predominantemente al criterio comercial, dando lugar a un cine popular rudimentario y a un desarrollo sin bases sólidas. El autor, y la institución a la que representa, se oponen a un tipo de cine que:

a la manera de Hollywood, intentó una fastuosidad imitativa y la explotación de temas falsamente universales, con inocuas adaptaciones de obras extranjeras y un común barniz de internacionalidad. Con lo cual se consiguió un cine de todas y ninguna parte (...) un cine técnicamente correcto pero vacío de una significación propia (MAHIEU, 1961: 9-10).

Parte de esa crítica a la tendencia dominante en la consolidación de la industria cinematográfica se dirigía a la forma en que la política proteccionista, expresada en la cuota de pantalla (1944) y el fomento a través del crédito (1948), había fortalecido a las únicas dos empresas que mantenían una producción estable - Argentina Sono Film y Artistas Argentinos Asociados - y había aceitado los engranajes de una producción rutinaria “donde no cabía ni la audacia industrial ni la artística” (MAHIEU, 1961: 11)¹². Frente a este proceso industrial cerrado en sí mismo la actitud

¹² Tal análisis de situación coincidía con “el aire de los tiempos”: *Historia del Cine Argentino*, obra inaugural de la historización de la experiencia cinematográfica argentina, escrita por Domingo Di Núbila y publicada en 1959, presentaba un modelo evolucionista que se volvería canónico. En él se responsabilizaba del fracaso de la cinematografía local a las medidas proteccionistas -que incluían la obligatoriedad de la exhibición- impulsadas por el peronismo. En consecuencia, se mitificaba como “edad de oro” al período comprendido entre 1939 y 1943, justo antes del freno peronista. Ver Raúl Horacio Campodónico, *Trincheras de celuloide. Bases para una Historia Político-Económica del Cine Argentino*, Madrid: Fundación Autor / Universidad de Alcalá / Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005.

renovadora afirmada por el *movimiento independiente* propugnaba la producción cinematográfica como una fusión entre la “experimentación formal” y la “experiencia directa de la realidad”¹³. Haciendo suyo el postulado griersoniano de “elaboración creativa de la realidad”, abogaba por una experiencia cinematográfica que fuese resultado de un compromiso y una responsabilidad con las condiciones de existencia concreta. De este modo, el nuevo cine se concebía a sí mismo como una práctica capaz de articular la valoración artística y la funcionalidad social. Estas dos dimensiones no eran advenedizas en el pensamiento en torno al cine, aunque sí fuese singular su articulación.

Las concepciones sobre el cine surgidas con el comienzo de su organización industrial en la década del treinta, caracterizadas por la importancia que cada una de ellas daba a la dimensión artística, industrial, o ideológico-política, parecen mantener su vigencia e incluso renovarse, articulando esas dimensiones con propuestas originales. El peronismo había sido capaz de sintetizar las funciones industrial y política, que hasta entonces habían sido defendidas prioritariamente por algún sector político de manera bastante excluyente¹⁴. En buena medida, esa síntesis tenía como fundamento las transformaciones que para la actividad implicaron los

¹³ Se utiliza el concepto de *movimiento independiente* a fin de resaltar lo que aparece como una apuesta, una búsqueda y un objetivo de estos sectores. En rigor, el espacio representado por ellos puede pensarse como formando parte de redes culturales antes que como un movimiento cristalizado. En el período que estamos analizando está aún en proceso de conformación, donde lo que hay es un entramado en construcción, una incipiente *formación*, para decirlo en términos de Raymond Williams.

¹⁴ Las proposiciones del cine como arte, como industria y como vehículo de difusión de ideas resumen las tres dimensiones en torno a las cuales se debatía la especificidad cinematográfica. Dos de ellas, la que enfatizaba su función industrial y aquella que reclamaba su función político-ideológica se correspondieron con propuestas legislativas específicas realizadas por diferentes sectores políticos: políticas de estímulo, políticas de control y políticas de iniciativa estatal. Esta experiencia ha sido analizada en Florencia Luchetti y Fernando Ramírez Llorens, “Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado”, en Raúl Horacio Campodónico et al., *Cuadernos de Cine Argentino. Cuaderno 2: Gestión estatal e industria cinematográfica*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), 2005, pp. 10-30.

conflictos internacionales en el marco de la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra, expresando la relevancia adquirida por una dimensión que hoy llamaríamos *comunicacional*. Sin embargo, el gobierno peronista no había asumido directamente el control del cine. Lo que desarrolló fue una política más compleja apoyada, en gran medida, en los productores privados. Mediante el establecimiento de cuotas de pantalla, premios y créditos a las realizaciones buscó generar un vínculo basado en mutuas conveniencias. El funcionamiento de un mercado cinematográfico oligopólico suavizó la competencia y permitió el florecimiento de una industria nacional que continuó siendo obra de empresarios privados definida como formando parte del interés público. En todo caso, lo novedoso de la política cinematográfica del peronismo fue hacer coincidir los intereses estatales y los empresariales con el interés público, redefiniendo, de tal modo, aquello que debía entenderse como estatal (LUCHETTI y RAMÍREZ LLORENS, 2007).

De parte de los productores, se generó una mixtura de convencimiento y oportunismo que quedó evidenciada en las posturas asumidas luego del derrocamiento del peronismo. La política re-fundacional de la autoproclamada *Revolución Libertadora* conquistó al mundo del cine, ocasionando pronunciamientos y diversas actividades en favor del nuevo gobierno. De este modo, el golpe de estado de 1955 y su avanzada en pro de la *desperonización* de la vida social significó una revisión crítica de la experiencia anterior y una apertura de nuevos horizontes, entre los cuales la dimensión artística de la práctica cinematográfica parecía (re)tomar un lugar destacado. Para un sector que buscaba diferenciarse tanto de los impulsores de las políticas proteccionistas como de sus antiguos beneficiarios - devenidos opositores- la vinculación entre experimentación formal y “realidad” parecía marcar el rumbo de ese movimiento autoproclamado *independiente*.

2.2. Plantar bandera. Independencia y documental

En cuanto a la posición que se ocupa dentro del campo cinematográfico, en el texto de Mahieu coinciden de manera difusa las siguientes expresiones: cine independiente, cortometrajismo, cine experimental, cine de vanguardia, cine documental o argumental, cine de aficionados o “amateur”. El autor asume explícitamente que la definición, relativa de por sí, depende de las condiciones técnicas y formales que en cada momento influyen en los modos y los medios de expresión. En el marco del desarrollo de este movimiento de cine, lo que se destaca es la cualidad del formato reducido¹⁵ como medio de aprendizaje, formación y experimentación y su importancia como medio de difusión cultural y pedagógica.

Conviven entonces en el texto una concepción del cortometraje como un medio de expresión -lógico y necesario- legítimo para quienes buscaban hacer un cine diferente en un medio poco dispuesto a las innovaciones, con otra que lo considera un género en sí mismo, con posibilidades artísticas que le eran propias. Tal como plantea el autor:

Es correcto pensar que la mayoría de nuestros corto metrajistas han buscado a través de este género, no un campo específico sino la posibilidad de acceder al cine. Y ello a través de un medio que si bien estaba cerrado a una explotación y difusión normal, permitía al menos expresarse independientemente. Por eso, hasta ahora, Corto Metraje y Cine Independiente fueron términos habitualmente intercambiables. Sin embargo, el cine normal, el largo metraje, está frecuentemente atado a imperativos económicos tan complejos y onerosos que es difícil que pueda entregarse totalmente a una expresión libre, a un “cine de autores”, que como en el neorrealismo, el primer período de la “nouvelle vague” y en grandes realizadores aislados, pueda superar las barreras de la organización del espectáculo. Es por ello que en el corto metraje existen posibilidades enormes en una gama infinita de temas que no pueden nunca

¹⁵ Por lo general, pero no únicamente, de 16 mm.

plantearse en el cine común. Es además, repetimos, un género autónomo, con posibilidades artísticas propias, que en su tiempo específico puede crear un lenguaje (MAHIEU, 1961: 68).

Ambas nociones son manifestación, como puede advertirse, de la práctica concreta de los realizadores audiovisuales y su percepción acerca de la misma. Interesa, asimismo, resaltar su consideración sobre la dimensión ideológico-política del material documental o de formato reducido. Respecto de la importancia que se le atribuye en cuanto a su capacidad de difusión de ideas -de ser un medio de difusión- el autor reconoce y en cierta medida acepta o entiende la indiferencia del medio comercial en la utilización o el interés en este tipo de formato. Por el contrario, se extraña de lo que considera una falta de interés institucional en la materia¹⁶. No podemos dejar de llamar la atención en este punto, dado que si bien el autor sostiene que el cortometraje es “medida habitual del cine documental, del filme pedagógico e informativo” (MAHIEU, 1961: 12), la referencia que realiza en relación a las posturas oficiales hace pensar en una idea de difusión orientada específicamente por algunas valoraciones en detrimento de otras.

Dicho de otro modo, su asombro ante la indiferencia oficial solo puede explicarse por la ausencia de determinado tipo de producciones y no de las producciones *tout court*. Pareciera haber una restricción en el reconocimiento de la importancia de las realizaciones audiovisuales asociadas a *lo dominante*, al mantenimiento del orden social. Si hacemos a un lado por un momento ciertas consideraciones ideológicas, debemos

¹⁶ “La importancia cultural del cine de formato reducido (16 mm) y de los corto metrajes de tipo documental es de por sí enorme. No es extraño que su acción, generalmente alejada de la explotación comercial, no haya interesado a los productores profesionales. Pero es también un fruto sorprendente de la falta de sensibilidad o conocimiento que suele existir en instituciones oficiales y culturales, la escasa utilización del cine en este campo, que en nuestro país constituye una fuente potencial inmensa e inexplorada”. José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L, 1961, p.12.

reconocer que estas producciones formaron parte de las definiciones de un modo de registro, de un modo de mirar y narrar lo social y de una forma de recreación de realidad. El autor no desconoce su existencia, pero el lugar que le asigna al interior del campo es limitado. Esto se explica en buena medida por la idea de independencia que rige fuertemente su trabajo: su intención es reconstruir la historia de una vertiente del campo cinematográfico, aquella que en su opinión puede contribuir a dar forma a un nuevo tipo de práctica. Sin embargo, en esa minusvaloración se pierde de vista la estrecha vinculación existente entre ambos universos. Si el discurso audiovisual dominante y el que busca ser alternativo se oponen tanto desde sus aspectos formales como desde la definición de su contenido, ello se debe a que existe una relación dialógica entre ellos. Las propuestas realizadas desde el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, asumen como objeto de su disputa a los modos hegemónicos construidos al interior del campo. Pero no sólo a las películas de ficción del cine industrial sino también, sea de manera explícita o implícita, a las producciones documentales y de la prensa filmada¹⁷.

Por otra parte, en esta *Historia del cortometraje argentino*, la realización de películas en formato reducido queda vinculada, fundamentalmente, al movimiento de producción independiente o no profesional. Entre las excepciones se señalan realizaciones con objetivos de propaganda o publicidad, ya sea por parte de empresas privadas u organismos estatales -entre las primeras menciona las producidas por estudios San Miguel y las empresas de noticiarios; entre las segundas, las

¹⁷ Ejemplo de ello es *Tire Dié* (1958), de Fernando Birri, que realiza una clara parodia al discurso del noticiario cinematográfico de la época. Por otra parte, la misma relación dialógica se entablará posteriormente desde el llamado *Tercer Cine*, por ejemplo en obras como *La Hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino, *Ya es tiempo de violencia* (1969), de Enrique Juárez y *Argentina, Mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (1969), de Grupo de Realizadores de Mayo. Por otra parte, debemos aclarar que la inclusión del noticiario cinematográfico, para el cual se utilizaba película de 35 mm, en el ámbito del cortometraje se explica no sólo por su extensión, sino también por la convivencia en el texto de Mahieu de la doble acepción aludida.

financiadas o realizadas directamente por el Instituto Cinematográfico del Estado, la Dirección de Espectáculos y la Municipalidad de Buenos Aires-. La mayoría de ellas constituyen “un panorama muy magro y siempre alejado de toda posibilidad de trascendencia artística” (MAHIEU, 1961: 18). Vale la pena citar uno de los párrafos en que se analiza esta problemática:

En el campo profesional, el corto metraje sólo atraía esporádicamente la atención de los cineastas, y esto por lo general, en el campo del film de propaganda o publicidad. Sin olvidar los execrables noticiarios que padecemos por obra de un inamovible monopolio de la “prensa filmada”. Fuera de estas actividades, cabe recordar como precursores de un cine documental inexplorado aún, los filmes realizados por Carlos Pessano en el Instituto Cinematográfico del Estado (prolongado más tarde por la Dirección de Espectáculos). Pessano, que dirigió la desaparecida revista “Cinegraf”, dirigió una serie de cuatro documentales de tipo turístico pero avalados, por cierta seriedad conceptual y un estilo plástico basado en un buen conocimiento técnico del encuadre y la iluminación. Ellos fueron Tigre, Nahuel Huapi, Vendimia y Playa Grande, realizados todos a principios de la década del 40 (MAHIEU, 1961: 18).

La cita precedente es ilustrativa de las posiciones propias y ajenas en la configuración del campo. Más allá de las connotaciones negativas con que se refiere a las producciones de la prensa filmada, reviste interés el hecho ya mencionado de la escasa importancia que se le adjudica en la conformación de ese campo - y en los saberes técnicos, temáticos y estilísticos que definen desde la práctica el “saber hacer”, es decir, los elementos centrales del *habitus* - y, en contraposición, el marcado reconocimiento a la labor de Carlos Pessano al frente del Instituto Cinematográfico del Estado¹⁸. Las realizaciones del Instituto, elogiadas por

¹⁸ Carlos Alberto Pessano fue editor de Cinegraff, publicación mensual de editorial Atlántida aparecida entre 1932 y 1938. Al igual que Matías Sánchez Sorondo –Ministro del Interior durante el Gobierno surgido del golpe de Estado de 1930, Senador nacional por la

su tratamiento conceptual y estilístico, tematizan las bellezas naturales, la prosperidad de la tierra, las costumbres nacionales, el dinamismo de las industrias, expresando una idea de nacionalidad característica del pensamiento conservador: se valoran positivamente la familia, la religión, el orden establecido (LUCHETTI y RAMÍREZ LLORENS, 2005). En términos formales, el tipo de narración empleada sitúa a esos cuatro documentales dentro del documental clásico expositivo (NICHOLS, 1997; WEINRICHTER, 2004). Interpretamos entonces, en el texto de la Universidad Nacional del Litoral, la presencia de una importante preocupación por la pericia técnica, estética, estilística y la “valoración artística” de las producciones. Sólo de ese modo entendemos la centralidad otorgada a principios de los años sesenta a las producciones estatales que parecieran situarse en las antípodas del *movimiento independiente*, tanto en lo que concierne a la concepción de la realización audiovisual (y a su función), como a las vinculaciones existentes entre el espacio profílmico y la realidad extra-cinematográfica.

Tal reconocimiento indica también las disputas que se dirimen al interior del campo. Se reivindica una posición que busca renovarlo, a la vez que reconstruye la tradición del mismo, haciendo hincapié en las perspectivas que el grupo propugna. Es decir, de una parte, se esgrimen argumentos renovadores de la práctica cinematográfica y de la otra, se hace coincidir esa actitud con los inicios de la actividad -tal como hemos visto en el análisis del primer eje- y, a la vez, se busca recrear una tradición (selectiva) dentro de la cual inscribirse. Actitud renovadora entonces, pero

provincia de Buenos Aires, Presidente de la Comisión Nacional de Cultura y responsable de la elaboración del proyecto de creación del Instituto Cinematográfico del Estado- se ubicaban políticamente en la línea de los *nacionalistas restauradores*. Conservadores, “orgánicos” al proyecto del fraudulento gobierno de Agustín P. Justo, se preocuparon ante todo por la dimensión político-ideológica del cine, rechazando las temáticas populares, las estrellas cinematográficas y los que, entendían, eran los responsables del estado deplorable del cine nacional: los empresarios que sólo buscaban el rédito económico. El proyecto de creación del Instituto, presentado al Senado en septiembre de 1938 generó un amplio rechazo por parte de los sectores de la industria cinematográfica.

que reconoce, y se asienta en, una larga trayectoria. Como si fuese posible, a un mismo tiempo, renovar-restaurar. Como si aquello que ha estado presente desde el inicio, pero subordinado, viera la oportunidad de salir a la luz, realizando una síntesis con lo *dominante*, o bien subvirtiéndolo.

Tal actitud, que en principio podría parecer extraña, vista más de cerca, no resulta tan paradójica. Como es sabido, dentro de las propiedades de los campos (BOURDIEU, 1990 [1976]) podemos identificar estrategias de conservación (tendencia a la ortodoxia) y estrategias de subversión (tendencia a la herejía). Habitualmente, las primeras serán desarrolladas por quienes detentan el monopolio del capital en juego. Las segundas, serán sostenidas por los poseedores de menor capital específico, por lo general, los advenedizos. En el límite de la subversión se encuentra la desaparición de las reglas del juego y, por ende, del propio campo. Es por ello que todos los participantes impondrán limitaciones a la herejía si lo que buscan es permanecer en su interior. En esto consiste la “complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos”: al luchar se está dispuesto a jugar, se contribuye a otorgar legitimidad a aquello que está en juego, es decir al propio campo¹⁹.

De este modo, al tiempo que se esgrime una tradición, en el proceso de negar las obras y las experiencias de las que buscan distanciarse, no pueden sino afirmarlas como antecedente, como origen del cual se viene. Se afirma-reconoce aquello a lo que busca oponerse. La actitud se corresponde con lo que se ha llamado *la generación parricida*: se reconoce al padre en el acto mismo de darle muerte. Mahieu establece explícitamente dicho paralelo, retomando el análisis de Emir Rodríguez Monegal²⁰ sobre el

¹⁹ Aquí se observa, por lo tanto, una de las propiedades de los campos de producción de bienes culturales, aquella que indica que la *subversión herética* pretende representar un retorno a los orígenes.

²⁰ Se trata del crítico uruguayo que escribió el “El juicio de los parricidas” (1957) para dar cuenta de ciertas posiciones intelectuales defendidas desde la Revista *Contorno*, editada desde fines de 1953. En palabras de uno de sus fundadores, David Viñas, se trató de un intento por tomar distancia “desde una izquierda precozmente sartreana tanto del elitismo

nacimiento de una nueva generación en la literatura argentina, explicado a partir de la irrupción de la política en 1945, las rápidas transformaciones sociales, las nuevas tendencias filosóficas, toda una serie de factores que posicionaban la obra literaria dentro de una realidad concreta que reclamaba el examen crítico del escritor “como acto previo a toda creación y a toda obra” (MAHIEU, 1961: 42), quien se transformaba, podríamos decir, en una especie de analista cultural. Similares transformaciones podrían reconocerse para el campo cinematográfico, en un período en el que, por otra parte, los límites precisos entre cada una de las prácticas culturales parecían desdibujarse. Pero estas consideraciones abren ya el camino para nuestro tercer eje de análisis.

2.3. Plantar el nuevo sistema de vigencias. Compromiso y responsabilidad

El análisis de las concepciones sobre la práctica cinematográfica y la marcación de la propia posición a partir de los criterios de funcionalidad de la misma - en vinculación con una prioritaria definición social -, así como del establecimiento del lugar del cine de formato reducido, de los antecesores y de la tradición en la cual la práctica se sitúa, nos trajo hasta la compleja discusión en torno de las relaciones entre el espacio profílmico y el extrafílmico. Tal como hemos adelantado, estas disputas tienen la marca de la época en la que se sitúan. Así, uno de los rasgos característicos que asume la pregunta acerca de la función social del cine y, particularmente, del *documental* o el *movimiento independiente*, se resume en la noción de compromiso propia del modelo de intelectual crítico:

que nos llegaba de *Sur* y de *La Nación* desde el campo liberal, como de los tonos populistas que se emitían desde el peronismo clásico”. En Carlos Ulanovsky, *Parén las rotativas (1920-1969)*. Buenos Aires: Emecé, 2005, p. 147.

