

DOC ON-LINE

REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO

REVISTA DIGITAL DE CINE DOCUMENTAL

DIGITAL MAGAZINE ON DOCUMENTARY CINEMA

RÉVUE ÉLECTRONIQUE DE CINÉMA DOCUMENTAIRE

WWW.DOC.UBI.PT



CON MI CORAZÓN EN YAMBO (2011), DE FERNANDA RESTREPO

#16

EDITORES

MARCIUS FREIRE (UNICAMP, Brasil)

MANUELA PENAFRIA (UBI, Portugal)

DOCUMENTÁRIO IBERO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO

DOCUMENTAL IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO

CONTEMPORARY IBERO-AMERICAN DOCUMENTARY

DOCUMENTAIRE IBÉRO-AMÉRICAIN CONTEMPORAIN

SETEMBRO/2014

CONSELHO EDITORIAL

Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Bienvenido León Anguiano (Universidad de Navarra, Espanha)
Casimiro Torreiro (Universidad Carlos III Madrid, Espanha)
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)
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro - UNICEN; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina)
José da Silva Ribeiro (Universidade Aberta, Portugal)
José Filipe Costa (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
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)
Maria Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid, España)
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)
Samuel José Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos, 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

setembro | septiembre | september | septembre 2014 ISSN: 1646-477X

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral >
Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

Editores: marciusfreire@gmail.com, manuela.penafria@gmail.com

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board that participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à cette édition: Alfonso Palazón, Cassio dos Santos Tomaim, Catherine Benamou, Javier Campo, José Filipe Costa, Paula Mota Santos, Paulo Serra, Rosana de Lima Soares, Samuel José Holanda de Paiva. Outros avaliadores | Otros evaluadores | Other evaluators | Autres évaluateurs: Daniel Ribas.

Índice

EDITORIAL

Editorial / Editor's Note / Éditorial

- Documentário Ibero-Americano contemporâneo** 2
Marcius Freire, Manuela Penafria

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier Temático / Thematic Dossier / Dossier Thématique

- Espacios biográficos en el cine documental contemporáneo: sobre *Süden* (Solnicki, 2008), *Papirosen* (Solnicki, 2012) y *Los Días* (Yanco, 2013)** 5
Malena Verardi
- El cine documental ecuatoriano contemporáneo. Tradiciones, horizontes y rupturas** 32
Santiago Rubín de Celis Pastor
- Incidencias entre modelos económicos, urbanismo y cine: una cartografía documental de la Barcelona industrial a la *New Economy*** 45
Ana Rodríguez Granell
- O olhar estrangeiro sobre o Brasil nos documentários de Rogério Sganzerla** 72
Régis Orlando Rasia
- A exibição do longa-metragem documentário no Brasil e na Venezuela: uma primeira aproximação** 99
Daniel Maggi

ARTIGOS

Artículos / Articles / Articles

- La frontière documentaire/fiction au début de la *Nouvelle Vague*, à l'exemple d'Agnès Varda et d'Eric Rohmer (*L'Opéra Mouffe*, *Place de l'Étoile*)** 123
Michel Marie
- Documentário, História e memória: *La Voz de las Piedras* como gesto de testemunho** 142
Ana Paula Oliveira

Gênero e dialogismo: um olhar sobre o documentário ambiental a partir de Mikhail Bakhtin e Bill Nichols	158
Priscilla Medeiros; Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes	

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

Análisis y Crítica de Películas / Analysis and Film Review /
Analyse et Critique de Films

Dunga Rodrigues: a musicista cuiabana em documentário	180
Ana Maria Marques; Dorit Kolling de Oliveira	
Como era gostoso o meu francês: o Índio como "Homem de seu tempo"	200
Cleonice Elias da Silva	
Arte para viver. Sobre <i>Elena</i>, de Petra Costa	217
Diego Ezequiel Litvinoff	

ENTREVISTA

Entrevista / Interview / Entretien

Conversa entre Sérgio Muniz e Cássio dos Santos Tomaim sobre o seu livro "Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial..."	221
Cássio dos Santos Tomaim	

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis / Theses / Thèses

Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico	234
Eduardo Tulio Baggio	
A resignificação das imagens de família: collage e o design no documentário autobiográfico contemporâneo	236
Candida Maria Monteiro	
Risco, comunicação e cinema – o documentário de risco como potência narrativa	238
Carla Daniela Rabelo Rodrigues	
Os brasis alemães nos documentários de "sotaque" do Rio Grande do Sul: figurações das identidades sob o signo das diferenças em <i>Walachai</i> e <i>Berlim Brasil</i>	240
Alisson Machado	
Cinema português contemporâneo: a fabulação do real em Pedro Costa	243
Maíra Freitas de Souza	

EDITORIAL

Editorial
Editor's note
Éditorial

DOCUMENTÁRIO IBERO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO

Marcus Freire, Manuela Penafria

Abarcar totalmente, na presente edição da *DOC On-line*, que documentário se realiza na vastidão geográfica Ibero-Americana não era, de todo, o nosso objetivo inicial. O tema foi apresentado para sublinhar a importância dos documentários atuais enquanto estímulo para uma revisão da História, Estética e pensamento teórico em geral.

Nesse sentido, apresentamos os seguintes artigos: “Espacios biográficos en el cine documental contemporáneo. Sobre *Süden* (Solnicki, 2008), *Papirosen* (Solnicki, 2012) y *Los días* (Yanco, 2013)”, de Malena Verardi; “El cine documental ecuatoriano contemporáneo. tradiciones, horizontes y rupturas”, de Santiago Rubín de Celis Pastor; “Incidencias entre modelos económicos, urbanismo y cine: una cartografía documental de la Barcelona industrial a la New Economy”, de Ana Rodríguez-Granell; “O olhar estrangeiro sobre o Brasil nos documentários de Rogério Sganzerla”, de Régis Orlando Rasia e “A exibição do longa-metragem documentário no Brasil e na Venezuela: uma primeira aproximação”, de Daniel Maggi.

Para a secção *Artigos* contamos com um artigo de Michel Marie intitulado: “La frontière documentaire/fiction au début de la *Nouvelle Vague*, à l’exemple d’Agnès Varda et d’Eric Rohmer (*L’Opéra Mouffe*, *Place de l’Étoile*)”; com: “Documentário, História e memória: *La voz de las piedras* como gesto de testemunho”, de Ana Paula Oliveira e “Gênero e dialogismo: um olhar sobre o documentário ambiental a partir de Mikhail

Bakhtin e Bill Nichols”, em co-autoria de Priscilla Medeiros e Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes.

Em *Análise e crítica de filmes*, a atenção é focada na linguagem cinematográfica em “Dunga Rodrigues: a musicista cuiabana em documentário”, de Ana Maria Marques e Dorit Kolling de Oliveira; “*Como era gostoso o meu francês* - O Índio como ‘Homem de seu tempo’”, de Cleonice Elias da Silva e “Arte para viver. Sobre *Elena*, de Petra Costa”, de Diego Ezequiel Litvinoff.

Na seção *Entrevista* apresentamos, em simultâneo, uma entrevista e uma recensão crítica. O livro de Cássio dos Santos Tomaim intitulado: “Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis” serviu de mote para um estimulante diálogo entre o autor do livro e o cineasta Sérgio Muniz.

Em *Dissertações e Teses*, são apresentadas informações sobre as investigações científicas mais recentes de que tivemos conhecimento, nomeadamente as Teses de Doutorado: “Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico”, de Eduardo Tulio Baggio; “A ressignificação das imagens de família: collage e o design no documentário autobiográfico contemporâneo”, de Candida Maria Monteiro; “Risco, comunicação e cinema – o documentário de risco como potência narrativa”, de Carla Daniela Rabelo Rodrigues e as dissertações de Mestrado: “Os Brasis alemães nos documentários de ‘sotaque’ do Rio Grande do Sul: figurações das identidades sob o signo das diferenças em *Walachai* e *Berlim Brasil*”, de Alisson Machado; “Cinema português contemporâneo: a fabulação do real em Pedro Costa”, de Máira Freitas de Souza.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier Temático
Thematic Dossier
Dossier Thématique

ESPACIOS BIOGRÁFICOS EN EL CINE DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO. SOBRE *SÜDEN* (SOLNICKI, 2008), *PAPIROSEN* (SOLNICKI, 2012) Y *LOS DÍAS* (YANCO, 2013)

Malena Verardi*

Resumo: Este trabalho pretende refletir sobre os modos em que são configuradas as histórias de vida em três filmes recentes: *Süden* (Solnicki, 2008), *Papirosen* (Solnicki, 2012) e *Os dias* (Yanco, 2013). Os filmes mostram as narrações atravessadas por percursos biográficos, onde os tempos presentes são articulados com os passados, formando uma rede de temporalidades, de onde emergem as representações biográficas que os filmes colocam em cena.

Palavras-chave: Estágio biográfico, histórias de vida, temporalidade.

Resumen: El siguiente trabajo se propone reflexionar sobre los modos en los que se configuran historias de vida en tres filmes recientes: *Süden* (Solnicki, 2008), *Papirosen* (Solnicki, 2012) y *Los días* (Yanco, 2013). Se trata de relatos atravesados por recorridos biográficos en los cuales los presentes se articulan con los pasados, conformando un entramado de tiempos del que emergen las representaciones biográficas que los filmes ponen en escena.

Palabras clave: Espacio biográfico, historias de vida, temporalidad.

Abstract: In this paper I intended to reflect on the ways life stories are configured in three recent films: *Süden* (Solnicki, 2008), *Papirosen* (Solnicki, 2012) and *The days* (Yanco, 2013). The films focus on stories that are crossed by biographical paths in which the present is articulated with the past, creating a web of time from which the biographical representations emerge.

Keywords: Biographical scenario, life stories, temporality.

Résumé: Cet article se propose de réfléchir sur les manières dont sont configurés des histoires de vie dans trois films récents : *Süden* (Solnicki, 2008), *Papirosen* (Solnicki, 2012) et *Les jours* (Yanco, 2013). Ce sont des histoires traversées par des trajectoires biographiques, dans lesquelles l'époque actuelle s'articule avec le passé, formant un réseau de temps d'où émergent des représentations personnelles que les films mettent en scène.

Mots-clés: Stade biographique, récits de vie, temporalité.

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes, Consejo Nacional de Investigaciones, Científicas y Técnicas – CONICET, 1426, Buenos Aires, Argentina. E-mail: malenaverardi@gmail.com

Submissão do artigo: 20 de junho de 2014. Notificação de aceitação: 20 de agosto de 2014

Doc On-line, n. 16, septiembre 2014, www.doc.ubi.pt, pp. 5 - 31

A modo de introducción

El presente artículo se inscribe en el marco de un trabajo más amplio, en desarrollo, en el cual se analiza el cine documental contemporáneo, particularmente el realizado en la Argentina luego de la crisis de 2001 y hasta la actualidad. En este caso, se propone reflexionar sobre los modos en que se configuran historias de vida y recorridos biográficos en tres filmes de reciente realización: las dos películas de Gastón Solnicki estrenadas hasta el momento: *Süden*¹ (2008) y *Papirosen*² (2012) y la opera prima de Ezequiel Yanco: *Los días* (2013).³ Se trata en los tres casos de relatos atravesados por historias de vida (del compositor Mauricio Kägél en *Süden*, de la familia del propio realizador en *Papirosen*, sobre dos hermanas gemelas en *Los días*), en los que el presente (o los presentes) se articulan con el pasado (o pasados) conformando un entramado de tiempos del cual emergen las representaciones biográficas que los filmes ponen en escena.

En el contexto de la actual expansión y diversificación del espacio biográfico (Arfuch, 2008),⁴ resulta de interés indagar en torno a las

1) Dirección y producción: Gastón Solnicki, Montaje: Andrea Kleinman, Música: Mauricio Kägél, Diseño de sonido, Jason Candler, Cámara: Diego Poleri y Gastón Solnicki, Argentina, 2008.

2) Dirección y cámara: Gastón Solnicki, Montaje: Andrea Kleinman, Productor ejecutivo: Pablo Chernov, Diseño de sonido: Jason Candler, Productores asociados: Andrew Barchilon y Julián Sorel, Argentina, 2012.

3) Dirección, producción y cámara: Ezequiel Yanco, Productor asociado: Pablo Gerson, Montaje: Valeria Racioppi, Cámara adicional: Diego Poleri, Dirección de sonido y mezcla: Manuel de Andrés, Edición de diálogos: Flavio Nogueira, Edición de ambientes y efectos: Pedro Lombardi, Argentina, 2013.

4) Leonor Arfuch considera “espacio biográfico”: No solamente al conjunto de géneros consagrados como tales desde su origen postulado en el siglo XVIII –biografías, autobiografías, diarios íntimos, correspondencias, confesiones– sino también a su enorme expansión contemporánea en géneros, formatos, estilos y soportes de la más

modalidades a través de las cuales los relatos de vida toman forma en el cine documental contemporáneo. Un campo fuertemente permeado por esta tendencia de la cual los filmes a analizar constituyen tres de los numerosos casos que la conforman.

Mirando al Sur

“El mejor músico europeo que conozco es un argentino”. La frase, pronunciada por John Cage, hacía referencia a Mauricio Kägél, uno de los más relevantes compositores del siglo XX que en 1957 emigró a Colonia, Alemania, donde se radicó y desarrolló la mayor parte de su obra. En 2006 Kägél regresó a la Argentina por primera vez en más de cuarenta años, invitado por el Centro de Experimentación del Teatro Colón a participar de un festival en su homenaje. *Süden*, primer largometraje de Gastón Solnicki, registra los ensayos previos al concierto brindado por Kägél en el Colón. A través de los ensayos, el relato traza un recorrido por la vida del compositor que es, a la vez, un recorrido por el campo de la música contemporánea del siglo XX. Así, el relato dispone múltiples piezas, tanto en el plano de la banda de imagen como en el plano de la banda de sonido que, articuladas, le otorgan a la composición fílmica su forma final. Los ensayos previos a la realización del concierto se desarrollan en un arco temporal que se despliega de modo cronológico, es decir, se inician luego del arribo de Kägél a la Argentina, se extienden durante alrededor de

variada especie, de la entrevista periodística al cine documental, de las historias y relatos de vida en ciencias sociales a la autoficción –en la literatura, el cine, el teatro, las artes plásticas, la televisión– y en general, a esa multiplicación de las voces donde lo vivencial, lo privado o lo íntimo se narran desde el registro de la “propia” experiencia, y adquieren así un innegable suplemento de valor: veracidad, autenticidad, proximidad, presencia (Arfuch, 2008).

una semana y finalizan el día previo al concierto (cuyas imágenes son elididas por el relato, evidenciando que el interés del mismo radica en los sucesos anteriores al evento⁵). Sobre esta secuencia temporal, organizada de manera lineal y cronológica, el relato entrecruza, superpone, atraviesa diversas situaciones, vinculadas con la historia personal de Kāgel y con determinados hechos históricos que portan otras temporalidades. De este modo, la cotidianeidad del presente comienza a poblarse de pasados varios y es a partir de este entrecruzamiento que las miradas sobre la historia (la del propio Kāgel, la de la música contemporánea, la del siglo XX), toman forma.

La vida física de Kāgel se extiende, asimismo, desde un punto de origen, el día de su nacimiento, el 24 de diciembre de 1931, hasta la fecha de su fallecimiento, el 18 de septiembre de 2008, llamativa y sintomáticamente el día del estreno internacional de *Süden*. Una vida extensa, productiva, que ha dejado huellas palpables, tal como el mismo Kāgel esperaba en relación con su vuelta a la Argentina: “Sí o sí quería trabajar con músicos argentinos. No me importaba si eran muy jóvenes o mayores. Quería dejar alguna huella. Así surgió el trabajo conjunto con un ensamble de nombre ‘Süden’, como el título de una de mis obras”, expresa la voz en *off* del compositor en el inicio del relato.⁶

5) Al respecto, Solnicki expresa: “No me parecía importante el concierto, estábamos mirando otra cosa; la película va por otro camino. Creo que pudimos prescindir de esa escena porque no estábamos buscando una idea preconcebida, siempre nos guió el material y las decisiones pasaban por lo que el material pedía y nada más” (Koza, 2009).

6) Christian Metz (1991) utiliza el término voz-*off*, retomando lo postulado por Michel Chion, para referirse a la voz perteneciente a la diégesis cuya fuente se encuentra fuera de campo. En este sentido, resulta significativo que el relato comience con la voz en *off* de Kāgel, expresándose en alemán, para luego dejar lugar al castellano cuando se apresta a dirigir el primero de los ensayos ante los músicos que lo escuchan expectantes. Es decir, la voz en *off* en idioma alemán remite a ese fuera de campo en tanto espacio en el que Kāgel desarrolló la mayor parte de su obra y del cual retorna con motivo del homenaje a su trayectoria.

..., den 24.xii.1931. *Noticias truncas para barítono e instrumentos*, es el nombre que recibe una de las obras que se ensayan para el concierto: “El 24 de diciembre es el día de mi nacimiento. Yo he tomado una serie de noticias que encontré en diarios europeos. Lo que me interesaba era una especie de interpretación de la interpretación de esas noticias”, señala Kāgel con relación a la obra. Acto seguido, en uno de los primeros ensayos el barítono entona en alemán un texto que se traduce como: “Con bombas, gas y ametralladoras un duro motín de presidiarios fue reprimido en la cárcel de Villa Devoto, en Buenos Aires. Noventa y dos presos intentaron escapar de la prisión. Destrozaron las ventanas y atacaron a los guardiacárceles con muebles. Algunos lograron treparse a la azotea del edificio carcelario. Comandos militares y policiales fueron llamados a levantar armas para contener a los presos”.

En el ensayo del movimiento IV de la misma obra, denominado *Alla Marcia*, Kāgel explica: “Estamos en la casa, las ventanas están cerradas y solamente escuchamos venir de muy lejos una muchedumbre de nazis borrachos que pasan y se van...”. “Tratamos de que tenga la atmósfera”, solicita Kāgel ante el ensamble, “Tienen que embeberse de esa atmósfera de horror...”.

Finalmente, el tercer movimiento, *Allegretto*, refiere a un general japonés que “Entra a Manchuria y decide hacer una limpieza de elementos enemigos. Es la situación de Irak hoy. Los tiempos cambian pero las situaciones se repiten...”, manifiesta Kāgel.

De este modo, un mismo momento histórico (el 24 de diciembre de 1931), el cual posee, además, implicancias religiosas, condensa distintas escenas que, recortadas, truncas como indica el nombre de la obra, remiten a la historia del siglo XX: el nazismo, la guerra, la violencia y reenvían a otros momentos y situaciones de la contemporaneidad (la invasión de Estados Unidos a Irak, por ejemplo). Al mismo tiempo, el relato introduce

un fragmento de la obra *Quodlibet*⁷, cuyo texto incorpora, en la voz de una mezzosoprano que declama y canta en francés, una perspectiva diferente: “¡Vamos, cantemos! Regocijémonos todos juntos. Regocijémonos, cantemos todos juntos. Mi dios, mi lindo tiempo se pasa. Tengo deseos oh tan humanos. Vamos! Esperemos entonces que cada uno tenga lo mejor y no seamos más melancólicos...”. Es decir que las referencias a los hechos trágicos y traumáticos que aparecen en una de las obras coexisten con la alusión a una mirada sobre la vida y el tiempo más esperanzadora, la que propone otra de las obras ensayadas para el concierto.

La ida de Kägél de Buenos Aires a Colonia constituye un núcleo significativo en su biografía, en tanto allí se estableció y desarrolló prácticamente la totalidad de su obra musical. El retorno a la Argentina, en el marco de un homenaje a su trayectoria, esto es, de un reconocimiento a la labor realizada a lo largo de la vida, adquiere la forma de un epílogo. Como si cerca del final de una exitosa carrera profesional hubiese sido necesario regresar a su espacio de origen y como si para su tierra natal hubiese sido necesario reivindicar a una figura largamente celebrada en Europa. “Ante todo, permítanme decirlo, para mí es un momento muy emocionante. Ustedes saben cuántos años yo no estoy en la Argentina, cuántos años que no escucho a los músicos argentinos... Y es un momento, naturalmente, que me llena de emoción, por muchísimas razones que no quiero ahora explicar, pero para mí el contacto humano es tan importante que, por eso, cuando me contaron de este ensamble acepté enseguida hacer el concierto con ustedes, sabiendo que contaba con la gran adhesión

7) El término, que deriva del latín y refiere a la libertad, remite a una pieza musical que combina diferentes melodías en contrapunto y aborda, por lo general, temáticas populares.

espiritual. Eso para mí es terriblemente importante y el resto lo vamos a hacer juntos”, expresa Kägél ante los músicos al comenzar los ensayos.⁸

En este sentido, las primeras imágenes del filme corresponden a un paisaje observado desde la ventanilla de un tren en movimiento, que se desplaza a toda velocidad de derecha a izquierda de la pantalla. Al detenerse, un cartel de la estación indica: “Köln Messe/Deutz”. Luego de los títulos de inicio, la cámara recorre, en un *travelling* lateral en sentido inverso al del paisaje alemán (de izquierda a derecha) una larga partitura. Las imágenes de Buenos Aires que se suceden a continuación, captadas por la cámara desde una cierta altura, confirman que el retorno ha tenido lugar.

La decisión de Kägél de instalarse en Alemania aparece directamente vinculada con la diferencia de oportunidades y condiciones laborales disponibles para un músico contemporáneo en Alemania con respecto a la Argentina. En el inicio del filme, Kägél señala, en voz en *off* y en alemán: “Me siento bien allí donde puedo trabajar bien. Esa es mi patria”, para luego añadir: “Yo sé que en Buenos Aires la música es esencial para la vida. De alguna manera es un sustituto para todo lo que no funciona en la política, a nivel social, etc.”. Las primeras imágenes de los ensayos corroborarán esta apreciación: un arpa que no llega a tiempo, un afinador que pone múltiples obstáculos a la hora de preparar un instrumento, la referencia a la falta de estabilidad en las estructuras laborales de los músicos... Sin embargo, el trabajo se desarrollará con

8) El encuadre de la escena en el primer ensayo remite claramente a un escenario teatral: a través de un plano levemente contrapicado, la cámara registra a los músicos ubicados sobre las tablas, el telón de fondo y las primeras hileras de butacas, indicando el próximo inicio de la obra (los ensayos previos al concierto).

éxito.⁹ A juzgar por las expresiones de los músicos y del propio Kägél luego del concierto (elidido por el relato como se mencionó), el mismo ha resultado satisfactorio.

De esta manera, la figura, la subjetividad del músico europeo-argentino (al decir de Cage) resulta de una búsqueda en la cual conviven la infancia y juventud en la Argentina, el desarrollo profesional en Alemania, la lengua castellana, la lengua germana, el modo de trabajo en un país y en otro.¹⁰ El filme aborda esta imbricación y yuxtaposición de instancias a partir de una narración fragmentada que incorpora música diegética, voz en *off*, cantos en diferentes lenguas¹¹, imágenes de los músicos en los ensayos tomadas en planos muy cercanos (manos y torsos ejecutando los instrumentos), imágenes de paisajes tomadas en plano general, a la manera de un rompecabezas cuyas piezas, unidas, convergen en un relato que da cuenta de una trayectoria de vida.

Dicha trayectoria aparece enlazada, ineludiblemente, a una cierta mirada sobre la música del siglo XX. Desde la apreciación que se desprende de la anécdota juvenil contada por Kägél cuando relata que su primer maestro de piano, Vicente Scaramuzza, le anunció que nunca iba a poder ser pianista y ante la pregunta del alumno por los motivos de la

9) “Yo sabía que llegaba a Buenos Aires y tenía una semana para preparar el primer concierto, pero yo sé que si el medio ambiente es positivo, si la gente quiere trabajar bien se puede conseguir casi milagros”, sostiene Kägél al finalizar uno de los ensayos.

10) “Dicen que hasta el fin de sus días habló alemán como un inmigrante y que su argentino hablado ya tenía rotundos ecos teutones. Se pasó la vida teniendo que contestar si era alemán o argentino. Terminó diciendo que era judío. Personalmente creo que debería haber dicho: judío de Buenos Aires, de las librerías y bares y cines de la calle Corrientes de los años ’50, que es lo que fue toda su vida” (Forn, 2011).

11) Ya en una de sus primeras obras, “Anagrama” (1957/1958) Kägél daba cuenta de su interés por el trabajo con diferentes lenguas: “Anagrama surgió del deseo de utilizar las lenguas no tanto como vehículo de la composición musical, sino para desmembrarlas en sus partes acústicas constitutivas, para así obtener categorías musicales” (Kägél, 1991: 6).

sentencia el maestro respondió: “Porque usted pregunta siempre” (“Sí – confirma Kgel– yo quería saber por qué se hacía la música así y cómo se hacía la música”), hasta el comentario humorístico e irnico de Kgel en uno de los ensayos en el cual se requiere, para lograr un determinado sonido, arrojar unos libros contra el suelo: “Y para hacer estas cosas fueron al Conservatorio?”. Así, la música acadmica tradicional es representada como atravesada por cierto grado de automatismo y rigidez por parte de los ejecutantes en contraposición a la música contemporánea que “trae muchas preguntas” y exigiría una mayor intervención por parte del artista. Lo que la gente espera de la música (en general), señala Kgel, es consumirla como entretenimiento, como pasatiempo y es por eso (para revertir este modo de relación entre música y oyente) que la música debe brindarle al público las posibilidades de reflexionar sobre ella misma.

De esta manera, el filme entrelaza el universo de la música contemporánea con ciertas piezas de la vida del compositor, generando un ensamblaje a través del cual toma forma un recorrido biográfico. El mismo exhibe, por un lado, la magnitud del camino realizado, en tanto que, por otro, da cuenta de la fugacidad del ciclo vital. El festival en homenaje a Kgel comenzaba con un evento denominado *Eine Brise. Acción fugitiva para 111 ciclistas*, consistente en el paso de un grupo de ciclistas por las calles aledañas al Teatro Colón. Una acción fugitiva pensada para durar entre sesenta y noventa segundos como máximo. Al coordinar el primer ensayo de este evento, el compositor Marcelo Delgado indicaba a los participantes: “Disfruten todo lo que puedan en ese tiempo porque después no se va a volver a repetir”. Cualquier similitud con la existencia humana tal vez no sea mera coincidencia.

Las sagradas escrituras

Cuatro años después de *Süden*, en 2012, Solnicki estrena *Papirosen*, un filme en el que vuelve a poner en escena trayectorias de vida, en este caso las de su propia familia y en las que se cruzan, nuevamente, las geografías de Argentina y Europa (Polonia y República Checa, en este caso). La voz central del relato es la de Pola, abuela paterna de Solnicki, quien arribó a Buenos Aires huyendo del régimen nazi. Aquí formó una familia cuya dinámica explora el relato. Se trata de cuatro generaciones representadas por la abuela del director, el padre y la madre, sus dos hermanos y él mismo (aunque su figura nunca aparece en cámara y sólo se accede a su voz en ciertas situaciones) y sus sobrinos, hijos de su hermana mayor. Las historias de cada uno de los integrantes de la familia se entrelazan componiendo un mosaico en el cual conviven los distintos tiempos que atraviesan y conforman la experiencia familiar.

El título del filme alude a una canción judía tradicional que narra la historia de un niño huérfano que vende cigarrillos y cerillas bajo la lluvia esperando obtener algún dinero con el cual saciar su hambre.¹² La canción forma parte de los recuerdos de la infancia trágica de Víctor, hijo de Pola y personaje central del filme. Como relata la voz en *off* de Pola, Víctor nació en Łódź, Polonia, al finalizar la Segunda Guerra. La familia se trasladó luego a Checoslovaquia y pocos años después emigró hacia la Argentina huyendo de las renovadas persecuciones antisemitas que se desataron en Europa del Este aún después de finalizada la Guerra.

12) La canción se basa en el cuento de Hans Christian Andersen “La niña de los fósforos”.

El relato del filme se estructura en siete capítulos¹³ cada uno de los cuales es precedido por un título (en tipografía blanca sobre fondo negro y en diferentes lenguas), que refiere a las escenas que se suceden a continuación. En el capítulo titulado “Familienbande” (que podría traducirse como “lazos de familia”) parte de la familia realiza un viaje a Miami destinado a comprar indumentaria que luego Yanina, hija mayor de Víctor, revende en Buenos Aires. Así, pueden verse imágenes de Víctor, su esposa Mirta, Yanina y su marido, Sebastián, y sus dos hijos, Mateo y Lara, realizando compras, en la cotidianeidad en las habitaciones del departamento en el que se alojan y en un encuentro con una pareja de antiguos amigos del padre de Víctor, quienes presumiblemente en su huida de la guerra recalaron en Estados Unidos instalándose allí. El encuentro resulta muy emotivo para Víctor, dado que recuerdan anécdotas que involucran a su padre y su madre en medio de la guerra, separaciones, reencuentros. En un momento cantan canciones en idish, entre ellas unos versos de *Papirosen* que el filme traduce como: “Buy my cigarettes / And with you will uplift an orphan / Buy real cheap / Buy and have pity on me / Save me from hunger now”. El término “papirosen” refiere así a los cigarrillos liados de manera artesanal por el propio consumidor y reenvía a “papiro”, uno de los primeros soportes de la escritura. A la vez, es posible vincular estas nociones con la de “palimpsesto”, las escrituras que conservan huellas de escrituras anteriores y en las que la convergencia de textos da origen, a su vez, a un texto nuevo.

Papirosen es un filme sobre una historia familiar que, como en el caso de *Süden*, se proyecta sobre la historia del siglo XX amplificando algunos de sus hechos más significativos. Es un filme estructurado a la

13) El siete es un número relevante en la tradición judía que remite, entre otros, al número de mandamientos de origen divino (“Las siete leyes de los hijos de Noaj”) y al número de brazos de la Menorá, uno de los elementos rituales centrales del judaísmo.

manera de un palimpsesto, en la medida en que su forma final resulta de una multitud de escrituras que coexisten simultáneamente.

El hilo conductor del relato lo constituye la narración oral que, en la voz de Pola, recorre la historia familiar comenzando por su juventud en el momento en que estalla la Segunda Guerra. La crónica aparece surcada por momentos trágicos, traumáticos que han dejado profundas marcas en el universo familiar. En un castellano que conserva fuertes huellas del idioma natal, Pola relata cómo a los 16 años debió esconderse junto a su familia en un cementerio de donde salía de noche a buscar en el basurero algo para comer; cómo perdió a gran parte de su familia, asesinada por el nazismo; cómo su marido atravesó una crisis depresiva que lo llevó al suicidio. La elección de la voz en *off* para desarrollar este relato le otorga al mismo una potencia única. En una escena posterior, Víctor representa en el baño del departamento donde continúa viviendo su madre, el modo en que su padre planificó y ejecutó su propia muerte, situándose en el mismo lugar y explicando los detalles del hecho a la vez que expresa su opinión al respecto: “Es como que hizo ‘clic’ con la muerte de los padres... Cuando se murió el abuelo mío, o sea el padre de Pola, que era el suegro de él, él ahí sintió el duelo que no hizo cuando tenía que haberlo hecho. Eso le pasó a toda la gente de esa generación...”. Si bien la escena resulta sobrecogedora, hay algo en la presencia de la imagen, en la actualización del hecho en cuestión o tal vez en la aceptación-naturalización que exhibe Víctor (“Por eso no vengo a este baño. Desde aquel entonces no vine a este baño”), –necesaria por otra parte para poder continuar con la propia vida– que le resta dramatismo. Por el contrario, la voz en *off* de Pola contiene aún todo el sufrimiento de las experiencias vividas. Cada uno de los momentos relatados en *off* por Pola se corresponde con imágenes que presentan escenas cotidianas, alegres, vitales. En su mayor parte se

trata de filmaciones caseras sin sonido¹⁴ en las que puede verse a Pola joven y vivaz junto a su familia: en los lagos de Palermo, bailando en el living de su casa, en las playas de Miramar, en la fiesta de casamiento de Víctor y Mirta... Como si el horror que trasuntan las palabras no pudiera representarse a través de ninguna imagen alusiva¹⁵ o como si las imágenes que demuestran que Pola debió seguir adelante con su vida, constituir una familia y reír a pesar de todo no hicieran más que reforzar lo siniestro de la historia.

La primera vez que la voz de Pola toma cuerpo, es decir, que su imagen aparece ante cámara, es en una escena en la cual puede vérsela hablando por teléfono. Por detrás, una joven que –puede suponerse– se encuentra encargada de su cuidado observa la situación. Escenas similares se repiten a lo largo del relato: Pola comenta por teléfono los detalles de la separación de su nieta (“Para mí él no tiene la culpa... ¿Adónde va a conseguir un muchacho como él?... Una pérdida...”), prepara comida, participa en una cena familiar. En otra escena, Víctor

14) Solnicki revela que parte de este material procede de filmaciones realizadas por su abuelo: “Él había filmado material ni bien llegaron de Europa, y eso fue una de las cosas mas increíbles que le pasaron a la película. Fue realmente del orden de lo arqueológico, yo no conocí a ese abuelo, y es como si hubiese sido invocado: lo veo por primera vez moverse, filmado en 8 mm, y veo material que filmó, y en esa época quien filmaba no era un amateur. Por suerte con las nuevas técnicas digitales se pudo escanear todo esto y logramos que en cine se vea de un modo bastante especial” (Calcagno, 2012).

Al referirse a las posibilidades expresivas del documental, Antonio Weinrichter (2005) señala que la forma de alcanzar dicho carácter expresivo es hacer ver al espectador una imagen histórica más allá de su contenido fáctico, como también lo sugiere Jay Leyda al indicar que una “compilación correcta” debe: “Hacer que el espectador se vea compelido a mirar planos familiares como si no los hubiera visto nunca, o hacer que la mente del espectador sea más consciente del significado global de viejos materiales” (citado en Weinrichter, 2005: 61).

15) La discusión en torno a la posibilidad o no de representar el horror del nazismo a través del discurso audiovisual remite desde luego a la obra de Claude Lanzmann y sus múltiples repercusiones.

dialoga con Pola sobre la posibilidad de acceder a un dinero depositado en un banco. Manifiesta su interés en contar con ese dinero, explicando que su situación económica “no es la de antes” y que en el contexto de la separación de su hija debe apoyarla económicamente. El tenor de la conversación lleva a Pola a responderle a Víctor en idish, en tanto que él, que la comprende perfectamente, continúa hablando en castellano. La cámara, que los toma a ambos en plano y contraplano, registra el aire de tensión que tiñe la escena. Sin embargo, se trata de situaciones cotidianas, postales que describen el presente de Pola y dan cuenta de su capacidad de supervivencia. Es la voz separada de la figura, la voz en *off*, la que explicita la permanencia de las marcas del dolor, sumergidas y guardadas en medio de la cotidianeidad como el título del capítulo lo indica (“Sommersi e Salvati”), pero presentes siempre: “No se borra nunca el pasado triste... No se borra”, expresa Pola para luego aludir, por primera vez, al director del filme en su rol de entrevistador: “¿Podemos dejar para otra vez? No puedo hablar más. Cortá”.

Solnicki corta y da lugar al re-nacimiento de Víctor en la escena en la embajada de Polonia donde le entregan un documento que certifica que ha nacido el 4 de noviembre de 1945 en Łódź. Hasta ese momento Víctor había tenido “dos fechas de nacimiento”, una real, que es la que se confirma a través de la embajada polaca y otra “de mentira” (“¿Tenés una foto de cuando nací de mentira?”), le pregunta a su madre antes de salir para la embajada), derivada de las sucesivas migraciones (de Polonia a Checoslovaquia y de allí a la Argentina).¹⁶ “Víctor cuando viaja se pone muy nervioso –explica Pola–, porque él pasó mucho en su vida. Papeles no tuvo hasta los 7 años. Nosotros mentíamos y decíamos que él nació

16) “El es especialista en hacer valijas”, señala con ironía Mirta sobre Víctor, en una discusión sobre el armado de los bolsos en el viaje a Miami.

en la Argentina. Papá no podía decir nada porque éramos inmigrantes ilegales”.

Luego de la obtención del documento y del pasaporte Víctor viaja a Praga. Es un viaje hacia el pasado, hacia la infancia. Busca la casa donde vivió sus primeros años (que ya no existe), compra en una juguetería una caja de antiguos soldaditos de plomo y un auto a cuerda rojo. Objetos que le permiten reconstruir una parte de su vida negada, omitida a partir de la falta de identificación. Ya en Buenos Aires, Víctor ubica los juguetes en los estantes del living de su casa. “¿Vos te acordás cuando yo jugaba con éstos? –inquire ante su madre– “Soldaditos antiguos. Me compré todo un set”. “¿Para qué compraste?” –pregunta ella– “Porque son los míos [...] Yo le dije al tipo: son los que me vendió mi mamá...”. “Yo no me acuerdo lo que pasó sesenta años atrás”, finaliza Pola. La adquisición de los juguetes opera como un gesto reparador en la medida en que éstos traen consigo una porción de la historia de Víctor hasta el momento desdibujada por la sumatoria de despojos. Aunque resulte improbable que los juguetes sean efectivamente aquellos con los que jugaba cuando era niño, Víctor tiene la necesidad de simbolizar en ellos esa parte de su infancia que adquiere así existencia concreta. Su exhibición en los estantes de la casa actúa como confirmación de que la dolorosa ambigüedad de la doble identidad puede comenzar a quedar atrás.¹⁷

Como mencioné anteriormente, Víctor aparenta haber desarrollado una actitud relativamente pragmática en relación con los sucesos trágicos que han atravesado su vida. Esta puede observarse, por ejemplo, en el comentario que realiza cuando concurre a un consultorio médico aquejado

17) En una escena del viaje a Miami, Víctor observa en silencio un grupo de muñecas “Barbie” en exhibición para su venta. Puede establecerse una correspondencia entre los juguetes de su infancia y los que, según la época, son característicos de la infancia de sus nietos.

por una molestia en la espalda: “En este momento tengo una hija que está con problemas de pareja, hace seis meses con este tema... Es como estar velando a un muerto... ¿Cuánto tiempo podés velar al muerto? Hay que enterrarlo...”. Sin embargo, acto seguido agrega: “El dolor es acá (en referencia a la espalda) y siento que me quedo torcido”. En una escena anterior, Pola había expresado que “él (por Víctor) sostiene a todos. Ya no se puede cambiar, ya es el carácter así...”. Como para Pola, para Víctor tampoco es posible borrar el pasado. El pasado que se inscribe en el cuerpo y que el propio Víctor se ocupa de mantener vigente. La última escena de la película, filmada en un extenso plano secuencia, reúne a Víctor y Mateo (su nieto) en una aerosilla que asciende hacia la parte más alta de un cerro completamente nevado. Víctor tararea una canción al tiempo que comenta: “Mi viejo me cantaba así”, “¿Y se murió de viejo?” –pregunta Mateo– “No, se murió de joven porque estaba muy triste, por la guerra”, “¿Sólo porque estaba triste?”, “Sí, hay gente que se muere porque está triste y él me cantaba esta canción”. La película comienza con una escena muy similar, otro momento del mismo ascenso al cerro nevado, registrado a través de una toma que abre cada vez más el plano permitiendo observar la vastedad del paisaje. En este caso sólo se escucha el sonido chirriante de la maquinaria, antes de que la voz de Pola comience a relatar la historia. Este sonido, el de la máquina que impulsa las aerosillas, reaparece a lo largo de la narración en varias ocasiones, así como en la escena final. De esta manera, un elemento de la banda sonora se extiende desde una primera escena entre abuelo y nieto, que inaugura la narración, a otra en la cual Víctor refiere un momento clave de la historia familiar (la muerte de su padre), convirtiéndose en otro de los hilos conductores del relato y explicitando la concreción de la transmisión generacional.

La transmisión tiene que ver con mantener vigente la historia personal y particular de la familia pero también con perpetuar la tradición

judía, en la cual se inscribe el grupo familiar. Durante una festividad religiosa, antes de cenar, Víctor canta una canción. Al finalizar comenta: “Lo que dice esta canción, que no me ayudaron a cantarla,¹⁸ es por qué esta noche comemos solamente matzá y todas las noches del año podemos comer matzá y pan, por qué esta noche comemos cosas que son amargas, como van a comer eso, y todas las noches del año podemos comer amargo o dulce. Y es simplemente para acordarnos que la gente que vivía antes que nosotros, hace muchos, muchos años comía esto (en referencia a la matzá)”, explica Víctor.¹⁹

En la noción de transmisión generacional que plantea el relato, la figura del padre se ubica en un lugar central. El último capítulo del filme, cuyo título en hebreo podría traducirse como: “Nuestro padre, nuestro rey” –una frase que alude a la liturgia judía tradicional– aborda precisamente el vínculo entre padre e hijo y éste aparece en la mención de Víctor sobre la muerte de su padre, en la negativa de Mateo a comunicarse telefónicamente con el suyo y en la relación entre abuelo y nieto que, a lo largo del relato, se ha revelado como muy cercana. Mateo, en tanto niño, representa al futuro y para ello, para proyectarse hacia el futuro, es necesario conocer y transitar el pasado. Fue el nacimiento de Mateo el que impulsó a Solnicki a comenzar el registro de las escenas de su vida familiar, que llevó a cabo por más de diez años y del cual surgió *Papirosen*, el aporte a la transmisión de la historia familiar realizado por

18) Puede observarse el desinterés al respecto de Alan, hermano de Yanina y Gastón. En un capítulo anterior, titulado “El hermano del medio”, Alan expresa su descontento con el modo gregario del funcionamiento familiar: “Yo creo que me voy a distanciar un poco de la familia. Es triste pensarlo pero cuando estaban en Estados Unidos estaba bien. Por fin tenía la libertad de no tener que estar escuchando constantemente lo que tengo que hacer o lo que no tengo que hacer”.

19) El filme incluye otros momentos característicos de la tradición judía, como las imágenes del Bar Mitzvah de unos de los hijos.

la tercera generación (en la figura del cineasta). Ubicado en el límite entre la diégesis y el espacio extradiegético (durante la mayor parte del relato permanece invisibilizado pero por momentos los personajes del filme lo aluden directamente recordando su permanente presencia), el realizador configura, a partir de una multiplicidad de materiales significantes, un mosaico sígnico que genera efectos en el propio ordenamiento familiar. Como él mismo lo indica, “haber organizado los traumas de la familia [a través de la película] fue transformador para todos...” (Calcagno, 2012).

En la última leyenda del filme, el director agradece especialmente a su padre y a su sobrino.²⁰ Puede pensarse que el agradecimiento proviene del hecho de que ambos generaron las condiciones de posibilidad para pensar en un futuro que contiene en sí el pasado, la memoria, la historia, es decir, las bases imprescindibles para su desarrollo.

Papirosen es, como las nociones a las que reenvía su nombre (papiro, palimpsesto), resultado de una suma de escrituras. Escrituras que convergen, se entrecruzan y superponen para configurar el entramado del relato. La narración oral de Pola, cuya evanescencia es fijada por la cámara, constituye uno de los modos de escribir la historia que incorpora el filme. Las imágenes de las filmaciones caseras, en su mayor parte sin sonido, revelan momentos de la juventud de Pola y la infancia de Víctor, en tanto que los registros de los años ochenta/noventa reenvían a la infancia de sus tres hijos: Yanina, Alan y Gastón. Situadas en un pasado más cercano, las escenas de los viajes a Miami y a Praga caracterizan la contemporaneidad de los personajes, en tanto que la primera y última escenas del filme (Víctor y Mateo en la aerosilla sobre la pista de esquí) escriben la parte más reciente de la historia. Así, entre la diversidad de imágenes y sonidos que atraviesan más de setenta años a lo largo del siglo

20) La última leyenda del filme indica: “I started shotting the film on the night of Mateo’s birth. I’m grateful to him, my father and those who I’ve trouble the most”.

XX y comienzos del siglo XXI, emerge la representación de una historia que es al mismo tiempo personal, familiar y universal.

No hay nada como el tiempo para pasar...

Vinicius de Moraes

La narración de *Los días* se construye en torno a la vida de dos hermanas gemelas, de ocho años de edad en el inicio del filme y se prolonga durante tres años, es decir, hasta que las niñas tienen alrededor de once años. La cámara registra las actividades que realizan cotidianamente en su casa del sur del Gran Buenos Aires: las comidas, las idas a la escuela, las clases de catequesis, los momentos de ocio. Las escenas se suceden unas a otras estableciéndose cierto grado de similitud entre ellas, lo cual le confiere a la narración un ritmo regular y sostenido. El gran parecido entre las dos niñas, reforzado además por el hecho de que prácticamente siempre visten la misma ropa y usan el mismo peinado, contribuye a instaurar la idea de repetición, en tanto la imagen se “duplica” cuando la cámara toma a una de las hermanas, por ejemplo, peinándose el cabello y luego, en el plano siguiente, a la otra niña en actitud similar (por momentos la presencia de espejos cuadruplica la imagen). Asimismo, hay ocasiones en las que el relato incorpora la figura del doble no a partir de espejos sino a través de la organización del cuadro visual. Este procedimiento puede observarse en una de las primeras escenas, cuando las niñas se recuestan en el sillón del living de la casa en la misma posición pero de manera opuesta. Es decir, la cabeza de cada una de ellas se apoya en cada uno de los apoyabrazos del sillón en tanto que las piernas recogidas se unen en el

centro. Como si entre las dos niñas existiera efectivamente un espejo y se tratara de un solo cuerpo y su reflejo.²¹

Sin ser exactamente iguales, la similitud entre las escenas que estructuran la historia colabora en la configuración de una narración que reitera sus tópicos. Sin embargo, hay un factor que introduce la diferencia dando cuenta del inexorable transcurso del tiempo. Se trata de la variación de estaciones que puede advertirse en el relato. Así, una escena en la cual las niñas se visten para ir a la escuela es seguida por otra de características semejantes pero en la que incorporan a la indumentaria los abrigos que utilizan en invierno. De este modo, el relato indica que la misma escena cotidiana se halla alejada de una anterior (en apariencia similar) por varios meses y cobra dimensión el paso del tiempo. En la misma dirección, las escenas iniciales revelan a las hermanas en un encuentro destinado a escoger niños para participar en anuncios publicitarios. La pizarra que sostiene la persona que les realiza las pruebas fotográficas indica: “Martina Mendes, 8 años, 1.25 metros”. Promediando el relato, los datos anotados en la pizarra que exhibe Micaela, la otra hermana, (“9 años, 1.30 metros”) al asistir a un nuevo evento de estas características evidencian que entre ambos momentos ha transcurrido cerca de un año. La asistencia de las niñas a estas audiciones puede leerse como una búsqueda de irrupción de lo extraordinario en lo ordinario, es decir, evidencia un interés en ingresar, a través de la vía de la publicidad a otro universo, diferente al cotidiano que habitan diariamente. Los *castings* a los que asisten las niñas son aquellos en los que solicitan gemelas, es decir que la misma condición que da forma a su experiencia cotidiana es la que podría generar un estado de diferencia. La narración no explicita si las niñas son escogidas o no (si bien en una ocasión ante la pregunta “¿experiencia en publicidad?” la

21) La figura del doble ha sido desarrollada por Freud en *Lo siniestro* (1992) y retomada luego por Lacan (1976, 1997).

respuesta es negativa), pero puede pensarse que no han sido seleccionadas en ninguna de las ocasiones.²²

Volviendo sobre las marcas del relato que evidencian el paso del tiempo, hay determinados instantes en los que el espectador advierte, súbitamente, el notorio crecimiento de las niñas. Es el caso de la escena en la cual ambas se pintan las uñas recostadas sobre la cama matrimonial (se observa el largo de los cuerpos que ocupan una parte considerable de la cama) o la escena en la cual puede vérselas en el supermercado, sin la compañía de ningún adulto, comprando las provisiones que luego utilizarán ellas mismas para preparar el almuerzo.

Entre el encadenamiento de situaciones ordinarias, ligadas a la reproducción de la vida cotidiana (cocinar, comer, lavar los platos para volver a comer en ellos, dormir, lavar la ropa, tenderla al sol para su secado), se hace lugar una situación que establece un giro en la historia. En medio de una sesión de peluquería, la madre de las niñas habla por teléfono y comenta con su interlocutor los problemas laborales de su esposo, hasta el momento empleado como chofer en una remisería. Las escenas siguientes revelan a las hermanas solas en la casa, realizando las tareas domésticas por sí mismas, con la única compañía del perro de la familia. Así, puede observárselas mientras se preparan el desayuno, se lavan el cabello una a la otra, se visten y salen con sus mochilas hacia la escuela. Incluso en una ocasión no común, los preparativos para la toma de la comunión, aparecen en soledad mientras se colocan los vestidos blancos, los zapatos, los tocados característicos del rito en cuestión y

22) El director del filme señala al respecto: “Esa dramaturgia alrededor de lo cotidiano me llevó a dejar de lado un relato estructurado en un gran acontecimiento o en grandes conflictos narrativos con los que hacer avanzar la trama. De ahí también que me desentendí de narrar la progresión de sus *castings*, o de dar cuenta del éxito o no de sus audiciones”. (Halfon, 2013: 15).

se maquillan frente al espejo.²³ La ausencia de la madre (anteriormente presente en la organización del hogar)²⁴ es resignificada luego a partir de una conversación telefónica que mantiene la abuela de las niñas: “Norma no está –en referencia a la madre–, está trabajando con el marido. Abrió una remisería”. El relato da cuenta de este punto de giro en la historia a partir de la configuración espacial que presenta, estableciendo un corrimiento del ambiente un tanto agobiante y cerrado en sí mismo (como la relación de las hermanas²⁵) previo al cambio de la situación familiar (generado por el ingreso de la madre en el mercado laboral), al registro de tomas más abiertas, como la del final del filme en la cual las dos hermanas salen a andar en bicicleta por las calles del barrio. De esta manera, el espacio acotado y abigarrado, construido en base a primeros planos –de los rostros sobre todo–, encuadres cortados y a partir de tonalidades bajas en cuanto a lo fotográfico se refiere, deja paso a una imagen en exteriores (prácticamente la única del filme), inmersa en la luminosidad de ese afuera que enmarca a las niñas en movimiento.²⁶ Este pasaje sugiere el comienzo de un espacio de mayor apertura, ineludiblemente ligado al

23) La cámara observa la situación desde una cierta distancia, a través de una ventana que permite acceder a un recorte de los cuerpos de las dos niñas.

24) Si bien la madre aparece como una figura presente en la vida de las niñas, en un inicio se incorpora al relato a partir de su voz (*en off*) y de tomas que recortan sectores de su cuerpo (las manos y brazos cuando levanta a las niñas de la cama en la primera escena, por ejemplo), para ingresar luego al campo en situaciones que la muestran mayormente dedicada a las tareas domésticas.

25) La única niña con la que interactúan las hermanas a lo largo de la historia es la prima menor de ambas, con la cual comparten varios momentos. En general dialogan con la madre, entre ellas o bien permanecen en silencio con el omnipresente sonido del televisor o la radio de fondo.

26) En una escena anterior, filmada en contraluz, las niñas juegan con paletas y pelotas de tenis en la cocina de la casa, esgrimiendo un movimiento acotado, circunscripto al ámbito reducido en el que se desarrolla la actividad y que puede ponerse en relación con lo opresivo del espacio que habitan las hermanas cotidianamente.

próximo inicio de la adolescencia de las niñas y a la redefinición de la organización familiar que implica el ingreso en el mundo laboral por parte de la madre.

De este modo, los días a los que refiere el título del filme son aquellos que se suceden uno tras otro, abordando un período en la vida de las dos hermanas y su entorno familiar a partir de un relato que logra inscribir en la narración lo inaprensible del transcurso del tiempo.