No todos son (como Kohon, Birri, Feldman, Ríos o Tamayo) críticos de la realidad, “del contorno”, si bien pueden admitirse las diferencias individuales de visión. Muchos de los cortos existentes pecan de una insuficiente indagación previa, de cierta timidez en la ubicación intelectual y estética. La problematización del vacío cine existente involucra (como sucedió en la literatura), “la responsabilidad de plantar, desde las raíces mismas, el nuevo sistema de vigencias”; atacar las estructuras externas y polemizar buscando el significado interno de los errores pasados; empezar de nuevo planteándose el sentido mismo de la crítica y la creación. Este planteo a fondo -que todos reconocen teóricamente- significa dentro del campo que estudiamos acceder a una visión más lúcida de la realidad, introducirse definitivamente en la provocación que el mundo actual les ofrece. Tras esta ubicación ineludible que es una forma de conocimiento, viene su interpretación. Aquí caben las soluciones de forma que cada creador crea necesita para su propia expresión. Pero esta necesaria renovación de lenguaje está implícita en el proceso transformador de valores que alcanza ya, a todos los órdenes de la cultura (MAHIEU, 1961: 43-44).

Replantear, desde las raíces, el nuevo sistema de vigencias, las reglas del juego, las legitimidades que sustentan la práctica, es para el autor la posibilidad de redefinir la relación entre el acto – individual - de la creación y las condiciones – sociales - que aporta la realidad. Se trata de una renovación estilística, formal y axiológica en la que el propio sentido de la práctica es objeto de interrogación bajo el mandato-paradigma de la responsabilidad o el compromiso. Influenciado por el existencialismo sartreano, que en aquellos años interpelaba fuertemente la práctica de los intelectuales, este nuevo cine se rebelaba contra la práctica comercial vacía de significación artística (la cual se interpretaba, a su vez, como fruto de una relación con el contexto). En esa renovación, en esa búsqueda de alteración de los parámetros de legitimidad del campo, se reserva un rol destacado para el documental:

...la tendencia documental (en un sentido amplio, que puede abarcar obras muy disímiles) ha probado ser la ruta más fértil de una captación de las coordenadas actuales de la realidad en las

dimensiones específicas del cine de corto metraje. Las mismas modalidades técnicas de éste, que permiten un tratamiento ágil y rápido, suponen la adecuación del instrumento a una tarea de registro e indagación, que siga todos los repliegues del ser, que lo alcance en propia duración vital (MAHIEU, 1961: 44).

La síntesis propuesta, que parte de las tareas de registro e indagación de la realidad, muestra claramente la posición de un grupo de realizadores que reflexionan en torno a su práctica, replanteando su sentido en una vinculación necesaria con el mundo que los rodea. Tal concepción - característica de la *modernidad* cinematográfica- es tanto punto de partida de este *documental social* como de las prácticas y teorizaciones del posterior *Tercer Cine*²¹. Si bien son dos tendencias diferenciadas, beben -al menos en parte- de las mismas fuentes: la crítica a los modos dominantes de hacer cine, en vinculación con el medio social en que tales se originan y, por tanto, una idea de *compromiso*²². De allí la importancia otorgada a la indagación tanto formal como de contenido:

...la libertad creadora, la experimentación, la búsqueda de un estilo, no se limitan a una especulación teórica (aunque la tiene muy en cuenta). Son inseparables de la búsqueda de un sentido, de un contenido esencial. Y ese sentido es también inseparable de la grave y vital responsabilidad para con el pueblo que nos rodea (del que formamos parte); técnicos con sentido entonces, y por ende verdaderos artistas. Creemos que esto explica la fundamental

²¹ Aunque todo este proceso sea criticado como “cine de autor”, “burgués”, o “segundo cine”, desde los nuevos planteos formales y, sobre todo, político-ideológicos, de finales de la década realizados por ese Tercer Cine, cuya principal renovación consistía en pensar la práctica cinematográfica como una intervención, un film-acto, un cine-guerrilla. Con estos cuestionamientos, el cine de intervención política producirá una fractura al interior de lo que aparecía como un bloque bastante homogéneo, recuperando algunos de los exponentes de ese documental social pero rechazando muchas de las nuevas vigencias que el movimiento independiente buscaba instaurar como legítimas.

²² Paranaguá establece una línea de continuidad entre ambas propuestas, a partir de la idea de radicalización, por parte de Cine Liberación, del postulado del compromiso sustentado por la Escuela de Santa Fe. Entendemos que esto es pertinente hasta cierto punto, puesto que si indagamos acerca de *con qué y/o con quiénes* e incluso *cómo y desde dónde* se entablaba tal compromiso, comienza a aparecer cierta diferenciación. Paulo Antonio Paranaguá, op. cit.

orientación documentalista del Instituto. “La elaboración creativa de la realidad” de que hablaba Grierson como meta sigue siendo un objetivo esencial. Y también el testimonio de los problemas múltiples que presenta esa realidad en constante transformación²³.

Así, desde la experiencia pionera y amateur del cineclubismo hasta las propuestas de intervención política de fines de la década -que conciben al cine como una herramienta al servicio de los objetivos de la transformación social, y/o de la revolución-, el movimiento expresado en el cortometrajismo, aventuramos, operaría como bisagra entre el campo cinematográfico configurado hasta el peronismo -que coincide con el sistema de estudios clásico y luego con la organización industrial con intervención estatal- y la re-configuración operada a partir de la intervención autoritaria de la denominada *Revolución Argentina* (1966-1973) -que posibilitó, paradójicamente la aparición del cine de intervención política en sintonía con la ruptura o desborde de la institución-cine-.²⁴ Tal como adelantamos en la introducción, los primeros años sesenta son de fundamental importancia para comprender las evoluciones del campo, tanto las posiciones al interior del mismo, como las tensiones que, surgidas externamente, repercutían en él. Durante el transcurso de la década las diversas prácticas culturales serán objeto de reformulación bajo el imperativo de la transformación del mundo y las nuevas relaciones entre cultura y política. Si a principios de los sesenta toma forma la idea de la *responsabilidad* o el *compromiso*, hacia fines de esa década y principios de

²³ Reflexiones acerca de la experiencia fílmica del Instituto del Litoral, aparecidas en Tarea Universitaria N° 7, noviembre de 1959, citado por José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L, 1961, p.57.

²⁴ Esta reconfiguración del campo cinematográfico puede pensarse de modo paralelo al análisis latinoamericano según el cual el documental adquiere relevancia y prestigio en la larga transición entre “la era de los estudios” y “el cine independiente o de autor”. Las fechas y eventos que acompañan la periodización son los festivales de Cine Documental y Experimental realizados en Montevideo a mediados de la década del 50 y la primera muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida, en 1968. Ver Paulo Antonio Paranaguá, op. cit., p. 50.

la siguiente se producía un desplazamiento desde el “modelo sartreano” de *intelectual crítico* hacia el “modelo gramsciano” de *intelectual orgánico* subsumiendo la práctica cinematográfica a un proyecto político.

3. Los cortometrajes y su vinculación con el Estado

Con la conformación de la industria cinematográfica en la década del treinta y la organización de los estudios y el sistema de géneros se estableció, por oposición a las películas de largometraje, un espacio en el que confluían diversas realizaciones - variados tipos de documentales, dibujos animados, actualidades, entre otras- agrupadas bajo el calificativo genérico de “material corto”. Así, en las revistas especializadas, las primeras informaciones sobre documentales las hallamos junto a otro tipo de producciones, que responden a esa denominación cuyo rasgo específico atiende a la duración de la película. Asimismo, en materia legislativa las propuestas suelen referirse a la industria cinematográfica en general, con consideraciones especiales hacia las producciones de menor metraje. Antes de avanzar en el análisis específico de este cine “menor”, debemos comprender algunos componentes la situación de la cinematografía en general.

Luego del golpe de estado de 1955 se asiste a una intensa disputa entre productores y exhibidores. Con el advenimiento de la política de *desperonización* ya mencionada, los dueños de las salas iniciaron una campaña para intentar retrotraer las condiciones de explotación cinematográfica a la vigente con anterioridad al golpe de Estado de 1943. Por su parte, los productores desplegaron una medida defensiva de las prerrogativas económicas que la legislación - de la ahora considerada “tiranía depuesta”- había impulsado. En paralelo, solicitaban encarecidamente que se los tuviera en cuenta en la elaboración de la

proyectada ley cinematográfica. El central elemento de disputa era el establecimiento de cuotas de pantalla, situación de tensión que se sobrellevaba desde el último período de la gestión peronista²⁵.

Si el conflicto entre ambos sectores no era nuevo, algo notable fue que los productores agruparon detrás de sus demandas a otros sectores de la actividad, constituyendo un *Comité de Defensa del Cine Argentino*, cuyo debut se realizó con una suerte de manifiesto titulado “La verdad sobre el cine argentino”, con el cual tomaban distancia del peronismo. Lo que buscaron fue un nuevo posicionamiento a partir de responsabilizar al gobierno anterior por el lamentable estado de la industria cinematográfica.²⁶ De tal modo, su revitalización no pasaba por dismantelar lo que había sido la legislación proteccionista sino por profundizar alguna de sus medidas y suprimir sus aristas más ríspidas. Los conflictos se exacerbaban hasta la sanción de la nueva legislación (CAMPODÓNICO, 2005)²⁷.

El Decreto-ley N° 62/57 de “Fomento de la Cinematografía Argentina”, firmado el 4 de enero por Pedro Eugenio Aramburu e Isaac

²⁵ Puede encontrarse un análisis detallado del proceso abierto con el golpe de Estado de 1955 en Raúl Horacio Campodónico, op. cit.; para los años posteriores Claudio España (dir.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*. Volumen I y II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005 e Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (comps), *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*, Buenos Aires: Biblos, 2011.

²⁶ Criticaron principalmente la censura y la falta de libertad de creación y la insuficiencia de la política crediticia y de los convenios internacionales “de reciprocidad”, estos últimos por haber sido realizados “a espaldas de la industria”. El Comité estaba formado por autores de libretos, directores, escenógrafos, productores y laboratorios. Raúl Horacio Campodónico, op. cit.

²⁷ La pelea mencionada, que cristalizó en una batalla de solicitudes, no fue la única. Paralelamente a esa disputa se fueron estableciendo posiciones. La desavenencia entre los directores no tardó en llegar, de modo similar en la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Estos re-posicionamientos expresaban diferencias ideológicas pero también de renovaciones formales y modos de comprender la propia realización cinematográfica. Un corolario de este proceso fue la vinculación entre sectores de la industria y un *movimiento* del cual participaron realizadores de cine de formato reducido (los cortometrajistas analizados por Mahieu), críticos cinematográficos, directores no vinculados con los estudios (los llamados *independientes*). Para Campodónico el pronunciamiento de la nueva entidad de directores -Asociación de Directores de Películas, ADP- representa “el documento fundante del nexo cine-literatura”, algo así como el punto de partida de un cine de intención intelectual. Horacio Raúl Campodónico, op. cit. p. 344.

Rojas, aparece entonces como resultado de la búsqueda de la conveniencia común, luego de comprender la situación de suma cero a la que se había llegado. En un primer momento, habiendo entendido que la virulencia del conflicto, lejos de haber beneficiado a algún sector, perjudicaba a la industria en general, la ley aparece como producto del trabajo impulsado por los distintos sectores de la actividad, agrupados en catorce entidades. Como síntesis de ese proceso, Mahieu menciona la conformación de la Unión del Cine Argentino (UCA), de la cual participó la Asociación de Realizadores de Corto Metraje Argentina (ARCMA)²⁸, la Asociación de Cine Experimental (ACE)²⁹ y la Federación Argentina de Cine Clubes (FAAC). Por intermedio de esta medida se creó un sistema de fomento y regulación de la actividad, basado en la consideración del cine en tanto “industria, comercio, arte y medio de difusión y educación” y en la vigencia de la libertad de expresión. A ese respecto, merece destacarse la equivalencia postulada entre las actividades cinematográficas y las periodísticas.³⁰ Sus rasgos salientes fueron la creación del Instituto Nacional de Cinematografía

²⁸ Formada a fines de 1955, participó del primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes -realizado en Montevideo en 1958, en simultáneo con el tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental- con un informe en el que sintetizó parte de las tareas desarrolladas para lograr un reconocimiento hacia el cine de formato reducido en los sectores de la industria, así como cierto consenso general en torno a su importancia, aceptando “la necesidad del fomento y la obligatoriedad del corto, la creación de una escuela nacional de cinematografía, el apoyo al cine experimental y a los cine clubs, la creación de una cinemateca, etc.” José Agustín Mahieu, José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1961, p. 46. Esas tareas se verían reflejadas en la sanción y reglamentación de la ley.

²⁹ Tal Asociación nace de la creación, a principios de 1956, de una rama experimental en el marco de la mencionada ADP. Con la redacción de sus estatutos, en el transcurso de ese año, especifica sus propósitos de capacitación “en el campo de la experimentación, como una permanente tentativa de renovación del lenguaje cinematográfico” y posteriormente redacta y presenta al INC proyectos de estímulo al cine nacional y, especialmente, de la creación del Centro Experimental. José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1961, p. 46.

³⁰ Si bien se comprende la voluntad de diferenciación de la legislación peronista en la materia, resaltando una de las aristas más conflictivas de la misma -la censura-, no está de más recordar que la búsqueda de un tratamiento legislativo similar para el campo cinematográfico y el periodístico ya había sido propuesto por el peronismo en 1948.

(INC) y de un Centro Experimental Cinematográfico, destinado a la formación de artistas y técnicos.

En cuanto al fomento de la producción, una de las medidas estaba referida a la calificación de películas, según pudieran acogerse a los beneficios de la ley, y en ese caso se establecía la obligatoriedad de la exhibición - las de clase A -. Por oposición, las de clase B eran aquellas que no gozarían de tales beneficios y serían consideradas de exhibición no obligatoria. Frente a la legislación anterior, que establecía la obligatoriedad por el solo hecho de ser realizaciones nacionales, y retomando una de las críticas que se le había imputado, verbigracia, la promoción de la mala calidad de muchas realizaciones - la presente ley tenía como meta el discernimiento de las producciones en función de su "calidad artística". Esto, como veremos, también parece ser un reclamo de los sectores advenedizos³¹. El decreto dispuso, asimismo, la formación de un fondo - a partir del 10% de lo recaudado por la venta de entradas, las tasas de visación de películas extranjeras y multas o similares - y de un sistema de créditos, fondos de recuperación industrial y premios y se promovió la difusión en el exterior de las películas clase A.

En el capítulo III, "De la Exhibición obligatoria", el artículo 10 establecía la obligatoriedad de la exhibición de noticiarios cinematográficos

³¹ También se clasificaron las salas, determinándose los turnos de exhibición y los porcentajes que sus dueños debían pagar a los realizadores y se estableció una subcomisión calificadora a fin de garantizar la "protección de la minoridad". Resulta llamativo, por otra parte, que en tanto se establecía este sistema de clasificación de películas se dispusiera la aplicación de sanciones a quienes "ejercitaren censura o impidieren la libre circulación y exhibición de una obra cinematográfica". No estamos en condiciones aquí de desarrollar esta dimensión de análisis pero no podemos dejar de poner en evidencia la contradicción que supone la institución simultánea de, por un lado, la potestad -legítima- para ejercer la clasificación (que al fin y al cabo supone la aplicación de una violencia simbólica) y, por el otro, la constitución de la censura como un objeto de sanción. Para un análisis sociológico de la censura ver Florencia Luchetti y Fernando Ramírez Llorens, op. cit. y Fernando Ramírez Llorens, "Los límites de la independencia: cine, Estado y nuevos realizadores en la década del 60", en Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (comps.), *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*. Buenos Aires: Biblos, 2011, pp. 43-59.

argentinos en las salas del país, en cada una de las secciones bases de sus programas. Allí mismo se indicaba que el Instituto de Cinematografía sería el encargado de establecer el tratamiento a seguir en lo relativo a exhibición de películas de cortometraje. Se hacía partícipe a estas películas en el régimen de premios y se establecía que el Instituto haría lo conducente a fin de atender “el fomento del cortometraje y estímulo al cine experimental” (artículo 17, inciso g).

A fines del año 1957, a través del Decreto-ley 16.386/57, se reglamentaron los porcentajes correspondientes al sistema de premios y de fomento. El 30% del fondo de fomento cinematográfico se destinaría a otorgar premios a las películas de corto y largometraje calificadas como “A”. Los porcentajes aplicados a los *Premios al cortometraje* se distribuían de la siguiente forma: los tres primeros premios se beneficiarían con el 0,75% cada uno, los tres segundos premios, con el 0,50% cada uno y los cuatro terceros premios, con el 0,35% cada uno. Sin embargo, según consta en el Informe de la ARCA y la FACC presentado en Montevideo en 1958, las disposiciones legales no se habían concretado completamente. Es importante consignar las propuestas de la Asociación relativas al fomento al cortometraje. Decía el informe:

aquél [el fomento] cubriría únicamente el costo de la producción a las películas previamente calificadas por su calidad técnica y artística suficientes, evitando, de esa manera, que los grandes estudios se vuelquen a la producción de cortos, desvirtuando así el sentido del fomento (MAHIEU, 1961: 47-48).

De esta manera, los cortometrajistas demandaban al Estado el apoyo de una actividad “de calidad artística y técnica”, y no parecían tener reparos ni objeciones en cuanto a la necesidad de calificación con el objetivo de determinar la adecuación de las realizaciones a los requisitos previstos. Antes bien, parecerían requerir su intervención, precisamente, a fin de

asegurar la calidad de las producciones. Así como las productoras de los años cuarenta saludaron la iniciativa oficial³², adecuando sus películas a los requerimientos estatales, en los primeros años sesenta, un grupo de cineastas *independientes* demandaban la protección estatal de su actividad, confiando en que el espacio abierto por la *Revolución Libertadora* en el campo cultural, así como posteriormente el frondicismo en el gobierno, no pondrían obstáculos a tal independencia temática, estilística y formal. Posiblemente, la ley se evaluara como (fuese fruto de) una elaboración colectiva, nacida en parte de estos mismos sectores que la habían impulsado. A lo que quizás también se sumara una confianza nacida en la política desarrollista del gobierno encabezado por Arturo Frondizi y en la particular relación de fuerzas sociales y políticas que la misma suponía representar. Como resultado de esa particular relación de fuerzas -política en general pero también al interior del campo cinematográfico en particular- podría explicarse, que la Asociación de Cine Experimental (ACE) integrara, por ejemplo, las comisiones calificadoras de películas y la comisión de fomento al corto metraje.

En otro orden de cosas, debemos retomar brevemente las argumentaciones que fundamentan aquella solicitud de políticas destinadas al desarrollo del cortometraje. Las mismas recuerdan una serie de tópicos en los que insistían décadas atrás los sectores que hemos identificado como “orgánicos” al proyecto de restauración conservadora iniciado en 1932³³. En

³² En rigor, no sólo manifestaron una buena acogida para la medida, sino que la misma había sido constantemente demandada, sobre todo desde el comienzo de la Segunda Guerra Mundial que produjo la escasez de celuloide virgen.

³³ Aquellos, como hemos mencionado, apelaban a la dimensión político-ideológica del cine para justificar la intervención estatal en la materia. En el marco de la conflagración mundial estos justificativos, en principio opuestos a aquellos que insistían en la dimensión industrial del cine, serían profundizados, tanto desde su importancia como medio de propaganda como desde una justificación económica por parte de los productores. Éstos harán uso de una retórica en la que aparecen entremezclas, como superponiéndose en una sinonimia auto evidente, las ideas de desarrollo industrial con las de defensa de la soberanía, conformando así un particular mosaico nacionalista. Aquellos tópicos, por otra parte, pueden vincularse incluso a ciertas premisas rastreables hasta el período silente, vinculadas con los discursos

un manifiesto elaborado por la ARCMA en 1960 buscaban hacer comprender que la producción de cortos era una actividad “*necesaria para el país*”, por cuanto se trata de un preciado medio de formación, de investigación, de difusión. De este modo, demandaban la tan diferida promulgación de la reglamentación relativa al cortometraje, a fin de asegurar:

una cantidad de películas necesarias en este momento, para que la Argentina sea más conocida en el exterior, no sólo por sus bellezas y sus industrias sino también a través del enfoque de una generación joven que vuelca su vocación y su necesidad de expresión en el arte más dinámico y moderno: EL CINE (MAHIEU, 1961: 50).

No buscamos establecer continuidades ideológicas donde, evidentemente, no las hay. Lo que estamos considerando, sin embargo, es la posibilidad de asociaciones en cuanto a los modos de comprender la práctica cinematográfica. Si bien de signo ideológico inverso, las apreciaciones se acercan en lo referido a la prioridad asumida por la dimensión político-ideológica del cine en vinculación, aunque modo novedoso, a su dimensión artística. Sea que se lo conciba como medio de transformación o de expresión social, o que se reclame su vigilancia por la peligrosidad de su prédica, hay coincidencia en cuanto a la impronta comunicacional que se le reconoce. Además, su utilización sustentada en la necesidad de la difusión de una imagen del país y particularmente de sus

nacionalistas y positivistas de principios del siglo XX, tales como su idoneidad como medio de educación patriótica y su potencialidad como medio de difusión y exaltación de la modernidad. Para un análisis de esa temática ver Irene Marrone *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2003 y Andrea CUARTEROLO, Andrea, “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (comps.), *Una historia del cine político y social en Argentina*, Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp. 145-172.

bellezas naturales y sus industrias, así como la insistencia en la utilidad de tal promoción, son elementos rastreables en los sectores aludidos³⁴.

Por otra parte, no debemos perder de vista el uso del conector “sino” en el párrafo citado. En efecto, en él puede verse una suerte de reconocimiento de las reglas del campo en el que se quiere intervenir, desplegando una argumentación ya aceptada como formando parte de las reglas de juego e introduciendo, a continuación, el aporte específico de estos nuevos sectores. Así, lo novedoso aquí reside en el acento puesto en la formación de nuevas generaciones de cineastas. Esto se vincula con una doble necesidad para este sector: de una parte, la posibilidad de garantizar la formación de nuevos directores que, por fuera de la industria, revitalizaran la práctica cinematográfica, sus temas, sus lenguajes, sus producciones y, de la otra, la *profesionalización* del campo, estableciendo de manera sólida la posibilidad de generar un espacio estable de producción y circulación de las obras. Se insistía así en la necesidad de instituir lo que la ley había previsto: la obligatoriedad de la exhibición de cortos en todas las salas del país y la posibilidad de recuperación económica de la inversión realizada, a fin de permitir la continuidad en su trabajo y el reconocimiento en dicho campo, cuyos sectores parecían aún renuentes a la inclusión demandada. Simultáneamente, es posible suponer en aquella argumentación, simplemente un uso del sistema de vigencias propio del campo, a fin de afirmar su pertenencia al mismo.

Por último, el acento puesto en la dimensión generacional no llama la atención en el contexto de los años sesenta, caracterizados por la existencia de una *revolución cultural* que otorgó un rol inédito a la

³⁴ Podría pensarse así en una suerte de nacionalismo de signo invertido: se mantienen varios de los esquemas de pensamiento pero se les invierte la carga valorativa. De tal forma, todo aquello considerado evitable o no deseable para los sectores del nacionalismo restaurador se concebiría como algo deseable, al menos en principio, y viceversa.

juventud, cuya concepción misma estaba siendo alterada³⁵. El ya mencionado paralelo con la renovación generacional en la literatura puede pensarse ahora como una continuidad con aquello que posteriormente se llamó *Generación del 60*. Es que tal renovación -impulsada principalmente por la experimentación formal y la indagación estética- es producto, también, de las modificaciones legislativas en materia cinematográfica. Y éstas, a su vez, se explican como hemos visto, por el proceso político abierto por el consenso antiperonista, primero, y por el desarrollismo, después. Procesos que posibilitaron la confluencia entre sectores intelectuales y políticos, tanto en la literatura como en el cine.

Los largos reclamos condensados en el manifiesto de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje parecen haber tenido mayor acogida durante la gestión de Arturo Frondizi (1958-1962). Si en 1957, los diversos sectores de la industria cinematográfica -vinculados a los cuales se encontraba este *movimiento independiente*, pero de modo subordinado- habían conseguido la sanción de la Ley de cine, en 1961 parecía llegar el turno de los cortometrajistas³⁶. En agosto se volvió a insistir con la reglamentación de la ley de 1957, en lo referido al “fomento del corto metraje y estímulo al cine experimental”. A través de la Resolución del Instituto Nacional de Cinematografía N° 674/61 se creó la Comisión para el

³⁵ Si bien el concepto desarrollado por Hobsbawm refiere a los países centrales, algunas de sus caracterizaciones valen para los periféricos, toda vez que el impulso económico alimentado por la producción y consumo de bienes “culturales” se proyectó internacionalmente. Por otra parte, las políticas desarrollistas impulsadas desde el frondicismo implicaron, precisamente, una modernización económica y cultural con referencia constante a esos países centrales, los cuales funcionaban como espejo para países como Argentina, poco inclinada a reconocer su pertenencia continental. En buena medida los proyectos políticos y culturales contra hegemónicos iniciados en la década del sesenta pueden entenderse como una reacción a ese estado de cosas.

³⁶ En 1959 se presentó una reglamentación de fomento al corto metraje y de subvención al cine experimental. Allí se establecía la obligatoriedad en la exhibición de cortos, lo que no pudo implementarse debido al rechazo de los exhibidores. De todos modos, el retorno económico provisto por las escasas exhibiciones garantizadas en la propuesta no alcanzaba a cubrir el costo de las películas. José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1961.

cortometraje y el cine experimental³⁷. Se especificaba lo que se entendía por película de corto metraje -aquellas comprendidas entre los 5 y los 20 minutos de duración-³⁸ y por cine experimental: “actividad tendiente a la capacitación técnico artística orientada profesionalmente y que tenga en cuenta o signifique un intento de renovación del lenguaje cinematográfico”. Se establecía también la distribución de fondos. Según lo establecido por el Decreto N° 6948/58 y la Resolución del Instituto Nacional de Cinematografía N° 644/59, se destinaba el 3% de los fondos del Fomento Cinematográfico para el estímulo del cortometraje y del cine experimental. La distribución se realizaría destinando el 70% para el Corto Metraje (según lo estipulado por el artículo 5) y el 30% para el Cine Experimental (los artículos 12 y 16 de la presente Resolución). A su vez, el total destinado al estímulo del cine experimental se repartiría por partes iguales entre los trabajos particulares y las actividades de las instituciones experimentales reconocidas³⁹.

³⁷ Que estaría compuesta, hasta un máximo de ocho miembros, por dos representantes de la ARCM y otros dos de la Asociación de cine experimental, presididos por un miembro del directorio del INC y ateniéndose a ternas propuestas por las entidades. Durarían un año en funciones, pudiendo ser reelegidos. La medida establecía las funciones de la comisión (artículo 3), entre las cuales se hallaba la clasificación de los films aceptados para su posterior promoción y la inspección de la exhibición del cortometraje en el país; el régimen de desarrollo de su actividad (artículo 4).

³⁸ En el texto de Mahieu, la duración de estas películas se establece entre 5 y 10 minutos, sin embargo en la Resolución 674/61 se establece la medida mencionada. La legislación puede consultarse en *Anales de la Legislación Argentina*, Tomo XXI B, página 1225.

³⁹ Entre los primeros: a) trabajos de experimentación sobre nuevos medios de expresión artística y/o técnicos, en todos los campos que abarca la realización cinematográfica, que puedan o no culminar en filmación y trabajos de investigación que se refieran especialmente a problemas teóricos y su publicación; b) filmaciones en 16 mm, blanco y negro, sonoro que sean la primera realización del peticionante; c) becas de estudio o perfeccionamiento, dentro o fuera del país, para la realización de trabajos indicados en el inc. a del presente artículo (artículo 12). Las segundas deberán presentar un plan anual de actividades con el cálculo del costo que demandará la realización de las mismas. Se excluyen de este beneficio a las instituciones oficiales, semioficiales o mixtas y todas las que persigan fines comerciales o estén patrocinadas o subvencionadas por empresas privadas de orden comercial (artículo 16).

En cuanto a la política de subsidios, entre los requisitos para su obtención figuraban estar inscripto en un registro de realizadores,⁴⁰ presentar una declaración de costos adjuntando comprobantes, no incluir propaganda comercial, no haber sido producidos ni subvencionados por organismos estatales o empresas privadas y reunir un “mínimo de condiciones artísticas y técnicas a criterio de la comisión”. Tampoco podía recibirse el subsidio si la película se hubiese beneficiado con el sistema de premios establecido en el artículo 17 del Decreto-Ley 62/57. Las películas debían ser presentadas “en formato estándar” y los rubros en que se las clasificaba eran: temática general, divulgación artística, educativas, didácticas, científicas, infantiles y turísticas. Según esa clasificación, la Comisión se encargaría de estudiar la distribución a través de salas de exhibición, organismos oficiales, empresas privadas, etc., para su difusión, comercialización o venta, tanto en el país como en el exterior. También se detallaba la modalidad en que se aplicaría el régimen subsidios, uno de cuyos ejes estaba puesto, como se ha dicho ya, en el impedimento de convertirlo en una fuente de ganancia económica⁴¹.

Esta nueva reglamentación se basaba en la admisión de que el único estímulo para la producción de cortos que se había implementado hasta ese momento, y de manera infructuosa, era el sistema de premios a la producción anual, destacándose, asimismo, la dificultad de aplicar la

⁴⁰ Para ingresar en este “Registro de Directores-Productores” era necesario poseer antecedentes cinematográficos en dirección técnica, interpretación, libro, crítica o estudio, y presentar un proyecto concreto de filmación (artículo 7).

⁴¹ Tal como puede leerse en el artículo 8: una vez conocido el monto destinado a tal efecto - a fines del mes de abril-, se procede a repartirlo por partes iguales entre todas las películas beneficiarias (se incrementa un 33% cuando se trata de películas en color). Se establece que el monto no podrá superar el costo real de las producciones; si ello ocurriese, la diferencia se reintegrará al monto total del fondo para ser nuevamente distribuida entre las restantes beneficiarias. Si una película subsidiada obtuviera por cualquier medio ingresos monetarios que superaran (incluido el subsidio) el costo real más los costos originados para obtener esos ingresos, se deberá reintegrar la diferencia al fondo de fomento (sin superar el monto del subsidio). Ningún director podrá ser subsidiado en más de dos películas por año. Se podrá adelantar el 50% del subsidio. Las películas beneficiadas con el adelanto del subsidio que perciban luego premio, deberán reintegrar el adelanto.

obligatoriedad de exhibición de los cortos. Si el objetivo de máxima era instituir las condiciones para una producción estable, los subsidios y créditos eran un paso necesario pero insuficiente. Lo fundamental, sostenía Mahieu (1961: 69) era “establecer el concepto de una producción considerada de interés cultural”. Para ello, se debía organizar un sistema de exhibición obligatoria semejante al que funcionaba para las películas de largo metraje. Algunos años después el autor insistía en marcar esa dificultad:

El cortometraje, que se desarrolla en condiciones difíciles por falta de una exhibición normal, es uno de los medios potencialmente más efectivos para documentar el rostro ignorado de nuestro país y sus problemas vigentes. Es también un instrumento cultural invaluable. Entidades como la Asociación de Realizadores de Corto Metraje luchan desde hace tiempo para que este movimiento no se frustre en el silencio de la incomunicación (MAHIEU, 1966: 56).

Este resultaba entonces uno de los elementos centrales en la prédica de estos sectores. Si bien en los considerandos de la reglamentación se destacaba la importancia cultural y formativa del cine de formato reducido⁴², es posible pensar que la misma nunca logró la difusión proyectada como para trascender la demanda sectorial y ser tomada por otros sectores del campo cinematográfico o incluso por algún movimiento social más amplio, como para volverse una demanda más universal o menos anclada. Es posible, asimismo que los intereses de los exhibidores hayan sido más fuertes que los de los advenedizos sectores de la producción, puesto que la obligatoriedad nunca pudo aplicarse.

⁴² “el corto metraje como género, es fundamental dentro de del panorama artístico-cultural cinematográfico del país y como base de la promoción de nuevos realizadores (...) para el desarrollo integral del cine nacional se requiere la formación de elementos técnicos y artísticos capaces no sólo de concretar obras correctamente realizadas, sino formas nuevas de expresión cinematográficas”. José Agustín Mahieu, *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1961, p. 51.

Nuevamente, en agosto de 1964 se presentó una reglamentación del fomento al cortometraje. La Resolución N° 610/64 del Instituto Nacional de Cinematografía establecía la existencia de dos tipos de subsidios: uno para la realización de proyectos y el otro para películas ya realizadas que fuesen óperas primas. Se cuentan entre sus objetivos la promoción de la comercialización en el país y el extranjero, su exhibición en salas y su difusión en centros culturales, artísticos y educativos. El fomento se aplica a películas cortas (entre 5 y 20 minutos) realizadas en 35 mm, destacando significativamente el “principio de autonomía e independencia” que se considera propio de este tipo de producciones. Asimismo, el artículo 2 de la resolución deja entrever el trabajo de los representantes de las Asociaciones de Realizadores de Corto Metraje y de Cine Experimental que habían integrado la Comisión creada en virtud de la Resolución 674/61. En dicho artículo se consideraba, en efecto, a estas realizaciones como “medio de expresión estética, instrumento de plasmación y difusión de nuestra cultura y vehículo de nuestras circunstancias humanas y naturales en sus valores más cumplidos”.

Hay, sin embargo, una modificación en el modo de administración y aplicación del subsidio en la nueva resolución, que permite adivinar las complejidades prácticas de sostener el fomento. En la nueva reglamentación se determinaban dos presupuestos tipo: uno para producciones en blanco y negro y otro para realizaciones en color. Según el monto total destinado al fomento del corto metraje, se procedería a dividir ese total con los presupuestos tipo, a fin de determinar la cantidad de subsidios a establecer (art. 12). Así, la lógica de otorgamientos de subsidios se invertía. En 1961, la cantidad disponible se dividía entre las películas aptas para recibir el beneficio, en tanto que en 1964 se fijaba un modelo de presupuesto tipo para luego, en función del dinero disponible, ver la cantidad de películas a las cuales se podía beneficiar. La euforia del inicio estaba en franca

declinación. Según Mahieu (1966), las medidas de fomento no alcanzaban a cubrir los crecientes costos de producción.

Por otra parte, no debe perderse de vista que pese a la ambiciosa medida decretada por la *Revolución Libertadora*, su aplicación demandó un largo proceso de disposiciones provisionales y negociaciones permanentes. La reglamentación de la ley dio lugar a todo un conjunto *ad-hoc* de decretos, resoluciones y proyectos que se extendieron por un lapso de varios años. Uno de los principales problemas fue la discrepancia entre productores y exhibidores, causada por el rechazo constante de los últimos en torno a la obligatoriedad de la exhibición, que en la práctica supuso incumplimientos de la ley, acuerdos provisorios, convenios conciliatorios y posteriores amnistías generalizadas.⁴³ Asimismo, el sistema de premios impulsado como uno de los pilares del fomento a la cinematografía argentina generó numerosas críticas entre los implicados (Mahieu, 1966; Marrone, 2011). Si a principios de la década del sesenta “la concreción de un movimiento coherente, que instalara nuevas bases conceptuales y expresivas para nuestro cine, era más bien parte de una especulación teórica y anticipatoria” (MAHIEU, 1966: 54), hacia 1966 el panorama no era tan

⁴³ Tal situación se expresa, por ejemplo, en la sanción del Decreto-Ley 7.070/63 de agosto de 1963 por la cual se proyecta la creación de una Comisión Especial a fin de realizar reformas al régimen legal cinematográfico. La Comisión, que debía expedirse en un plazo de tres meses, se conformaba, por partes iguales, con representantes del Ministerio de Educación y Justicia, del Instituto Nacional de Cinematografía, de la producción y de la exhibición. Por otra parte, el decreto adjunta un convenio suscripto el 13 de agosto de 1963 por la Federación Argentina de Exhibidores Cinematográficos, la Asociación de Empresarios Cinematográficos, la Asociación de Empresarios Cinematográficos Independientes, la Asociación Empresarios Cinematográficos de la Provincia de Buenos Aires, la Cámara de la Industria Cinematográfica Argentina, la Asociación General de Productores Cinematográficos de la Argentina y la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA). Su objetivo era diagramar la programación para completar el ciclo de explotación de las películas ya estrenadas. Allí manifestaban su conformidad con la derogación del art. 14 del Decreto-Ley 16.385/57 (sobre calificación de las películas y prohibición para menores de 18 años) y se comprometían a respetar la obligatoriedad de la exhibición a través de la libre contratación. Particularmente, los exhibidores acatarían la medida “con el film que ellos elijan entre los que estén en condiciones de ser exhibidos, en cada turno de exhibición”. También es sugerente de los problemas que la legislación cinematográfica presenta en el período los sucesivos nombramientos, impugnaciones, modificaciones, e intervenciones en el directorio del Instituto Nacional de Cinematografía.

alentador. El anunciado “camino a un nuevo cine” parecía cerrarse con el siguiente panorama: “1965: la crisis del cine argentino se mantiene sin variantes. La producción del 64 es mayor: cerca de 40 films de estreno aún incierto. El decreto del 6 a 1, repetidamente anunciado, duerme en antecámaras. El Instituto anuncia copiosas deudas de productores, acumuladas por diversas razones, entre ellas la difícil explotación de los films” (MAHIEU, 1966: 76).

4. Conclusiones y nuevas perspectivas

Con el objetivo de contribuir al análisis de una *tradición documental* en Argentina, que incorpore las producciones clásicas de toda la primera mitad del siglo XX, hemos considerado la posición que en el campo cinematográfico asumió un sector de realizadores que se ha reconocido en la categoría de *independiente*. Se trata de una propiedad, la *independencia*, que se reivindica tanto desde los integrantes de la experiencia como desde trabajos posteriores donde se la retoma y utiliza sin una suficiente interrogación. Tal como analiza Ramírez Llorens (MARRONE, 2011) la *Generación del 60* era en todo caso independiente de la producción industrial, es decir de los grandes estudios (y eso tampoco es tan evidente) pero no del Estado.

Para el caso de los *cortometrajistas*, reivindicaban para sí un nombre -y una práctica- que desde las esferas oficiales había designado hasta el momento producciones que no se distinguían en calidad u orientación, sino por su duración. Se ponían así en el marco de una tradición que ayudaban a rehacer, a recrear. Como hemos visto, en la forma en que se piensa al cortometraje convive la idea de *género* con la idea de *medio* de formación y experimentación. Ello se explicaba no solamente por condiciones económicas, sino también argumentando que el formato reducido, al estar

menos sujeto al control, permite mayor independencia temática y formal. No deja de ser llamativo que en aras de la independencia se demande al Estado la satisfacción de una serie de medidas que implican, como contrapartida, la clasificación y selección de las producciones. Solamente una profunda confianza en ser parte de quienes estarían encargados de realizar las evaluaciones puede explicar que se piense que estas medidas garantizarían y ayudarían a consolidar la producción independiente.

Por otra parte, la aplicación de la medida más importante, la obligatoriedad en la exhibición, no pudo lograrse. Posiblemente, hipotizamos, esta situación pueda explicarse por una cisura dentro del *movimiento independiente*, que dibujaría dos zonas próximas pero diferenciadas y que en buena medida se corresponde con la doble acepción que convive en el texto de Mahieu. Si algunos realizadores fueron integrados a la lógica de producción patrocinada por el estado, fueron aquellos cuyas medidas pudieron ser promovidas, es decir los realizadores de largometrajes (para quienes el cortometraje fue un *medio* de acceso al cine). Los que se mantuvieron en el ámbito de realización del cortometraje (asumiendo sus posibilidades expresivas, de la mano de su concepción como *género*) no pudieron generar un consenso amplio en torno a sus demandas particulares. Es posible, por otra parte, que entre este subgrupo y el cine de intervención política puedan existir más cercanías que con el cine *independiente* en general.