A modo de conclusión

Los tres filmes analizados aquí forman parte de una tendencia, en creciente expansión, que impulsa el posicionamiento del cine documental como actor clave en la escena estética contemporánea. Como señala Pablo Piedras (2014), desde el año 2000 puede observarse en el cine documental argentino un “giro estético-subjetivo” que da cuenta de la presencia de nuevos criterios narrativos centrados en la visibilización de las formas cinematográficas y la explicitación de las modalidades en las que se hace presente en el discurso fílmico la instancia enunciativa. Si anteriormente el cine autor aparecía ligado ineludiblemente –y casi exclusivamente– al relato de ficción (en tanto el documental se ubicaba como un discurso “objetivo”, vinculado al comentario sobre el mundo histórico), a partir de las transformaciones experimentadas en los últimos años, el cine documental ha comenzado a constituirse, también, en torno a la figura autoral.²⁷ En este panorama, los relatos atravesados por lo biográfico,

27) Piedras (2014: 237) expresa al respecto: “La subjetivación del discurso, la inscripción del yo del cineasta en el texto fílmico, es un gesto privilegiado en términos estéticos, políticos y éticos, sobre el que se basa la noción de ‘autoría’ en un territorio como el del cine documental previamente remiso a explicitar las condiciones de producción y a exponer la identidad de los emisores del relato”.

entendidos como aquellos que incorporan representaciones en torno al desarrollo vital que se despliegan en un arco temporal, encuentran un lugar relevante por la recurrencia en su manifestación y por la diversidad de propuestas a través de las cuales se efectivizan. En este sentido, los filmes analizados coinciden en el interés por poner en escena historias de vida tanto como evidencian diferentes modalidades para llevarlo a cabo. En el caso de *Süden*, el abordaje se centra en la vida de un personaje de relevancia en el campo de la música contemporánea, es decir, no se trata de alguien ignoto, sino lo contrario, de manera tal que el filme adquiere, en cierto modo, el cariz de un homenaje. Como se expresó en el análisis del filme, el recorrido por la vida de Mauricio Kägél es también un recorrido a través de la historia del siglo XX, su música, los hechos históricos que lo han definido y caracterizado. Así, la singularidad y particularidad de una vida es leída en el contexto de un desarrollo temporal mucho más amplio que la incluye y la excede a la vez. En el mismo sentido, las vidas que exhibe *Papirosen* reflejan el devenir familiar a lo largo de cuatro generaciones, asimismo atravesadas por los sucesos traumáticos del siglo pasado: la Guerra, el Holocausto y las persecuciones sufridas en dicho contexto. En este caso no se trata de personalidades destacadas, sino de sujetos ordinarios, que forman parte de una familia “común”, pero cuyos integrantes, la abuela y el padre del realizador principalmente, esgrimen rasgos épicos, si se quiere, en cuanto a la capacidad de supervivencia que han logrado desarrollar en relación con las experiencias vivenciadas. Finalmente, en *Los días* no se encuentran referencias al universo histórico en el cual se inscriben las vidas de las niñas protagonistas de la película (en cuanto relaciones entre sucesos históricos y otros que responden a la cotidianeidad del presente, características de los dos primeros filmes), pero sí —y es de los tres filmes el que más ancla en esta cuestión—, se observan referencias al inexorable paso del tiempo, así como a las

definitivas transformaciones (en la naturaleza, en los cuerpos de las niñas que en cierto modo forman parte de ella) que el mismo conlleva.

Esta idea, la de una temporalidad que avanza sin pausa, cuya marcha no se detiene, pero que es a la vez producto de una simultaneidad de tiempos que en su confluencia dan forma a esa trayectoria que no cesa nunca, define las historias de vida que presentan los tres filmes analizados. De esta manera, los espacios biográficos que los mismos ponen en escena manifiestan un deslizamiento hacia la esfera del mundo íntimo y privado de los personajes que construyen pero, a la vez, aluden al carácter universal (por lo tanto común) de las experiencias atravesadas.

Si, como señala Arfuch (2002) la prevalencia del espacio biográfico en la cultura contemporánea forma parte de un clima de época o una “tonalidad particular de la subjetividad” (2002: 17), cabe interrogarse en torno a la presencia de narrativas que aluden a lo personal y particular de las historias de vida abordadas pero en directa relación con el desarrollo de relatos más amplios, aquellos cuyo certificado de defunción se promulgaba a comienzos de los años ochenta. Resulta significativo, asimismo, que estas nuevas narrativas emerjan en el contexto de la profunda crisis social que en la Argentina se evidenció con el estallido de diciembre de 2001 (una crisis estrechamente vinculada a su vez a los efectos de la última dictadura militar). Piedras expresa que, a lo largo de su historia, “(...) el devenir interno de las formas del documental argentino estuvo signado por sus obligaciones respecto del mundo histórico” (2014: 239) y, en este sentido, reaparece el interrogante interpretativo en torno a la presencia en la escena social contemporánea de un discurso estético que vuelve recurrentemente sobre la relación entre el sujeto, su historia y el mundo en el cual éste se inscribe. Se trata de un abordaje que habrá de continuarse y profundizarse en futuras aproximaciones.

Referencias bibliográficas

- ARFUCH, Leonor (2008), “El espacio teórico de la narrativa: Un desafío ético y político”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana* [online], vol.13, n.42, pp. 131-14. Disponible en: www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162008000300008&lng=es&nrm=iso Consultado el 23/05/2014.
- _____ (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CALCAGNO, Luciana (2012), Entrevista a Gastón Solnicki, en *El ángel exterminador*, N° 18, abril. Disponible en: <http://www.elangelexterminador.com.ar/articulosnro.18/solnicki.html> Consultado el 3/10/2013.
- FORN, Juan (2011), “El estornudo de una mosca (Kägelmusic)”, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-181462-2011-11-18.html> Consultado el 16/11/2013.
- FREUD, Sigmund (1992) [1919], *Obras completas*, Madrid: Amorrortu.
- HALFON, Mercedes (2013), “Bajo un mismo rostro. Los días, opera prima documental de Ezequiel Yanco”, en *Radar*, Buenos Aires, 10 de marzo, pp. 14-15.
- KÄGEL, Mauricio (1991), “Componer en el posmodernismo. Mauricio Kägel en diálogo con Werner Klüppelholz”, en *Lulú, Revista de Teorías y Técnicas Musicales*. Buenos Aires, N° 2, noviembre.
- KOZA, Roger Alan (2009), “Entrevista a Gastón Solnicki. Director de Süden”, disponible en: <http://ojosabiertos.wordpress.com/2009/02/10/entrevista-a-gaston-solnicki-director-de-suden/> Consultado el 3/10/2013.

- METZ, Christian (1991), “Voz-yo y sonidos emparentados”, en *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, París: Méridiens Klincksieck. Traducción de Ana Amado y Elena Goity para la cátedra “Análisis de películas y críticas cinematográficas”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- LACAN, Jacques (1997), *La familia*, Barcelona: Editorial Argonauta.
- _____ (1976), *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- PIEDRAS, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires: Paidós.
- WEINRICHTER, Antonio (2005), “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”, en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y Vanguardia*, Madrid: Cátedra, pp. 43-64.

EL CINE DOCUMENTAL ECUATORIANO CONTEMPORÁNEO. TRADICIONES, HORIZONTES Y RUPTURAS

Santiago Rubín de Celis Pastor*

Resumo: O audiovisual, e com ele o cinema de não-ficção, do Equador vive um momento de crescimento, industrial e tecnológico e de expansão além fronteiras, graças ao surgimento de novos festivais e outras janelas espectatoriais sem precedentes. O presente artigo tem como objetivo estudar este cinema a partir da sua diversidade temática, abordagens, modelos e perspectivas com vista a delinear uma visão concisa do cinema documental contemporâneo no Equador.

Palavras-chave: Documentário, Equador, América Latina, Séc. XXI.

Resumen: El audiovisual, y con él el cine de no ficción, ecuatoriano vive un momento de crecimiento, tanto industrial como tecnológico, y de expansión más allá de sus fronteras, merced al auge de festivales y otras nuevas ventanas espectatoriales, sin precedentes. El presente artículo pretende ahondar en él desde su diversidad de temáticas, enfoques, modelos y perspectivas para delinear un conciso panorama del cine documental contemporáneo en Ecuador.

Palabras clave: Cine documental, Ecuador, América Latina, Siglo XXI.

Abstract: The audiovisual, and with it the non-fiction film, in Ecuador is experiencing a period of growth, both technological and industrial; also there is an expansion across borders, thanks to the rise of new festivals and other spectatorial unprecedented events. This article aims to study the film from Ecuador concerning its thematic diversity, approaches, models and perspectives in order to outline a concise overview of contemporary documentary cinema in Ecuador.

Keywords: Documentary, Ecuador, Latin America, 21st Century.

Résumé: Depuis le début de la décennie, il est devenu évident une forte implication du cinéma dans la visibilité de certaines identités urbaines. Cependant, nous pouvons retracer comment les changements dans la ville et dans la mise en œuvre de certains systèmes économiques ou dans certains moments historiques (letardo franquismo) et des courants sociaux actuelles (post-industrialisme), la réalisation des films et l'émergence d'alternatives la production et la diffusion ont été très utiles dans la production d'un tissu critique et réflexive autour des politiques urbaines.

* Universidad Técnica de Ambato, Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales, Carrera Comunicación Social, 060160, Ambato, Ecuador. E-mail: sruibndecelis@gmail.com

Submissão do artigo: 16 de junho de 2014. Notificação de aceitação: 3 de setembro de 2014.

Mots-clés: Documentaire, politiques urbaines, Barcelone, développement, Nouvelle Économie.

La ecuatoriana es, sin duda, una de las cinematografías menos conocidas del hemisferio sur americano. Con unos medios restringidos, muy alejados de los de las grandes industrias históricas del continente: México, Brasil y Argentina,¹ supeditado decisivamente a la capacidad económica del país así como a su pequeño mercado cinematográfico interno, el cine de Ecuador, hasta hace poco prácticamente invisible fuera de sus fronteras, ha vivido un lento proceso de expansión tanto industrial como tecnológica a lo largo de las últimas décadas. Un progreso cuantitativo y cualitativo evidente del que no es ajena la creación del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE), órgano que regula y promociona el cine nacional, y la entrada en vigencia de la Ley del Cine de 2006. Así, por ejemplo, frente a los diecisiete filmes de ficción producidos en el amplio lapso 1924-1999, el promedio de largometrajes realizados en el Ecuador desde 2006 alcanza una cifra anual que fluctúa entre los diez y los doce, con éxitos comerciales tan significativos como los de *Qué tan lejos* (2006) de Tania Hermida — 220.000 espectadores² —, *A tus espaldas* (2010) de Tito Jara — 120.000 — o el documental *Con mi corazón en Yambo* (2011) de Fernanda Restrepo — 150.000 —, y una presencia cada vez más destacada en festivales y muestras internacionales. Como el país mismo, que atraviesa un proceso de modernización y desarrollo contundente, el cine ecuatoriano vive hoy seguramente su momento álgido.

En términos de visibilidad, es muy posible que el fenómeno contemporáneo más destacable sea cómo, de forma complementaria a ese

1) Desde el origen del cine sonoro, en 1930, hasta 1996 el 89% de la producción cinematográfica latinoamericana se concentró en esos tres países.

2) Situándose como la segunda película más taquillera de la historia del cine ecuatoriano tras *La Tigra* (1990) de Camilo Luzuriaga, con un total de 250.000 espectadores.

apoyo y promoción institucional del cine nacional y al fortalecimiento de circuitos de producción independiente (gracias al auge de productoras especializadas, pero también a las co-producciones y a las ayudas gubernamentales a la creación), la no ficción en Ecuador, como sucediera en los Estados Unidos en la década de los noventa y más tarde en muchos otros países del planeta, ha alcanzado en los últimos años un espacio de mayor peso en las salas comerciales, conquistando una ventana espectatorial nueva desde la que difundirse. En este mismo sentido, cabe destacar, por ejemplo, la inauguración en 2000 en Quito de la sala Ocho y Medio como proyecto alternativo de exhibición, que, desde 2004, extenderá su programación al Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), en Guayaquil, y más tarde a Manta.

Y, si antes mencionaba la presencia cada vez más habitual del cine ecuatoriano en festivales y muestras internacionales, resulta evidente que buena parte de la visibilidad que ha permitido no solo a los especialistas — profesionales, estudiosos, cinéfilos— sino al público en general familiarizarse con el cine documental que se hace hoy en día en el país descansa en la creación a nivel nacional de una tupida red de festivales cinematográficos tan decisivos como el Festival Encuentros del Otro Cine (desde 2001), la Muestra de Cine Independiente de Quito (2001), el Festival Iberoamericano de Cine Cero Latitud (2003) o el Festival Internacional de Cine Guayaquil Film Fest (2006). A este proceso de descentralización de los cauces tradicionales de exhibición del cine documental han ido sumándose paulatinamente agentes nuevos (y a veces no tan nuevos), tales como centros y asociaciones culturales, instituciones académicas, museos, etc. El resultado, más allá de hacer simplemente visible una oferta cada vez mayor de cine de no ficción, es que esta proliferación de pantallas ha conseguido, por encima de todo, que la producción de cine documental en Ecuador comience a ser viable en términos económicos.

Como la de muchos otros países de América Latina, la cinematografía ecuatoriana está firmemente ligada al cine de no-ficción — de hecho, casi con toda seguridad el formato genérico más expresivo del continente —, una práctica filmica periférica (tanto frente al cine de ficción como respecto a las grandes industrias que lo acaparan) que, por una parte,

“habría sido un sustrato estable para el desarrollo del cine latinoamericano en el que los cineastas, los profesionales y la industria se refugiarían y experimentarían sus formas expresivas en países o en períodos en los que la ficción parecía un sueño inalcanzable”³

permitiendo, a un tiempo, reconstruir mediante la misma su historia, su identidad y su propia imagen a dichos países. Una tradición fértil, en el caso de Ecuador, desde sus orígenes: ya en la década de los años 20 destacan noticiarios y series informativas como *Gráficos del Ecuador* (1921) y *Los funerales del general Eloy Alfaro* (1921), “la más impresionante y bella de las películas cinematográficas nacionales” según la publicidad de la época, exhibidas por la compañía guayaquileña Ambos Mundos, productora y distribuidora primigenia en el Ecuador, así como los trabajos pioneros de José Ignacio Bucheli — *Las festividades del Centenario de la Independencia* (1922), filmada íntegramente en Quito; *Sobre el Oriente ecuatoriano* (1926), “copiando del natural la vida de sus pobladores y sus extraños quehaceres”— y del sacerdote italiano Carlos Crespi, precursor del cine en Cuenca, autor de *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1926), una serie de vistas de la vida diaria de las

3) Ortega, María Luisa (2011), “Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano” en *Cine documental*, n. 4, URL: http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_04.html.

comunidades indígenas del este del país. Para el período 1911-1990, los cortometrajes y los documentales constituyen la parte más significativa de la producción ecuatoriana. Sin intención exhaustiva,⁴ un breve repaso a determinados contextos del cine de no-ficción en el Ecuador puede ayudarnos, en paralelo, a identificar las continuidades y las rupturas de propuestas contemporáneas respecto al pasado.

La tradición documental en América Latina se ha asociado comúnmente (a veces de forma un tanto reduccionista dado que se trata de un género de por sí extenso y variado) a un cine de intención social y política, ligado a la necesidad inmediata de testimoniar la miseria y el subdesarrollo, acusando a los responsables —sean estos la corrupción política e institucional, las oligarquías nacionales y los grupos de poder o el neocolonialismo hegemónico— de una dominación ejercida a partir de una forma de control sordo, a concienciar a los espectadores merced a una vocación de contra-información. Sin duda, esta faceta radicalizada del documental latinoamericano podría resumirse sintéticamente como “la expresión cinematográfica de una resistencia política”, que es precisamente la forma que Fernando Solanas y Octavio Getino eligieron para calificar a su esencial y muy influyente *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (1968), película que habría de “liderar” el estallido de un “cine insurgente” a lo largo y ancho del subcontinente. La confluencia de esta vena política con otras temáticas propias, como por ejemplo la indigenista, la vida campesina o la de las minorías desfavorecidas, ligadas igualmente a la denuncia y la reivindicación sociales, es en la que descansa, en cierto

4) Para una cronología más detallada del cine ecuatoriano, remitimos a Vásquez, Teresa *et al* (1987), *Cronología de la cultura cinematográfica en Ecuador 1895-1985*, Quito: Unesco-Cinemateca Nacional, y a Granda, Wilma (1995), *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*, Quito: Unesco, y (2000), *Catálogo de películas ecuatorianas de patrimonio, 1922-1996*, Quito: Unesco.

modo, el gran impulso del documentalismo en el Ecuador en los años 70, con títulos señeros como *Alfredo, un chico betunero de Guayaquil* (1968) de Rolf Blomberg, con ecos de la influyente *Tire dié* (1960) de Fernando Birri, *Chimborazo. Testimonio campesino de los Andes ecuatorianos* (1979) de Fredy Ehlers, Rodrigo Robalino y Tom Alandt, o *Hieleros del Chimborazo* (1980) de Gustavo Guayasimín, que se encuentran entre los títulos clásicos del documental ecuatoriano de todas las épocas.

Idéntica sensación de resistencia a aquella, ante un nuevo estado de emergencia sociopolítica, en este caso motivada por la corrupción institucional, la desconfianza en la clase política y las protestas populares en contra de varios Ejecutivos y, subsidiariamente, la grave crisis económica ocasionada por la quiebra masiva del sistema financiero ecuatoriano en 1999, elementos todos ellos que sumieron al país en una prolongada y salvaje recesión, fue la que impulsó el surgimiento del Movimiento Documentalista Ciudadano. Un colectivo, coordinado por José Yépez, que, partiendo de los principios del cine directo y de la búsqueda de nuevas formas de documental militante, testimonió (con un metraje total de más de veinte horas) la situación política en el convulso 2005 en la ciudad de Guayaquil: la Marcha Blanca y las manifestaciones populares, la inestabilidad política que asolaba el país y el regreso del ex-presidente Bucaram al Ecuador, tras un asilo político en Panamá. Una praxis que aproxima ésta a otras formas de video-activismo en América Latina en la línea de grupos audiovisuales autónomos como los *piqueteros* argentinos, o al Proyecto de Medios de Comunicación de Chiapas Promedio, Imágenes en Movimiento y otros colectivos relacionados con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), equivalentes contemporáneos de los importantísimos Grupo Cine Liberación y Grupo Cine de la Base.

Desde la década de 2000, el documentalismo ecuatoriano se ha encargado de revisar algunas oscuras páginas de la historia reciente del

país en películas como *Alfredo vive Carajo!* (2007) de Isabel Dávalos, recuento del movimiento guerrillero del mismo nombre, activo entre los años 1983 y 1988, y *Con mi corazón en el Yambo*, galardonada con numerosos premios internacionales, que se apoya en una vena testimonial de rica praxis en América Latina (de la obra de documentalistas “clásicos” como Santiago Álvarez o Patricio Guzmán al nuevo cine-activismo político realizado por colectivos de producción audiovisual periféricos), innovando al tiempo en sus modelos de referencia. Además, el destacado rendimiento comercial de ambas, sobre todo el de ésta última, el documental más visto de la historia del cine ecuatoriano, demuestra la cada vez mayor viabilidad económica de la producción de cine documental en una industria aún pequeña como la ecuatoriana.

En este mismo sentido, *La muerte de Jaime Roldos* (2013) de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, financiada por el Consejo Nacional de Cinematografía, los Ministerios de Cultura y Educación ecuatorianos, el fondo Ibermedia y las fundaciones IDFA Bertha Fund (Holanda) y AlterCiné (Canadá), merece comentario aparte. La película, que ya antes de su estreno en agosto del pasado año había generado una intensa expectación social, parte de una minuciosa revisión de archivos filmicos e históricos nacionales para reconstruir los acontecimientos que siguieron al regreso del país a la democracia tras las elecciones de 1979, la llegada de Jaime Roldos al gobierno y su controvertida muerte. Controversia que la ha acompañado en su exhibición en las salas comerciales: la cadena de exhibición ecuatoriana Supercines, una de las más poderosas del país, rehusó estrenar la película aduciendo su deseo de no asociar su nombre a un uso político o ideológico del cine. Pese al hecho de ver reducida su carrera comercial ante dicha negativa, lo que de algún modo ha dificultado que la película llegue al mayor público posible, *La muerte de Jaime Roldos* ha

revelado que la descentralización de los circuitos de exhibición del cine documental en Ecuador es ya un hecho constatado.

Otro de los temas recurrentes dentro de la producción documental ecuatoriana ha sido la vida, las costumbres y la cultura indígena. Un cine, digamos, más o menos etnográfico que ha tenido un fértil desarrollo histórico y que, con el devenir socio-político del país, ha ido reinventándose constantemente. De la tradición antropológica de los citados pioneros — Bucheli y Crespi, a los que podríamos unir sin duda varios de los primeros trabajos del sueco afincado en el Ecuador Rolf Blomberg—, que bien podría coincidir históricamente con el llamado documental *explorador* (Barnouw, 2002), a un cine de intención propagandística, generalmente patrocinado por instituciones públicas, como por ejemplo *Los salasacas* (1954), del escritor y diplomático Demetrio Aguilera Malta, financiado por el Ministerio de Obras Públicas para promocionar el país en el extranjero, o al “documental épico” o “de reconocimiento” (León, 2010) de los indígenas como parte de la identidad nacional, asociado comúnmente al inicio de la explotación petrolera en el país. El cine indigenista, muy presente también en otros países como Perú —en la obra de directores como Manuel Chambi, Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva— o Bolivia —Jorge Sanjinés, quien filmó en el Ecuador *Llocsi caimanta* (Fuera de aquí, 1981)—, ha sido en Ecuador el campo de una dominación racial. A través de esos textos audiovisuales, creando y recreando nociones sobre el otro basadas en su diferencia e inferioridad, se propuso un “ideal” de integración social (como también sucedió en otros países del continente americano) bajo formas racializadas y excluyentes. Para hallar el punto de inflexión de esta dominación encubierta es necesario aproximarse en el tiempo hasta el momento en el que estas comunidades han accedido a la producción de sus propias visiones de sí mismos y de su entorno.

Dos acontecimientos,⁵ más o menos recientes, resultan de una gran relevancia histórica a este respecto. En 1987 la Federación Indígena Campesina de la provincia de Bolívar organizó el Primer Festival de Cine Indígena “Indio Guaranga”, exhibiendo una veintena de películas nacionales y extranjeras, dando voz a comunidades cuyo discurso a través de medios audiovisuales era hasta entonces prácticamente inexistente. Similar propuesta, si bien abierta a los trabajos de cineastas indígenas de todo el continente americano, fue el Primer Festival de Cine y Vídeo de las Naciones de Abya Yala, en 1993, una convocatoria cuyo primer premio obtuvo el film documental ecuatoriano *Amaru* (1993) de Oswaldo Guayasamín. La incorporación de las comunidades indígenas a los procesos de modernización ha resultado esencial de cara a la emergencia de un discurso propio, alejado de la identidad racial excluyente construida hegemónicamente desde el poder.

En las últimas décadas, el cine indigenista ha evolucionado en dirección a dos importantes fenómenos sociales (en cierto modo confluyentes) de nuestro tiempo, la defensa de los derechos de los pueblos indígenas y el movimiento ecologista. Seguramente el ejemplo más significativo de esto es *Soy defensor de la selva* (2005), del realizador indígena Eriberto Gualinga, ganadora del premio Anaconda a los audiovisuales indígenas entregado ese mismo año en La Paz, Bolivia, que toma una postura militante, desde dentro, concienciadora, respecto a la necesidad de proteger la biodiversidad y prevenir el cambio climático, defendiendo a un tiempo su hábitat natural. Un film en el que —como ha

5) A estos, sin duda, habría que sumar los múltiples talleres de capacitación audiovisual así como la promoción de múltiples redes de producción y distribución del cine y vídeo de los pueblos indígenas no solo en la República del Ecuador sino por todo el continente.

señalado acertadamente María Luisa Ortega (2011)⁶ — autorepresentación y autogestión indígenas están firmemente conectadas.

El imaginario colectivo ha identificado comúnmente, de forma un tanto simplista, el cine documental con un cine de la memoria. Sin embargo el cine de no ficción contemporáneo en Ecuador no se limita, evidentemente, a dichas coordenadas temáticas heredadas del pasado (aunque sean expuestas bajo formas nuevas); vigorizado por la modernización del país, se abre —coincidiendo con la ebullición del cine de lo real a nivel global, planetario— a un continuo desarrollo de fronteras y horizontes hasta ahora desconocidos. No solo se erige como una radiografía del pasado desde el presente, sino como una herramienta de investigación, de exploración de una realidad social rica, diversa, que se halla en un punto que, diríamos, es una síntesis de todo lo posible. Esta veta explorativa e innovadora es, como no lo había sido nunca hasta ahora, definitoria no solo del documentalismo ecuatoriano actual sino del conjunto de su audiovisual. Así, la diversidad, temática y de enfoques, resulta característica de este período. Un momento histórico en el que Ecuador posee una confianza infinita en las imágenes y los sonidos que hablen sobre él, en sus historias y mitos propios, en unas imágenes sobre el pasado, sí, devolviéndole su historia reciente como la herencia más preciada, pero también sobre el presente y lo futuro. Este estallido —porque no cabe calificarlo de otro modo— parte de una concepción de sí mismo por parte del cine de no ficción como de una “investigación crítica de un mundo liberado y sin fronteras al que hace toda clase de preguntas por medios que se han vuelto complejos”⁷, y también sobre una

6) Ortega, María Luisa, *Op. cit.*

7) Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2007), *La pantalla global. Cultura mediática en la era hipermoderna*; Barcelona: Anagrama, p. 146.

ampliación del horizonte de lo que puede o no convertirse en un hecho, más que cinematográfico, *cinematografiable*.

Así, entre los numerosos trabajos destacados de los últimos años que cabe citar, abundan las propuestas más diversas. Como *El lugar donde se juntan los polos* (2002) de Juan Martín Cuesta, que bajo la forma de una carta abierta filmada de un padre a sus hijos, nacidos fuera del país, reflexiona sobre temas como la emigración, la identidad y el desarraigo, o *Ecuador versus el resto del mundo* (2001) de Pablo Mogrovejo, cuyo punto de partida — la clasificación de la selección nacional para la Copa del Mundo de fútbol, tras una interminable ausencia de setenta años — sirve como excusa para ensayar una micro-visión de la sociedad actual del país, así como una reflexión sobre algunos de los elementos significativos en torno a los que se aglutina la identidad nacional. *Quebradas de oro* (2004), realizada por el documentalista norteamericano John Tweedy, una especie de película-río sobre la época en la que la compañía americana SADCO, a principios del siglo XX, gestionó la minería en Ecuador, que se basa en filmaciones y testimonios de los propios mineros y pobladores, convertidos no solo en protagonistas del relato sino en sus mismos autores.

Dentro de toda esta multiforme variedad hay lugar también para uno de los géneros de no-ficción más en boga (y que ha alentado algunas de las propuestas más experimentales, todo sea dicho de paso) en las últimas décadas: el retrato cinematográfico. Un género con propuestas tan dispares, tanto en lo conceptual y discursivo como respecto a los dispositivos incorporados, como ejemplos de él podríamos presentar: *Matilde* (2005) de César Carmigniani, retrato de Matilde Hidalgo de Prócer, primera mujer en ejercer el derecho al voto, que bascula entre la intrahistoria y un relato íntimo y la historia reciente del país y la esfera de lo público; *Jaime Guevara: entre cuerdas libertarias* (2007), sobre el cantautor y activista político quiteño vinculado a la nueva canción

ecuatoriana en los años ochenta, ahondando entre las relaciones muchas veces secretas entre la cultura popular y la identidad ecuatoriana; o *El último hielero* (2012) de Sandy Patch, que revisa, prorroga e hibrida el cine indigenista desde la modernidad.