Asimismo, los “cortos” *institucionales* - categoría utilizada por Paranaguá (2003) para remitir a la zona de producción vinculada con los noticiarios cinematográficos- sí tenían garantizada la exhibición obligatoria, tal como establecía el decreto 62/57. Tratándose de empresas productoras es posible que la situación haya generado tensiones o conflictos entre estos intereses y los de los cortometrajistas *independientes*. El breve resquicio abierto por el frondicismo no parece haber alcanzado para lograr los objetivos de máxima de los nuevos sectores. Pero, por otra parte, es el

propio éxito obtenido en las demandas realizadas desde los sectores identificados con la independencia el que condujo a la doble situación analizada.

Por su parte, el Estado ya tenía garantizada la instrumentalización política de este tipo de producción en beneficio de objetivos conducentes al mantenimiento del orden social y aquí entonces la posibilidad planteada por los sectores cortometrajistas dependía de las relaciones de fuerza que el Estado representa en cada contexto.

Referências bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo et alii. (2007). *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería.
- ARAÚJO LIMA, Mónica Cristina (2006). “Cinema e transformação social: o Instituto de Cinematografia de Santa Fé (1956-1962)” in: *História*, v. 25, n. 2, São Paulo, pp. 162-178.
- BAJTIN, Mijaíl (2002). “El problema de los géneros discursivos”, in: *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 248-293.
- BARNOUW, Eric (1998). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, [1974].
- BENJAMIN, Walter (1973). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, in: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, [1936], pp. 17-59.
- BOURDIEU, Pierre (1991). *El sentido práctico*, Madrid: Taurus.
- _____ (1990). “Algunas propiedades de los campos”, in: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, [1976], pp. 135-141.

- BUCHRUCKER, Cristian (1987). *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- BURCH, Noël (1989). *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.
- CAMPODÓNICO, Raúl Horacio (2005). *Trincheras de celuloide. Bases para una Historia Político-Económica del Cine Argentino*, Madrid: Fundación Autor / Universidad de Alcalá / Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.
- ESPAÑA, Claudio (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*. Volumen I y II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- _____ (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933-1956*. Volumen I y II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- GETINO, Octavio y VELLEGGIA, Susana (2002). *El cine de las historias de la revolución. Aproximaciones a las teorías y prácticas del cine "de intervención política" en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires: Grupo Editor Altamira / Museo del Cine Pablo C. Duckós Hicken.
- LUCHETTI, María Florencia (2007). "Discurso audiovisual y subjetividad. Consideraciones en torno al noticiario cinematográfico in: Argentina", en *Actas de las I Jornadas de Investigación en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Comodoro Rivadavia: Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.
- LUCHETTI, Florencia y RAMÍREZ LLORENS, Fernando (2007). "El espectáculo informativo. Cine e información: el debate sobre el rol de la cinematografía al término de la Segunda Guerra Mundial", in: *Actas de las VII Jornadas de Sociología. 50 Aniversario de la Carrera, Pasado, presente y futuro 1957-2007*, Buenos Aires, Argentina.

- _____ (2005), “Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado”, en Raúl Horacio Campodónico et al., *Cuadernos de Cine Argentino. Cuaderno 2: Gestión estatal e industria cinematográfica*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), pp. 10-30.
- LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- MAHIEU, José Agustín (1961). *Historia del cortometraje argentino*, Santa Fe: Documento, del Instituto de Cinematografía de la U.N.L.
- _____ (1996). *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires: Eudeba.
- MARRONE, Irene (2010). “Apuntes para una historia integral del cine documental argentino”, in: *Revista Documental. Para re-pensar el cine hoy*, n. 2, Buenos Aires, pp. 42-47.
- _____ (2003). *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- MARRONE, Irene y MOYANO WALKER, Mercedes, (comps.) (2011). *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*, Buenos Aires: Biblos.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- ORTEGA, María Luisa (2005). “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”, in: Casimiro Torreiro y Jostxto Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra, pp. 185-217.
- ORTEGA, María Luisa y GARCÍA, Noemí (2008). *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid: T & B Editores.
- ORTEGA, María Luisa y MARTÍN MORÁN Ana (2003). “Imaginaris del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y

- el cine documental latinoamericano”, in: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n. 18, Madrid, pp.33-48.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2003). “Orígenes, evolución y problemas” en *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra, pp. 13-78.
- PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio (1999). *Creando la realidad. Cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Ariel.
- PLANTINGA, Carl (2011). “Documental”, in: *Revista Cine Documental*, n.3, Buenos Aires [2009].
- SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio (1973). *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2001). *NO-DO. El Tiempo y la Memoria*, Madrid: Cátedra / Fílmoteca Española.
- ULANOVSKY, Carlos (2005). *Parén las rotativas (1920-1969)*, Buenos Aires: Emecé.
- WEINRICHTER, Antonio (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*, Madrid: T&B/Festival de las Palmas.
- WILLIAMS, Raymond (2009), *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta [1977].

EL JUEGO SE ACABÓ: NUEVOS CAMINOS EN EL DOCUMENTAL BRASILEÑO CONTEMPORÁNEO

María Celina Ibazeta *

Resumo: Este artigo visa destacar um momento de ruptura no documentário brasileiro contemporâneo com o modo de fazer cinema muito reconhecido e prestigioso como é o de Eduardo Coutinho. Em 2009, *Um lugar ao sol* de Gabriel Mascaro e *Pacific* de Marcelo Pedroso mostram uma nova forma de entender a prática documentária e o lugar do documentarista. Este artigo compara um dos últimos documentários de Coutinho, *Jogo de cena* (2007), com as obras mencionadas acima a fim de analisar os pontos de dissidência que esses filmes sustentam.

Palavras chave: Documentário brasileiro contemporâneo, Eduardo Coutinho, Jovens diretores pernambucanos.

Resumen: Este artículo pretende destacar un momento de ruptura en el documental brasileño contemporáneo con un modo de hacer cine ampliamente reconocido y aclamado como es el de Eduardo Coutinho. En 2009, *Um lugar ao sol* de Gabriel Mascaro y *Pacific* de Marcelo Pedroso dan indicios claros de una nueva forma de entender la práctica documental y el lugar del documentalista. Este ensayo compara uno de los últimos trabajos de Coutinho, *Jogo de cena* (2007), con las obras citadas a fin de analizar los puntos de disidencia que nutren estas películas.

Palabras clave: Documental brasileño contemporáneo-Eduardo Coutinho-Jóvenes directores pernambucanos.

Abstract: This article seeks to emphasize a moment of division with the acclaimed and prestigious documentary tradition of Eduardo Coutinho in the context of the contemporary Brazilian documentary. In 2009, Gabriel Mascaro's *Um lugar ao sol* and Marcelo Pedroso's *Pacific* showed a new way to understand the roles of documentary and filmmaker. This essay compares one of the latest works of Coutinho, *Jogo de cena* (2007), with the quoted movies above in order to analyze the different points of view that support these films.

Keywords: Contemporary Brazilian documentary, Eduardo Coutinho, Young directors of Pernambuco.

Résumé: Cet article vise à souligner, dans le documentaire contemporain brésilien, un moment de rupture avec la tradition du documentaire telle qu'elle se manifeste chez le très reconnu et prestigieux Eduardo Coutinho. En 2009, Gabriel Mascaro avec *Um Lugar ao Sol* et Marcelo Pedroso avec *Pacific* ont montré une nouvelle façon de comprendre le rôle du documentaire et du cinéaste. Cet essai compare l'une des dernières œuvres de Coutinho, *Jogo de Cena* (2007), avec les films cités ci-dessus afin d'en analyser les divergences de points de vue.

Mots-clés: documentaire contemporain brésilien, Eduardo Coutinho, Jeunes de Pernambuco.

* PhD. pela Stony Brook University, New York. Professora no Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Email: celinaibazeta@hotmail.com

“É um jogo. É um jogo que tem a ver
com a vida e com o teatro”.

Eduardo Coutinho

La cita fue extraída del libro *Encontros* que reúne once entrevistas realizadas por diferentes críticos de cine y personalidades vinculadas al medio artístico y cultural brasileño a Eduardo Coutinho. El director concluye con esta afirmación su exposición sobre cómo sus entrevistados llegan a excelentes actuaciones dramáticas al sentirse genuinamente escuchados. No se trata de estar de acuerdo con todo lo que dice el entrevistado, pero sí de manifestar una escucha atenta, interesada y curiosa hacia la historia ajena, aclara Coutinho.

A través de sus obras, Coutinho ha forjado un estilo propio de hacer documental. Al contrario de lo que parece, la espontaneidad y frescura que marcan sus encuentros, no son fruto de la casualidad o la improvisación, sino producto de una sólida metodología de trabajo, depurada a lo largo de los años. Cada obra suya fue una puesta en práctica de aciertos y errores que supieron llevarlo a establecer un sistema de trabajo cada vez más cohesivo, que nunca se transformó en dogma, y en el cual “lo imprevisible” siempre ocupó un lugar destacado. Para cada nuevo desafío, su método, siempre más perfeccionado, le fue devolviendo mejores resultados.

El objetivo de este artículo es retomar la obra de Eduardo Coutinho, especialmente *Jogo de Cena* (2007), por ser el documental que más pone al descubierto las estrategias narrativas sobre las que se ha construido su cine, y contrastar este modo de realización ya consagrado con los nuevos emprendimientos de jóvenes cineastas como *Um lugar ao sol* (2009) de Gabriel Mascaro y *Pacific* (2009) de Marcelo Pedroso. El interés de esta

contraposición es resaltar un momento muy importante para el documental brasileño en el que se ha comenzado a explorar nuevas formas estéticas y modos de relación con lo real. Mi hipótesis es que las obras de Mascaro y Pedroso causaron, y todavía causan, gran impacto en el espectador porque confrontan una manera de hacer documental legitimada por la crítica y a la que éste ya se había acostumbrado, como es la de Eduardo Coutinho.

Hasta la llegada de *Jogo de cena*, el cine Coutinho hacía alarde de ciertas marcas que eran su sello de distinción: trabajo con personajes anónimos en un lugar restrictivo (una favela, un depósito de basura, un edificio) y en un corto espacio de tiempo; aparición del equipo de filmación y del director como un personaje más; concentración absoluta en el encuentro, en la palabra filmada y en la transformación de los personajes; respeto por el tiempo de diálogo del personaje; trabajo en vídeo; cámara fija con alteraciones mínimas en el encuadramiento, rechazo a elementos estéticos que no pertenezcan al universo filmado e incorporación de melodías cantadas por los personajes (LINS, 2007: 32-105).

Al leer sobre la trayectoria de Coutinho, se torna evidente que todas las modificaciones que realizó en su práctica documental estuvieron orientadas a privilegiar de manera cada vez más enfática la palabra de sus protagonistas. Esta elección se sostiene en convicciones político-sociales muy claras que rechazan el modelo forjado en los años 1960 por cineastas que buscaban cambiar la realidad a través del cine. Contemporáneo de los cineastas del cinema novo y del grupo Farkas, integrante del Centro Popular de Cultura (CPC), Coutinho convivió con la atmósfera intelectual de izquierda que creía y luchaba a favor de la revolución y en cuyo proyecto “el intelectual” cumplía un papel esencial: concientizar al pueblo que vivía completamente alienado. Coutinho reconoce una actitud extremadamente arrogante e omnipotente de los intelectuales, que en aquella época, se sentían dueños de la verdad y capaces de cambiar el mundo. Sin pensamientos a-priori sobre la realidad que va a filmar, sin interés en temas

generales e ideas abstractas, sin recetas y fórmulas para resolver los conflictos sociales, sin buscar víctimas y culpables, Coutinho funda su cine en las experiencias de vida de personas concretas, en su microcosmos particular.

La clave de su cine al que llama “cine de conversación” es simple, él mismo lo define como: “Filmar é escutar/filmar es escuchar” (BRAGANÇA, 2008:140). El director está interesado en entender las razones y los móviles que orientan las acciones de sus interlocutores y para ello interviene con preguntas que los ayuden a profundizar y/o ampliar sus enunciados. Coutinho rescata un género discursivo común en el ámbito de la lengua oral y al que todos estamos acostumbrados, tanto a escuchar como a producir en nuestra vida cotidiana: la historia de vida. Los tópicos están asociados a etapas y períodos, como el nacimiento, el trabajo, el casamiento, el nacimiento de los hijos, la separación, la enfermedad y la muerte, y a experiencias universales, tales como el amor, el dolor y la fe.

Ser un buen contador de historias es, sin lugar a dudas, la principal característica que distingue a los personajes coutinianos. En gran parte de sus documentales, un equipo de investigadores se encarga de realizar una pesquisa previa de posibles futuros personajes. Los colaboradores realizan entrevistas filmadas que son evaluadas por el director. El requisito primordial para pasar esta prueba de selección es saber narrarse bien (LINS, 2007:139). No es sólo tener una buena historia, sino saber contarla. Carlos Alberto Mattos en una entrevista con el director se refiere a las “imágenes mentales” que provocan en el público sus entrevistados (2003:110). Es justamente esa capacidad que poseen ciertas personas de organizar un relato de forma cautivante, creando expectativas, suspenso y emoción, que logre captar la atención del espectador y envolverlo en su discurso, lo que se aprecia de los personajes. Los gestos, los movimientos del cuerpo, las manos y el rostro, el tono de voz, las pausas y la mirada son aspectos extra-

lingüísticos esenciales para el desarrollo de la historia y para la construcción del propio hablante en personaje.

Coutinho crea las condiciones para que estas performances,¹ entendidas como auto-escenificaciones de los personajes para el director/cámara/público, se produzcan. Cuando el entrevistado se encuentra con el director está conciente de que su “historia” fue escogida, y a pesar de que se trata de un primer encuentro, ya tiene una especie de “guión” ensayado. El director también conoce ese guión y por ello sus preguntas apuntan, muchas veces, a cuestiones que sabe de antemano². Abierto a lo imprevisto, Coutinho explora aspectos que le parecen interesantes logrando darle mayor espontaneidad al encuentro. De hecho, dado que es la primera vez que el personaje cuenta su historia al director hay una frescura propia de un primer contacto.

La cercanía física entre el director y su entrevistado, natural en cualquier situación de diálogo en la vida real pero no en la mise-en-scene cinematográfica, crea un clima de intimidad que favorece la conexión entre las partes involucradas. Las preguntas del director que apuntan siempre a experiencias personales, evitando entrar en el terreno de la opinión o el debate sobre temas generales así como emitir cualquier juicio de valor sobre lo que escucha, generan confianza en el interlocutor. Con una actitud de genuina curiosidad y apertura hacia los otros, Coutinho potencia la atracción y la fascinación que ejercen personajes dotados de un gran carisma personal.

Esquivo a todo lo que pueda restarles densidad dramática a sus entrevistados y volverlos meros ejemplos de categorías sociales abstractas (clase social, ideología política), tipos sociales que ilustran argumentos apriorísticos, Coutinho se esmera por develar lo singular de sus personajes. Por ello siempre aclara: “Não encontro o povo, encontro pessoas”/ “No

¹ Ver la importancia de la performance en el documental brasileño en Mariana Baltar (2010).

² Ver Stella Senra (2010).

encuentro al pueblo, encuentro personas” (BRAGANÇA, 2008:91) En este camino introspectivo la afectividad y la emotividad cobran un papel sumamente relevante.

Comienzo de juego

En la filmografía de Coutinho, *Jogo de cena* (2007) es un punto de inflexión. Este documental toca una cuestión que es crucial para el propio género y para la cinematografía del director, ya que dialoga directamente con sus trabajos y su experiencia previa. La auto-construcción de los personajes realizada para el entrevistador/la cámara/el público es abordada desde una mirada reflexiva que se interroga sobre el efecto que provoca en el espectador la forma en que se narra un acontecimiento. Para ello, Coutinho lleva al extremo su pacto con los personajes y deja al espectador fuera del juego, o más precisamente sujeto a su juego.

Despojado de cualquier tipo de explicación sobre las reglas que pautan las entrevistas y modificando estas reglas a medida que avanza el filme, el espectador se convierte en un laboratorio en el que el director realiza múltiples experimentos. El blanco de las experiencias son las emociones de la audiencia. Pero la idea no es meramente hacernos llorar con historias de alto contenido melodramático sino hacernos pensar por qué y ante qué nos sensibilizamos. Las experiencias que narran un grupo de 13 mujeres no identificadas se repiten. Como en un juego de espejos, la historia que pertenece a una persona es narrada por dos entrevistadas diferentes. Las historias son fuertes, pero esta potencia se ve eclipsada por un trabajo de edición que nos lleva constantemente a pensar a quién pertenecen y cómo esto afecta nuestra manera de identificarnos y conmovernos con ellas.

Se nos hace saber que el equipo publicó un aviso convocando al público femenino de más de 18 años y residente en Río de Janeiro para

presentarse ante las cámaras con una historia para contar. En el palco de un teatro con un fondo de sillas vacías, espacio sugerente en demasía, Coutinho recibió a las entrevistadas, entre quienes figuraban 3 célebres actrices. Varias de las entrevistadas son actrices muy poco conocidas. Algunas se asumirán como tales ya sea para contar su propia historia como para interpretar una ajena, será justamente esta decisión la que ignoremos. Los dos momentos más difíciles del filme son cuando se nos presenta una historia narrada solo por una actriz confesa, sin que la dueña de dicha historia aparezca, y cuando una historia es escenificada primero por la actriz y solo después por su verdadera protagonista sin que podamos distinguir a ciencia cierta quien es quien.

Las actrices famosas aparecen en montaje yuxtapuesto junto a las tres mujeres cuyas historias interpretan. Dos formas diferentes de contar una misma historia, cortes que interrumpen y paralizan historias de relaciones filiales cargadas de dramatismo y nos estimulan a pensar en la “actuación” de la historia tanto de la persona que realmente la experimentó como de quien la está interpretando. Las actrices, Andrea Beltrán y Fernanda Torres, también contarán historias personales, lo que nos lleva a otra posible comparación. Coutinho mantiene en la película momentos en que las actrices analizan la performance de las personas a quienes interpretan a la vez que evalúan la propia, sus limitaciones, sus dificultades y sus sentimientos al hacerlo.

Si al comienzo el espectador tiene la intención, o ilusión, de entender y dominar el juego de máscaras que propone Coutinho, al final, después de tantos zigzags y entrecruzamientos, deja de ser importante para éste de quién es realmente la historia contada. La verdad está en la competencia del narrador para transmitir una experiencia que nos emocione. De esta forma una historia, en cierto sentido, puede pertenecer a cualquier persona.

Si hasta este documental Coutinho se había convertido en un especialista para captar hablas in-corporadas, en *Jogo de cena* decidió

independizar los discursos de sus sujetos de enunciación. Los dramas que discurren sobre las relaciones filiales, separaciones, frustraciones, formas de superación y muertes tejen puntos de contacto en el mundo femenino de las entrevistadas. No es casual que el lugar elegido para los encuentros sea un teatro, es decir, un espacio abierto a todo, a la vida y sus representaciones. De esta forma, Coutinho “encarna” una historia en mujeres de diferentes franjas etáreas, niveles socio-económicos, cultos, estados civiles, etc., pasando de un cine que priorizaba las *individualidades* a un cine busca crear *comunidades*.