Conclusiones

El cine de lo real en Ecuador atraviesa un momento de desarrollo unido, por un lado, a una expansión industrial y tecnológica inequívoca del audiovisual en dicho país, y, por otro, como parte de un boom generalizado del mismo, alcanzando, tras la conquista de nuevas (y vigorosas) ventanas espectatoriales tales como las salas comerciales, la televisión, los festivales especializados, etc., a un público cada vez mayor. En paralelo al sonoro crecimiento del país, el documentalismo contemporáneo en Ecuador se erige como un agente de investigación (e innovación) audiovisual de la rica diversidad social del país. Parafraseando las palabras de Manolo Sarmiento, Director del influyente Festival Encuentros del Otro Cine, “la conciencia, el cambio, la demanda de un testimonio, no de un spot, de una imagen que sea a la vez texto, memoria, crítica y encuentro. Eso, nada más, es el audiovisual”⁸ por el que apuesta ahora mismo el país.

Referencias bibliográficas

BARNOUW, Erik (2002), *El documental: historia y estilo*, Barcelona: Gedisa.

8) Sarmiento, Manolo (2008), *EDOC Catálogo- Pensar el documental*, Quito: VII Encuentros del otro Cine- FICDOC.

- GRANDA NOBOA, Wilma (1995), *El cine silente en Ecuador (1895-1935)*, Quito: Unesco.
- _____ (2000), *Catálogo de películas ecuatorianas de patrimonio, 1922-1996*, Quito: Unesco.
- LEÓN, Christian (2010), *Reinventando al otro. El documental indigenista en Ecuador*, Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2007), *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama.
- ORTEGA, M^a Luisa (2011), “Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano“. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_04.html. Consultado el 08 y 10/06/2014.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Coord.) (2003), *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.
- PÉREZ MURILLO, M^a Dolores (2010), “Temas del cine documental como fuente para la historia de América Latina en el siglo XX”. Disponible en: <http://revistas.um.es/navegamerica>. Consultado el 14/06/2014.
- VÁSQUEZ, Teresa et al (1987), *Cronología de la cultura cinematográfica en Ecuador 1895-1985*, Quito: UNESCO-Cinemateca Nacional.
- V.V.A.A. (2008), *Encuentros del otro Cine Catálogo-Pensar el documental*, Quito: VII Encuentros del Otro Cine-FICDOC.

INCIDENCIAS ENTRE MODELOS ECONÓMICOS, URBANISMO Y CINE: UNA CARTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE LA BARCELONA INDUSTRIAL A LA NEW ECONOMY

Ana Rodríguez Granell *

Resumo: Desde o início da década, tornou-se evidente o forte envolvimento do cinema na visibilidade de determinadas identidades urbanas. No entanto, podemos rastrear o modo como nas transformações da cidade e na implementação de certos regimes económicos, quer em determinados momentos históricos (durante o tardofranquismo), quer em procesos sociais atuais (pós-industrialismo), a criação cinematográfica e o surgimento de alternativas de produção e difusão têm sido muito relevantes na geração de um tecido crítico e reflexivo em torno das políticas urbanas.

Palavras-chave: Documentário, políticas urbanas, Barcelona, desenvolvimento, Nova Economia.

Resumen: Desde el inicio de la década se ha hecho evidente la fuerte implicación de lo cinematográfico en la visibilización de determinadas identidades urbanas. Sin embargo, podemos rastrear cómo junto a las transformaciones de la ciudad y la implantación de ciertos regímenes económicos, tanto en determinados momentos históricos (durante el tardofranquismo) como en procesos sociales actuales (post-industrialismo), la creación cinematográfica junto a la emergencia de alternativas de producción y difusión han sido muy relevantes a la hora de generar un tejido crítico y reflexivo en torno a las políticas urbanas.

Palabras clave: Documental, políticas urbanas, Barcelona, desarrollismo, Nueva Economía.

Abstract: Since the beginning of the decade, it became evident the strong involvement of cinema in the visibility of certain urban identities. However, we can trace how along with the changes in the city and in the implementation of certain economic systems in both certain historical moments (during tardofranquismo) and current social processes (post-industrialism), the cinematographic creation and alternative ways of production and dissemination have been extremely relevant for the emergence of a critical and reflective discussion about urban policies.

* Universitat Oberta de Catalunya, Estudis d'Arts i Humanitats, Estudis d'Humanitats, 08035, Barcelona, España. E-mail: arodriguezgrane@uoc.edu

Submissão do artigo: 18 de junho de 2014. Notificação de aceitação: 27 de agosto de 2014.

Keywords: Documentary, urban policies, Barcelona, development, New Economy.

Résumé: Depuis le début de la décennie, il est devenu évident une forte implication du cinéma dans la visibilité de certaines identités urbaines. Cependant, nous pouvons retracer comment les changements dans la ville et dans la mise en œuvre de certains systèmes économiques ou dans certains moments historiques (letardo franquismo) et des courants sociaux actuelles (post-industrialisme), la réalisation des films et l'émergence d'alternatives la production et la diffusion ont été très utiles dans la production d'un tissu critique et réflexive autour des politiques urbaines.

Mots-clés: Documentaire, politiques urbaines, Barcelone, le développement, la nouvelle économie.

Introducción. Más allá de la representación de la ciudad, la incidencia social de lo cinematográfico

Comentaba el historiador Robert Stam (2001: 33-34) que el cine como “enunciado históricamente situado”, no puede ser comprendido sin su implicación en el crecimiento del nacionalismo y el colonialismo de las potencias europeas. Como instrumento estratégico para proyectar ciertos imaginarios, el nacimiento del cine coincidía con el punto álgido del imperialismo y desde esos países hegemónicos se convertía en el régimen visual de verdad. Desde el origen, el cine visto desde la óptica documental de los Lumière o desde la fantasía representacional de los Méliès, cumplía con su función de expansión de la mirada a través de viajes exóticos a las colonias conquistadas o exploraciones a planetas lejanos aún vírgenes de la mano del hombre. Como aparato de legitimación, la representación cinematográfica ha contribuido con mucho ánimo a la afirmación y visibilización de identidades y a la construcción de narrativas históricas. El motivo de la ciudad representa aquí un caso paradigmático en tanto que el cine documental o la ficción, como expresión última de la modernidad, nacía estrechamente ligado a todos aquellos símbolos de desarrollo industrial, avance tecnológico, a las nuevas formas de ocio como el

turismo, el viaje o la experiencia exótica. En este sentido, la urbe como nuevo universo cosmopolita, o como universo que configura nuestras vidas y un imaginario común; como materialización geográfica del estamento de clases; como nido de decadencia y desarraigo; no quedaron al margen de la representación filmica. Podríamos citar infinitud de propuestas que abordan el tema urbano desde perspectivas y estéticas múltiples: desde las vanguardias, con los ejercicios líricos de las sinfonías urbanas de Walter Ruttmann frente la crítica de Vigo en *À propos de Nice* (1930); o desde el contexto de la modernidad cinematográfica, la ciudad en *Crónica de un verano* (Edgar Morin y Jean Rouch, 1961) o *À Valparaiso* (Ivens, 1964) donde lo urbano se convierte en motivo de articulación tanto de la narrativa documental como de la reflexión sobre los vínculos sociales, la nuevas formas de trabajo y vida a mediados del siglo XX.

Dejando de lado la amplísima lista de obras que abarcarían el motivo de la ciudad, en este texto vamos a proponer un recorrido por la estrecha relación que se ha forjado entre: por un lado, la implantación de ciertos modelos económicos y sus implicaciones con el desarrollo urbano y, por el otro, el fenómeno cinematográfico como régimen visual y como agente social a través del caso de Barcelona y el contexto catalán. Para ello, vamos a explorar dos procesos históricos que han dado lugar a una serie de propuestas documentales o de ficción que dialogan estrechamente con las transformaciones urbanas. En un primer momento, analizaremos aquellos films que dialogan con las dinámicas de implantación de un modelo productivista en la España del desarrollismo (1959-1975), para pasar, en un segundo momento a dibujar las relaciones que lo cinematográfico ha mantenido con los parámetros de la New Economy en el marco de la ciudad post-industrial. En este recorrido tomaremos en consideración tanto el papel del cine como agente que está involucrado en la construcción de imaginarios afirmando identidades o interviniendo

en la regeneración de la ciudad cuando la proliferación de festivales y salas ha tenido un impacto en la transformación del tejido urbano; como también, señalando ese carácter de lo cinematográfico como dispositivo que trasciende los textos, la emergencia en esos mismos contextos de un gran número de propuestas de no ficción, que no sólo proponen contradiscursos, sino plataformas y redes de colaboración ciudadana en movimientos sociales.

Por tanto, más allá del recorrido por la temática urbana, otra forma de cartografía consiste en comprobar las implicaciones sistémicas entre cine y ciudad a través de los vínculos que se establecen entre políticas urbanas, modelos económicos y de ciudad en las que el cine contribuye como aparato de legitimación de estos mismos (contribuyendo a la regeneración de zonas urbanas a través de festivales, incentivando el turismo, proyectando identidades) o como aparato crítico, desvelando las contradicciones y conflictos sociales que estas políticas generan a su paso. Sea por afirmación o negación, la cantidad de films y documentales al respecto es numerosa y ha ido en aumento en los últimos años. Así que vamos a escoger algunos ejemplos cinematográficos de diversa naturaleza que creemos relevantes para comprender estas problemáticas desde el modelo industrialista de ciudad hasta el postfordismo. Como nexo común a todos ellos, Barcelona aparece como uno de los contextos más relevantes para explicar los procesos sociales, económicos y políticos que desde los años de dictadura han atravesado nuestras ciudades.

En las periferias del desarrollismo: documentales marginales en la ciudad industrial

Las carencias y negligencias de las políticas de desarrollo urbano tuvieron un peso especial en las narrativas cinematográficas españolas del siglo XX. Las críticas se filtraron a través del recién creado Ministerio de Información y Turismo (1951) –organismo regulador de la censura por decreto-ley- en textos camuflados bajo el género cómico o el drama costumbrista, películas de corte neorrealista como *Surcos* (1951) y *El Inquilino* (1957) de José Antonio Nieves Conde; *El pisito* (1959) de Marco Ferreri o incluso a través del raro caso¹ de *Ocharcoaga* (1961), documental de Jordi Grau para el Ministerio de Vivienda (creado en 1957) sobre el realojo de chabolistas en un nuevo barrio de viviendas en Bilbao. Desde estos filmes se dejaban entrever el panorama urbanístico del periodo atravesado por una corrupción inmobiliaria alimentada gracias a la promulgación de la Ley del suelo del 56; el especial interés en el fomento de la industria de la construcción y la colaboración de la banca - que se derivaba de una situación previa de despreocupación total; la ausencia de planes metropolitanos o de unas limitadas políticas de vivienda; o por la falta de una política de reconstrucción de la ciudad en la postguerra, así como la aceptación de la informalidad y de la segregación social (chabolismo, barriadas) o negando la degradación de barrios antiguos fruto de la superpoblación y el caos derivado de las fuertes migraciones forzadas del campo a la ciudad durante la época de industrialización (Borja, 2010: 70-74).

Teniendo en cuenta que el cine es también un agente de intervención social, la práctica filmica entendida en un sentido amplio, no operó tan sólo

1) El film sólo fue exhibido de forma privada y que realizaba un sutil ejercicio de burla desde el propio aparato de propaganda fascista.

como una representación de ese mundo, sino que estuvo profundamente imbricado en la emergencia de unos nuevos sujetos sociales que fueron a su vez el resultado de las transformaciones que tienen lugar en el periodo aperturista. Estamos hablando aquí del período iniciado en 1962, como periodo que, a *grosso modo*, ve nacer un movimiento obrero en España con la capacidad de plantear una conflictividad sostenida hasta 1975² a consecuencia de las fases de liberalización económica y marcado por una “nueva morfología de la conflictividad obrera” (Doménech, 2003: 91)³. Una conflictividad derivada de la fragilidad material sobre la que se levantó este plan económico: la segregación de grupos inmigrantes situados en las afueras de la metrópolis, bien en barrios-dormitorio o suburbios, o bien en una proliferación de chabolas en zonas totalmente carentes de cualquier equipamiento social o infraestructura básica (en el caso de Barcelona, Somorrostro, Montjuic, El Carmel). De esta manera, la irrupción del fordismo en España, estuvo basada en un incremento de la productividad a expensas de primas y horas extras (es decir, a través de una organización científica del trabajo y no a través del desarrollo tecnológico).⁴ La situación de precariedad de la nueva clase obrera empujó a ésta, fuera de cualquier

2) Según la periodización hecha por Xavier Doménech Sampere, “El cambio político desde abajo (1962-1976). Una perspectiva teórica y metodológica” en *Mientras tanto*, n. 90, 2004, pp. 53-70.

3) Xavier Doménech Sampere, “La otra cara del milagro español. Clase obrera y movimiento obrero en los años del desarrollismo” en *Historia contemporánea*, n. 26, 2003, pp. 91-112.

4) Doménech subraya lo siguiente al respecto del incremento de la productividad industrial: “el fordismo español se articuló sobre el modelo intensivo en trabajo en un contexto autoritario, en lo que se refiere a la reglamentación de las relaciones laborales y al marco político en el que se desarrolló, que garantizaba la rentabilidad empresarial. (...) modelo incentivado por un sistema salarial en gran parte basado en el trabajo a prima y en las horas extras, posibilitó suplir las carencias tecnológicas (...) e introducir mano de obra descualificada en grandes cantidades (...) Expoliación del conocimiento sobre el proceso productivo de los trabajadores, pérdida progresiva del control sobre sus condiciones de producción, división del trabajo basado en la compartimentación de

control estatal, a autoorganizarse para suplir las carencias a las que se veían sometidas, a través de redes relacionales como organizaciones católicas obreras, asociaciones de vecinos, asistentes sociales, casas regionales, etc, que abrieron un espacio para la militancia social y política (Doménech, 2003: 98) en la que el cine documental producido al margen de las instituciones oficiales constituía un medio de comunicación para otra esfera pública, o como una herramienta de cohesión política desde la organización de cineforums, circuitos de cine-clubs, en colaboración con asociaciones vecinales y obreras, y funcionando a través de redes de financiación colaborativa o circuitos de difusión alternativa.

Esta clase de cintas⁵ dialogaron estrechamente con esta movilización social que resultó de las políticas públicas urbanas y sociales del desarrollismo, dado un modelo deficitario, basado en la construcción de vivienda social en la periferia urbana, sin apenas equipamiento. Ahí se ubican los documentales marginales de Llorenç Soler o los de Colectivo de Cine de Clase. En el caso de Soler, centrado en las repercusiones de la industrialización en Barcelona, filmará las periferias urbanas en su primer documental *52 domingos* (1966) - sobre las aspiraciones a torero de unos jóvenes en las barriadas de Barcelona. La crítica al modelo urbano estará plenamente desarrollada en *Largo viaje hacia la ira* (1969). Este

movimientos más que en la calificación de la mano de obra (...) este tipo de fordismo era altamente sensible a la conflictividad obrera “La otra cara del milagro español” en *Historia contemporánea*, pp. 99-100.

5) En este sentido, aunque fuera del marco catalán, destacará el documental militante *La ciudad es nuestra* (1975) de Tino Calabuig quien fuera también fundador del Colectivo de Cine de Madrid, aquí retrataba los efectos en la ciudad tras su industrialización y la emergencia de redes de colaboración y solidaridad ciudadana en la lucha contra el desalojo y la ausencia de infraestructuras básicas de barrios como Orcasitas, El Pilar y el Pozo del Tío Raimundo en Madrid. También otra cinta hecha más allá del aparato franquista y que denunció la despreocupación gubernamental ante los problemas de vivienda fue la pionera *Notes sur l’émigration – Espagne 1960* (1960), primer trabajo de Jacinto Esteve en colaboración con Paolo Brunatto.

documental se realizó a partir de uno previo *Será tu tierra* (1966) encargado y, paradójicamente censurado por el mismo Patronato Municipal de Vivienda dado su carácter extremadamente crítico. Reciclando material filmado para las instituciones franquistas, abaratando así costes, cámara en mano y con voz en off, este documental relata las condiciones de trabajo y vida de los migrados a Barcelona, sin dejar de imprimir una huella autoral y reflexiva que se alejaba tanto estética como conceptualmente del reportaje oficialista.

Barcelona como catalizador de los problemas del industrialismo español se vio también reflejada en una cinta más sobria como *Plaza Urquinaona. No se admite personal* (1968) de Agustí Corominas y Antoni Luchetti. Igualmente, con pocos medios e imágenes filmadas en 16mm, vemos la deriva del trayecto diario de obreros en paro desde las barracas periféricas hasta el centro Barcelona; aglomerados en las plazas de la ciudad, a la búsqueda de trabajo, los directores contraponían la voz en off de obreros y mujeres entrevistados que explican sus experiencias con prestamistas y trabajos subalternos, sus esperanzas y defraudes tras la migración a la ciudad, en un mercado incapaz de sostener la oleada de desplazados durante el segundo franquismo. La experiencia se repetía en los films del Colectivo de Cine de Clase de Helena Lumbreras y Mariano Lisa como *Lucha Vecinal* (1977), situándose cerca de proyectos a lo cinema-verité, la realización del documental se convertía en un proceso abierto a la participación y colaboración de los implicados, obreros, vecinos o agricultores. Ya en la crisis del modelo productivista a partir de los primeros setenta, la crítica desde plataformas militantes en colaboración con los movimientos sociales seguirá señalando la problemática urbana en noticieros como *El Born* (1977) o las intervenciones en barrios mediante el uso del vídeo de VideoNou/Servei de Video Comunitari (1976-79/1980-83). En la senda del reportaje contrainformativo y como capítulo de los

Noticiaris de la Cooperativa de Cinema Alternatiu/ Central del Curt (1976-1977), *El Born* justamente relata un proceso que se inicia en 1971 y acabará en el 2013 como guinda final del proceso de gentrificación del barrio. El episodio, filmado en 16mm, narra la organización del Ateneu Popular del Barri del Born como plataforma de lucha ante la especulación urbanística que se podría derivar de la desmantelación del mercado del Born y el espaldarazo de las entidades municipales ante las propuestas de la ciudadanía para recuperar el mercado como espacio público y en interés del barrio. Retrato de un proceso que hoy, a unos meses pasados de la inauguración del Born-Centre Cultural, culmina en el fracaso e incluso como ejemplo de cooptación de aquellas luchas en aras de la terciarización de la ciudad tal como veremos en el siguiente apartado.

Volviendo a la cuestión del cine como agente social, cabe marcar el año 1967 con las primeras Jornadas de Escuelas de Cinematografía⁶ en Sitges como punto de inflexión el proceso de resignificación política del cine y documental marginal. Hasta el momento, la realización amateur o no profesional no había tenido ningún objetivo más allá de la realización de filmes doméstico-familiares para la exhibición frente a unos cuantos amigos⁷ o como deleite de un grupo de aficionados que habían conocido

6) Esta práctica, la del cine amateur y del cine de aficionado (familiar), se venía dando desde antes de la guerra civil y tenía su cuna en el marco catalán, desde los núcleos vinculados al Centre Excursionista de Catalunya. El CEC asumió la organización del concurso nacional anual, a partir de 1932 - en ocasiones con convocatoria internacional - y, actuando a modo de federación nacional a través de la UNICA (Unión Internacional de Cine Amateur), sobre el cine amateur véase el extenso trabajo de Josep Torrella i Pineda, *Crónica y análisis del cine español amateur español*, Madrid: Rialp, 1965.

7) Matías Antolín dirá al respecto: “una muestra aséptica, ñoña, triunfalista, inútil (. . .) hacer un análisis de la Historia del Cine Amateur equivale a analizar una burguesía inmóvil, de mentalidad fosilizada. Un universo filmico oscuro y cerrado, sin gravitación artística e ideológica alguna que naufraga en la chatura más trasnochada y deplorable” en *Cine marginal en España*, Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1979, p. 11. O uno de los firmates del manifiesto del la Gente Joven del cine Amateur,

movimientos vanguardistas durante la II República. De este impulso de renovación artístico-política del cine amateur se desprenderá la reedición de *Cinema Amateur* (1932-1936) ahora bajo el nombre de *Otro Cine* (1952-1975)⁸. Es interesante ver cómo el contexto catalán de los sesenta, con la proliferación de cine-clubs y la creación de las salas de arte y ensayo, permitió absorber y dinamizar esa demanda de cortometrajes y documentales amateurs comprometidos realizados en 8 y 16mm⁹, incluso desde su naturaleza de copias clandestinas. Aquí destacan el cine-club del SEU (*Sindicato Español Universitario*). En torno al SEU, al igual que sucedía en otras asociaciones de tipo lúdico, se organizó uno de los focos contestatarios más fuertes desde el movimiento estudiantil. El espacio del cine-club servirá pues como subterfugio para círculos antifranquistas. El papel que el cine ejerció como agente de crítica fue más allá de los textos, ya que plataformas de cohesión de los movimientos sociales como el cineclub que se servían de formatos subestándar evadiendo la

Jorge Feliu: “Ya hemos hablado en estas páginas de la calidad del cine amateur actual, ahogado en un prestigio “sui generis”, que si un (lía tuvo su razón de ser, ahora resulta completamente gratuito” en *Inquietud*, n. 7, octubre, 1956, p. 13.

8) Texto manifiesto impulsado por el que inventará más tarde el “Anticine” español Javier Aguirre y titulado *Manifiesto en Pro de un auténtico cine amateur* fechado en 1956 pero hecho público durante el Certamen Nacional de Arte Cinematográfico Amateur de San Sebastián, organizado por la Sociedad Fotográfica de Gipuzkoa y el Cineclub de San Sebastián celebrado del 15 al 20 de julio de 1957. Publicado íntegramente en, Joaquim Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*, Barcelona: Laertes, 2006, pp. 139-140.

9) Los formatos subestándar fueron un fenómeno de gran relevancia dentro de la industria cinematográfica. La comercialización de película *super8* o *single8* no sólo permitió la realización de cortos a muchos cineastas al margen de la industria, debido a los bajos costes del material, o un tipo de cine-directo vinculado la producción independiente y militante, sino que la comercialización de estos nuevos formatos también repercutió en ámbitos de producción industrial como por ejemplo podían ser los cortos comerciales, industriales, educativos, empresariales, publicitarios, etc que permitirán a unos pocos realizadores, a modo de recurso formacional, iniciarse en la práctica fílmica y acceder a equipo y material diverso.

censura (aplicada sólo a los 35mm), permitían crear espacios de debate crítico. Las condiciones tecnológicas pues, como las cámaras ligeras y película doméstica que se comercializan en los setenta, alimentaron la proliferación de redes de colaboración como distribuidoras (Cooperativa de Cinema Alternatiu/ Central del Curt), festivales y colectivos de tinte reivindicativo que mediante la libre circulación de copias, producciones autofinanciadas o producidas colectivamente, sirvieron de herramienta en las reivindicaciones de muchos movimientos vecinales y obreros. Si atendemos a la “breve historia” del cine marginal de Martí Rom (1978), vemos que el autor advierte sobre esa aparición, a mediados de los sesenta, de un cine que ni responde a los planteamientos del cine amateur, ni responde a la producción en el seno de la industria cinematográfica catalana. En este ámbito, podemos encontrar cintas documentales que proyectan una Barcelona invisibilizada en *El alegre Paralelo* (1964) de E. Ripoll-Freixes y Josep Maria Ramon; *La Ribera* (1965) de Jorge Peñarroja o *Un viernes santo* (1960) de Joan Gabriel Tharrats. Aunque no se tratase de films de carácter explícitamente militante, la identidad de una ciudad desprovista de maquillajes, la visibilización sin más preámbulos que el registro de lo cotidiano y la vida en los barrios céntricos degradados como *La Ribera*, permitieron que muchas de ellas se convirtieran en herramienta de análisis urbano. *La Ribera* y otros muchos films hoy no localizados, serían proyectados en ciclos sobre urbanismo organizados por *El Equipo Urbano* del Departamento de Geografía de la Universidad de Barcelona¹⁰,

10) Bajo el nombre de I Seminario de Cine Documental Urbano se celebró entre los días 27 de noviembre y 2 de diciembre de 1972 con el objetivo de analizar: los problemas que presenta la expresión cinematográfica de una investigación científica sobre el hecho urbano, y realizar una discusión sobre el contenido teórico e ideológico de las películas proyectadas. En este ciclo se proyectaron las siguientes películas españolas “de autor”, menos el caso de las cuatro primeras que provenían del Ministerio de Vivienda, en 16 y 8 mm: *Ocharcoaga* de Jorge Grau (1961), *San Pablo de Sevilla*, *Crear sin prisa, romper sin daño*, *Así crece una ciudad*, *Hàbitat* (?), *Sector de la Ribera* (*La Ribera*) I

insertándose en un marco contestatario donde el cine marginal permitía visibilizar lo que fue la otra cara del milagro español.¹¹

La ciudad post-industrial: identidades y contradiscursos frente al modelo Barcelona

En 1946 Adorno y Horkheimer (2007: 133-182) analizaron ya los procesos de industrialización de la cultura a través del caso cinematográfico como marco paradigmático donde la creación artística, a pesar de sus supuestas dotes de no sumisión a los designios racionalistas, se convertía en un producto estandarizado más, producida en serie como si de una cadena de montaje de Ford se tratase. La idea de Industria Cultural les servía a los autores como marco de análisis de un capitalismo cuya fuerza motriz se sustentaba no sólo sobre la maximización de beneficios si no sobre la producción inmaterial de deseos y afectos reproducidos socialmente a través de la cultura. Lejos de ser una excepción, resultó que la producción cultural, con sus mecanismos como mercancía (supuestamente) inmaterial se sustenta en dinámicas que han alimentado el modelo económico de los últimos tiempos. Pero no en referencia a la sumisión de lo cultural a la producción mecanizada sino recuperando

y II de Peñarroja, *Distancia 200 metros* (?) de Jorge Bayona, *Distancia de O a infinito* de Bayona, *Barcelona* de J. Senra (?), *Largo viaje hacia la ira* de Soler, *Las basuras de Barcelona* de R. Corminas (?), *Les 24 hores d'un parat* Grupo Urquinaona (?), *Barcelona* de J. Palá (?). Programa publicado en Equipo Urbano, "El I Seminario de Cine Documental Urbano" *Revista de Geografía*, Vol. 6, n. 2, 1972, pp. 262-266.

11) Este grupo de primeras manifestaciones cinematográficas críticas y al margen de la industria se encontraban en dentro de la etiqueta de "cine marginal" o "independiente" antes de adoptar como bandera común la etiqueta de "cine alternativo" en el encuentro de Almería del 1975 cuyo manifiesto se publicó como "El manifiesto de Almería como punto de partida" en *Cinema 2002*, n. 10, diciembre 1975, pp. 58-59.

nociones artísticas decimonónicas como libertad, creatividad, innovación, disolución de límites entre trabajo y vida... para transformar las formas clásicas de trabajo hacia formas más flexibles y autónomas.¹²

Bajo el concepto de New Economy¹³ se han sintetizado los procesos en los que se basa el espíritu neoliberal: uno, basado en la economización de la cultura y otro, basado en la culturización de la economía (Ptqk, 2009). El primero de ellos se hace plausible con la emergencia de departamentos dedicados a las Industrias Culturales dentro de la Administración Pública, ahora sostenidos no mediante una política de subvenciones sino mediante concesión de créditos bancarios y un programa de incentivación de creación de empresas culturales que fomentan así la terciarización de las ciudades. El segundo, señala aquellos procesos en los que elementos no tangibles como la creatividad, lo experiencial y lo emotivo pasa a formar parte de la praxis económica. De modo que, toda la actividad asociada a lo artístico, lo excepcional, o lo auténtico tendrá que ver con la generación de un tejido en donde el trabajador creativo, el emprendedor, el innovador se convierten en fuente de recursos para la ciudad post-industrial. Supuestamente, diseñadores, músicos, programadores, artistas,

12) Para un análisis que plantea el trabajo artístico como nodo para entender la implantación de políticas emprendeduría en el sector cultural y las desigualdades que ello provoca ver el influyente artículo de Angela McRobbie “Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?” en *Culture and Contestation in the New Century*, ed. Marc James Léger, Chicago: Intellect-The Chicago University Press, 2011, pp. 77-92

13) El concepto se utiliza para designar las transformaciones estructurales del capitalismo a partir del auge de la industria de la comunicación y la información. Modelo que se fomenta en nuevos discursos económicos y nuevas formas de organización del trabajo: microempresas, productores autónomos que dan lugar a una flexibilización del trabajo con consecuencias como una mayor inseguridad, más precariedad, autoexploración, etc. En este marco podemos hablar de trabajos vinculados a las industrias creativas como diseñadores, desarrolladores de software, músicos, artistas, educadores, etc. Andrew Ross, *No-collar: The Humane Workplace and Its Hidden Costs*, Philadelphia: Temple University Press, 2004, pp. 19-20.

arquitectos, profesores... hacen de las ciudades focos interesantes para nuevos modelos de negocio: el turismo, el desarrollo económico extraído del trabajo cognitivo e inmaterial, la atracción de inversores etc.

Como impulsor de estas estrategias que implican la revitalización urbana, Richard Florida (2001) lanzó la teoría de la *clase creativa* y que fue promovida en todos los departamentos dedicados a la administración de políticas culturales. Para Florida, la creatividad y la diversidad son una fuerza motriz que propicia el crecimiento económico ya que, estas actividades con su capacidad para transformar la organización del trabajo, se tornan el recurso para la revalorización de las ciudades. Florida llegaba a plantear cómo un alto índice de bohemios y gays en las ciudades, en un entorno desarrollado tecnológicamente y con dosis de diversidad cultural (las conocidas tres T: talento, tolerancia y tecnología) atrae inversores y, por tanto, desarrollo social.

En este contexto post-industrial tras la crisis del petróleo en 1973, el traspaso de un modelo productivista a una economía basada en el conocimiento, junto al proceso de terciarización de las ciudades, el modelo urbanístico de la Barcelona Olímpica se convertía en caso paradigmático y catapultado internacionalmente como referente del *city-branding*. La capitalización de esa marca y la deriva de las políticas municipales han tenido sus consecuencias urbanas, sociales y económicas¹⁴, como también cinematográficas. En este sentido, toda creación de marca pone en juego la representación del objeto de deseo, activa toda una serie de mecanismos dedicados a narrar, afirmar, visibilizar o corregir y purgar determinado imaginario. La literatura sobre Barcelona como caso paradigmático del

14) Para un estudio a nivel global de estos modelos de “ciudad creativa” implantados en varias ciudades véase el análisis de George Yúdice “Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿Gentrificación o urbanismo social? *Alteridades* 2008, Vol. 18, n. 36, 2008, pp. 47-61.

modelo de ciudad-marca ha sido muy extensa pero uno de los textos que señaló el papel de lo cinematográfico en la visibilización de una determinada ciudad ha sido el de M^a Paz Balibrea (2004).¹⁵ Este modelo de ciudad, comenta la autora, depende de la construcción identitaria y de la creación de un producto seductor que se vende y consume, sea a través del turismo o de la especulación sobre el suelo. El patrimonio histórico y natural, la recuperación de ciertos recursos o la visibilización y construcción de un imaginario catalán diferenciado (modernismo, Gaudí, la ciudad del diseño y el arte, de la innovación, la ciudad mediterránea de sol y playa) se ponen a funcionar como mecanismo identitario a partir del pistoletazo de los Juegos Olímpicos del '92. En la generación del capital simbólico barcelonés contribuyen todo un tejido de instituciones y empresas englobadas como industrias creativas; festivales, museos, congresos y ferias, desfiles de moda, etc, además de una serie de narrativas que proyectan esa ciudad mediterránea, creativa y *cool* que a día de hoy está completamente naturalizada y sobre la que se justifican las intervenciones de regeneración urbana.¹⁶

En este modelo Barcelona, el cine asumía su rol en la configuración de un imaginario consensuado, la estetización de la ciudad y la proyección de una identidad urbana bohemia y vinculada al consumo. Para ello,

15) Mari Paz Balibrea, "*Barcelona: Del modelo a la marca*", ed. Jesús Carrillo et al. *Desacuerdos 3. sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español* (Barcelona: Arteleku - MACBA - Universidad Internacional de Andalucía, 2004) 261–271.

16) Los JJOO, son la clave del arco de las políticas que configuraron los planes urbanísticos de corte progresista durante los ochenta que fueron forjados gracias al diálogo entre la política socialdemócrata y las luchas sociales emergidas en el tardo y postfranquismo. A partir de ahí, creció la hegemonía del modelo a la vez que, bajo la apariencia de alianza entre sector público y sector privado, con el endeudamiento de fondo del gobierno municipal, la deriva será la tendencia a políticas neoliberales basadas en la lógica de los *new Projects*: venta de fragmentos de la ciudad a promotores privados con las subsiguientes polémicas ejemplares de Diagonal Mar y el Fórum 2004. (Borja, 2010: 92-96).

Balibrea escogía films relevantes que participaron en la proyección esa narrativa de ciudad: Barcelona (Whit Stillman, 1994); Todo sobre mi madre (Almodóvar, 1999); Gaudí Afternoon (Susan Seidelman, 2002) o L'auberge espagnol (Cedric Klapisch, 2002). Con algunas disonancias en algún caso, todas ellas tienen en común la afirmación de los pilares básicos de la identidad Barcelona: ciudadanía de clase media, creativa, paisaje modernista y mediterráneo, con una diversidad cultural no conflictiva, etc. La estrategia de vincular cine y city-branding culminaba con el rodaje de Vicky, Cristina, Barcelona (Woody Allen 2008) y la institucionalización de ese mismo vínculo con la creación de Barcelona Plató Film Commission: un organismo creado para ofrecer facilidades para el rodaje en espacios públicos, la coordinación y la gestión de los mismos y en el ofrecimiento de localizaciones. De este modo, el film de Allen, con sus continuas vistas sobre los “puntos de interés” y la proyección de ese aire exótico, libertino y artístico de la ciudad, constituía el prototipo de cine de promoción turística con más de un millón de euros de inversión.¹⁷

Al igual que en la fase desarrollista, las manifestaciones de crítica a ese modelo de ciudad emergieron con fuerza tanto a través de films más o menos marginales desde el ámbito documental y de propuesta autoral como En construcción (José Luis Guerín, 2002), De nens (Jordà, 2003); como desde la ficción, generando también sus divergencias frente a la idea feliz de clase creativa aparecían En la ciudad (Cesc Gay, 2003), mostrando paisajes periféricos no supuestos como ruta turística en Petit Indi (Marc Recha, 2009).

17) Sobre el impacto del film en el aumento del turismo véase el artículo de Lorena Rodríguez Campo; José Antonio Fraiz Brea y Diego Rodríguez-Toubes Muñiz “Tourist destination image formed by the cinema: Barcelona positioning through the feature film *Vicky Cristina Barcelona*” *European Journal of Tourism, Hospitality and Recreation*, Vol. 2, n. 1, 2011, pp. 137-154.

Una década después del texto de Balibrea y de las movilizaciones provocadas por el Forum de las Culturas 2004, que supusieron avivamiento del moviendo crítico de colectivos, vecinos, artistas e instituciones frente a las repercusiones de la operación de regeneración urbana del litoral, podemos hacer una vista rápida a la producción catalana de ficción y apreciar la continuidad de filmes que sostienen la narrativa de la marca Barcelona pero también, y ello ha sido relevante, se ha experimentado un exponencial crecimiento de cintas documentales que han mantenido un marcado contradiscurso frente a las políticas urbanas y sus implicaciones en las condiciones sociales que marca la New Economy.

En el primer caso, completamente inserta en el marco identitario de la ciudad creativa, podemos señalar *Barcelona, nit d'estiu* (Dani de la Orden, 2013). Comedia romántica sobre seis relaciones de pareja, el primer largo de De la Orden, articula a la perfección los hitos de la estética marca-Barcelona (tolerancia, talento, tecnología). En sintonía con el videoclip, *Barcelona, nit d'estiu* asume las estrategias comerciales de una conocida marca de cerveza vinculada a la imagen catalano-mediterránea: ciudad moderna y atractiva para consumidores jóvenes (público de festivales musicales, Erasmus y turismo discotequero); compuesta por una clase media más o menos acomodada y educada, ahora en un paisaje en el que resuenan de fondo alusiones afables a la crisis. Las huellas de la crisis se dejan caer sin conflictos, en forma de comentario o guiño simpático al espectador, en forma de chiste o como condición neutra o incluso edulcorada de jóvenes dinámicos que viajan al extranjero en busca de trabajo cualificado. De igual forma, el reciente conflicto derivado de la consulta independentista del 9N, se alude en la pareja formada por una madrileña y un catalán que por motivos laborales no explicitados se ven obligados a una vida separada. Como en el film de Allen, el guión se adecua a la sucesión de postales de los

núcleos de interés y emblemas de Barcelona: el skyline-torre-Agbar-de-fondo, Ciutat Vella, el Barça, salas y bares de moda, Estrella Damm y a la proyección de una identidad urbana acorde a las tres T de Florida: estudiantes universitarios, gays y tolerancia, nativos digitales, etc. Desde el prólogo al film, una animación de 10 minutos a modo de making off, nos sitúan frente a ese marco cultural en el que destacar el espíritu de emprendeduría donde la clase creativa (en este caso el director del film) asume resueltamente su condición precaria y la autofinanciación a cuenta y riesgo de la producción de contenidos que alimentarán las industrias culturales.

*En sentido plenamente opuesto, casi como respuesta a todos los tópicos desarrollados desde la ficción, la también comedia desde el falso documental *Mi loco Erasmus* (Carlo Padial, 2013), incidirá con un humor corrosivo e histriónico sobre la precariedad de la clase creativa a través de una cinta sobre un aspirante a artista (Dídac Alcaraz) que para desarrollar sus múltiples y fracasados proyectos - entre ellos, un documental sobre los estudiantes de Erasmus que vienen a divertirse a la ciudad- vive sin recursos en la trastienda del antiguo negocio familiar; alimentándose de café; pidiendo préstamos a amigos (Miquel Noguera); entrevistándose con agentes culturales de la industria creativa y visibilizando irónicamente tanto el acople a los designios de dirigismo cultural como también a los parámetros de rentabilidad que demandan las industrias creativas y apelando a esa rentabilización de lo cultural en la que parte de la financiación pasa por la precarización de sí; intentando adecuar una película sobre estudiantes-extranjeros-en-discotecas a las directrices de las administraciones públicas y organismos culturales, tal como sugiere el personaje de productor cinematográfico:*

Tengo un socio en Euskadi y si pudiéramos hacer que pasara en alguna ciudad del país vasco, la podría incluso llevar a ETB. O que saliera alguien hablando en euskera, al menos () ¿y Quebec? Hay un festival de mujeres, de cine social, de gays, lesbianas

De otra forma, a la marca-Barcelona contribuyen formatos cinematográficos como BCN3D de Manuel Huerga en tanto que documental -aún por finalizar- realizado exclusivamente para la promoción de la imagen de la ciudad. Una superproducción financiada por Mediapro, basada en un plano secuencia aéreo que pone al mismo nivel de espectacularización la celebración de un triunfo futbolístico en Canaletas como las manifestaciones del 15M. De este modo, la estetización de las luchas y conflictos derivados de la crisis económica no pueden aparecer más que como activo a explotar para la identidad de ciudad-marca.

Sin embargo, en la última década, y esto hay que tenerlo en consideración, han emergido numerosas obras que sí visibilizan y contextualizan aquellos procesos y conflictos urbanos que atañen a la implantación del modelo Barcelona. De hecho podríamos aventurar incluso que el documental crítico con los procesos de regeneración urbana se ha vuelto casi un género en sí mismo. Más allá de este caso local, si tenemos en cuenta un contexto económico basado en el ladrillo, la privatización del suelo y el tirón de los eventos culturales y arquitectos estrella, se desprende que, tras la crisis de 2008, este tipo de producciones conformen una tendencia específica tanto en lo que al vídeo activista se refiere como al documental creativo.¹⁸ La representación de la ciudad

18) Una de las distribuidoras independietes más relevantes del contexto estatal, Eguzki Bideoak, contiene en su catálogo a día de hoy 25 títulos producidos en los últimos años bajo el tema “Ciudad” que tratan todos ellos sobre estas cuestiones. <http://eguzkibideoak.info>.

invisible, de barrios bajos y bajos fondos, ha existido como fuente de recursos desde la temprana historia del cine. Desde el cine de calle alemán de la primera postguerra, al cine de gánsters en los años treinta o el cine negro, unas coordenadas sociales y políticas determinadas atravesaban la emergencia de géneros donde los escenarios urbanos servían como espacio en el que se inscribían las miserias humanas y sociales modernas. Incluso en este caso, Barcelona fue explotada por una serie de películas policíacas y de género negro durante el franquismo¹⁹; o como escenario del desarraigo o la incomunicación de una sociedad desmembrada siguió en el período democrático. Muchos films se inscriben en esos ángulos pero el caso es que los acontecimientos vinculados al management de ciudades y a la gentrificación han disparado una serie de producciones que, gracias al contexto de nuevas plataformas y medios digitales que han transformado y generando una apertura de acceso a la realización y difusión audiovisual, emergen cintas documentales dedicadas a explorar específicamente los procesos que han constituido estas políticas y sus repercusiones en el tejido social.

Desde el año 2004, y siendo selectivos, podemos mencionar multitud de propuestas en este sentido como los vídeos documentales autofinanciados y de difusión abierta *El Forat* (Chema Falconetti, 2004) y el último *Oscuros Portales* (Falconetti, 2011) donde en ambos se relata, a través de los afectados, los efectos de regeneración del barrio de Sant

19) Nos referimos a unas primeras incursiones con *Calle sin sol* (Rafael Gil, 1948); *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira Beleta, 1953); y desde la productora de Ignacio Iquino vinculada al auge de este género serán *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), *Apartado de Correos 1001* (1950) y *Sin la sonrisa de Dios* (1955) de Julio Salvador; *Mercado prohibido* (Javier Setó, 1952) o *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1957) y *Nunca es demasiado tarde* (Julio Coll, 1955). Más tarde seguirán apareciendo otras películas también rodadas en Barcelona y con tintes negros pero más cercanos a la modernidad como *Los atracadores* (1962) de Rovira Beleta o *No dispares contra mí* (1961) de José María Nunes.

Pere y el Raval. El primero, desembocando en el proceso de autogestión por parte de los vecinos del solar llamado “el forat de la vergonya”, el segundo, narra la expulsión de las prostitutas del Raval ante las políticas del Ayuntamiento y sector público sobre el barrio validado con una Filmoteca y un hotel. Otras obras reseñables son los experimentos documentales como el pionero *El Taxista Ful* (2006) que justamente emergía como proyecto desde las plataformas críticas post-forum como Dinero Gratis, algunos movimientos de ocupación, la Oficina 2004 y Miles de viviendas; el documental de carácter etnográfico *A través del Carmel* (Claudio Zulián, 2006); la ficción documental de Antoni Verdaguer *Raval, Raval* (2006); *Barraques. La ciutat oblidada* (Alonso Carnicer i Sara Grimal, 2009); *Mónica del Raval* (Francesc Betriu, 2009); *Morir de día* (Laia Manresa i Sergi Dies, 2010); el documental amateur y extensamente popularizado *Bye bye Barcelona* (Eduardo Chibás, 2014); proyectos que trascienden lo cinematográfico para inscribirse en exhaustos trabajos de investigación como el documental expandido de Jacobo Sucari *La ciudad transformada* (2006-2011) o los diversos trabajos de la artista María Ruido como *ZONA FRANCA: del muelle de carga al call center* (María Ruido y Pablo Marte, 2009). Proyecto que reflexiona justamente sobre el recambio del comercio agrícola e industrial de dependencia estatal al comercio inmaterial global: de La Zona Franca, zona comercial de la industria tradicional, al 22@, espacio para la inversión en empresas de información y tecnología, según la autora: “un gran negocio inmobiliario amparado bajo el paraguas de la renovación postindustrial de Barcelona”.²⁰

20) Consultar la web de la artista y *ZONA FRANCA: del muelle de carga al call center*. Un proyecto de María Ruido en colaboración con Pablo Marte realizado para la exposición “LOW COST” (FAD, Barcelona 2009) <http://www.workandwords.net/es/projects/view/495>

Redes y Cultura Libre para repensar la ciudad: algunos documentales críticos

No tenemos espacio aquí para seguir con la lista o dedicarles un estudio a toda la producción documental sobre el conflicto urbano que ha emergido en los últimos años, sin embargo, queremos resaltar algunas producciones que por sus circunstancias similares a las del período desarrollista, en tanto que están estrechamente vinculadas a un momento de transformación económica donde la ciudad cobra un papel significativo. Aquí podemos mencionar obras como *No Res. Vida i mort d'un espai en tres actes* (2012) y *Ciutat Morta* (2013) ambas de la productora activista Metromuster; *MACBA: la dreta, l'esquerra i els rics* (Societat U de Barcelona, 2013); *Com un gegant invisible. Can Batlló i les ciutats imaginàries* (LaCol-Panóptica, 2012). Los proyectos de Metromuster nacen precisamente como respuesta crítica al actual marco de políticas públicas y al modelo de trabajo/explotación de las industrias creativas. Primero a través de la realización del documental *No Res* (Xavier Artigas, 2012). Sobre el desmantelamiento de la Colonia Castells construida en 1920 y sentenciada a derribo en 2003 para proceder a la construcción de bloques de viviendas, destruyendo el entramado comunitario del vecindario y las formas de vida de lo que fue un pequeño oasis en medio del barrio de Les Corts y desahuciendo a algunos inquilinos con contrato antiguo. Los logros de *No Res* pasaron por superar el núcleo restringido de los movimientos sociales, superando las limitaciones estéticas del vídeo activista (logrando reconocimiento institucional con el Premio a Mejor Largo Documental en el festival IX Documenta Madrid 2012), en parte gracias a la financiación por crowdfunding y crowdsourcing, redes de colaboración entre espacios autogestionados, centro sociales y vecinos; no renunciando a los preceptos de la cultura libre (por lo que

Metromuster logró abrir a través de negociaciones el circuito de festivales cinematográficos y canales de televisión, reacios a admitir producciones sin licencia copyright).

Lo mismo volvía a suceder con la recién estrenada *Ciutat Morta* (Xavier Artigas i Xapo Ortega, 2013); financiada a través de crowdfunding bajo licencia Creative Commons. Un documental sobre el caso del 4F (del 2006) que, desde su compromiso militante, se hacía con el premio a mejor documental en el Festival de Málaga. En sus proyectos, Metromuster apuesta también por superar formas de trabajo voluntario propia del ámbito creativo mediante la remuneración de los implicados. Por su parte, *Ciutat Morta* establece muchos nexos en común con *De nens* donde Jordà realizó un seguimiento pormenorizado al juicio por supuesta pederastia a un vecino del Raval. Un caso que, junto a otros tantos acusados con vagas pruebas²¹, pretendía desvirtuar las resistencias de los vecinos del Raval a los planes municipales de remodelación y realojo del barrio chino. Por su parte, *Ciutat Morta* reconstruye en forma de denuncia “un dels pitjors casos de corrupció policial a Barcelona” que se llevó la vida de uno de los condenados, Patricia Heras. El trabajo de disección de lo que fue el montaje del 4F: falsas pruebas, torturas, e impunidad de diversas instituciones locales, la responsabilidad de regidores, jueces, etc, no puede dejar de situarse en el contexto de un barrio a gentrificar en el que se depositan fuertes intereses económicos y políticos.

Podríamos decir que *MACBA*²² trata de ser el anverso de un film pionero en este ámbito como fue *Le Centre George Pompidou* (1977), un film que fue

21) Según las investigaciones en las que trabajó Jordà del periodista Arcadi Espada, tesis confirmadas años más tarde y publicadas en el libro *Raval. Del amor a los niños*, Barcelona: Anagrama, 2003.

22) Según el colectivo realizador del film (los artistas visuales: Tere Badia, Jorge Luis Marzo, Montse Romaní y Guillermo Trujillano junto al recientemente desaparecido Octavi Comeron) este es el primer capítulo de lo que será la serie *SubHistòries* dedicada

encargado por el Ministerio de Asuntos Exteriores francés a Roberto Rossellini para celebrar la apertura del edificio proyectado por Renzo Piano y Richard Rogers. Aún sin ser denominado como tal, Rossellini retrata uno de los pilares sobre los que la ciudad-marca se sustenta: la gentrificación y recalificación de suelo urbano a través de la incorporación de instalaciones culturales en barrios deteriorados. *MACBA* es un mosaico, no de los asistentes escépticos al museo como en el film de Rossellini, sino de una multitud de entrevistas a aquellos que participaron en el llamado Pacto Cultural (1985). El pacto trataba de ser un lugar de consenso, a través de la cultura, para los intereses de la izquierda y la derecha catalana. El montaje exclusivo a base de las entrevistas a los que fueron responsables en la conceptualización del museo, abre la brecha a las contradicciones entre unos y otros; la deriva que tomaron sus políticas culturales y delatando a su vez el compromiso con una “sociedad civil” que, en última instancia, fue la gran benefactora en el proceso.

Com un gegant invisible, también bajo licencia Creative Commons 3.0, con libre distribución y fines no-comerciales, realizada de forma autogestionada por el colectivo de arquitectos LaCol y Panóptica. El documental trata de exponer el complejo proceso de reapropiación del espacio fabril de Can Batlló por parte de la ciudadanía. Sin embargo, Can Batlló funciona como uno de los nudos en la compleja red de dinámicas que han transformado la ciudad y se exponen de forma minuciosa todas las correlaciones y fuerzas implicadas en el desarrollo de la ciudad que hoy nos toca vivir. El documental realizado a través de entrevistas, con imágenes de archivo y música también de contenido libre, repasa qué

a explorar les relaciones entre arte i el poder a Catalunya. El documental está disponible en <http://soymenos.wordpress.com/2013/06/12/estrena-de-macba-la-dreta-lesguerra-i-els-rics/>

políticas urbanas han determinado la Barcelona de hoy, qué actores han intervenido y qué intereses atraviesan las estrategias implantadas.

Lo que es relevante en el diálogo de estos filmes con el anterior período aperturista, es por un lado, la necesidad de respuesta frente a los discursos hegemónicos de ciudad, la visibilización o análisis crítico sobre las políticas gubernamentales que afectan a lo urbano y a la vida, y por otro lado, su naturaleza política más allá de esos textos: el aprovechamiento de unas condiciones tecnológicas que permiten de nuevo un rico contexto de redes colaborativas entre movimientos y realizadores, además del uso de nuevos modelos de financiación colectiva y licencias libres con el supuesto el desafío a los modos de producción y explotación convencionales que alimentan y generan una esfera para el diálogo y los procesos de subjetivación política en un momento de importantes movilizaciones sociales y ciudadanos.

El alcance material de esos imaginarios urbanos proyectados, capitalizando estructuras del campo cinematográfico para la justificación de marcas de ciudad cultural; más allá del reclamo para el turismo, la proyección de marca y la inversión de capitales, se torna visible en lo que podríamos llamar la emergencia de una especie de subgénero documental, como son estos films al margen sobre transformaciones urbanas. Un género que se debe o se justifica –al igual que otros– por la estrecha vinculación entre los textos y los contextos, la vida y su representación. Esta emergencia ha sido necesaria en ambos momentos de la historia industrial y política del Estado, para desarticular una narrativa hegemónica de ciudad con efectos plausibles e inmediatos en las formas y condiciones de vida, convirtiéndose en herramienta presente e ineludible en los procesos de movilización social.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (2007), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Akal.
- ANTOLÍN, Matías (1979), *Cine marginal en España*, Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- BALIBREA, Mari Paz (2004), “Barcelona: Del modelo a la marca” en Jesús Carrillo et al. (ed.) *Desacuerdos 3. sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, Barcelona: Arteleku MACBA Universidad Internacional de Andalucía, pp. 261–271.
- BORJA, Jordi (2010), *Luces y sobras del urbanismo de Barcelona*, Barcelona: Editorial UOC.
- COOPERATIVA DE CINE ALTERNATIVO (1975), “El manifiesto de Almería como punto de partida” en *Cinema 2002*, n. 10, diciembre, pp. 58-59.
- DOMÉNECH SAMPERE, Xavier (2003), “La otra cara del milagro español. Clase obrera y movimiento obrero en los años del desarrollismo” en *Historia contemporánea*, n. 26, pp. 91-112.
- DOMÉNECH SAMPERE, Xavier (2004), “El cambio político desde abajo (1962-1976). Una perspectiva teórica y metodológica” en *Mientras tanto*, n. 90, pp. 53-70.
- EQUIPO URBANO (1972), “El I Seminario de Cine Documental Urbano” en *Revista de Geografía*, Vol. 6, n. 2, pp. 262-266.
- FLORIDA, Richard (2001), *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books.
- MCROBBIE, Angela (2011), “Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?” en Marc James Léger (ed.), *Culture and Contestation in the New Century*, Chicago: Intellect-The Chicago University Press, pp. 77-92

- PTQK, María (2009), “Be Creative Underclass! Mitos, paradojas y estrategias de la economía del talento”, Biblioeteca YP. Disponible en: <https://archive.org/details/BeCreativeUnderclassMitosParaojasYEstrategiasDeLaEconomaDel> Consultado el 2/05/2014
- RODRÍGUEZ CAMPO Lorena *et al.* (2011), “Tourist destination image formed by the cinema: Barcelona positioning through the feature film *Vicky Cristina Barcelona*” en *European Journal of Tourism, Hospitality and Recreation*, Vol. 2, n. 1, pp. 137-154.
- ROM, Martí (1978), “Breve Historia acerca del cine marginal (cine independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán” en *Cinema 2002*, n. 38, Abril, pp. 56-60.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y SOLER Llorenç (2006), *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*, Barcelona: Laertes.
- ROSS, Andrew (2004), *No-collar: The Humane Workplace and Its Hidden Costs*, Philadelphia: Temple University Press.
- STAM, Robert (2001), *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós.
- TORRELLA I PINEDA, Josep (1965), *Crónica y análisis del cine español amateur español*, Madrid: Rialp.
- FELIU, Jorge (1956) “La Gente Joven del Cine Amateur” en *Inquietud*, n. 7, Octubre, p. 13.
- YÚDICE, George (2008), “Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿Gentrificación o urbanismo social?” en *Alteridades*, Vol. 18, n. 36, pp. 47-61.