Recordemos que ya mencionamos el empeño del director en impedir cualquier elemento capaz de objetivar o tipificar a sus personajes, suprimiendo planos generales o aéreos de los lugares filmados, imágenes ilustrativas y preguntas o juicios de opinión. Si pensamos en los documentales filmados en Río de Janeiro, cuyos títulos a veces ya advierten sobre el lugar de realización elegido³, es imposible pensar que el público carioca no haya utilizado las normas internalizadas durante el proceso de socialización, que clasifican y dividen el espacio público de acuerdo al status social de sus moradores, en su interpretación de los films. La oposición más acentuada es “favela vs asfalto” pero en la propia ciudad la distinción entre “zona norte vs zona sur” ya traza una clara línea divisoria a la que se suman las diferencias entre los barrios específicos de cada zona⁴. La información que me permite ubicar a una persona en la estructura socio-económica de Río de Janeiro es simplemente saber dónde vive. El valor de los documentales de Coutinho reside en aportar miradas heterogéneas y cautivantes que transforman, o por lo menos desequilibran, los estereotipos arraigados en el imaginario social. *Jogo de cena* lucha también contra las divisiones sociales que fragmentan el universo social y busca construir

³ Santa Marta, duas semanas no morro (1987), Babilonia 2000 (2001) y Edifício Máster (2002).

⁴ Ver VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

El juego se acabó...

puntos de contacto a través de la realidad de los afectos y las emociones. Crear identidad/comunidad entre personajes muy diversos, entre estos personajes y sus espectadores.

Fin de juego

Las propuestas osadas de *Um lugar ao sol* y *Pacific* tuvieron una fuerte repercusión en el público, especialmente en el académico, e irrumpieron en el escenario del documental brasileño contemporáneo como promesas de renovación. Analizados a la luz de una de las corrientes más vigorosas y exitosas, como el cine de Eduardo Coutinho, podremos dilucidar cuánto hay de innovación y cuanto de tradición en estas nuevas apuestas.

Ambos documentales presentan su dispositivo a través de textos escritos introductorios al comienzo del film. *Um lugar ao sol* explica que todos los personajes entrevistados son dueños de penthouses. El contacto se hizo posible a partir de un catálogo en el que figuraba la elite brasileña, entre la que se escogió sólo a quienes residían en áticos. De un total de 125, únicamente 9 aceptaron conceder una entrevista. *Pacific* cuenta que durante 2008 un equipo de investigación participó de viajes a bordo del crucero *Pacific* durante el cual identificaron a pasajeros que filmaron durante la travesía. No entraron en contacto con ellos sino sólo al final del viaje cuando les pidieron las imágenes registradas para un documental.

Um lugar ao sol sorprende, en primera instancia, al ponernos en contacto con personas que poseen un alto poder adquisitivo, a quienes no estamos acostumbrados a ver participar en un documental. Frente a una cámara fija, que en ciertos momentos realiza abruptos acercamientos a los rostros, los personajes desarrollan discursos bien articulados sobre las ventajas de vivir en un penthouse. Filmado en tres ciudades populosas de

Brasil, Río de Janeiro, São Paulo y Recife, las dificultades de la vida en ciudades modernas se vuelve un tópico recurrente en varios testimonios. La ausencia del director dentro del cuadro y especialmente de las preguntas que orientaron los diálogos, aumenta nuestro desconcierto frente a la cantidad de razones, objetivas y subjetivas, que argumentan a favor de un tipo de residencia que es difícil, sino inalcanzable, para la gran mayoría de la población brasileña. Lo que desconoce el espectador es que el acceso del equipo y del director a las viviendas y a la palabra de sus moradores se consiguió por intermedio de un subterfugio: presentarse como promotores publicitarios⁵. Independientemente de toda la controversia en torno a la ética profesional que acarrea el uso de este recurso, su falta de explicitación altera significativamente la lectura que la audiencia pueda hacer del film. Saber que el perfil de todos los personajes se moldeó de acuerdo a una condición prestablecida, evita que cierta tendencia o actitud sea malentendida, tomada como natural o propia a dicha comunidad. No es casual que todos intenten pasar una idea positiva del lugar en el que viven ni que se repitan diversos planos abiertos desde distintos ángulos de los apartamentos.

Esta omisión no es inocente. Busca consolidar el argumento del documental que critica la exagerada estratificación de la sociedad brasileña y los privilegios de una minoría. El orgullo y la vanidad, en algunos exagerados, presentes en la mayoría de los testimonios de quienes creían estar cumpliendo con una expectativa comercial, cobran otro sentido, se revelan como manifestaciones de cierta idiosincrasia. La palabra de los entrevistados, fragmentada y encajada dentro de una estructura, pierde autonomía. El argumento la devora y la convierte simplemente en una muestra de la mentalidad de la alta burguesía dominante.

⁵ Este dato fue confirmado por Gabriel Mascaro a través de un correo electrónico. Pedro Butcher también lo menciona en un artículo sobre el cine nordestino para Cahiers du Cinéma, publicado en abril de 2010, que se puede leer en el blog del director: <http://gabrielmascaro.com/blog/2010/07/31/um-lugar-ao-sol/>

La voz del documental elabora su argumento en la sucesión de planos que componen la geografía urbana. La distancia social a la que la obra alude se traduce en los planos plongeé tomados desde la cima de los altos edificios desde los que vemos transeúntes y carros en miniatura. Las imágenes de obreros trabajando en la construcción de imponentes predios, de los caseríos en una favela y de los humildes pescadores se esfuerzan por marcar un contraste con la realidad filmada dentro de los lujosos apartamentos. Pese a esta loable tentativa del director de hacernos reflexionar sobre la injusta disparidad económico-social aún existente, su crítica solo muestra la punta del iceberg. Tal como los penthouses que exhibe, aislados del entramado social, su análisis superficial y reduccionista evita dilucidar causas y responsables.

Um lugar ao sol rompe claramente el pacto de confianza que se supone existía entre el director y los personajes, que lo recibieron en sus casas y se abrieron al diálogo. Este doble discurso que por un lado muestra al director y al equipo interactuando amigablemente con sus personajes y por otro lado, expone imágenes que los desautorizan, no por lo que piensan sino por lo que representan, debilita el pacto entre éste y los espectadores, incluso entre quienes piensan exactamente como él. El documental intenta utilizar a los personajes como medios para articular una idea apriorística, pero no lo consigue plenamente. Las diferencias entre los entrevistados causan tensiones y expresan una complejidad latente de un mundo social desconocido que el film no explora lo suficiente y tampoco descarta. Este hecho debilita el argumento del film. Si la clase dominante a la se quiere poner en cuestión está personificada por dueños de penthouses que se limitan a hablar de las cuestiones estéticas y personales que los llevaron a elegir vivir en dichos lugares, estamos muy lejos de una crítica seria y real.

Pacific es un caso raro y singular en el que el encuentro entre director y personajes tiene lugar en la sala de edición. Las imágenes fueron capadas por los propios personajes sin ninguna intención de exhibirlas para

un público que no sea el familiar. Imágenes del mar, la piscina, el bar, las comidas, los shows, las fiestas, y los camarotes nos acercan a ese agitado microcosmos donde priman las actividades colectivas, la diversión al aire libre y un ritmo pautado por el placer. La cámara integra ese itinerario de entretenimiento con un rol clave: testimoniario y al mismo tiempo, estimularlo. No hay mucha diferencia entre quienes están delante y detrás de la cámara. Todos son participantes y performers en tiempo presente. La vida y su registro corren de forma paralela, como ya lo soñara DzigaVertov. Cámaras que filman a otras cámaras filmando, y que se filman a sí mismas, delante de espejos. Camarógrafos amadores obsesionados con filmar el aquí y el ahora, cuyo relato sobre lo que filman acompaña la imagen y cuyas intervenciones animan el contacto con los otros.

Sin duda, la comicidad es el tono preferido en el desfile de poses. Divertirse y divertir a los futuros espectadores parece ser el mantra del crucero. Con un espíritu carnavalesco, los participantes dejan los pudores de lado y parodian escenas de películas (Titanic) y ensayan posturas adoptadas por los ricos y famosos (Revista Caras). Los videos caseros son el centro de atención en reuniones familiares y muchas veces ingresan al espacio público vía internet. Pedroso lleva esta lógica del exhibicionismo contemporáneo a la gran pantalla y monta el documental dando énfasis a la falta de inhibiciones. La risa que el film suscita en los espectadores, una risa que difícilmente pueda pensarse “con” los otros, sino más bien, “de” los otros, desencadenó una serie de críticas a su director por haber expuesto al ridículo a sus personajes.

No caben dudas que la edición del material recolectado dio como resultado un producto diferente al pensado por quienes fue filmado. Lejos de exponer a sus protagonistas, el trabajo de Pedroso retrata de forma descarnada una manera de ser y estar en el mundo de un nuevo grupo social. No hay interés en las individualidades ni en construir personajes. La fuerte tendencia a la fragmentación del documental construye un collage de

situaciones que retratan características propias de una clase beneficiada por la prosperidad económica reciente. Lo importante es la visión del conjunto. El director se vale de las actitudes caricaturescas de los protagonistas para construir un cuadro social. No hay un interés real en los sujetos en la medida en que éstos son tratados como piezas que componen un conjunto mayor.

El objetivo de Pedroso es mostrar el ideal de consumo de una clase que flirtea con los lujos y excentricidades que prometen ofrecer este tipo de paseos. El crucero se convierte en un símbolo de cierta opulencia que puede ser ostentado. No sin razón en más de una ocasión el tema del dinero sale espontáneamente para hacer valer los derechos de los consumidores. Al comienzo del documental cuando aparecen finalmente un grupo de delfines, uno de los pasajeros advierte que si no lograba verlos iba a reclamar su dinero. Más tarde cuando una mujer se niega a usar las escaleras y decide tomar el ascensor le advierte a su marido que al final por qué no hacerlo, si ella está pagando por eso. El falso glamour, la estética kitsch y la decadencia de los shows del crucero definen con crudeza el ambiente de apariencias que está en juego y que forma parte de la experiencia de esta nueva clase media en ascenso brasileña.

La obra de Pedroso se destaca por forjar en el espectador una mirada distante y extrañada hacia un comportamiento social captado en un entorno familiar. Identidad y alteridad son los móviles que llevan a la audiencia a la risa. Conocimiento y reconocimiento de hábitos de personas que, como en el tiempo ilusorio del carnaval, hacen alarde de sus fantasías y se muestran sin tapujos. En el laberinto de imágenes de *Pacific* nos deparamos con la confluencia entre “lo que se es” y “lo que se quiere ser”. Las performances para la cámara, muchas de ellas exageradas, exponen con cierta complicidad, el sueño de distinción y sofisticación que el crucero convierte en realidad. Una realidad limitada al tiempo y espacio de la excursión pero que la cámara hará eterno. Los viajeros juegan a ser lo que no son y

quisieran ser. Esta mímica es un juego compartido con el que los viajeros se divierten y Pedroso no hace otra cosa que mostrarnos ese juego.

Conclusiones

Con *Um lugar ao sol* y *Pacific* volvemos a encontrarnos con documentales en los que prima un fuerte tono autoral que construye visiones personales del mundo. Los personajes, centrales en el mundo de Coutinho, dejan de ser fines en sí mismos y se vuelven medios útiles a la perspectiva del director. No se parte de un vacío para conocer el mundo, sino de ideas preconcebidas que lo estructuran. Estos documentales eligen un método totalmente alejado de la tradición instaurada por Coutinho, o mejor dicho, opuesto a esta tradición.

Um lugar ao sol está en sintonía con la ironía y el sarcasmo del documental clásico pero carece de cualquier tipo de análisis político e ideológico consistente como de propuestas alternativas. Mascaró no parece estar afiliado a un proyecto partidario o ideológico, como ya lo hiciera el joven Coutinho, y su carácter altivo y combativo es una pose que pierde fuerza a lo largo del film. *Pacific*, en cambio, es una propuesta original que ofrece una mirada fresca y osada de cierto sector de la sociedad brasileña actual. Ambos exponen visiones particulares y apriorísticas sobre un otro de clase del cual se diferencian. Sin embargo, la mayor ambigüedad que permea la trama de *Pacific*, confluencia de realidad y apariencia, le da más densidad al film. Esto le permite ofrecer una perspectiva más compleja del universo abordado que *Um lugar ao sol*.

Si con *Jogo de cena* Coutinho busca construir espacios de comunión, canales de comunicación entre quienes ocupan diferentes espacios en el mundo social, Mascaró y Pedroso trazan el camino contrario y se esfuerzan por enfatizar la diferencia. La categoría de clase social es fundamental para

definir a los “otros” filmados y separarlos del todo social. Ante ellos se asume una actitud que roza el sarcasmo y la mordacidad, no por cuestiones de índole particular, sino porque para los directores ellos representan un status quo contra el cual se rebelan, o al menos, se distancian.

Sin duda, el camino emprendido por Coutinho se bifurca y nuevos enfoques se dan cita. Menos humanísticos y más políticos (incluso cuando no sean lo suficientemente exitosos), los jóvenes documentalistas pernambucanos empuñan la cámara con una actitud más combativa y provocadora y abren el abanico de opciones para las futuras generaciones.

Referencias bibliográficas

- BALTAR, Mariana (2010). “Cotidianos em performance: *Estamira* encontra as mulheres de *Jogo de cena*”, in: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, pp. 217-234.
- BEZERRA, Cláudio (2007). “Trajetória da personagem no documentário de Eduardo Coutinho”, in: MACHADO, Rubens; SOARES, Rosana e ARAÚJO, Luciana (Orgs.), *Estudos de Cinema-SOCINE*, São Paulo: Annablume, pp.163-170.
- BRAGANÇA, Felipe (Org) (2008). *Encontros/Eduardo Coutinho*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- LINS, Consuelo (2007). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- MATTOS, Carlos Alberto (2003). *Eduardo Coutinho: O homem que caiu na real*, Portugal: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira.
- SENRA, Stella (2010), “Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente”, in: MIGLIORIN, Cezar (Org.),

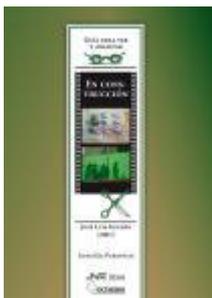
Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje, Rio de Janeiro:
Beco do Azougue, pp. 97-121.

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

O DOCUMENTÁRIO ESPANHOL: UMA ANÁLISE DE *EN CONSTRUCCIÓN*, DE JOSÉ LUÍS GUERÍN

Manuela Penafria*



Longi Gil Puértolas, *En Construcción*, José Luis Guerín (2001), Valencia, Barcelona: Nau Llibres, Ediciones Octaedro, Colección Guías para ver y analizar cine, 2010, ISBN: 978-84-7642-794-1.

O filme *En Construcción* (2001), de José Luís Guerín é o representante de um largo conjunto de documentários de autor ou de “criação” realizados na primeira década do séc. XXI, em Espanha. Esta é a primeira afirmação e ponto de partida do livro da autoria de Longi Gil Puértolas que apresenta uma análise detalhada e rigorosa desse filme que tem como tema um plano de reabilitação urbana que consiste na demolição de antigas casas do bairro Chino (Barcelona) e construção de prédios para pessoas com um nível económico mais elevado que os moradores desse mesmo bairro. Antes de proceder à análise do filme, o autor apresenta algumas observações sobre a evolução do documentário em Espanha assim como o contexto de produção do filme. *En construcción* faz parte de um cinema documental que se funde e confunde, sem qualquer tipo de complexo, com a ficção e é “uma metáfora da construção do próprio discurso fílmico e dos processos de globalização e multiculturalidade” e “de

* UBI-Universidade da Beira Interior. Professora no Dept. de Comunicação e Artes e investigadora do Labcom (www.labcom.ubi.pt). Email: manuela.penafria@gmail.com

forma premonitória, sem pretendê-lo” é, também, uma “alegoria das origens da crise mais importante do mundo capitalista”. Para além disso, o sucesso do filme em festivais de cinema mas, sobretudo, em sala de cinema e as boas críticas recebidas, marcam e justificam a edição de um livro dedicado, em exclusivo, a esse filme pela Coleção *Guías para ver y analizar cine*.

A inclusão, em 2002, nos prestigiados prémios Goya da categoria cinema documental, que foi atribuído precisamente a este filme marca “uma nova etapa para o panorama cinematográfico espanhol”. Esta incorporação do género nesses prémios foi uma “injeção de prestígio” que contribuiu largamente para um incremento da produção e co-produção de documentários espanhóis nos anos seguintes; tal incremento verifica-se, mais claramente, no período de 2001 a 2009. Ainda assim, estes anos correspondem, como refere Longi Gil Puértolas, a um período de “vacas gordas” que terminou. Na história do cinema espanhol, os chamados anos de Transição (1973-1978) são a “idade de ouro do documentário espanhol” e onde se encontram os antecedentes cinematográficos do auge dos anos 2000. A partir da morte de Franco e após 40 anos de ditadura, estrearam documentários significativos onde imperam os seguintes temas: olhar crítico sobre a memória histórica, ânsias da liberdade, luta pela democracia, conflitos sociais e reflexões sobre a existência humana. Já nos anos 80, a produção de documentários não interessa nem a produtores, nem a distribuidores, nem ao governo, nem à Academia. Apenas mais recentemente, a partir dos governos de Aznar (de 1996 a 2004) e apesar de uma política cinematográfica inexistente e forte controlo sobre as televisões públicas, tornou-se visível um número de produções documentais com reconhecimento em festivais de cinema. Com o primeiro governo de Zapatero (iniciado em 2004, tendo governado até 2011) surgem incentivos financeiros à produção documental. No passado mais recente do período 2001-2009, em especial nos anos 90, encontram-se alguns cineastas que cultivam o género, entre eles o próprio Guerín que reivindica o que ele

chamou de “cinema de natureza documental”. “Era preciso convencer o público que um documentário pode ser interessante e, inclusivamente, divertido. Porque um documentário também é cinema”. Estas palavras de Guerín anteciparam em uma década o *boom* de documentários. A estreia de documentários estrangeiros também exerce a sua influência na aposta na produção em documentários, como foi o caso de *Buena Vista Social Club* (1999), de Wim Wenders. E da produção dos inícios dos anos 90 destacam-se dois documentários que assinalam grande sucesso em sala de cinema: *El sol del membrillo* (1992), de Víctor Erice sobre o processo de criação de uma obra (um quadro de marmelos no momento em que são iluminados pelo sol, através das folhas) do artista António López e *Assaltar los cielos* (1996), de José Luís López-Linares e Javier Ríoyo que narra a vida do Ramón Mercader, assassino de León Trotsky e que constitui, segundo Josetxo Cerdán, um “ponto de inflexão” na visibilidade do documentário em Espanha. *El sol del membrillo* exerce influência sobre Guerín, em especial no que diz respeito a estratégias que deixam as personagens actuar sem uma (aparente) intervenção do realizador, algo que também se verifica em filmes posteriores, a maior parte deles vinculados ao curso *Documental de Creación* da Universidad Pompeu Fabra, como *Fuenteálamo, la caricia del tiempo* (2001), de Pablo García e *El cielo gira* (2004), de Mercedes Álvarez. *Assaltar los cielos* é um documentário com um guião que resulta de uma investigação histórica e um plano de trabalho para reunir materiais de arquivo (fotografias, filmes, canções, pinturas,...) exaustivos. E apresenta como característica fundamental “tratar os materiais da realidade como elementos narrativos utilizados habitualmente na ficção” (p.14).

Mais ou menos a partir de 2004, o crescente interesse pelo documentário não se fica apenas pelos produtores e realizados estende-se também à academia surgindo uma oferta educativa vasta em universidades e centros. É o caso, por exemplo, do já mencionado Master de *Documental de Creación* criado em 1998 na Universidade Pompeu Fabra (Barcelona) e ao

qual se ligaram nomes como os de Joaquim Jordà e José Luis Guerín. A denominação “documentário de criação”, apesar de possuir algo de pretensioso cumpre uma função importante: a de afirmar a autoria, o carácter artístico e a subjectividade do documentário por forma a opô-lo à suposta objectividade que inunda os meios audiovisuais, onde “ver” é “crer”.