O OLHAR ESTRANGEIRO SOBRE O BRASIL NOS DOCUMENTÁRIOS DE ROGÉRIO SGANZERLA

Régis Orlando Rasia*

Resumo: Com base nos materiais de composição de alguns documentários de Rogério Sganzerla serão analisadas a crítica e a percepção do diretor acerca do olhar estrangeiro lançado sobre o Brasil. Sganzerla faz uma espécie de retrospectiva por imagens que constroem o país através de textos e a iconografia das narrativas de viagem, comuns nos primeiros anos da colonização das Américas.

Palavras-chave: Rogério Sganzerla, Cinema brasileiro, Olhar estrangeiro, História.

Resumen: La cuestión central en las películas de Rogério Sganzerla es la construcción de la identidad de Brasil y de lo brasileño que se ha producido históricamente mediante las imágenes del “Otro” sobre nuestra cultura, más específicamente a través de la mirada extranjera. El presente texto examinará la relación de miradas lanzadas sobre Brasil, basándose en los materiales de composición de algunas películas del mencionado director brasileño.

Palabras clave: Rogério Sganzerla, cine brasileño, mirada extranjera, Historia.

Abstract: The core question of the documentaries by Rogério Sganzerla is the construction of the Brazilian identity which has been historically engendered through the look from “Others” over our culture, namely by the look from the foreigner. Rogério Sganzerla’s films will be analyzed considering the director’s critical perception on the foreign look over Brazil.

Keywords: Rogério Sganzerla, Brazilian cinema, look from the foreigner, History.

Résumé: La construction de l’identité du Brésil et du brésilien est reliée historiquement par des images de “l’autre” sur notre culture, notamment à travers des regards étrangers. Cette question est centrale dans les films de Rogério Sganzerla. Ainsi, cet article examine les regards lancés sur le Brésil en se basant sur des éléments qui entrent dans la composition de certains films du réalisateur brésilien.

Mots-clés: Rogério Sganzerla, cinéma brésilien, regards étrangers, Histoire.

* Doutorando. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Campinas, 13083-970, Brasil. E-mail: regisrasia@bol.com.br

Submissão do artigo: 19 de junho de 2014. Notificação de aceitação: 20 de agosto de 2014.

Rogério Sganzerla dedicou grande parte da sua carreira ao resgate da passagem de Orson Welles pelo Brasil em 1942. Serão analisados neste artigo três documentários: *Nem tudo é verdade* (1986), *Linguagem de Orson Welles* (1991) e *Tudo é Brasil* (1997). Acrescenta-se o documentário: *Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasão da França Antártica* (1976). Este último contribuirá para o levantamento das questões intertextuais a respeito dos demais filmes recortados. Leva-se em conta na composição deste corpus fílmico a utilização e a diversidade de materiais de arquivos que foram reapropriados nas narrativas.

Para a compreensão destes materiais faz-se necessário conhecer a história, as questões estéticas e políticas envolvidas. Sendo assim, outro audiovisual ajudará a entender a abordagem preterida no artigo, trata-se da série documental intitulada *O Brasil no olhar dos viajantes*¹ (2013-2014) dirigida por João Carlos Fontoura. Apresentada como um panorama histórico a série conta com a perspectiva de teóricos, pesquisadores e estudiosos sobre o assunto.

Como uma breve história do percurso cine biográfico do diretor ele se tornou reconhecido no Brasil e no mundo com o filme *O Bandido da Luz Vermelha* em 1968. No mesmo ano “rompe” com o Cinema Novo e passa a ser conhecido como um dos principais nomes do *Cinema Marginal* brasileiro. Em 1969 fez *A mulher de todos*, em 1970 realizou *Copacabana mon amour* e *Sem essa aranha* frutos da experiência com a produtora independente *Belair* em sociedade com Júlio Bressane e Helena Ignez. O projeto da produtora seria interrompido com a explosão do AI5, em pleno coagir da ditadura militar no Brasil em 1968. Como consequência

1) Com quatro episódios, a série foi veiculada pela TV Senado. De caráter mais didático (voz over e relato de especialistas) tem uma abordagem muito parecida com a de Sganzerla, porém com uma narrativa mais descritiva.

destes eventos Sganzerla vai para o exílio na Europa junto com Bressane e Helena Ignez.

As obras que compõem esta análise foram realizadas após o retorno do exílio na Europa. Pode-se dizer também que estes filmes são de outra fase da produção do diretor quando ele combinava encenação, materiais de arquivo e se aproximava da estilística documental. *Viagem e Descrição...* por exemplo é um ponto de virada estilístico, realizado em 1976, bastante tempo longe do cinema é com esta obra que Sganzerla retomou a produção justamente com documentários. Ele usa também diferentes materiais de composição (além da imagem câmera) e de forma peculiar aborda o olhar estrangeiro.

A dinâmica do cinema experimental e independente é significativa para Sganzerla, pois reverbera na sua estilística o filme ensaio por ele teorizado.² Suas obras contêm em sua narrativa teses, conceitos e elaborações de pensamento sob a articulação imagética e sonora do cinema. Portanto, com o avançar da década de 80 predominaria a estilística do documental na realização cinematográfica, filmes que não seriam documentários tradicionais/formais, mas *ensaios*, fabulações que contam uma história como se fosse a História misturando em suas narrativas: pinturas, arquivos provenientes dos cinejornais, poesia, reflexões sobre a MPB, citações de poetas e músicos com encenação dos personagens sejam eles reais (pois fizeram parte da história) ou ficcionais (que reconstroem a história através de recortes históricos). Esta mescla de arquivos e encenações pode ser verificada nos filmes *Nem tudo é verdade* e *Viagem e descrição...*

2) SGANZERLA, Rogério (2010). “Cinema impuro?” in Manoel Ricardo Lima, Sérgio Luiz Rodrigues de Medeiros (ed.), *Edifício Sganzerla: textos críticos*. Vol.1. Santa Catarina: UFSC pp.58-63. Sganzerla decorre sobre a noção de ensaio, para ele “(...) uma interessante classificação do cinema”. O texto é movido pelas reflexões de Raymond Bellour sobre cinema-ensaio.

Como característica do filme-ensaio as questões pertinentes ao documentário devem ser relativizadas,³ ele opera num registro que desafia os pressupostos da ficção convencional modificando, embaralhando os gêneros cinematográficos. Sganzerla não pretendia compor seus filmes ou simplesmente reconstruir as passagens históricas do Brasil sobre as dicotomias realidade e não realidade, ficção e documentário. Entram nos seus filmes experiências e um complexo jogo de indiscernibilidade dos domínios tendo também a história como aporte para seus regimes de fabulações. Para o diretor o Brasil foi inventado, cabe ao cinema (outro dispositivo de invenção) recompor estas imagens atípicas de um colonialismo persistente⁴ e de negações de elementos da cultura brasileira.

Os modos de composição dos materiais nestas narrativas trazem em seu caráter as colagens, performances e fabulações dos eventos históricos. Sganzerla não constrói o sentido em suas narrativas documentais de forma canônica (voz *over* clássica, lógica articulada, relato de especialistas etc.). São filmes em que o senso se dá aberto para o espectador baseando-se no repertório constituído. Apesar de o sentido ser aberto, o diretor deixa “pistas” significativas das origens dos materiais reapropriados em suas narrativas.

Mais do que símbolos nestes filmes recortados para a análise Sganzerla retoma uma série de matrizes narrativas, imagens do pensamento que fizeram parte do cenário cultural do Brasil desde o seu descobrimento. Não se trata do olhar do brasileiro sobre o Brasil e sim do olhar de um

3) SGANZERLA, Rogério (2001). “Passagem ao relativo” in *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, pp. 21-25. No artigo Sganzerla fala que a relativização pode ser apreendida como “passagem harmoniosa”, “ficção é documentário e este é ficção; fundem-se harmoniosamente gêneros e até estilos diferentes”.

4) SGANZERLA, Rogério (2010). “Uma situação colonial” in Manoel Ricardo Lima, Sérgio Luiz Rodrigues de Medeiros (ed.), *Edifício Sganzerla: textos críticos* Vol.2. Santa Catarina: UFSC pp.58-60.

“outro”, o desconhecido sobre nós que tanto significou para a história, para a construção da identidade do Brasil e do brasileiro. No olhar do viajante, junto da alteridade, vem à tona uma imagem estereotipada ou reducionista do selvagem, do bárbaro que persiste, resiste e insiste sobre nossa cultura. Esta seria uma condição histórica, arqueológica e mental a ser resgatada pelo diretor. Welles, outro estrangeiro é o ponto de contato no processo de criação de Sganzerla servindo de intercessor para relevar o olhar.

Daquilo que foi contado de 1500 para cá, nem tudo é verdade

Imagem como um sinônimo de conceito, não deve ficar restrita a visualidade. É o caso da imagem-mental do estrangeiro sobre o Brasil e que, em grande parte, construiu a própria identidade do Brasil e do brasileiro. Nos ensaios filmicos de Sganzerla claramente há uma noção de imagens inventadas, elas são verbais – através dos relatos de viagem com o filme *Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasão da França Antártica*; imagens pictóricas e iconográficas – a partir das pinturas e mapas que surgem em *Tudo é Brasil* - e de imagens no cinema que culminaria com a passagem de Orson Welles pelo Brasil, especificamente com *Nem tudo é verdade e Linguagem de Orson Welles*.

Segundo Benedict Anderson apud Stuart Hall (2005, p.51) a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”, dessa forma produzem “sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar”. Ainda para Stuart Hall (2005: 50), “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”. Esses sentidos “[...] estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação,

memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas”.

Mariza Veloso Motta Santos⁵ comenta que a América-Latina tem obsessão pelo tema da identidade. Isso decorre da nossa identidade ter sido enquadrada e definida pelo outro estrangeiro desde o nosso nascimento. O europeu trouxe o enorme poder simbólico, o poder de nomear e foi este “outro” que nos definiu desde o princípio como superior, como civilizado em oposição a nós, os bárbaros, os canibais incivilizados e mestiços. Sganzerla aciona às antigas narrativas de viagens, isto não se dá por acaso, pois elas colaboraram para a construção de estórias sobre a identidade nacional.

Segundo Stuart Hall (2005: 52) “há sempre a narrativa da nação”. Sganzerla se apropria de parte destas narrativas para entender como são contadas e recontadas tais histórias nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas narrativas, como explica o teórico “fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação”.

Para Sganzerla (1981: 46) o Brasil é “ainda, uma capitania hereditária com suas taras e aberrações” [...] “Capitanias hereditárias nunca funcionaram nessa semicolônia, mas também não deixam de existir”. Entre as relações de tensões nação-Estado é o colonialismo, ou melhor, o “colonialismo persistente” em vias de atualização com o contexto de Sganzerla que estão colocados nos ciclos da história do Brasil desde a descoberta passando ao Brasil Colônia, do idealismo eurocêntrico no seu período Imperial chegando ao Governo Vargas, cuja propaganda

5) Cf. Entrevista da pesquisadora no documentário *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 1* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

nacionalista se cruza com a vinda de Welles para o Brasil e sua intenção de filmar *Its All true* em 1942.

Um pensamento de Sganzerla é chave para pensar a arqueologia dos olhares estrangeiros. Em um de seus artigos o diretor aponta caminhos para essa inflexão do que ele chama de “invenção do Brasil”.

História do equivocado Brasil de 1500 para cá, pela razão ocidental e a usura d'além mar. *A cavalaria marítima de D. Manuel que deu na invenção do Brasil (não digo descoberta)* [grifo meu] foi – em última análise – o fruto final capitalista mercenário e expansionista das Cruzadas [...] Aonde o agressor branco do norte vem policiar o universo perseguindo pelas regiões primitivas, os tesouros da terra; para onde os brancos – como no Vietnã – não foram chamados, mas estavam lá assassinando populações em nome da Cruz ou de uma razão que os levava a se julgarem os legisladores da ordem ou do progresso regressivo, na marcha à ré histórica empreendida de 1964 a 1924... Não param aí. (Sganzerla, 1980: 34).

Como se percebe nos filmes de Sganzerla, a história equivocada/inventada do Brasil decorre do olhar estrangeiros, das “imagens coloniais” do então chamado etnocentrismo. O contraponto seria Welles, outro estrangeiro com imagens no cinema tentaria (já que o projeto não se realizou) fazer um “raio x” de nossa cultura. É a partir do olhar estrangeiro de Welles e de outros viajantes imersos em nossa cultura que Sganzerla constrói seus filmes. Como um intercessor o diretor norte-americano colabora na percepção de elementos de nossa cultura.

Voltando-se então aos filmes recortados para análise uma indagação abre o filme *Nem tudo é verdade* (1986). Com uma foto posada do diretor norte-americano ao lado do busto de Shakespeare ouve-se a voz *over* de Arrigo Barnabé, ator que representa Welles no filme: “o que aconteceu em 1564? Nasceu Shakespeare. Pausa. E em 1570? Shakespeare tinha seis

anos...”. Qual a relevância da informação na abertura deste filme? Além do óbvio, o nascimento do dramaturgo em 1564 e em 1570 completaria seis anos de idade. Mais adiante a mesma *voz over* desvia o questionamento feito.

O interessante desta pergunta é que as informações e a explicação destas datas nos são negadas. Mas então! O que aconteceu em 1570? Sganzerla inicia o filme de 1986 transportando o espectador a dinâmica de verticalização (ou estratos arqueológicos) da história para o que vem acontecendo desde 1500. Transições e eventos que se ligam às narrativas como construção arqueológica das crises. Estas questões estão desmembradas durante a narrativa do próprio filme de 1986, mas também de forma intertextual, já que *Viagem e descrição...*, antecipou estas questões.

A fotografia e o cinema são de meados e do fim do século 18, respectivamente. Sendo assim, para ilustrar as crises por intermédio das imagens os vestígios que encontramos nos ensaios filmicos de Sganzerla vão além da imagem em movimento do cinema. São materiais pictóricos e verbais que antecedem ao registro fotográfico, dessa forma a relação dos múltiplos materiais na narrativa (pinturas, relatos de viagem) ampliam e reprocessam a pergunta/enigma feita em *Nem tudo é verdade*.

Sganzerla vai atrás justamente de imagens pitorescas, o olhar da alteridade sobre a nossa paisagem e cultura, o choque com o exótico, a exploração do indígena e a longa história da escravidão. Construindo suas narrativas com diferentes materiais, cartografias, pinturas e xilogravuras nos olhares estrangeiros sobre o Brasil o que se vê é que a cada novo olhar há um novo (re) descobrimento do Brasil a partir das construções identitárias, crises como ele definiu “marcha à ré histórica”.

Segundo Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira⁶ é o olhar que nos designou desde o princípio, lançado pelo outro como um espelho, como reflexo. Ao mesmo tempo este olhar possui um poder de dominação, discriminação, classificação e de organização da realidade. Ele forma um quadro e forma também uma grade feita de valores e de conceitos que preexistem. Para Maria Angélica essa seria a razão que o olhar ainda tenha tanta repercussão sobre a autoimagem que os brasileiros fazem de si mesmos. Sganzerla absorve as questões do olhar lançado pelo estrangeiro no decorrer da história. O que se vê em seus filmes é uma montagem que torna o tempo histórico dilatado lançando o espectador a todo instante a períodos chaves da construção deste olhar.

Entre narrativas de viagens e a descrição, o olhar estrangeiro como reflexo

Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasão da França Antártica (1976) vem ao primeiro plano através do relato do viajante. Logo na abertura do filme o diretor coloca as inscrições: “Projeto original de R. Sganzerla baseado em ‘Viagem à Terra do Brasil’ de JEAN DE LÉRY”. Em 1556 a pedido de Villegagnon vieram onze calvinistas, entre eles, o missionário Jean de Léry. A França Antártica foi conquistada pelos portugueses em 1567, em seu lugar criaram a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.⁷

O filme de Sganzerla aborda a trajetória do aventureiro Nicolas Durand de Villegagnon representado por Villaça (o bandido da luz

6) Cf. Entrevista da pesquisadora no documentário *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 1* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

7) Cf. *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 1* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

vermelha no filme de 1968) como uma forma de fabulação para a câmera. O ator adapta em uma espécie de monólogo o texto de Jean de Léry montado com ilustrações e gravuras que acompanham o livro do missionário. A invenção do Brasil é entendida aqui pelo olhar do viajante que nos olha, conta histórias sobre o Brasil e cria imagens-narrativas do lugar de forma pitoresca.

Sganzerla adensa aspectos intertextuais e atravessa os relatos com múltiplos materiais de base. Entre os materiais do filme uma série de gravuras sobre o Brasil retirados de três autores: Hans Staden e seu livro *Duas viagens ao Brasil* de 1557; *Cosmografia Universal* de André Thévet publicado em 1575 e *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* de 1578 do missionário Jean de Léry. Este último foi utilizado por Sganzerla para grande parte da adaptação do diálogo de Paulo Villaça.

Tanto o livro utilizado para a atuação do ator como os desenhos misturam realidade e fantasia, um exemplo disso são as xilogravuras de Léry intitulada *De L'ámerique*. Nela podem ser vistos demônios à beira da praia a atacar os homens, monstros com traços humanos e bestiais, mares envoltos de mitos e seres do imaginário. A banda de imagem é povoada por movimentos de ilustrações com a técnica *Table Top*.⁸ Vê-se no rastreamento do *table top* um bicho preguiça desproporcional e imagens de navios lançados ao mar envoltos de mitos já que para os europeus o novo mundo era povoado por seres fantásticos. Em uma gravura inserida no filme: *Caravela e os peixes voadores dos mares tropicais* (Gravura do

8) Antes da tecnologia digital o *table top* tratava-se de uma técnica simples chamada de mesa de animação. A técnica é recorrente na estilística de composição de vários documentários de Sganzerla. Consiste em uma superfície (mesa) plana, iluminada por luzes, sobre esta superfície era colocada a fotografia. A câmera ficava posicionada em um eixo paralelo ao plano da mesa com liberdade para subir e descer o que permitia fazer os movimentos de *zoom*, mergulhar, recortar ou rastrear a imagem. A varredura nas imagens é interessante para o transporte do estático das gravuras para o movimento do cinema.

século XVI) demonstra-se claramente a fabulação dos navegadores sobre elementos fantásticos, mitos, lendas, relatos bíblicos e a existência de dragões, animais monstruosos e gigantes que rondavam as Américas. Imagens comuns nas narrativas de viagens da época.

Com *Viagem e descrição...* em 1976 Sganzerla não estaria apenas retomando a produção de filmes, ele também inicia o *ciclo arqueológico dos olhares estrangeiros sobre o Brasil*. No filme o que se vê é a presença do elemento conquistador ansioso por implantar uma colônia francesa em terras do Rio de Janeiro. Sganzerla reconstrói historicamente o *Forte Coligny* e os fatos da época com movimentos *table top* sobre elementos pictóricos dos mapas antigos (como “*Terra Brasilis*” de Pedro Reinell e Lopo Homem Atlas Miller, 1519). O “Mundo Novo” povoado de bárbaros e canibais é na verdade fruto de imagens pitorescas como define Amancio (2000, p. 21): “obras de literatura imaginativa e imagens de um real que se alimenta de franjas da fantasia”. Sganzerla com seu filme visa costurar e montar as imagens dos relatos. Nesta montagem vem à tona o olhar Europeu inventado/imaginado por intermédio das narrativas fantásticas como consequências do deslumbre dos aspectos da fauna e da flora brasileira.

Desde Colombo o novo continente seria ilustrado com imagens destas narrativas. *Viagem e descrição...* se baseia nestes primeiros relatos de exploradores que narravam seus feitos em livros e gravuras. Este gênero tomou conta da Europa no século XV e XVI descritas como cartas, diários de navegações. Acompanhando o progresso das técnicas de impressão que se difundiam na Europa, este gênero literário foi publicado em livros e folhetins e viraram atração no velho mundo. As imagens incitavam a imaginação dos leitores ajudando a traduzir para o velho mundo cheio de conflitos e privações, tendo como contraponto o novo mundo, cheio de virtudes naturais habitado por gente selvagem, nua e exótica atormentada

por demônios bárbaros que cultivavam o espantoso hábito de comer gente. Fora o moralismo da época algumas histórias eram tão cheias de fantasias e imprecisões que podiam se encaixar facilmente em ficções científicas hoje. De alguma forma, estas narrativas na época ajudaram a construir o imaginário europeu sobre o Brasil.⁹

Na pesquisa¹⁰ de Tunico Amancio sobre o olhar estrangeiro no cinema, o teórico relaciona os olhares lançados a terra “longínqua”, “distante” e “exótica” mostra que na realidade estes olhares referentes se parecem estanque. Muitas imagens ainda fazem parte do imaginário dos estrangeiros até os dias atuais. Tunico Amancio, por exemplo (2000: pp. 21-29) chama de “*Primeiras narrativas: A protocena*” a carta do escrivão Pero Vaz de Caminha em maio de 1500. Imagens que reanimam o Brasil pelos olhos de outrem. “É na qualidade de texto de primeiro espelhamento de uma cultura frente à outra que o documento apresenta determinadas imagens, figuras ou matrizes, que se verão em outras representações inscritas no imaginário ocidental” (Amancio, 2000: 21).

São estas “imagens” não só visuais, mas reconstruções, invenções a partir das diferentes narrativas (pictóricas ou verbais) de viagens que vêm a compor as Américas no primeiro século após o descobrimento. O relato do viajante para Sganzerla demonstra um legado cultural pouco factível e representa a forma como fomos assimilados durante o processo de construção da imagem e da identidade do Brasil. O que mudou do contexto colonial até hoje? Para Sganzerla, nada. No olhar do viajante a história do Brasil foi feita de retrocessos, de representações pitorescas, como os filmes parecem mostrar.

9) Cf. *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 1* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

10) AMANCIO, Tunico (2000), *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*, Rio de Janeiro: Intertexto.

Viagem e descrição... foi captado na Ilha das Cabras, mesmo local onde foi construído o forte da França Antártica na época. Como atravessamento histórico o filme traz um monólogo singular do ator Paulo Villaça, em parte feito de tomadas internas dentro de uma igreja (haja visto os vitrais) além de externas a beira do mar. Em vários momentos ao narrar os textos a *voz off* do ator se desloca da diegese da cena quando então a banda de imagens passa a ser povoada por gravuras da época. Sendo assim, o passado e o presente se cruzam, o relato e as gravuras como documento se integram a fabulação e atuação do ator a fim de que se criem imagens da época na cabeça do espectador.

Veem-se antigas cartografias do livro de Jean Léry, xilogravuras como *Índios Tupinambás*, *Família de índios do Brasil*, *Morte*, *Maracá e Mapa*. São vistas também as famosas imagens do ritual antropofágico relatado por Hans Staden além de gravuras do livro de André Thévet feitas por Theodore de Bry como *Banquets et danses des Sauvages*. No fim do filme é possível ver as inscrições da entrada do forte: “Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição de Villegagnon”. Por fim, o ator conclui com o trecho de *Dos Canibais* (1972) publicado em 1580 na coletânea ensaios de Montaigne quando se refere aos índios: “Está tudo muito bem, mas, bom Deus, eles não usam cuecas! [calças seria o correto]”.

Mais um “cartógrafo” até 1600 é inserido na narrativa intertextual de Sganzerla. Michel de Montaigne cuja visão e narrativa do Brasil se ligam às cartas de Léry e Thevét¹¹. Em entrevista¹² após a exibição do filme *Tudo é Brasil* na França, Sganzerla citaria o ensaísta conectando

11) Como se sabe Montaigne não esteve no Brasil, como ele relata: “Durante muito tempo tive a meu lado um homem que permanecera dez ou doze anos nessa parte do Novo Mundo descoberto neste século, no lugar em que tomou pé Villegaignon e a que deu o nome de ‘França Antártica’...” (MONTAIGNE, 1972: 104).

12) SGANZERLA, Rogério. Entrevistado por Rodrigo Modenesi. Paris, França. 31/03/2000.

alguns pontos (encontros) com seu filme recém-exibido: “Eu gosto muito do Michel de Montaigne. Li toda a obra dele, os ensaios” [...] “Eu soube que [ele] era também o livro de cabeceira do Orson Welles, os *Ensaio*s”. No que diz respeito ao humanista e ensaísta há em Sganzerla intento a arqueologia da própria antropofagia de Oswald. *Dos Canibais* (1972) de Montaigne estaria ligado diretamente aos olhares estrangeiros e, por conseguinte aos construtos da visão modernista de antropofagia 1928. Como se sabe, Oswald de Andrade toma como base o pensamento do ensaísta francês para compor seu manifesto antropofágico.

Segundo Montaigne (1972: 106) a respeito dos ameríndios “esses povos não me parecem, pois, merecer o qualificativo de selvagens somente por não terem sido senão muito pouco modificados pela ingerência do espírito humano e não haverem quase nada perdido de sua simplicidade primitiva”. O novo mundo serviu de atualização para o velho mundo. Montaigne usou as Américas para fazer uma crítica ao antigo mundo e a desigualdade entre os homens europeus. No filme *Nem tudo é verdade*, por exemplo, durante surto de Welles representado por Arrigo dentro do quarto de hotel acompanhado de atriz vestida de índia, por diversas vezes o discurso pronunciado pelo ator se aproxima da discussão sobre ética e humanismo de Montaigne. Há o embate entre clássico e moderno com Arrigo-Welles lançando da janela objetos como a imagem fotográfica de David de Michelangelo, papagaio, gaiola, pandeiro, garrafa de whisky entre outros.

Como cita Montaigne (1972: 105) “não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra”. Em 1942 durante a passagem de Welles pelo Brasil, aspectos da cultura como o carnaval e da raça miscigenada brasileira produziram imagens para os conservadores americanos (reforçada pela elite brasileira) de negros batucando, negros

pulando, enfim “dos bárbaros”. Há um subtexto nas narrativas de Sganzerla acerca do questionamento: bárbaro ou um homem civilizado? Por meio de Montaigne, Sganzerla se liga a outro ensaísta: Welles, agora por intermédio de imagens no cinema.

A passagem de Welles em 1942, o estrangeiro conecta os pontos

A respeito de Welles, a vinda do diretor para o Brasil foi parte de um projeto maior baseado em política, tendo por trás o *Comitê de Assuntos Interamericanos* dirigido por Nelson Rockefeller e a *Mercury Productions*, quando Welles buscava então realizar um filme intitulado *It's all true* e que se integraria a cultura das Américas. Em 1942 o diretor veio ao Brasil captar imagens, por causa de uma série de eventos contrários à realização ele não termina sua obra. O projeto sai do conhecimento do público sendo esquecido por décadas. Em meados dos anos 80 grande parte destes materiais foi encontrada em um estúdio americano. Por fim, este encontro se cruza com os interesses de Rogério Sganzerla. A realização de *It's all true*, como constatou o diretor e outros pesquisadores¹³ sobre o projeto pan-americano de Welles foi dificultada pelos estúdios de Hollywood e pelo próprio estado brasileiro, no caso o DIP (Departamento de imprensa e propaganda) ligado ao ditador na época Getúlio Vargas.

Assim como em *Viagem e descrição...*, os filmes wellesianos possuem alguns intercessores do olhar estrangeiro (além do diretor norte-americano). É o caso da série de imagens da selva, do exótico e da fauna exuberante vistas através de pinturas e tornam a pensar o Brasil imaginado. Muitas delas derivam algumas distorções e invenções claramente frutos

13) BENAMOU, Catherine (2007). *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey*, Berkley: University of California Press.

da imaginação do europeu e seu olhar redutor. É peculiar a representação que Sganzerla recorta em seus filmes a partir das figuras pictóricas.

Welles um estrangeiro conectaria alguns pontos e redescobriria o Brasil para os brasileiros. Nos primeiros dez minutos de *Tudo é Brasil* verifica-se a forma de composição de materiais de arquivo no documentário tendo como relação de olhares estrangeiros. Ouve-se Welles em uma das suas experiências radiofônicas o programa *Hello Americans*: “à espera de um navio quando vi este mapa”. Neste diálogo Sganzerla formula o seu “olhar” através de uma espécie de subjetiva feita com a técnica *table top*. Veem-se então os olhares estrangeiros sobre a nossa paisagem pictórica. Na banda de imagem é visto o mapa da América do Sul antigo (do Brasil colônia), o enquadramento da imagem movimenta-se em *zoom out*. Ouvem-se com tambores imagens de arquivo que vai do mapa do Brasil especificamente da região norte a revelar jangadas na praia. Corte para desenhos a mão lê-se “Brazil” junto com um coqueiro. Sganzerla faz aqui um mapeamento e formalização do espaço geográfico (em um sketch) por onde Welles passou e como memória-eras (nos lançando a vários períodos) do mundo observou.

Em *Tudo é Brasil* somos lançados à idade/períodos. No início do filme, por exemplo, vê-se o soldadinho de chumbo perseguido por um rato, há então um corte, passa-se a ver uma pintura de indígenas em atividades laborais com a terra (cartografia semelhante ao mapa *Terra Brasilis*), *zoom out* revela os demais elementos do mapa com inscrições antigas. Conforme vai sendo aberto o enquadramento abaixo se lê as inscrições: “*Mundus Novus*”, descrição de Américo Vespúcio à sua viagem para América do Sul em 1501-1502. Como se sabe a concepção cartográfica na época era peculiar, mapas antigos recebiam inscrições pictóricas para representar também a geografia do lugar. Nestas inserções de mapas ao “estilo antigo/colonial”, prática comum das atividades dos

Cosmógrafos (um destes cosmógrafos é André Thévet), encontram-se elementos pitorescos, aspectos do seu povo, fauna, flora e elementos da cultura da região. Alguns mapas mesclam aspectos geográficos com desenhos, rudimentos que mostram feras, dragões frutos do imaginário sobre o “mundo novo” que fora descoberto. O que Sganzerla reitera é a fabulação (lembança e imaginação), o Brasil pitoresco peculiar destes mapas ao misturar geografia, cartografia, imaginação e invenção, elementos característicos para representar a América fabulada.

Ativador do pensamento na criação de Sganzerla, Welles é uma espécie de intercessor/mediador de visões estrangeiras que compreendem o Brasil. O diretor norte-americano estabelece a lógica de imersão sobre nossa cultura, nos vê de perto com olhar curioso em vias de transformação em “outro” perde sua identidade como se ouve na fala de Helena Ignez em *Nem tudo é verdade* se referindo a Welles: “Deixou de ser Americano e não consegue ser brasileiro. Perdeu a identidade”. Na banda de imagens é vista uma jangada (de papel) virando na praia.

Um dos fatores que atrai a atenção de Sganzerla sobre Welles vai além do seu filme *Cidadão Kane* (1941). É o olhar de alteridade lançado pelo norte-americano sobre nosso país. A respeito desta incorporação de estados e de identidades pode-se pensar o curta-metragem *Linguagem de Orson Welles* dentro desta concepção de “tornar-se outro” ao passo que seria o curta-metragem na verdade uma *Linguagem de Sganzerla*, ou seja, o brasileiro se reapropriou de Welles engolindo e absorvendo o estrangeiro através de materiais de arquivo.

Outro período pode ser encontrado no recorte de Sganzerla. São imagens de um Brasil Imperial escravocrata. Referem-se às ilustrações do Brasil através dos quadros de Jean-Baptiste Debret. Famoso por relatar o Brasil, Debret era professor de pintura histórica. Viria na famosa Missão artística francesa que posteriormente daria origem a *Academia*

Imperial das Belas Artes. Debret era um destes pintores que com os seus traços neoclássicos retratou com detalhes históricos únicos o Brasil de então. Da corte portuguesa no país à corte instalada pelo proclamador da independência Dom Pedro I nada passou despercebido na obra do Francês. Quando retornou à França publicou entre 1834 e 1839 *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, livro que documentava os aspectos do homem, da natureza e da sociedade brasileira¹⁴.

As obras de Debret são inseridas em sequencias distintas na narrativa de *Tudo é Brasil: O caboclo, Passeio de uma família abastada, Loja de Barbeiros, O colar de ferro, A punição de fugitivos e Floresta virgem nas margens do rio Paraíba do Sul*. Em *Nem tudo é verdade* Sganzerla prenuncia e dá as indicações da fonte consultada quando se vê em um dos frames do filme a imagem ilustrada por um Rei gordo e barbudo (Welles?) com óculos escuros. Na folha da esquerda (aparentando ser um livro ou tirinhas de jornais) lê-se a informação que é sonegada e fornecida parcialmente: “... *pittoresques et des Voyage ...*”. Obviamente remete a Debret.

Com Debret somos lançados a outro período nas narrativas de Sganzerla, àquele retratado pelo pintor e desenhista das cenas brasileiras da primeira metade do século XIX. Traz a paisagem humana viva de uma colônia que ainda não rompera com as amarras econômicas sustentada pela escravidão dos negros africanos e dos indígenas nativos. As imagens de Debret são um recorte observacional sobre os costumes populares das ruas que dramatiza os contrastes no Brasil e denunciam a crueldade da civilização escravocrata em uma espécie de crônica urbana das ruas do Rio de Janeiro¹⁵.

14) Cf. *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 3* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

15) Cf. *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 3* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

Estas imagens estão ressignificadas por Sganzerla. Em outro momento, antes de desencadear parte das obras de Debret ouve-se um dos diálogos radiofônicos de *Tudo é Brasil*. Voz masculina que acompanha o diretor norte-americano na transmissão provavelmente de uma das pessoas que esteve ao seu lado no Brasil: “que tal os arranha-céus do Rio?” Welles indaga e ironiza a visão do seu interlocutor: “Isso é novidade lá?” Interlocutor diz: “Contrastes?” Welles afirma: “Os contrastes, sim”. O interlocutor continua a sua fala: “Da cobertura dos edifícios avistamos os morros, súbito nos deparamos com a selva carioca”. Por que afinal o Brasil não deveria ter arranha-céus? O que o interlocutor se refere neste diálogo é uma imagem “crua” e estereotipada do país selvagem visto como contraponto do urbano e do moderno. Ao fim desta fala, Sganzerla por completar a ironia coloca um filme de arquivo bastante afetado pelo tempo (filme ortocromático) de casa com arquitetura do período colonial.

A ironia ilustra o que cita Stam apud Holanda (2001: 177) comparando Welles como uma espécie de advogado. “[...] o show [transmissões radiofônicas de Welles] sobre o Brasil tem muita crítica sutil e discreta ao etnocentrismo norte-americano”. Stam fala da ironia com que ele narrava à conquista de Colombo. Chegaria a ser “quase antropofágico” insinuando que os canibais deveriam mesmo deglutir o inimigo, dessa forma, se entende por que razão (ao menos para Sganzerla) Welles lê Montaigne.

Em outra passagem pela obra de Debret, Sganzerla expõe o Brasil exótico durante o intervalo em que se vê a obra *Floresta virgem nas margens do rio Paraíba do Sul* ouve-se então a sua narração como uma memória-mundo com a câmera/mesa a vaguear pela obra buscando por elementos na floresta, conforme o trecho da fala de Welles em transmissão radiofônica:

Evocava velhos tempos de outrora, quando aqui chegaram nossos antepassados, há mais de 400 anos. Como se sentiria o velho lobo do mar. Ao contemplar paragens tão remotas? Arrebatado em pleno fim de mundo? Atracar em pântanos, desbravar florestas enfrentar o gentio. Um fascínio agia poderosamente sobre si, não havia pecado. Abominação! Atração transfigurada pela paixão [...]

A fala de Welles combinada com a obra de Debret ilustra a ideia da subjetiva que “explora” com *table top* a selva. O que se vê é uma dinâmica de movimentos com câmera/mesa que passeia pelos quatro cantos da imagem do pintor. Evocando Joaquim de Sousa Andrade, cita Sganzerla (1980: 34) sob o agenciamento do olhar estrangeiro: “na trama do drama. O guesa errante perambulava o fundo da selva, o fundo das coisas – nossas”. Uma câmera errante é o que se pode entender com o vaguear do olhar sobre o quadro do pintor. A técnica do *table top* ganha forma de uma visão exploratória e curiosa sobre a fauna de nosso país. A sincronia do que é visto com o que é ouvido serve como indicação de uma memória-mundo de Welles que atravessa e atualiza as imagens do início do século XIX. Evoca uma memória percebe-se o olhar curioso sobre o Brasil derivado do rastreamento da imagem.

A motivação de Sganzerla em resgatar a figura de Welles estaria no entusiasmo do diretor norte-americano frente a nossa cultura. Àquilo que Firmino Holanda (2001: 45) chamou de “contaminação” brasileira em um americano “aos poucos ele [Welles] foi se contaminando senão pelas festas, mas ao menos pelo sentido cultural da música brasileira”. Esta contaminação visava à fuga dos olhares moralistas, preconceituosos e estereotipados sempre lançados sobre o Brasil. Conforme Tunico Amancio (2000: 55) a década de 1940 se instalava no cinema e nos meios uma “intensa divulgação massiva à criação de uma determinada relação de alteridade, uma visão dos latino-americanos que se sustentaria pelas

décadas seguintes”. O argumento maior de Welles na época era vir ao país dar algum respaldo artístico superando os deslizes das produções que abordavam o sul das Américas. O diretor norte-americano tentava desviar-se dos clichês e estereótipos tão recorrentes à representação do brasileiro no cinema que se dispôs a desmontar o estereótipo hollywoodiano do negro e do latino-americano conectando a história desses povos à cultura negra dos EUA, manifestou um afeto pela representação do popular como ele encontrara no Brasil. Welles associaria o Samba com o Jazz, elegeria Grande Otelo um grande ator e filmaria as favelas. Tudo isso gerou a ira dos estúdios norte-americanos associado ao conservadorismo da elite brasileira sob o controle do DIP, a defesa era que estas imagens não serviam de propaganda para o Brasil na época.

Welles é então uma figura central na filmografia de Sganzerla. “Com fama de arrojado, o enviado formal da política da boa vizinhança [Welles] inventa o neorrealismo e o cinema experimental entre nós” (Sganzerla, 2007: 173). Em *Nem tudo é verdade* ouve-se este mesmo trecho citado na voz de Arrigo Barnabé: “Ele quis fazer filme sociológico antes do neorrealismo, cinema verdade e do cinema moderno demasiado revolucionário para a RKO, ali começaram as rupturas e distratos”. Ele teria vindo a contragosto, nada sabia do samba, mas com o tempo no país pode ser visto nas fotografias dos três filmes wellesianos de Sganzerla agitado pelo carnaval e “coberto de confetes”, expressão usada por ele para assumir sua integração com a festa. Essa visão atraiu Sganzerla, o fato de Welles não se deixar também dobrar-se pela política ufanista e tendências impostas pelo DIP.

Segundo Sganzerla apud Holanda (2001: 165) “vê como ele se relacionou com o tema, com o Brasil. Primeiro fisicamente se aproximando do povo, dos pescadores, do pessoal das escolas de samba, do Mercado Modelo da Bahia, inventou o samba-em-Berlim, cachaça com Coca-Cola”.

Esta aproximação do diretor norte-americano com o Brasil, Sganzerla reproduz na fala de Arrigo com um drink em sua mão: “Aqui estou eu ávido para conhecer de perto, bem de perto o povo que deveria ser meu povo, as coisas que deveriam ser minhas coisas, para ver também o que é que a Baiana tem [pausa] o guaraná e o grande Amazonas”.

Entendido como um intercessor, Welles seria uma espécie de ativador da imagem da cultura brasileira e do Brasil de 1940. Como um mediador do debate, Sganzerla não faz seus filmes somente tendo como abordagem única e exclusiva sobre Welles, mas constrói suas narrativas a partir do diretor norte-americano que servirá de base para pensar as tensões no Brasil em relação à cultura popular e a identidade nacional na época. Welles, neste contexto, povoa a filmografia de Sganzerla não por razões de ser o melhor cineasta do mundo ou a fama proporcionada por *Cidadão Kane* (1941), mas por sua transformação e incorporação de nossa cultura. Ele situa o seu debate na representação e no olhar do estrangeiro sobre o país.

Conclusão

As imagens como representação das sociedades humanas das culturas sempre existirão, pois estamos tratando de uma sociedade mediada por elas. O posicionamento dos filmes analisados aqui é incisivo: mostrar que o Brasil serve a curiosidade do mundo europeu e norte-americano. O Brasil que sempre implicou o olhar do viajante de projeções utópicas, imagens que são construídas muitas vezes de “dentro” de nosso país, porém distorcidas e consumidas do lado de fora respondem a curiosidade desta terra como objeto da imaginação em diversas narrativas. Dessa forma, os filmes de Sganzerla recaem na relação colonizador/colonizado.

Ao entender que a produção de imagens jamais será gratuita e que, desde sempre são fabricadas para determinados usos, a dimensão do olhar nos faz questionar com que finalidade é que são concebidas estas imagens.

Por meio dos filmes de Sganzerla foi feita esta verificação das imagens inventadas pelo “outro” estrangeiro. Para Tunico Amancio (2000: 39-40) “se é de interesse categorizar o olhar estrangeiro, decididamente é necessário recorrer à figura do viajante porque a viagem é o lugar por excelência onde são postas em questão as ideias pré-concebidas”. Rica de significações a palavra “estrangeiro” suscita alguém que opta por conhecer outro lugar e/ou cultura, como figura externa, ou “de fora”, torna-se o personagem principal nesta abordagem analítica dos filmes de Sganzerla. Na viagem, o olhar percebe uma singularidade, identifica a alteridade e estabelece uma diferença.

Conforme Pedro Corrêa do Lago,¹⁶ os relatos dos viajantes tiveram uma função inicial de revelar o Brasil para o Europeu. Estes relatos hoje em dia tem uma função muito mais importante, pois tentam revelar o nosso passado para nós mesmos. Da mesma forma, comenta Paulo Knauss de Mendonça¹⁷, todos nós, de algum modo continuamos vivendo dessa iconografia dos viajantes. Apesar dos relatos terem sido feitos por estrangeiros, em geral por viajantes e não por homens da terra ou nativos, na ausência de outras imagens estas se tornaram a nossa auto representação.

O estrangeiro participa da construção do olhar, o outro representado é usado como baliza para entender a identidade e a própria representação. Há então a necessidade de verificar “o que vê esse viajante, ou melhor, que

16) Cf. Relato do pesquisador no documentário *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 3* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

17) Cf. Relato do pesquisador no documentário *O Brasil no olhar do viajante: Episódio 3* (2013-2014) de João Carlos Fontoura.

mecanismos determinam o seu olhar” (Amancio, 2000: 39). Sganzerla em uma arqueologia dos olhares estrangeiros faz exatamente essa verificação refletindo a construção de imagens pictóricas, narrativas de viagens ou filmes que representam o Brasil e o brasileiro.

O Brasil e as Américas historicamente se transformaram no centro de inúmeros registros, construções imagéticas, fundamentalmente simbólicas por parte do observador estrangeiro. Seria curiosidade ou colonialismo? Muito embora o “eu” brasileiro fosse obrigado a se entender e se reconhecer na representação imposta por este “outro”, as imagens-narrativas são vistas como invenções e se deram por representações em viagens, pinturas, cartografias e, mais recentemente através do cinema.

Se as imagens do Brasil em grande parte são inventadas por estrangeiros, qual seria a razão de Sganzerla dar tanta relevância em sua filmografia a Orson Welles? A lembrar-se da fala de Helena Ignez em *Nem tudo é verdade* em sua passagem pelo Brasil, Welles não era nem brasileiro e nem norte-americano, ele havia perdido a sua identidade. O estrangeiro é um intercessor, ora colonizador, ora revelador de uma identidade. É a transformação e a imersão de Welles em nossa cultura, ou seja, o “outro” estrangeiro como revelador da identidade do “eu” brasileiro que motiva Sganzerla no resgate da passagem do diretor norte-americano pelo país em 1942. O diretor norte-americano conecta os pontos dos olhares estrangeiros lançados sobre a cultura brasileira, mergulha em nossas coisas e é esta “invasão de brasilidade” como transformação do “eu” que motiva o resgate fílmico por parte do diretor brasileiro.

Por bem ou por mal, o Brasil aparece como uma invenção nas narrativas de Sganzerla e que a todo instante é descoberto/inventado por alguém não sendo descoberto apenas por Pedro Álvares Cabral e sim por todos aqueles que munidos de câmeras, pincéis e imaginação constroem uma imagem do país. Sganzerla coloca na história as diferentes narrativas

imaginadas por vezes equivocadas e produzidas pela tripla figura: viajante, estrangeiro e colonizador. Sendo assim ele procura descolonizar o olhar e enfatiza a invenção ao perder a sua identidade e “tornar-se outro”, como bem fez o Orson Welles em sua passagem pelo Brasil.

Referências bibliográficas

- AMANCIO, Tunico (2000), *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*, Rio de Janeiro: Intertexto.
- BENAMOU, Catherine (2007), *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey*, Berkley: University of California Press.
- HOLANDA, Firmino (2001), *Orson Welles no Ceará*, Fortaleza: Demócrito Rocha.
- MONTAIGNE, Michel (1972), *Ensaaios*, Trad. Sérgio Milliet, São Paulo: Abril Cultural.
- RASIA, Régis Orlando (2012), “Cinema-ensaio: análise do processo criativo de Rogério Sganzerla” in Carla Conceição da Silva Paiva, Juliano José de Araújo, Rodrigo Ribeiro Barreto (Ed.) *Processos criativos em multimeios: tendências contemporâneas no audiovisual e na fotografia*, Campinas: UNICAMP pp. 215-228.
- MODENESI, Rodrigo (2000), “Entrevista com Rogério Sganzerla”. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/entrevistasganzerla.htm> Consultado em 23/05/2011.
- SGANZERLA, Rogério (2007), “Sganzerla esmiúça o fracasso de Orson Welles” in Roberta Canuto (ed.), *Rogério Sganzerla: Encontros*, Rio de Janeiro: Beco do Azogue, pp. 166-175.

- SGANZERLA, Rogério (2010), “Do enlatamento culturalista” in Manoel Ricardo Lima, Sérgio Luiz Rodrigues de Medeiros (ed.), *Edifício Sganzerla: textos críticos* Vol.2. Santa Catarina: UFSC pp.46-48.
- SGANZERLA, Rogério (2010), “Uma situação colonial” in Manoel Ricardo Lima, Sérgio Luiz Rodrigues de Medeiros (ed.), *Edifício Sganzerla: textos críticos* Vol.2. Santa Catarina: UFSC pp.58-60.
- SGANZERLA, Rogério (2010), “Cinema impuro?” in Manoel Ricardo Lima, Sérgio Luiz Rodrigues de Medeiros (ed.), *Edifício Sganzerla: textos críticos*. Vol.1. Santa Catarina: UFSC pp.58-63.
- SGANZERLA, Rogério (2001), “Passagem ao relativo” in *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, pp. 21-25.
- SGANZERLA, Rogério (1980), “Sono das Nações” in *Folha de S. Paulo*, 11 Janeiro, p.34.
- HALL, Stuart (2005), “A identidade cultural na pós-modernidade”, Rio de Janeiro: Ed: DP&A.

Filmografia

- A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla.
- Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles.
- Copacabana mon amour* (1970), de Rogério Sganzerla.
- It's all true* (1942), de Orson Welles.
- Linguagem de Orson Welles* (1991), de Rogério Sganzerla.
- Nem tudo é verdade* (1986), de Rogério Sganzerla.
- O Brasil no olhar dos viajantes* (2012-2014), de João Carlos Fontoura.
- O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla.
- Sem essa aranha* (1970), de Rogério Sganzerla.
- Tudo é Brasil* (1997), de Rogério Sganzerla.

Régis Orlando Rasia

Filmografia

Viagem e Descrição do Rio Guanabara por Ocasião da França Antártica (1976), de Rogério Sganzerla.

A EXIBIÇÃO DO LONGA-METRAGEM DOCUMENTÁRIO NO BRASIL E NA VENEZUELA: UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

Daniel Maggi*

Resumo: Este artigo pretende discutir algumas características da exibição de filmes documentários de longa-metragem em salas de cinema no Brasil e na Venezuela entre 2005 e 2013, período em que, em ambos os países, o número de documentários exibidos nestes espaços aumentou consideravelmente. O texto propõe uma análise descritiva a partir da comparação de algumas normativas e políticas públicas das duas nações sul-americanas.

Palavras chave: Exibição cinematográfica, documentário brasileiro, documentário venezuelano.

Resumen: Este artículo pretende discutir algunas características de la exhibición de largometrajes documentales en salas de cine de Brasil y Venezuela entre 2005 y 2013, periodo en el que en ambos países aumentó considerablemente el número de documentales exhibidos en estos espacios. El texto propone un análisis descriptivo a partir de la comparación entre algunas normativas y políticas públicas de las dos naciones sudamericanas.

Palabras clave: Exhibición cinematográfica, Documental brasileño, Documental venezolano.

Abstract: This article discusses some characteristics of cinematic exhibition of national documentary feature films in Brazil and Venezuela, between 2005 and 2013, a period during which both countries have significantly increased the number of documentary films screened on movie theaters. This work proposes a descriptive analysis comparing national regulations and public policies in the two South American nations.

Keywords: Cinematic exhibition, brazilian documentary, venezuelan documentary.

Résumé: L'article traite de certains éléments propres à la projection de films documentaires dans les salles de cinéma au Brésil et au Venezuela entre 2005 et 2013. Au cours de cette période, le nombre des documentaires présentés dans les cinémas a augmenté considérablement dans ces deux pays. Le texte propose une analyse descriptive

* Mestrando. Universidade Federal de São Carlos, Departamento de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, São Carlos, SP, 13560-310, Brasil. Bolsista da Capes/CNPq - IEL Nacional – Brasil. E-mail: danielmaggi@gmail.com

Submissão do artigo: 22 de junho de 2014. Notificação de aceitação: 2 de setembro de 2014.

de la comparaison de certaines politiques publiques et des dispositions légales en vigueur dans ces deux pays d'Amérique du Sud.

Mots-clés: Exposition du film, documentaire brésilienne, documentaire vénézuélien.

Introdução

Este trabalho é uma primeira aproximação do tema da exibição em salas de cinema de filmes documentários nacionais de longa-metragem no Brasil e na Venezuela, entre 2005 e 2013.¹ Tal recorte surge da constatação empírica de que muitas das características da exibição cinematográfica do documentário nacional são similares em ambos os países.

Em ambas as nações sul-americanas houve um crescimento da exibição de documentários em salas desde 2004 no Brasil e desde 2006 na Venezuela, com baixos números de bilheteria na maioria desses lançamentos. Também, nos dois países, o Estado tem exercido um papel fundamental em relação à cinematografia nacional e a produção de filmes tem experimentado um aumento significativo depois de períodos críticos de queda, em boa medida por causa da aprovação de leis nacionais de cinema.

Levando em consideração esses elementos, desejamos aqui estabelecer algumas comparações quanto a: a) legislações relacionadas com a presença do filme nacional nas salas de cinema; b) políticas públicas relacionadas com a exibição; c) características do circuito exibidor de documentários.

1) Esta pesquisa faz parte do trabalho de dissertação de mestrado do autor sobre as características temáticas e narrativas dos longas-metragens documentários exibidos na Venezuela entre 2005 e 2013. O tema “exibição” faz parte do primeiro capítulo, relacionado com o contexto de realização de documentários na Venezuela. A decisão de estabelecer um diálogo com o tema homólogo no Brasil responde a um desejo de fornecer maior compreensão e utilidade do trabalho no meio acadêmico brasileiro.