O filme *En Construcción* foi realizado no âmbito desse Master na Universidade Pompeu Fabra, com a colaboração de alunos. A respeito desse facto Puértolas refere que Guerín apesar de nutrir simpatia e reivindicar para si, enquanto realizador, um “olhar de viajante”, um olhar que se afasta do hábito e do quotidiano (rotina diária) que não permite ver nada, aceitou o encargo com a condição de assumir o projecto como seu. Assim, para um filme a rodar na sua cidade, Guerín adopta o olhar do viajante, um olhar mais sensível e mais atento a tudo o que se passa em seu redor. Guerín escolheu o bairro onde pretendia rodar e o tema, a reabilitação urbana em fase de construção, foi dado pelo Master; o realizador entendeu que não era tanto um tema, mas mais um âmbito, nas suas palavras: “o tema tens de encontrá-lo tu com um olhar livre”. (p. 19)

Rodado em formato digital e com uma duração de três anos de produção, *En Construcción*, adoptou um modelo de produção semelhante ao de Charles Chaplin, realizador que “descrevia de forma simples as situações e os motivos que ía rodar deixando margem para a interpretação dos actores”. (p. 21) No caso, ia-se descartando e construindo a estrutura sequencial do filme à medida que a rodagem decorria. Assim, Guerín substitui “colocar em cena” por “colocar em situação”, característica dos documentários de observação e algo que requer muitas horas de gravação por forma a deixar que as pessoas se esqueçam de que estão a ser filmadas e que se interpretem a si mesmas. A habituação à câmara implicou que a equipa de produção se integrasse na paisagem do bairro catalão. Ao nível da intervenção do realizador, Guerín refere que pediu ao chefe de obras que

colocasse dois homens juntos: Abdel Aziz, um imigrante marroquino com formação académica e ideais de esquerda que não parava de propor temas de carácter político e de transcendência filosófica para debate, com um galego realista, alcoólico e pessimista. (p. 23) As situações apresentadas no filme variam muito, desde um jovem casal toxicodependente, sem objectivos de futuro que tenta sobreviver com a prostituição da mulher a um par de pedreiros que falam sobre as pirâmides do Egipto. Trata-se de um leque de situações de pessoas de diferentes níveis sociais que se entrecruzam pela marginalidade. E, num outro extremo sociocultural, as pessoas que pretendem comprar pisos do novo edifício ainda em construção, e que embora politicamente correctas manifestam um afastamento em relação ao bairro surgindo como representantes da economia especulativa.

Após estas considerações de carácter mais geral, Puértolas apresenta a estrutura de *En Construcción*, seguindo-se um capítulo intitulado “Análise do filme” onde faz uma descrição quase plano a plano de todo o filme, interpretando o que surge em imagem e em som. Seguem-se mais dois capítulos importantes: “Recursos expressivos e narrativos” onde discorre sobre o som directo, a montagem, a intertextualidade e a metatextualidade e estratégias da *mise-en-scène*, [*puesta en escena*] e o capítulo: “aproximações interpretativas” onde discute dois temas: “um tempo para a ficção” e “um modelo de cinema de observação e reflexivo”. Para concluir o seu estudo Puértolas faz uma apresentação sumária do *curriculum* da equipa: realizador, produtor, director de fotografia, montadores, técnica de som, produtora e distribuidora e actores-personagens do filme.

Quanto à estrutura do filme, Puértolas adopta o modelo aristotélico em três partes: introdução, desenvolvimento e conclusão. Mas, cedo verifica que esse modelo não será o mais adequado para expor cabalmente essa estrutura já que o filme possui sete enredos (“tramas”) que correspondem a outros tantos conjuntos de personagens: A – prostitutas do bairro Chino, B – Atar e os seus amigos; C – Juana e Iván; D – Juan Manuel e Sonia; E – Juan

López, os albaneses e as crianças; F – Abdel Aziz, Santiago Segade e Abdelsalam; G – agente imobiliária e os novos vizinhos. Estes diferentes grupos de personagens nem sempre se encontram presentes nas três partes da estrutura aristotélica. As vidas desses grupos de personagens decorrem de modo paralelo tendo como único elemento comum o espaço: o bairro Chino. A originalidade do filme consiste precisamente no facto das diferentes histórias de cada um dos grupos de personagens se desenvolverem de modo paralelo e sem contacto entre elas. Não se trata de mera casualidade, trata-se de uma marca de distinção sociocultural: por um lado, os trabalhadores e marginalizados e, por outro, os novos moradores com capacidade financeira. Esta estrutura de “vidas paralelas” está presente em filmes como *A Janela Indiscreta* (1954), de Hitchcock ou *Vidas Cruzadas* (1993), de Robert Altman. Este tipo de narrativa coral embora presente em outros filmes surge aqui de modo original, apenas existe um entrelaçado de ações, quando muito dão-se coincidências não no final, como ocorre nesses filmes citados, mas quase no início. Isso acontece no momento em que, durante as escavações, é descoberta uma necrópole romana, e alguns dos personagens já apresentados surgem pelo meio de uma grande variedade de pessoas que se aproximam para verem essa necrópole.

A história principal do filme desenvolve-se através das diferentes fases do edifício em obras (“o edifício como personagem”). E o conjunto das histórias apresentadas decorre ao longo dos dois anos de rodagem. No entanto, a história dos protagonistas do filme é circular, sem princípio, nem fim. “Enquanto a paisagem urbana se transforma, as personagens seguem deambulando em busca de um espaço próprio.” (p. 33). Este é um itinerário que se manifesta no longo plano-sequência final em que Iván sobe para as costas da sua namorada Juana que começa a andar pela rua. Como comenta Puértolas: “É um final aberto que augura um futuro incerto para os seus protagonistas. Os antigos habitantes do bairro são substituídos por outros novos: Juana, Iván e Atar continuarão em busca de refúgio para passar as

noites, Sonia muda-se para outro bairro (Poblenou) e os pedreiros irão procurar trabalho em obras de qualquer outro PAI” (p. 33) [Plan de Actuación Integrada que tem por objectivo urbanizar determinadas zonas de municípios]. Ainda sobre a estrutura do filme, Puértolas destaca que as personagens não sofrem transformações o que se transforma é o espaço que habitam; assim há duas estruturas que se sobrepõem: uma linear que narra a história do edifício e outra circular que relata as histórias das personagens que protagonizam situações não se estabelecendo entre essas situações e grupos de personagens uma relação de causa-efeito.

A descrição detalhada do filme ocupa a maior parte do livro. No capítulo “Análise do filme” Puértolas expõe o que o leitor pode ver e ouvir no filme e vai avançando com umas interpretações e propostas de leitura a essas imagens e sons. Por exemplo, a respeito de um plano quase no início do filme em que surge um *graffiti* num muro com nove olhos humanos (em três filas, tendo cada fila três olhos), Puértolas diz-nos que se trata de uma “referência metadiscursiva”, “um detalhe antropomórfico que nos adverte da existência de um personagem peculiar, um edifício que observa e é observado” (p. 39-40).

No capítulo “Recursos expressivos e narrativos” Puértolas destaca que o som directo predomina no filme e a respeito dos planos diz-nos que são “autosuficientes” e à excepção do último plano do filme, um longo *travelling* (o plano-sequência já mencionado atrás com Iván e a namorada), salienta que não existem movimentos de câmara, nem ângulos estranhos e os enquadramentos são meticulosos; tudo isto remete para as origens do cinematógrafo. Este primitivismo cinematográfico com planos neutros, profundidade de campo e aparentemente objectivos concedem privilégio ao espectador enquanto observador. De destacar a originalidade do uso do campo/contracampo (em cenas supostamente filmadas com duas câmaras) em diferentes momentos do filme com personagens em diálogo, que conferem à cena uma continuidade espaço-temporal própria dos filmes de

ficção. Este é um dos factores que revela a intertextualidade do filme e revela um cineasta que ultrapassa e alarga o género documental.

A montagem assume-se como um recurso fundamental pois o filme não tinha um guião definido antes da rodagem e perante as cerca de 120 horas de material rodado seguiu-se a linha de Vertov, com a qual Guerín se identifica, e segundo a qual a montagem organiza “fragmentos de energia real”. Quanto a estratégias de *mise-en-scène*, Puértolas refere três tipos (p. 102 e seg.): “planos descritivos” onde as personagens principais não intervêm, são planos “vazios” que servem para separar ou unir sequências; a “reconstituição de situações” que são momentos em que o espectador se apercebe que as personagens agiram com a consciência da presença da e para a câmara, por exemplo, o momento em que Juana se vira para a câmara e faz um gesto para que acabem de filmar; e, finalmente, “colocar em situação”, uma designação que se refere à criação de um clima de confiança entre as personagens e a equipa de rodagem, o que implica que o realizador selecione as personagens capazes de, mais facilmente, interagir com outras personagens. Esta estratégia exige não propriamente um guião, mas uma pesquisa que antecipa a rodagem.

Numa avaliação mais sucinta e geral, *En Construcción* é um filme metáfora dos últimos anos do anterior milénio e inícios do século XXI. Guerín mostra, com alguma subtilidade, a luta social no interior de um bairro em demolição e uma crítica à especulação urbanística. Do ponto de vista cinematográfico é um filme que se oferece como um modelo de cinema de observação e reflexivo com a particularidade de, como refere Puértolas “procurar que o espectador participe activamente do processo enunciativo” (p.116), que perante as imagens e sons do mundo real “tome consciência e reinterprete a partir da sua perspectiva os enunciados que se apresentam no filme”.

Uma nota final para referir que o presente livro honra a coleção *Guías para ver y analizar cine* pela sua linguagem acessível, pelo rigor da

análise e por possibilitar visitar o filme *En Construcción* a partir de um conjunto de conceitos que intensificam a tradição documental e ao mesmo tempo mostram-nos o valor cinematográfico de uma obra que alarga o registo documental.

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

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

USELESS: O OPERÁRIO, O ARTISTA, O ARTESÃO

Maria Fátima Nunes *

Useless (China, 2007, 80')

Título original: *Wu Yong*

Realização: Jia Zhang-Ke

Fotografia: Yu Likwai, Jia Zhang-ke

Som: Zhang Yang

Montagem: Zhang Jia

Música: Lim Giong

Produtor: Youyishanren, Yu Likwai, Zhao Tao

Produção: Xstream Pictures

Quando tivermos o direito de fazer filmes, eles falarão
da China contemporânea urbana (Wang Xiaoshuai).

Palavras de Wang Xiaoshuai, ditas após o massacre em Tiananmen, em 1989, anunciadoras de uma missão urgente dos novos cineastas chineses, a de documentar o quotidiano da cidade, nomeadamente dos jovens que vivem influenciados pelos valores ocidentais e se afastam do comunismo e do confucionismo; o desemprego, a violência...

Esta nova geração de cineastas demarca-se da “Quinta Geração”, que durante muito tempo, não apenas por prudência política mas sobretudo por questões comerciais, não pintou nas suas telas temas urbanos e contemporâneos, mas o exotismo esteticizante das paisagens rurais, a tradição e a modernidade, as relações entre homens e mulheres, entre o

* Professora de Projeto Intermédia II (Estudos Fílmicos) e de Semiótica da Imagem Dinâmica no ISMAI, investigadora do CELCC-CEL. Email: mnunes@docentes.ismai.pt

Useless ...

homem e a natureza. Para estes cineastas, não interessa a história, a ação, mas a forma de a contar; a luz, enquanto força expressiva que consegue transmitir impressões e estados de espírito aos espetadores. Chen Kaige e Zhang Yimou são os cineastas que mais se destacam.

Mama (1990), filme de um dos discípulos de Wang Xiaoshuai, Zhang Yuan, exibido transnacionalmente (Roterdão, Hong Kong) que marca o início da “Sexta geração”, a dos cineastas independentes que filmam sem autorizações do Estado, sem apoio financeiro, produzindo filmes alternativos que buscam apoio em festivais de cinema internacionais. Com um novo estilo estético muito próximo do documentário, que mistura a ficção com o real, que faz documentário ao vivo, com câmaras ao ombro, som direto, um pouco à semelhança do cinema direto, no final dos anos cinquenta do século XX. Em *Mama*, Yuan teve a coragem de abordar um tema tabu, as mães solteiras, um grupo social indefeso, que tem voz no filme. As mulheres entrevistadas dão a sua opinião, ainda que de forma hesitante e emocionada, em resposta a questões que lhes colocam pela primeira vez nas suas vidas. Foi exibido em mais de cem festivais internacionais de cinema.

Ainda na década de noventa, forma-se o movimento do novo documentário, na esteira do filme fundador *Bumming in Beijing* (1990) de Wu Wenguang. Uma experiência de 150 minutos de “cinema verdade”, durante os quais Wu seguiu o quotidiano de cinco artistas seus amigos (um encenador de teatro, um pintor, um fotógrafo, e duas mulheres, uma escritora e a outra pintora) que, após terem terminado os estudos, recusaram o emprego estatal numa província afastada da capital e tentaram viver uma vida independente em Beijing. Ouviu-os sem cortes, dando-lhes tempo para se exprimirem, para serem eles próprios; deixou entrar no enquadramento tempos vazios, o silêncio...

Durante a década de noventa, a China viveu um processo acelerado de passagem à economia de mercado, um contexto político e económico que

desencadeou mudanças profundas nas relações humanas, inclusivamente a destruição dos espaços de afeto, de intimidade entre as pessoas, o enriquecimento súbito de uma franja da população ligada às altas esferas do regime e o agravamento da miséria, a delinquência, o desemprego. É no fim desta década que se situa o aparecimento de Jia Zhang-Ke, um dos cineastas mais representativos da “Sexta Geração”, que observa e regista o impacto da globalização na China, na vida das pessoas singulares.

Jia Zhang-Ke nasceu em 1970, em Fenyang, uma pequena povoação na província de Shanxi, zona rural do Norte da China. Estudou pintura na Escola de Belas Artes de Tayuan (maior cidade da província de Shanxi). Interessou-se pela literatura e em 1991 escreveu o seu primeiro romance, *The Sun Hung On The Crotch*. Em 1993, foi admitido na Academia do Filme de Beijing. Após ter descoberto o termo independente num livro de Fassbinder, fundou um “grupo do filme experimental”, com o qual rodou o primeiro filme, *Xiao Shan volta a casa*, filme de 45min, apenas por 1000 euros em Beijing¹.

Apesar de ter saído da sua província de origem, Shanxi não é esquecida nos seus filmes. É o local de cenário onde são rodados os filmes *Xiao Wu/Pickpocket* (1997), *Plataforma* (2000), *Useless* (2007) e o local de origem de algumas personagens que migraram para outros destinos em busca de melhores condições de vida, designadamente *O Mundo* (2004), *Still Life* (2006), *24 City* (2008). A memória deste espaço vivido é revisitada e reinventada, reescrita na tela pintada por Jia Zhang-Ke, à luz do presente transformado pela mundialização, pela evolução rápida da China a nível social, cultural, económico.

A ficção, a etnoficção e o documentário têm sido os modos de representação escolhidos por Jia Zhang-Ke para documentar não o exotismo

¹ Esta informação foi recolhida no site do cineclub de Caen, no seguinte endereço <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/jiazhangke/jiazhangke.htm> [consultado a 20/07/2011].

Useless ...

da cultura do seu país, mas as mutações que a China atual e, em particular, os chineses vivem no dia a dia, a vários níveis: trabalho, família, relações humanas, modos de vida.

No documentário *Useless*, a produção têxtil foi um pretexto para abordar o tema da mundialização da China e observar as mudanças e as consequências que daí advêm para o indivíduo.

Documentário com narrativa fragmentada em três quadros, que representam três locais (Cantão, Paris, Fenyang, província de Shanxi), três modos de produção têxtil: industrial, artístico, artesanal, unidos por um elemento da natureza, a poeira, que provoca problemas respiratórios e oftalmológicos aos operários fabris; cobre naturalmente os corpos dos mineiros ou dos jovens que andam pelas ruas de Fenyang, na província de Shanxi e artificialmente, os corpos dos manequins em Paris. A poeira como um “artefacto” usado ao serviço da arte (estilismo e cinema), na medida em que serve para representar a ligação entre a natureza, o homem e a cultura, a criação estilística e a ligação entre os quadros do filme.

No primeiro quadro, ouvem-se sons de ferros a vapor, sons metálicos, de uma fábrica têxtil industrial, em Cantão, uma cidade com construções modernas em altura, onde homens e mulheres trabalham horas a fio na confecção de roupas sem marca, anónimas.



Através do *travelling* lateral, Jia Zhang-Ke filma o trabalho, a sua duração. Descreve, inicialmente num plano mais afastado, um local muito quente, húmido, com muitas ventoinhas a trabalhar, amplo, totalmente

ocupado pelos trabalhadores, cuja separação entre os postos de trabalho é diminuta. Depois, num plano de maior proximidade, descreve os gestos repetidos e repetitivos, os rostos sem expressão, as mãos que produzem o vestuário “made in China”, não se detendo em nenhum destes trabalhadores mas dando tempo ao espectador de observar o trabalho da câmara a registar o tempo e as atividades ligadas ao trabalho. Há como que duas coreografias que se encontram: a dos corpos dos operários e a da câmara. A câmara, como que num gesto de solidariedade em relação a estes homens e mulheres, parece tocar, acariciar as suas mãos, o seu rosto. O corpo é representado não na sua totalidade, mas de forma fragmentada, mutilada, ou seja, o homem não como um ser livre, total, mas como um ente acorrentado, prisioneiro deste desumano sistema capitalista de produção em série. Homens e mulheres sem história, nada sabemos sobre eles, quem são, de onde vêm?... Pois o que interessa neste sistema de produção não é o indivíduo que transporta consigo a sua história de vida, mas o produto do seu esforço, do seu trabalho.

A objetiva de Jia não se detém apenas no espaço e no tempo do trabalho, movimenta-se também através de um *travelling* lateral pela cantina, descrevendo-a, num primeiro tempo, vazia, preenchida pelo som das ventoinhas no teto, pelo bruaá, depois pelo som da sirene da fábrica a anunciar a hora do almoço, tempo de pausa, de sociabilidade, de encontro e, em seguida, sons de palavras indistintas de homens e mulheres a sair do local de trabalho. No plano seguinte, vemos alguns trabalhadores a passar entre as grades de um portão de metal fechado (como se estivéssemos a assistir a um filme de Jacques Tati, por exemplo *O Meu Tio*.) para irem para a cantina. Este espaço vazio é agora ocupado pelos operários a dirigirem-se ao local onde estão as suas marmitas (que tivemos a oportunidade de ver antes, arrumadas) e a caminharem em direção ao local onde os funcionários da cantina os servem. Depois uns sentam-se à volta de uma mesa, em grupo, a comer e a conversar; outros, enquanto comem, ficam de pé: olham pela

Useless ...

janela com um olhar vazio, leem o jornal cujas páginas estão coladas numa parede, têm algumas atitudes profílmicas, olham a câmara que os observa no tempo de pausa do trabalho, outros um pouco mais afastados dos restantes, esperam ser atendidos pelo médico, que está, ao lado, a observar, a diagnosticar, a medicar outros colegas de trabalho.

O cansaço, problemas oftalmológicos são alguns dos motivos que levaram os trabalhadores a consultar o médico da fábrica, que trabalha num espaço sem privacidade, sem silêncio (enquanto observa os doentes ouve-se o som da cantina), com meios de diagnóstico antigos e escassos. Em pleno século XXI, a China ainda que seja uma grande produtora mundial de produtos têxteis não modernizou os espaços de trabalho e as estruturas de produção.



A passagem ao segundo quadro do documentário é feita na fábrica, através de um plano aproximado da marca EXCEÇÃO. No plano seguinte, vemos uma rua moderna, comercial, frequentada por jovens, onde circulam automóveis de luxo. Uma das boutiques, onde a câmara de Jia Zhang-Ke entra, é a Mixmind que vende produtos da marca EXCEÇÃO. Em voz off, no ateliê, MA Ke conta que EXCEÇÃO foi a primeira marca que criou em Cantão com Mao Jihong. Explica que foi a sua indignação e a sua crítica em relação ao mercado invadido pela produção estandardizada que a levou à necessidade de criar algo de diferente, de não convencional. Fala também do seu desejo de partilhar com os outros e de ultrapassar os seus próprios limites.

Enquanto ouvimos o som do tear e Ma Ke a observar o trabalho das tecedeiras, a estilista, em voz off, continua a contar o seu percurso no mundo da criação que passa pela marca WU YONG (Useless/Inútil), a forma que encontrou para reagir contra o sistema de produção capitalista que produz artigos úteis, funcionais, efémeros para o mercado global, mas sem o investimento emocional próprio dos produtos de fabrico artesanal porque segundo ela “não existe nenhuma ligação entre a origem do produto, aquele que o fabrica e aquele que se servirá dele”. Tece também considerações sobre a duração, a memória e a história do objeto fabricado à mão por oposição ao descartável, promovido pela sociedade consumista.

Para marcar esta posição crítica de Ma Ke, Jia Zhang-Ke insere por contraste a sequência das grandes marcas de alta costura. As imagens são de montras e de fachadas de lojas dessas marcas, o som eletrónico de um altifalante a convidar as clientes do clube “Amigas de Vuitton” a subir ao segundo andar, “encaminha” a câmara a passar nesse espaço. *Travelling* lateral da câmara que não se detém em nenhuma das clientes, passa pelos acessórios de luxo, capta fragmentos de conversas sobre as marcas, reveladores da futilidade destas pessoas. No plano seguinte, já na rua novamente, a câmara para e fixa durante algum tempo uma criança encostada a uma montra, deleitada com um chupa-chupa. Contraste entre a genuinidade da criança e a futilidade daquelas jovens clientes consumistas, “oprimidas” e “escravas” da moda, da estética do efémero.

“A harmonia entre a nossa maneira de viver e a natureza estimula o nosso sentido da vida e da felicidade muito mais do que quando vivemos num ambiente urbano e artificial. Poder-se-ia comparar o que sinto pela natureza ao que uma criança sente pela sua mãe. Estamos ligados à natureza, como por um cordão umbilical e não deveríamos esquecê-lo nunca” (Ma Ke).

Useless ...

Regresso da câmara ao ambiente quotidiano de Ma Ke, ao exterior do seu ateliê na cidade de Zhuhai², sul da China, um espaço verde envolvente, com árvores centenárias onde trabalha e vive com sete cães e com os filhotes recém nascidos. Este modo de vida revela a sua forte ligação à natureza, inscrita nas palavras do seu texto “NATUREZA E CRIATIVIDADE: nota de intenção da criadora MA KE”, que acabámos de ler em epígrafe. É no seu ateliê, que continua a falar sobre a situação global da China no mundo da moda. Atualmente, uma das principais exportadoras de vestuário, mas durante muito tempo sem nenhuma marca nacional, ou seja, a China é reconhecida internacionalmente pela sua produtividade e não pela sua criatividade, pela sua originalidade, missão que agarrou e constitui o seu projeto de vida após ter obtido o diploma universitário.



Na sequência filmada em Paris, antes de assistirmos ao momento de consagração internacional de Ma Ke, aquando da partilha da sua última criação, WU YONG, com o público que veio assistir não à passagem de modelos num espaço convencional, mas a uma instalação no ginásio do Liceu Stanislas, na semana da moda outono inverno de 2007, há um *insert* de um relógio apenas com um ponteiro, simbolizando o tempo parado, o tempo da tradição que se está a perder na memória coletiva e que Ma Ke quer preservar através das suas peças de vestuário “inúteis”. A câmara de Jia Zhang-Ke observa o trabalho de preparação da instalação: a escolha da luz e

² Esta informação foi recolhida numa entrevista on-line a Ma Ke, que pode ser lida no seguinte endereço <http://www.ecofashionworld.com/Designer-Profile/Useless-Design-by-Ma-Ke.html> [consultado a 17/05/2011]

da cor, a marcação dos espaços a ocupar pelas caixas onde os modelos permanecerão imóveis como se fossem estátuas, a escolha da terra que irá dar um cunho de autenticidade às suas peças, que enterrou “para que o tempo as transforme. Procurava como criar em interação com a natureza. Quer dizer sem controlar totalmente o resultado. Penso que os objetos têm uma memória do tempo e do espaço” (Ma Ke). Neste momento, mais do que estilista Ma Ke assume o papel de artista que ultrapassa os seus próprios limites.

No dia da abertura da instalação ao público, 25 de fevereiro de 2007, Jia Zhang-Ke filma os bastidores onde modelos aguardam o momento de vestirem as peças de vestuário de Ma Ke, de os seus corpos serem pintados de escuro, imitando a poeira, remetendo assim para a ligação profunda da criadora com a natureza. Assim como o espaço de exposição não é convencional, também as roupas orgânicas (produto da interação entre a natureza, a criadora e o tempo), não se integram nos cânones da alta costura, tal como os modelos, poucos o são realmente, uns são artistas de rua, outros são pessoas comuns (homens, mulheres, crianças, pessoas idosas), nem desfilam na passerelle. Ficam imóveis como estátuas, esculturas vivas. É a câmara que em movimentos lentos capta este momento de uma enorme beleza, emoção, intimidade e comunhão entre a arte e o público. Capta o jogo de luzes que vai retirando da escuridão cada uma das esculturas e desvelando a cor, a textura, a pátina do tempo, a inutilidade e a beleza das peças, a sua originalidade e autenticidade. E é o público, também ele não se enquadrando na categoria do “habitué” das semanas *fashion*, que após ter visto a coleção, sentado na tribuna, se movimenta livremente por entre os modelos/esculturas para as observar mais minuciosamente e julgar da sua autenticidade, da sua “aura”, da sua não reprodutibilidade (Benjamim,1992).

Enquanto o público desfila por entre os modelos, o som do vento de Fenyang começa a ouvir-se lentamente até aumentar de intensidade e surgir um *cross fade*.

Useless ...



O som do vento continua no terceiro quadro. Agora, as imagens mostram-nos uma paisagem agreste, poluída, escura, industrial, poeirenta, que Jia Zhang-Ke identifica como sendo Fenyang, província de Shanxi. Evoca uma aguarela em tons de pastel. Estética que lembra a abertura do filme *O Deserto Vermelho* de Antonioni.

A câmara acompanha Ma Ke a passear nesta região isolada do norte da China, num jipe de luxo, declarando gostar de “lugares afastados das cidades, regiões isoladas, montanhas e planícies. Lugares onde o meio envolvente e o modo de vida não têm nada a ver com a cidade. Neste meio envolvente, ao observar a vida das pessoas, sinto ser uma amnésica que redescobre lentamente a memória do passado”. Estes planos de Ma Ke para quê? Para funcionarem como um elemento de continuidade entre os quadros? Para reforçarem a sua filosofia de vida, assente na sua ligação umbilical à natureza? Para marcarem a profunda separação entre ela, criadora de moda, com reconhecimento internacional, com futuro no mundo globalizado e os habitantes desta região inóspita, que vivem essencialmente do trabalho pesado, insalubre, sujo, poeirento das minas, em que os costureiros locais não resistem à concorrência do pronto a vestir e são obrigados a mudar de profissão, a trabalhar como mineiros, ou a sobreviver com arranjos de costura em ateliês exíguos, degradados, ameaçados de virem brevemente a ser demolidos?

Dois mundos afastados sem possibilidade de ligação, representados no plano em que vemos Ma Ke passar por um homem de idade parado,

junto à estrada a observar fixa e inexpressivamente para o jipe que passou (fora de campo). Nesse instante, a câmara de Jia fixa-se no homem e deixa partir a estilista, que não pertence a este mundo mas com o qual se identifica no plano filosófico, no plano da criação. Vejamos por ex. a ligação à natureza através do elemento terra presente na sua obra, ou seja, o ato pensado de enterrar a roupa para dele obter um sentido estético, original, único, irreproduzível; a pintura dos rostos, dos braços, das pernas dos modelos com uma cor escura que se assemelha à fuligem impregnada nos corpos dos mineiros, à poeira que cobre os jovens que andam de mota ou a pé, em Fenyang.

A ligação de Ma Ke à natureza é artificial, construída, pensada, refletida. O mesmo não acontece com os habitantes de Fenyang que, sem possibilidade de escolha, têm de viver neste local isolado, afastado dos grandes centros urbanos, de saber adaptar-se às mudanças, à destruição, à demolição de espaços degradados, à poeira que lhes cobre involuntariamente os corpos, ao trabalho insalubre e sujo nas minas.

Regresso ao plano onde a câmara de Jia observa, num plano fixo, o homem a seguir com o olhar o jipe que se afastou. Assim que o homem começa a andar, a câmara acompanha o seu percurso por um carreiro de montanha rasgada que deu origem a uma via rápida (símbolo do progresso, de modernidade), um caminho de terra batida de cor negra, junto de uma linha ferroviária cujo silvo do comboio anuncia, antes de surgir no campo visual, a sua passagem por aquele local onde se avista ao longe o povoado. O som contínuo, cadenciado e percutido das rodas em contacto com os carris e o silvo do comboio que se afastou continua a ser ouvido pelo homem que caminha em direção à povoação. O *raccord* entre os planos é feito mais uma vez pelo som. No plano seguinte, ouve-se um som, muito semelhante ao do comboio, o de uma máquina de costura em atividade e vê-se, em plano aproximado, uma mão, enquadrada em grande plano, a coser numa máquina de costura antiga umas calças escuras do homem, que temos

estado a seguir. Este ateliê de arranjos de costura, modesto, apresenta muitos sinais de degradação: as paredes escuras, sujas, sem reboco em alguns locais. Situado numa rua suja, esburacada, de terra batida, poeirenta, com edifícios antigos e com alguns espaços vazios demolidos.

Depois de sair deste ateliê, o olhar de Jia Zhang-Ke detém-se em 3 mineiros a fumar, parados, sujos, roupas escuras, cobertas de pó, com capacetes iluminados na cabeça, numa performance que lembra as “esculturas vivas” de Ma Ke. Neste espaço ao ar livre, coberto de terra negra, contrariamente ao que se passou em Paris, em que o público se levantou e circulou junto delas, o homem que regressa com um saco de plástico, onde leva as calças que mandou arranjar, não para junto deles, não os observa, desta vez não fica surpreendido com o que vê, segue por entre o deserto negro, recortado devido a uma estrada que se avista no fundo, o seu caminho...

Também a câmara de Jia Zhang-Ke continua a registar os gestos do quotidiano: uma jovem costureira num ateliê mais amplo, sem trabalho, onde entra o irmão coberto de poeira, onde se zanga com o namorado por estar ébrio e ter rebentado um pneu do motociclo; uma cliente que entra no primeiro ateliê onde a câmara entrou sob pretexto de acompanhar o homem de idade e a quem se dirige perguntando-lhe se sabe coser. A resposta foi “Não, mas o meu marido, sim”. Um antigo alfaiate que agora trabalha na mina, porque sem capacidade económica para se equipar de máquinas que lhe permitam criar modelos competitivos relativamente aos produzidos no sistema industrial. Teve de mudar de profissão, adaptar-se ao meio para poder ganhar a vida. Este conhecimento por acaso levou Jia a filmar o casal na sua casa, exígua, modesta.

Um momento íntimo e de uma enorme poesia. Em plano aproximado Jia Zhang-Ke, enquadrou, em grande plano, o casal (intimidado e divertido), a conversa acerca do local onde o marido comprou a blusa cor de rosa que a mulher trazia vestida. Assistimos a uma declaração de amor, mediada pela

câmara. Um momento de partilha das suas vidas, dos seus sentimentos, de forma simples, espontânea e verdadeira. No momento seguinte da conversa, o homem fala da mudança de profissão sem amargura, sem revolta. Tal como noutros filmes, designadamente em *Still Life, 24 City*, as pessoas das classes sociais baixas não se rebelam por terem de alterar o seu modo de vida devido às transformações económicas pelas quais o seu país passa.

A narrativa fragmentada continua. A câmara de Jia Zhang-Ke desloca-se para a mina e observa, em plano fixo, a entrada dos mineiros, não deixando de estar atenta ao detalhe de uma placa com a seguinte inscrição: “A segurança acima de tudo”. Não filma a atividade dos mineiros, mas os seus corpos nus no duche, que esfregam para limpar a fuligem entranhada que cobre a cor da sua pele. “Silhuetas, rostos, olhares frequentemente mudos, olham para a câmara com o sentimento de um tempo, se não imutável, em todo o caso sem precipitação, como se a perda fosse irremediável e o pior já tivesse acontecido” (SABOURAUD, 2010: 74).

O filme termina no ateliê de um costureiro. Ficamos a saber através de uma cliente que aquele bairro vai ser demolido. Enquanto a China continua a desfazer-se de tudo o que é velho, inútil, este alfaiate continua a trabalhar, a coser à máquina, sem cruzar os braços. Ma Ke parece ser a única no filme, com voz crítica em relação à destruição, à perda da tradição e da memória, e a ganhar com o facto de produzir peças de vestuário inúteis.

Referência bibliográficas

BENJAMIN, Walter (1992). “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, in: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio D’Água Editores. Vol 1, pp.71-113.

Useless ...

FIANT, Antony (2009). *Le Cinéma de Jia Zhang-Ke No future (made) in China*, Rennes: Presse Universitaires de Rennes.

FRODON, Jean-Michel (2006). *Le Cinéma Chinois*, Paris: Cahiers du Cinéma.

MEI-HSING, Chen; ALCÁINE, Rafael (1999). *Zhang Yimou*, Madrid: Ediciones JC.

NUNES, Maria Fátima (2010). “Cinema independente chinês”, in: *Actas do VI Seminário Imagens da Cultura/Cultura das imagens*, CEMRI-Universidade Aberta, pp. 229-238.

REYNAUD, Bérénice (1999). *Nouvelles Chines, Nouveaux cinémas*, Paris: Les petits Cahiers, SCÉREN-CNDP.

SABOURAUD, Frédéric (2010). “Jia Zhang-Ke: le deuil en direct”, in *Trafic*, 75, pp. 63-77.

Sites

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/jiazhangke/jiazhangke.htm>
[consultado a 20/07/2011].

<http://www.ecofashionworld.com/Designer-Profile/Useless-Design-by-Ma-Ke.html> [consultado a 17/05/2011]

Filmografia

Sanxia Haoren (Stil Life), (2006), ZHANG-KE, Jia, Atalanta Filmes, DVD.

24 City, (2009), ZHANG-KE, Jia, MK2, DVD.

Deserto Vermelho (Il Deserto Rosso), (1964), ANTONIONI, Michelangelo, Castello Lopes, DVD.

Mon Oncle (1958), TATI, Jacques, Atalanta, DVD.

ENTREVISTA

Entrevista | Interviews | Entretiens

A INTERNET COMO UMA FORMA ALTERNATIVA DE DISTRIBUIÇÃO: UMA ENTREVISTA COM A REALIZADORA PORTUGUESA CLÁUDIA TOMAZ

Ana Catarina Pereira *

Cláudia Tomaz é uma das mais interessantes representantes de uma nova geração de realizadores portugueses. Cansada de uma certa invisibilidade a que o cinema português permanece voltado, decidiu contornar as tradicionais formas de distribuição, criando plataformas online de produção e exibição dos seus filmes. Os espectadores estão a agradecer!

O curriculum e percurso de vida da realizadora falam por si. Após ter terminado a licenciatura em Ciências da Comunicação, pela Universidade Nova de Lisboa, Cláudia Tomaz teve oportunidade de trabalhar com algumas das melhores referências cinematográficas nacionais, como Paulo Rocha, Pedro Costa e José Álvaro Morais. Realizou várias curtas, documentários e dois longas-metragens - *Noites* (prémio de melhor filme na semana da crítica no Festival de Veneza, em 2000) e *Nós* (prémio Bocallino no Locarno Film Festival, em 2003, na Suíça). Com 37 anos de idade, reside actualmente em Londres e não considera, de todo, a hipótese de voltar a Portugal.

Tendo uma vasta experiência em várias áreas do cinema (como realizadora, camerawoman, editora, guionista, assistente de realização e de produção) Cláudia Tomaz começou a trabalhar em digital a partir de 2004. Desde então, tem vindo a explorar métodos de realização com baixos orçamentos, com o objectivo, segundo afirma, de criar uma “arte holística, orgânica e do quotidiano”. A realizadora explora assim os limites e potencia um encontro entre um cinema documental, os diversos géneros narrativos e

* Doutoranda em Ciências da Comunicação/variante Cinema na UBI (Universidade da Beira Interior).

as artes. Para explorar essas áreas, fundou, em 2006, a HOLON film LAB, que funciona como uma plataforma para produzir os seus próprios filmes. A funcionar paralelamente, o projecto Micro Films Web TV consiste, por sua vez, num espaço para mostrar filmes em formato micro. Com uma actualização semanal, foi neste site que Cláudia Tomaz lançou recentemente o seu novo projecto – London Ground – uma série de filmes experimentais sobre arte e música underground em Londres.

Entrevista realizada via e-mail. Junho de 2011.

Ana Catarina Pereira - Os filmes *Nós* e *Noites*, que realizaste em Portugal, e o *Travelogue*, que filmaste em Marrocos, situam-se entre a ficção e o documentário, sendo difíceis de definir. Por que razão optaste por este género cinematográfico?

Cláudia Tomaz - Eu considero enriquecedor trabalhar nessa linha indistinta entre vida e narrativa. Os meus filmes são “sem-género”, porque procuro sempre fazer coisas novas e ir além dos limites. Para mim, fazer filmes é um processo subjectivo: estou mais interessada em narrativas visuais, viagens perceptivas, encontros com pessoas e lugares. No meio de tudo isto contam-se histórias, por vezes de modo intuitivo, por oposição à narrativa dita “tradicional”. Por essa razão, os meus filmes são abertos, deixando espaços por preencher para quem os vê e embarca neles. Também me interessam muito os processos e métodos de criação, a improvisação, os encontros, e a exploração de técnicas inovadoras. Neste momento, ando à procura de um cinema sustentável e quotidiano. Acho que as tecnologias digitais e a distribuição online podem tornar isso possível.

ACP - Os filmes de Pedro Costa também se situam nesse “limbo” entre a ficção e o documentário. Trabalhar com ele foi uma inspiração?

CT - Trabalhei com o Pedro Costa no filme *No Quarto da Vanda* durante oito meses, todos os dias, no bairro das Fontainhas, com uma câmara digital. O Pedro estava a trabalhar com uma equipa, pelo que o processo foi muito orgânico. Isso foi importante, especialmente pelo lado humano de aprender a paciência e usar o cinema como expressão do quotidiano.

ACP - Que outros realizadores constituem as tuas principais referências?

CT - Hoje em dia, eu diria que a Agnès Varda é a minha realizadora preferida, especialmente nos seus dois últimos filmes: *The Gleaners and I* e *The Beaches of Agnes* (2008). Outro dos meus favoritos é Derek Jarman.

Ultimamente também me tenho interessado por “live cinema”: os *Light Surgeons* são, para mim, o colectivo mais interessante nesta área, pela inovação com que criam filmes como se fossem *performances* ao vivo. Estou sempre à procura de um cinema independente e artístico, de documentários criativos, filmes pessoais e filmes ensaísticos, de todos os géneros. Basicamente, interesse-me por filmes e realizadores que colocam a sua visão pessoal nos seus filmes e nos processos criativos. Interesse-me por um cinema subjectivo.

ACP - Nos anos 70, Laura Mulvey foi uma das primeiras autoras a dizer que o cinema constituía um sistema patriarcal dirigido ao espectador masculino: realizado por homens, dominado por homens e visto pelo olhar dos homens. Actualmente, consideras que existe um “cinema feminino”, que corresponderia a um cinema realizado por e para mulheres?

CT - Sim, penso que podemos dizer isso. Para mim, trata-se mais de uma certa sensibilidade na forma como olhamos para as coisas – *à volta e para dentro de*. A indústria cinematográfica é muito dominada pelos homens porque se trata de um negócio dirigido pelo poder. No meu caso, isso não se aplica. Para mim, fazer filmes é um processo de descoberta baseado nas relações. Eu tento criar filmes a partir do que observo e

experiencio; às vezes nem sequer existe uma história para me guiar, mas antes uma abertura que me conduz... Mais tarde acabo por chamar os meus filmes de “micro filmes” e esse é um conceito mais aberto. Não é apenas por eles serem curtos, mas porque são experimentais, holísticos, realizados com baixos orçamentos, acessíveis, plenos de significado, pessoais e quotidianos.

Para além disso, também acredito que a tecnologia digital tem sido a ferramenta chave do cinema contemporâneo, permitindo novas visões alternativas que podem ser mais compatíveis com uma estética feminina. Desde que o equipamento e os meios se tornaram mais acessíveis, leves e pequenos, a relação com as pessoas que filmamos é mais directa. Talvez esta estética feminina se dirija a uma forma poética de cinema e da vida em si mesma. Eu vejo isso nos filmes da Agnès Varda, por exemplo.

ACP - Conseguirias voltar a trabalhar em cinema em Portugal?

CT - De momento, não. Eu estou sempre à procura de coisas novas, porque o que me rodeia influencia o meu trabalho. Viajar, conhecer novas pessoas e lugares no mundo inteiro é uma grande fonte de inspiração. Eu percebi isso quando comecei a ir a festivais de cinema internacionais e a conhecer realizadores com experiências tão distintas. Foi nessa altura que comecei a viajar mais: cheguei à conclusão que era mais feliz assim, em movimento.

Em 2004 fui seleccionada para um curso de guionismo que se realizava em três cidades diferentes (Turim, em Itália; Sodankylä, na Finlândia; e Lyon, em França), com alunos oriundos de 16 países europeus. Depois, em 2006, consegui uma bolsa para uma residência artística nos Estados Unidos, com a duração de um ano – aproveitei também este período para estudar “Media Arts” como aluna-assistente na Temple University, em Philadelphia. Mais tarde, quando regresssei a Portugal, tudo me parecia tão pequeno, contraído, triste... Senti que os artistas e os filmes não eram levados a sério; conseqüentemente, havia (e há) uma falta de

profissionalismo e de respeito pelo nosso trabalho. Foi então que decidi mudar-me para Londres, onde continuo a viver actualmente.

ACP - Foi essa falta de consideração pelos artistas que te fez ir trabalhar para Londres?

CT - Vim para Londres em 2007. Comecei por trabalhar como montadora *freelancer*. Depois, dei aulas de cinema para crianças. Actualmente continuo a realizar e a montar alguns filmes relacionados com arquitectura sustentável para um site na internet, e faço outros trabalhos semelhantes, quando aparecem. Paralelamente, comecei a trabalhar nos meus filmes, pois há algum tempo que procurava novas formas de produzir e mostrar o meu trabalho. Nos últimos anos tenho trabalhado sozinha, em digital e com orçamentos reduzidos. Desde que estou em Londres já fiz vários filmes: *Travelogue*, *The time travellers meet*, *The light surgeons*, *Timeless Land*, *One Love*, o video-clip *Feel me* e agora a série de filmes LONDON GROUND. Londres é uma cidade inspiradora, de mentalidade aberta, ponto de cruzamento de culturas e influências diversas. Acima de tudo, adoro as pessoas que encontro aqui e, com os artistas que vou conhecendo, começamos a formar uma espécie de comunidade que se está a desenvolver dentro deste projecto.

ACP - Como surgiu a ideia de criares uma Web TV?

CT - Há muito tempo que procurava uma forma de tornar os meus filmes acessíveis a toda a gente e de criar o meu próprio canal de distribuição, sem depender de produtores ou distribuidores. Para além disso, estava interessada em formas alternativas de obter financiamento através de plataformas online. Com a minha MICRO FILMS web tv consegui juntar as duas coisas.

Para além disso, esta tem sido uma forma de eu própria ver todos os filmes que realizei nos últimos quinze anos, com um olhar renovado, fazendo remixes, ou mostrando cenas ou excertos dos meus filmes mais longos, usando os filmes como um DJ usa samples no seu trabalho. O

formato micro parece-me também o mais adequado para a internet: por um lado, pela qualidade; por outro, sendo a atenção na Internet fragmentada, penso que um formato curto resulta melhor. Neste momento há 15 filmes online. Eu comecei a web tv em Novembro 2009. Em Dezembro, a FilmAnnex fez-me uma entrevista e promoveu a minha web tv na sua home page, facebook e twitter. Em um mês tive mais de um milhão de pessoas a verem os meus filmes. Em termos de financiamento, recebo cinquenta por cento da publicidade que aparece na página, e esse dinheiro é usado para o novo projecto.

Em LONDON GROUND quero que o processo de fazer/filmar/montar/promover e distribuir seja um só. Assim que termino a montagem de um filme, ele fica disponível na web TV. Portanto, ao verem os meus filmes e ao votarem nos seus favoritos, os espectadores estão a contribuir para o financiamento do novo projecto, embora seja inteiramente grátis aceder aos meus filmes, 24 horas por dia, em qualquer lugar do mundo.

ACP - Em que consiste o projecto London Ground?

CT - London Ground é uma série de filmes experimentais em formato curto (3 a 10 minutos) sobre a cena artística underground em Londres, em 2010. Os filmes são feitos por mim, em colaboração com artistas de diferentes backgrounds – filme, performance, arte, activismo, guerrilha, gardening, música... Os filmes são sobre o trabalho destes artistas, embora sejam o resultado de encontros criativos comigo. Para a primeira série, tenho previstos 16 filmes. Assim que um filme fica pronto, é uploaded na web tv para ser visto. Idealmente, haverá um filme novo semanalmente. No final da primeira série (penso continuar...) vai ser editado um DVD com todos os filmes e extras. Durante o período da série estou também a planear mostras especiais dos filmes realizados e eventos que ponham os artistas juntos para apresentar trabalho original ao vivo, criando uma relação directa

com o público; isto também porque acho importante o encontro na “vida real” – já que grande parte do projecto se passa online.

ACP - Como é financiado?

CT - O financiamento do LONDON GROUND é uma experiência inteiramente nova, tanto para mim como a nível global. No meu caso, é a tentativa de financiar uma série de filmes curtos / low-budget, usando apenas dinheiro gerado através da internet.

A MICRO FILMS web tv é uma das formas de financiamento. Como já expliquei, as pessoas, ao assistirem aos filmes gratuitamente e votarem estão a contribuir para a realização do LONDON GROUND. Por vezes, também há concursos na web tv (anunciados na página LONDON GROUND Group no facebook), em que peço às pessoas para votar nos filmes da web tv diariamente; o mês passado ‘feel me’ ficou em segundo lugar, mas só o primeiro tem prémio...

A outra forma de financiamento pede Acção! Fiz o lançamento do projecto no IndieGoGo <http://www.indiegogo.com/LONDON-GROUND> que é uma plataforma que facilita o financiamento dos filmes através de doações (com direito a agradecimento nos créditos, ou um DVD... dependendo do valor), qualquer pessoa pode fazer uma contribuição online e assim ajudar a financiar os filmes. Nesse site encontra-se a descrição do projecto, um pitch vídeo, fotos, sendo que eu vou mantendo o site actualizado e mostrando o work-in-progress do projecto. O processo é transparente e simples, é o conceito D.I.W.O (do-it-with-others) que move IndieGoGo e tem como função criar uma alternativa viável e sustentável para realizar filmes num contacto directo com as pessoas que os querem ver. Por exemplo: se 500 pessoas derem 10 dólares, o que não custa muito a ninguém, os filmes podem fazer-se. Depois, os filmes são distribuídos na web tv e podem ser vistos no mundo inteiro gratuitamente. Até agora, o dinheiro obtido não é ainda suficiente e é ainda difícil de prever como estas

estratégias vão evoluir ou resultar. A divulgação torna-se essencial neste processo e, se me é permitido aqui, apelo à Acção!

ACP - Para além do DVD, não pretendes que estes filmes sejam exibidos também em salas de cinema?

CT - Por enquanto, o plano é exhibir os filmes no circuito “underground” de Londres. A exibição será uma parte dos eventos e das festas LONDON GROUND, em que os artistas envolvidos se reúnem para apresentar o seu trabalho ao vivo. A ideia do LONDON GROUND é fazer filmes, mas também criar laços entre os artistas, desenvolvendo uma rede de pessoas que se podem encontrar tanto online como na vida real. Na verdade, o projecto nasceu da minha curiosidade e admiração pelo trabalho de outros artistas em Londres. Alguns dos artistas e colectivos que convidei para colaborarem no LONDON GROUND são amigos que conheci em eventos e espectáculos nos arredores de Londres ou mesmo através da Internet, nas minhas pesquisas. Os artistas que escolho não são *mainstream*, mas pessoas com sonhos e os pés bem assentes na terra, pessoas com ideias e práticas invulgares e originais. Eles utilizam as ferramentas e os meios de comunicação disponíveis nos dias que correm e usam a sua arte para comunicar ideias, contactar com pessoas e produzir mudanças no mundo. Esse é o meu interesse como pessoa e como realizadora. Este projecto é também uma forma, para mim, de encontrar o meu GROUND em Londres, uma cidade que continua a ser nova para mim... Como estrangeira (e realizadora) vejo ligações entre o que acontece e o que me rodeia. Mas actualmente também temos que estar conscientes da invisibilidade – da Internet, do silêncio das mensagens textuais, da experiência avassaladora de estar ligado 24 horas por dia através da tecnologia. Este projecto é também uma reacção e um movimento em direcção à visibilidade e à simplicidade de partilhar ideias, práticas e descobertas, através de encontros e de criações conjuntas.

ACP - Trabalha mais alguém contigo nesta Web TV?

CT - Basicamente, eu faço tudo. Produzo, filmo, monto, faço sound design, update dos websites (o meu website, a web tv, indiegogo, facebook, twitter, holon film LAB blog...), contactos, design, promoção, flyers... de qualquer forma há uma rede de artistas envolvidos e colaboramos, ajudando-nos uns aos outros.

ACP - É um trabalho solitário?

CT - Bem, o contacto com outros artistas e com as audiências é mais directo do que nunca: existem e-mails, Facebook, chats, e também já é comum que as pessoas passem horas a criar nos seus computadores, sozinhos em casa, enquanto estão conectados com o mundo. Eu gosto particularmente de poder criar tantas coisas diferentes; isso é parte do meu método, e eu gosto que assim seja. E, como eu disse, há uma rede de artistas que colaboram comigo de diferentes formas e a vários níveis. Apesar disso, sim, por vezes é um trabalho solitário.

ACP - Já pensaste em adaptar este processo criativo a produções com um orçamento maior ou a meios de comunicação mais tradicionais, como a televisão ou o cinema?

CT - Na verdade eu fiz isso desde 1995. Foi dessa forma que comecei a trabalhar em vídeo, fazendo tudo sozinha. Em alguns filmes nós éramos uma equipa de dois a quatro elementos, sendo que trabalhei sempre com orçamentos muito diversificados. Na minha primeira longa-metragem, *Noites* (2000), éramos dez pessoas. Este novo projecto, a minha web TV, é uma experiência mais radical porque eu também utilizo as novas ferramentas que a Internet disponibiliza, mas é uma experiência. Ainda não sei se mostrar os meus filmes gratuitamente se poderá tornar um método sustentável, uma vez que nunca fiz isto antes. Mas, se funcionar, é um sonho tornado realidade – o de ser completamente independente, sem ter que trabalhar com produtores ou distribuidores. Estou muito feliz com a liberdade que estes métodos proporcionam. Para mim, esta não é apenas uma questão estética. Esta forma de fazer filmes é uma ética, em si mesma.

Eu quero fazer filmes todos os dias. É esse o meu trabalho e a minha forma de interagir com as pessoas. Eu gosto de trabalhar com limites, com orçamentos baixos, com equipamentos muito leves que eu possa transportar às costas e levar na minha bicicleta até ao local das filmagens. A Internet mostrou-me novos territórios, que me permitiram criar diariamente, em vez de filmar durante quatro a seis semanas a cada três ou cinco anos, como acontece na indústria cinematográfica tradicional, onde se passa a maior parte do tempo à espera de dinheiro ou a lutar com constrangimentos que nada têm a ver com a arte de filmar. Mas acho que tudo está a mudar, graças à Internet. A utilização de plataformas online e a comunicação directa com a audiência são agora consideradas modelos de negócio. E eles estão a alterar a indústria cinematográfica!

Sites

LONDON GROUND info | contributions:

<http://www.indiegogo.com/LONDONGROUND>

MICRO FILMS Web TV

<http://microfilmswebtv.com>

Website de Cláudia Tomaz

www.claudiatomaz.com

Página do Facebook LONDON GROUND

<http://www.facebook.com/group.php?v=wall&ref=mf&gid=358578052673>

HOLON Film LAB blog

<http://holonfilmlab.blogspot.com>

DISSERTAÇÕES E TESES

Tesis | Theses | Thèses

**TRADITION ET INNOVATION CHEZ LES NATIVOS DE PONTA NEGRA. ÉTUDE
FILMIQUE DANS UN QUARTIER DE NATAL (RIO GRANDE DO NORTE,
BRÉSIL)**

Cristian Mauricio Montecinos Billeke

Thèse de Doctorat.

Programme d'études: Sciences de l'art – Cinéma.

Institution: Université Paris Ouest – Nanterre la Défense.

Résumé: A partir de l'expérience de vie et de la recherche de terrain, puis à travers l'observation filmique, il est possible de découvrir certains traits qui caractérisent les Nativos de Ponta Negra, population traditionnelle d'un quartier de la ville de Natal, capitale du Rio Grande do Norte, au Brésil.

Cette région du Nordeste brésilien est aujourd'hui confrontée au développement intensif du tourisme qui favorise la mobilité d'une population de plus en plus cosmopolite. Il en résulte un métissage de la population et des changements dans les modes de vie qui fragilisent les traditions.

Pendant une première période de recherche, il a été possible de vérifier la force de la tradition et l'engagement des représentants traditionnels de la communauté pour sa préservation. Mais, les stratégies de résistance aux influences extérieures et l'association avec les structures du pouvoir ne garantissent pas la continuité des traditions.

Lors du second séjour de recherche, fut observée la mise en place d'une ritualité contemporaine, adaptée aux valeurs traditionnelles. Celle-ci est inspirée de la pêche artisanale en radeau, anciennement pratiquée à la voile.

D'autres formes traditionnelles de pêche côtière au filet long (Três Malho), se font de plus en plus rares, mais subsistent dans un système de solidarité centré sur la famille et le voisinage.

Cette thèse analyse une partie du corpus obtenu lors des séjours lors des séjours de recherche ; en particulier deux documentaires *La régata des pêcheurs* (55 min) et *La pêche côtière au filet* (240 min).

Mots-clés: Cinéma documentaire, observation filmique, ethnographie, anthropologie filmique, tradition, métissage, Brésil.

Année: 2011.

Directeur d'études: Annie Comolli.

**FICÇÃO, DOCUMENTÁRIO E NARRATIVA HISTÓRICA:
UM ESTUDO DE CASO DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL
DO SEQUESTRO DO ÔNIBUS 174**

Bruna Rafaela Veiga Brasil

Dissertação de Mestrado.

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

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Resumo: O propósito deste trabalho consiste em analisar e re-significar o espaço ético nas representações sociais do cinema brasileiro contemporâneo. Para compreensão dos limites entre ficção e documentário, e entre filme baseado ou inspirado em fatos reais, tomam-se para análise comparativa o documentário e a ficção realizados sobre a rendição armada do ônibus 174 por Sandro do Nascimento, em junho de 2000: *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e *Última parada 174* (2009), de Bruno Barreto. Estes filmes constroem discursos sobre o local (a cidade do Rio de Janeiro) de múltiplos pontos de vista transnacionais, o que nos leva ao questionamento sobre o olhar estrangeiro na construção da representação do local. Para a análise dos filmes propõe-se aplicar o conceito de axiografia, desenvolvido por Bill Nichols, não só a obras classificadas como documentários, mas também às ficções baseadas em fatos reais.

Palavras-chave: Ética, Rio de Janeiro, cinema, documentário, representação social.

Ano: 2011.

Orientador: Miguel Serpa Pereira.

**O “MODELO EGOLÓGICO” NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO: A
INDIVIDUALIZAÇÃO PELA RENTABILIDADE CÊNICA EM *ESTAMIRA* E A
*PESSOA É PARA O QUE NASCE***

Cléber Eduardo Miranda dos Santos

Dissertação de Mestrado.

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

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

Resumo: Esta dissertação tem por objetivo colocar em perspectiva crítica e histórica o fenômeno da individualização de personagens no documentário contemporâneo, muitos elevados a título dos filmes e o critério de seleção desses personagens por valores como carisma, talento e rentabilidade cênica, em sintonia com a noção de performance em sentido amplo (inclusive empresarial). Os filmes centrais para essa discussão são *Estamira* (2006), de Marcos Prado, e *A pessoa é para o que nasce* (2006), de Roberto Berliner, ambos protagonizados por mulheres em situação de déficit social e orgânico, mas inseridas em uma dinâmica de superávit cênico e produtivo, como auto-empendedoras que trabalham para ter imagem. Nesses dois documentários, e em alguns outros, impõe-se um “modelo egológico”, centrado nos indivíduos, sem muitas implicações sociais. A pesquisa não lida apenas com uma circunscrição do documentário nos anos 2000, operando ainda um breve panorama histórico do documentário brasileiro posterior a *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, além de analisar uma mudança de estratégias de enfoque na comparação com a linhagem moderna dos anos 1960, conectada ao Cinema Novo, quando o “outro de classe” era abordado em uma perspectiva política e social, com o

posicionamento dos filmes por meio de um locutor associado a um saber, procedimento classificado por Jean-Claude Bernardet como modelo sociológico.

Palavras-chave: Documentário, personagem, performance, individualização, cinema brasileiro.

Ano: 2011.

Orientador: Ismail Xavier.

A LUTA OPERÁRIA NO CINEMA MILITANTE DE RENATO TAPAJÓS

Krishna Gomes Tavares

Dissertação de Mestrado.

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

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

Resumo: Este trabalho de pesquisa pretende desenvolver uma análise de inco documentários realizados pelo cineasta Renato Tapajós, entre 1977 e 1982, em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema: *Acidentes de trabalho*(1977), *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), *Greve de março* (1979), *A luta do povo* (1980) e o longa-metragem *Linha de montagem* (1981). O objetivo é refletir sobre essa experiência de produção de filmes militantes, destinada à educação sindical, durante a ditadura militar no Brasil. Para isso, procuraremos identificar como se configura o ponto de vista dos documentários. Partiremos da análise da relação entre as temáticas apresentadas e as diferentes locuções que os files articulam, para investigar como o aspecto político e ideológico da representação da afirmação da identidade sindical, de contestação social e de rearticulação do movimento sindical do ABC durante o regime militar é elaborado e organizado. Finalmente iremos relacionar algumas das referidas obras de Renato Tapajós com outros modos de representação do operariado paulista presentes na produção cinematográfica brasileira no fim da década de 70.

Palavras-chave: Cinema militante, documentário, educação sindical, movimento sindical, história do Brasil.

Ano: 2011.

Orientador: Henri Gervaiseau.

**DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS NO SÉCULO XXI:
RETRATO DE UM PAÍS**

Celme Cristina de Jesus Tavares

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Mestrado em Comunicação Multimedia.

Instituição: Universidade de Aveiro.

Resumo: O presente trabalho propõe-se abordar as mais significativas fases da história recente do documentário em Portugal. Na primeira década do século XXI, o filme documental em Portugal tem uma atividade só paralela, com os anos que se seguiram ao 25 de Abril de 1974. O aparecimento das câmaras digitais terá tido certamente influência no aumento de produções de documentários e no dinamismo que o género experienciou no país com o virar do século. No quadro teórico propõe-se a reflexão em torno da ontologia do documentário, destacando a vertente criativa e as questões de representatividade numa época de implementação da imagem digital. Percorre-se de modo sucinto alguns momentos da história do documentário português, os seus valores e as suas dificuldades, características ainda hoje presentes e influentes na produção contemporânea. Contempla uma apresentação dos diferentes meios de divulgação do género e a importante colaboração de diversos agentes ligados à área do documentarismo, bem como a análise de filmes, que contribuem para o conhecimento e valorização do género, e a representação de um país.

Palavras-chave: documentário, cinema, meios de divulgação, representação de um país.

Ano: 2011.

Orientador: António Costa Valente.
Co-orientador: Manuela Penafria.