Embora partamos das semelhanças, nossa exploração não deixa de observar as diferenças que existem entre os dois países. A Venezuela tem 28,9 milhões de habitantes (INE, 2014), aproximadamente a mesma quantidade de habitantes da Região Sul do Brasil, em uma extensão territorial um pouco menor à Região Sudeste. No país foram lançados 21 filmes nacionais em 2013, que fizeram 1,9 milhões de espectadores, o que representa 8,5% do total de espectadores totais do ano, distribuídos em 479 salas (CNAC, 2014a). No entanto, o Brasil tem 201 milhões de habitantes (ANCINE, 2014b), lançou 127 títulos nacionais nesse mesmo ano que fizeram 27,8 milhões de espectadores, com uma participação no total de público de 18,6%, em 2679 salas (ANCINE, 2014a: 5).

Como fonte das nossas análises, valemos-nos — no caso brasileiro— das constatações de Gatti (2008), Autran (2010) e Trindade (2011), além das estatísticas e relatórios do Observatório do Cinema e Audiovisual (OCA) da Agência Nacional de Cinema (ANCINE). No caso venezuelano, a maioria das fontes são entrevistas, porque não existem publicações sobre o tema, salvo o trabalho de bacharelado de Andrea Hernández (2011), *Y, ¿Dónde se ve el cine documental en Venezuela?*; o guia audiovisual *Visor* (Galán e Galán, 2014); as estatísticas, leis e regulamentos do *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía* (CNAC) —o ente homólogo da ANCINE na Venezuela—; e publicações da *Fundación Cinemateca Nacional* (FCN). Consideramos também, para os dois casos, alguns relatórios regionais: um compêndio sobre o mercado cinematográfico latino-americano da *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* —FNCL— (Getino, 2011) e os anais do I Encontro Latino-Americano de Documentaristas do Século XXI de 2008 (CNAC, 2009).

A oferta sustentada de filmes

Tanto no Brasil quanto na Venezuela, a existência atual de uma cinematografia nacional deve-se ao Estado, como também ocorre na maioria dos países latino-americanos (González *apud* Getino, 2011: 128). Isto é: a maior parte da produção nacional não depende dos lucros do próprio setor cinematográfico senão de financiamentos estatais. Na Venezuela, um mínimo de 60% do investimento público cinematográfico deve —por lei— ser destinado a financiar a produção de filmes². No Brasil, segundo Trindade (2011: 35), o alvo principal do fomento financeiro também está na produção, mas vários programas recentes da ANCINE³ que disponibilizam recursos para outras áreas do mercado audiovisual (distribuição, exibição, comercialização) podem ter alterado esta tendência.

No Brasil, o orçamento dedicado ao fomento cinematográfico provém, principalmente, da renúncia fiscal de empresas privadas e públicas⁴ (financiamento indireto) segundo o estabelecido na Lei 8685/93 (Lei de Audiovisual), modificada pela Medida Provisória 2228/01; e —

2) Ver Venezuela (2005, Art. 5). Xavier Sarabia, presidente da *Fundación Cinemateca Nacional* da Venezuela, entrevistado no 27.01.2014, sustenta que a lei de cinematografia venezuelana foi desenvolvida pela associação nacional de autores cinematográficos e por isso dá mais peso à produção.

3) Referimos-nos às áreas de ação C e D do Fundo Setorial do Audiovisual (instituído entre 2006-2007); ao programa FUNCINES, modificado em 2006 pela Lei 11.437/06, que habilitou a captação de recursos de empresas brasileiras para comercialização e distribuição, e ao programa Cinema Perto de Você (2011). Disponível no site da ANCINE (Carta de Serviços – Mecanismos de Fomento): <http://cartadeservicos.ancine.gov.br/?pg=fomento>

4) É o principal, mas não o único mecanismo. Existem outros de fomento direto seletivo (concursos públicos) ou de fomento direto automático (prêmio ao mérito artístico ou de mercado), vigentes dentro e no âmbito da ANCINE sem ônus de outros vinculados a instituições e governos estaduais.

no caso específico de longas-metragens documentários— a Lei 8313/91 (Lei Rouanet).⁵ Também são importantes os mecanismos de fomento direto do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que recolhe contribuições da atividade econômica do setor audiovisual. Todos estes programas são agenciados pela ANCINE. Na Venezuela, o método principal é o investimento direto do CNAC mediante um fundo (*Fonprocine*) constituído por taxas dentre 0,5 e 5% descontadas das receitas das empresas audiovisuais, principalmente do setor exibidor, segundo o estabelecido na *Ley de Cinematografía Nacional* de 2005.⁶

Esta realidade supõe, segundo as constatações de Trindade (2011: 31-36), González (*apud* Getino, 2011: 72-75) e a totalidade dos entrevistados venezuelanos, que ambos os países tenham gerado uma “oferta sustentada” de filmes nacionais que não se relaciona com a demanda do público e nem com seu potencial desempenho no mercado. Uma oferta que, aliás, por lei deve ser exibida em salas, embora careça de potencial de supervivência nesses espaços. Este é o caso da maioria dos documentários produzidos e exibidos nos dois países.⁷

5) Ver site da ANCINE (Mecanismos de Fomento): <http://cartadeservicos.ancine.gov.br/?pg=fomento>

6) Também existe o artigo 57 da Lei de Cinematografía Nacional de 2005, que estabelece a descarga nos conceitos de Imposto sobre a Renda às empresas pelas quantidades que investirem ou doarem em produções ou coproduções de projetos cinematográficos autorizados pelo CNAC, mas o mecanismo é pouco expressivo (Venezuela, 2005).

7) Teresa Noll Trindade (2011, p. 118) aponta, para o caso brasileiro: “Parte dos agentes do mercado chama a atenção para o fato de que, pela Lei do Audiovisual, o filme documentário é obrigado a ser exibido em sala de cinema, e, esta disposição legal seria responsável por parte da penetração demasiada destes filmes nas telas comerciais do país”; a afirmação se corresponde com o art. 55 da Medida Provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. No caso venezuelano existe a disposição na Lei de Cinematografía Nacional venezuelana (2005, Art. 30) de estreia obrigatória de toda Obra Cinematográfica Nacional.

Além da própria pressão da oferta sustentada, soma-se o fato de que, na cadeia de comercialização cinematográfica de qualquer filme, o preço de venda na televisão, locadoras, gravadoras de DVD ou até na Internet, se define pela sua presença e possível sucesso nas salas. Isso incrementa a demanda de autores, produtores e distribuidores pela grande tela e no caso do documentário não é diferente.

Só para ilustrar, no caso brasileiro, dentre os lançamentos de filmes nacionais em salas comerciais desde 2009 até 2013, 42% foram documentários (ANCINE, 2013d), mas isso só expressou 2% do público dentro do total de filmes nacionais. No entanto, na Venezuela, 14% dos lançamentos nacionais foram documentários, o que repercutiu em 6% dos espectadores de filmes nacionais (CNAC, 2014a). Isto, aparentemente, evidencia um maior “equilíbrio” na oferta de documentários no mercado exibidor venezuelano, mas —como veremos depois— tal afirmação é relativa.

Por agora, interessa-nos avaliar as políticas públicas brasileiras e venezuelanas que visam garantir a circulação dessa oferta sustentada de documentários.

Cotas de tela

Segundo a FNCL (González *apud* Getino, 2011: 63), Argentina, Brasil e Venezuela são os países da América Latina que aplicam com mais força a prerrogativa das cotas de tela em salas comerciais para filmes nacionais, sem distinção de gênero. No caso brasileiro, a cota é estabelecida pela obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais em salas; um número mínimo de dias de exibição de obras nacionais por sala e uma quantidade mínima de títulos por ano, que varia segundo o número

de salas existentes no complexo de exibição cinematográfica. Desde 2014, esta norma estabeleceu 28 dias de exibição e 3 filmes diferentes para complexos de uma sala até 63 dias de exibição e 24 filmes em complexos de mais de 16 salas.⁸ Os circuitos de exibição de mais de uma sala ou complexo podem, ainda, transferir até 50% da cota de tela de uma sala para outra.

A permanência desses filmes em cartaz vai depender do mesmo fator que qualquer filme: o cumprimento de uma “frequência média semanal de espectadores” — um número mínimo de espectadores por sala que é definido segundo o comportamento de público nos últimos seis meses⁹.

Contudo, segundo Trindade, a cota de tela abre um espaço mínimo para a quantidade de filmes brasileiros produzidos por ano:

Embora a cota de tela seja uma das políticas reais de proteção ao filme brasileiro, ela tem se mostrado ineficaz no que diz respeito à exibição, pois são pouquíssimos dias, ainda mais se considerarmos que o Brasil lança, aproximadamente, 80 filmes por ano. Em resumo: ela não tem ajudado o produtor a colocar seu filme em cartaz. Por outro lado tem obrigado o exibidor, independente das dimensões de seu circuito, a exibir um filme que pode não estar dando retorno, o que significa um prejuízo para a empresa. (Trindade, 2011:109).

8) Para maiores informações sobre estes critérios, consultar: artigo 55 da Medida Provisória nº 2228-1/2001, Instrução Normativa 88 da ANCINE e Decreto nº 8.176, de 27 de dezembro de 2013.

9) Ver Seção III da INSTRUÇÃO NORMATIVA Nº 88, de 02 de março de 2010

Para Autran, a política de cota de tela — que nas décadas de 70 e 80 já tinha sido utilizada—não cumpre hoje um papel marcante na presença da cinematografia brasileira nas salas:

E mesmo entre os cineastas não há muita insistência na questão da cota de tela devido à consciência sobre a mudança na estrutura do mercado exibidor nos anos 1990 com base no sistema multiplex e da elitização do público cinematográfico no Brasil. (Autran, 2010:23).

No caso venezuelano, a cota de tela e o regime de permanência de filmes nacionais em salas se estabelece por um sistema chamado informalmente de *PelVen*¹⁰ (Llamoza, 2014). O *PelVen* resulta da soma de quatro disposições contidas no artigo 30 da *Ley de Cinematografía Nacional* e de um regime especial de permanência em sala expressado nos artigos 58 e 59 do *Reglamento de Ley de Cinematografía Nacional*.

Sucintamente, estes critérios são: a obrigatoriedade de estreia do filme venezuelano em salas, que está atrelada a um tempo mínimo de exibição de duas semanas-cine¹¹ por filme. Por sua vez, cada sala deve exhibir cinema nacional durante um tempo mínimo anual de 5 semanas-cine, existindo a possibilidade de transferência de cotas entre telas de um mesmo complexo ou circuito exibidor, prévia negociação entre produtor, distribuidor e exibidor e a aprovação do CNAC. Não existe, como no caso brasileiro, a obrigatoriedade de programar mais de um filme

10) Contração do termo *Películas Venezolanas* (filmes venezuelanos). A explicação foi oferecida por Rodrigo Llamoza, ex-gerente de distribuição do circuito comercial de exibição Cines Unidos e atual presidente de Cameo Marketing Audiovisual, uma empresa dedicada ao marketing de filmes, entre eles nacionais, e a assessoria na gestão de financiamentos públicos, canalizados pelo CNAC. Entrevistado em 14.01.2014.

11) Na Venezuela a semana-cinema começa na Quinta-Feira e termina na Quarta-Feira seguinte.

nacional por ano ou o limiar de 50% para as transferências de cota de uma sala para outra. Se o filme nacional, depois das duas semanas-cine de exibição garantidas por lei, superar 90% da frequência média semanal de espectadores da sala — que na lei venezuelana é conhecida como *Cifra de Continuidad*¹² —, deverá permanecer mais uma semana-cine em cartaz.

O *PelVen* venezuelano, junto com outras políticas públicas de apoio na promoção (subvenção de cartazes e até 45 trailers por filme) e distribuição (cotas de distribuição de 20% de filmes nacionais para distribuidoras e financiamento de até 15 cópias em 35 mm por filme),¹³ parece ter tido um efeito positivo na recuperação de espaços da cinematografia venezuelana na exibição nacional. Porém, Llamozas (2014) aponta que, conforme o cinema venezuelano vai retomando o público que chegou a ter nas décadas de 70 e 80,¹⁴ o *PelVen* tende a atrapalhar a circulação de filmes, porque obriga a ter títulos nacionais em cartaz por mais tempo do que a *Cifra de Continuidad* suporia, com óbvios prejuízos da quantidade de lançamentos de obras por ano. Segundo dados fornecidos por Mancilla (2014),¹⁵ em 2014 aproximadamente 30 filmes nacionais prontos para serem lançados deverão ser adiados, porque não se encaixam nas “janelas” que o *PelVen* determina na dinâmica do circuito comercial.

12) *Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional*, Art. 2, N°4 (Venezuela, 2003).

13) Mais detalhes destas políticas em: Venezuela, 2003; CNAC, 2011B e CNAC, 2013.

14) Entre 1976 e 1984 o índice de espectadores de filmes nacionais se manteve aproximadamente entre 800.000 e 1.200.000 por ano. Entre 1984 e 1989 a cifra ascendeu e oscilou entre 1.800.000 e 4.100.000 espectadores. Entre 1990 e 2004 os números desceram e alternaram entre a alarmante cifra de 31 espectadores (2003) a 740.000 (1998). A partir de 2005 se observam números parecidos aos anos 70: entre 700.000 e 1.900.000 (2013), com exceção de 2009, em que houve 390.000 (CNAC, 2014a).

15) Irlanda Mancilla, gerente de distribuição de Amazonia Films, uma empresa estatal que distribui filmes alternativos internacionais e cinema nacional. Entrevistada no 24.01.2014.

Este contexto de “menos filmes por mais tempo” supõe uma relativa limitação para o longa-metragem documentário, que compete com filmes nacionais com melhores perspectivas de mercado pelos espaços de programação que a lei determina. A ficção é mais apetecida por distribuidores e exibidores para cumprir as cotas de tela. No Brasil acontece uma situação similar: na maioria dos circuitos, os exibidores preenchem as cotas com filmes de ficção comerciais da produtora Globo Filmes (Maruno, 2008: 58). Como se dá, então, a penetração e presença do documentário nas salas brasileiras e venezuelanas?

Documentários nos circuitos de exibição comercial e de “arte”

No caso brasileiro, o chamado “circuito comercial de arte”, ou de salas alternativas, é o que absorve a maior proporção de filmes documentários nacionais. Em 2009, as salas brasileiras de arte representavam aproximadamente 7% do parque exibidor, um número relativamente elevado em comparação com outros países do mundo (Trindade, 2011: 140). Uma boa parte dessas salas conta com projeção digital, o que diminui os custos de distribuição e várias constituem complexos de tipo multiplex. Isto ajuda a explicar a presença do documentário em salas no Brasil. Porém, a concentração do documentário no circuito de “arte” é demasiada. O depoimento de Sérgio Sá Leitão, presidente da distribuidora estatal Riofilme,¹⁶ concedido a Trindade (2011) em 2010, ilustra esta situação:

16) Sérgio Sá Leitão: diretor-presidente (2010) da Riofilme – Empresa Distribuidora de Filmes S.A., sendo responsável pela distribuição, por exemplo, do filme *Simonal: ninguém sabe o duro que dei* (2009), além de apoio a eventos como *É Tudo Verdade* e fomento de curtas-metragens.

Primeiro você tem um número muito grande de filmes brasileiros sendo lançados, 80 por ano, então, na verdade, dá mais de um e meio por semana, então acaba em 2 semanas. Você tem 3 filmes brasileiros sendo lançados em sala de cinema, então no final das contas você vai ter entre 12 a 15 filmes brasileiros sendo lançados. Com exceção daqueles que já nascem com perfil *blockbuster*, os demais todos disputam esse público de 200 mil ingressos e essas 150 salas. Então você tem aí uma autofagia, um canibalismo muito forte. Além dos filmes nacionais competirem entre si, eles também competem com filmes franceses, argentinos, iranianos, coreanos, enfim, europeus, cinematografias que também são interessantes pra esse público. É um público que faz entre 200 a 300 mil ingressos no Brasil. Esse é o potencial máximo que um filme de arte tem no Brasil. Os documentários disputam esse mercado e disputam até em desvantagem, porque o público interessado neles é ainda menor que o conjunto do público de cinema de arte. (Leitão *apud* Trindade, 2010: 116).

Diferentemente do Brasil, na Venezuela o alvo das distribuidoras que trabalham com filmes documentários nacionais¹⁷ são as salas do circuito comercial e não as salas de “arte”. Estes espaços pertencem, em sua maioria, a duas empresas nacionais, *Cinex* e *Cines Unidos*, que representam 70% do parque exibidor. Este circuito comercial exhibe

17) Na Venezuela funcionam sete distribuidoras: *Cinematográfica Blancica* (maneja o catálogo de Warner, Sony, Columbia, independentes e cinema nacional), *Disney* (maneja Disney e UIP, não trabalha com filmes nacionais, embora seja obrigada pela lei, infere-se que paga multas cada ano), *Cines Unidos* (maneja o catálogo de Fox, independentes e cinema nacional), *Amazonia Films* (empresa estatal, maneja independentes, catálogo da produtora estatal *Villa del Cine* e nacionais), *Gran Cine* (independente e cinema nacional) e duas menores: *Séptimo Films* e *Pasión Films* (independentes, sua cota de distribuição de cinema nacional não atinge um filme por ano).

blockbusters estrangeiros distribuídos pelas grandes *majors* internacionais, mas também é o que proporcionalmente exhibe mais cinema nacional pela quantidade de salas (sistema multiplex) e os seus maiores índices de lotação.

As salas de “arte” na Venezuela representam apenas 3% do parque de exibição comercial. A maior parte delas são salas individuais e não constituem uma janela muito diferente daquela que exhibe o cinema hollywoodiano. Se bem que nas comerciais a competição pelo espaço de exibição, arbitrada pelo *PelVen*, é com o *blockbuster*, nas de “arte” é com os filmes estrangeiros alternativos (cinema francês, espanhol e independente americano, etc.).

Para Rodrigo Llamozas (2014), na Venezuela os exibidores comerciais apostam em exhibir documentários nos espaços que a lei exige por várias razões: em virtude da variedade da oferta; porque o fato de estreiar cinema documentário em salas comerciais supõe um gesto de “boa vontade” nas relações com o CNAC; e porque entre 2005 e 2013, 5 de 15 documentários estreados de forma regular no circuito comercial¹⁸ superaram os 40.000 espectadores. Este é um número relativamente normal, se comparado com a bilheteria típica de filmes nacionais (nem um sucesso nem um fracasso, em palavras de Llamozas), e reflete uma

18) Nas estatísticas do CNAC (2014A) aparecem 29 filmes estreados entre 2005 e 2013, mas deixamos de considerar 14 deles que foram lançados ao mesmo tempo na segunda quinzena de novembro de 2008 numa atividade competitiva do Estado chamada *La Quincena del Documental Venezolano*. Nessa oportunidade, a totalidade do parque exibidor do país teve de exhibir esses filmes, que passaram automaticamente a ter estreia comercial e a entrar nas estatísticas. Fazemos esta distinção só em termos da análise deste artigo porque a atividade teve um caráter de festival, porque altera em muito os números “normais” da distribuição e exibição do documentário na Venezuela, porque a AVEP (Abdel Guerere, 2014) não considera estes filmes dentro das suas próprias estatísticas, porque a experiência não se repetiu mais e porque os índices de bilheteria dessas obras, previsivelmente, foram muitos baixos se comparados com os documentários que chegaram às salas pelos canais regulares do mercado cinematográfico.

diminuição em certo preconceito “*a priori*” sobre a comercialização do documentário.

A concentração da exibição de documentários no circuito comercial e não no circuito de “arte” pode ser uma razão para que a participação de documentários no “cartaz de filmes nacionais” venezuelana tenha sido inferior à brasileira (14% contra 39% em 2013). Por sua vez, também explica que a captação do público venezuelana tenha sido melhor, devido a uma oferta mais consonante com a demanda: em 2013, foram lançados comercialmente na Venezuela três documentários, com uma média de 18.038 espectadores para cada um. No Brasil, a média de público em 2013 foi de 4.160 espectadores para 50 documentários.

Esta situação é aparente porque na realidade a quantidade de filmes documentários produzidos na Venezuela é muito maior que a lançada no circuito comercial ou de arte.

O circuito não comercial ou cultural de exibição

Um número expressivo de documentários na Venezuela possui como janela de exibição o que é conhecido informalmente como *Circuito Alternativo Bolivariano* (CAB): um conjunto de espaços da *Fundação Cinemateca Nacional* (FCN). Trata-se de duas salas institucionais com projetores 35 mm em Caracas; 14 salas regionais com DVD espalhadas em igual número de estados no interior da Venezuela (FCN, 2014); 81

salas comunitárias;¹⁹ 10 salas comunitárias itinerantes e 11 *Espacios de Combate Audiovisual*²⁰ (Vive TV, 2013).

Através do programa *Estrenar el Cine Nacional* da FCN, foram lançados nesses espaços 30 longas-metragens documentários, além de 56 médias e 28 curtas-metragens, entre 2005 e 2013 (FCN, 2014). Porém, existem ambiguidades sobre o caráter destas salas alternativas: a primeira é que, embora o programa se chame “estrear o cinema nacional”, a lei não considera esta exibição como “estreia nacional”²¹. Por isso, tais filmes não aparecem nas estatísticas do CNAC, o que teoricamente viola a própria lei, prejudica o registro institucional dessa filmografia e atrapalha a avaliação do investimento estatal na mesma.

O outro tema de discussão é se estes espaços encaixam dentro do conceito de exibição cinematográfica. Fora da sala principal da FCN em Caracas (*Cinemateca MBA*), o resto do CAB não está obrigado a cumprir os critérios *PelVen*, porque não são espaços de exibição comercial. Segundo uma revisão nossa das programações da FCN entre 2005 e 2012 (FCN, 2005-2012), as exibições cumpriram um caráter de *première* (uma ou duas projeções para a equipe do filme, convidados e público) de obras muito diversas em qualidade técnica, artística, temática e conteúdo político:

19) Estas salas comunitárias funcionam com 50 cadeiras plásticas, 1 data show, 1 sistema de som, 1 reproduzidor de DVD e uma tela (Ver: <http://www.cinemateca.gob.ve/fcn/index.php/es/fundacion/red-nac-de-salas/salas-comunitarias>, acesso no 21.06.2014). Encontram-se principalmente em bairros populares e favelas, têm uma programação temática geralmente vinculada aos temas da própria comunidade, promovem debates e servem de espaço de exibição e circulação de cinema comunitário (Xavier Sarabia, 2014B: 24), que é financiado através de programas específicos do CNAC e pela própria FCN.

20) Espaços dedicados à produção e discussão de cinema comunitário.

21) A estreia supõe exibições contínuas por um mínimo de duas semanas em salas do patamar técnico e arquitetônico do circuito comercial ou de arte. Ver artigo 2, numerais 17, 31 e 32, e artigo 49, do Regulamento de Cinematografia da Venezuela (VENEZUELA, 2005)

desde filmes comunitários e penitenciários, até de diretores premiados no exterior.²² Por outra parte, a cinemateca venezuelana é também um órgão de formação cinematográfica, o que pode relativizar seu funcionamento como circuito exibidor.

Apesar desses pontos, em termos de políticas públicas de inclusão, é uma janela democrática de exibição para filmes que não teriam inserção no circuito comercial ou que deveriam esperar muito tempo para serem lançados neste. É o caso do longa-metragem *Nikkei* (Kaori Flores, 2011) que foi exibido em 8 salas da FCN durante esse mesmo ano, circulou em festivais e provavelmente será lançado em *video on demand* para o mercado estrangeiro antes de dezembro de 2014. No entanto, o filme só terá estreia nacional em salas comerciais no dia 30 de janeiro de 2015 (Flores, 2014).

No Brasil, uma experiência da mesma índole existiu entre 2007 e 2012. A Secretaria do Audiovisual (SAv) do Ministério de Cultura (MinC) levou nesse tempo o programa Cine Mais Cultura, que em 2009 (González *apud* Getino, 2011: 72.) tinha equipado instituições não lucrativas em municípios sem acesso a cinema com aproximadamente 1000 equipamentos para pequenas salas.

Os espaços do Cine Mais Cultura, junto com os de outras instituições educativas e culturais, somavam um circuito não comercial próximo de 2000 telas, número semelhante ao tamanho do circuito exibidor brasileiro. Segundo dados disponibilizados no site da ANCINE, o conteúdo dessas projeções era coordenado pela Programadora Brasil, que em 2010 tinha editado 206 DVDs com programas de cinematografia brasileira de diferentes temáticas, épocas e gêneros. No cadastro desses filmes podiam participar curtas-metragens novos com Certificado de

22) Nas palavras do próprio diretor da FCN “A Cinemateca cabe todo o cinema, mas não qualquer tipo de cinema” (Xavier Sarabia, 2014A).

Produto Brasileiro. Trindade (2011: 141) destaca um caso que conseguiu resultados relativamente bons de exibição nesse circuito:

O filme *Terra deu Terra Come* (2010) de Rodrigo Siqueira, vencedor do É Tudo Verdade de 2010, mesmo tendo feito uso de parte de seu prêmio para lançamento em sala de cinema, trabalhou com cópias em DVD para participar do Cine Mais Cultura. Um projeto bem sucedido, pois, se a sala tradicional atraiu 1,6 mil espectadores, o cineclube reuniu mais de 8 mil. Podemos argumentar que a simples comparação entre os dois circuitos seja forçada, pois tratam-se de dois mecanismos diferentes, porém apresenta indícios de que o documentário pode e deve ter outros mecanismos de exploração. (Trindade, 2011: 141).

Em 2012, a Programadora Brasil declarou ter feito 17.400 sessões e 605.000 espectadores²³. Entretanto, ambos os programas, Cine Mais Cultura e Programadora Brasil, foram desativados desde 2012, depois de um período de avaliação de desempenho do MinC.

A política pública no Brasil parece tomar um rumo mais direcionado para o fortalecimento da exibição comercial do que para a geração de um circuito não comercial paralelo, como na Venezuela. A ação principal nesse sentido foi a aprovação em 2012 do programa Cinema Perto de Você, que incentiva a construção de novas salas em regiões com menor concentração de complexos exibidores. A medida se adiciona a outras políticas como o Prêmio Especial de Renda da ANCINE; incentivos da Lei de Audiovisual para facilitar investimentos privados em circuitos de “cine arte” (Trindade, 2011: 107) e os editais do Fundo Setorial do Audiovisual

23) Ver o site: <http://www.programadorabrasil.org.br/noticia/seiscentos-mil-pessoas-ja-assistiram-sessoes-programadas-pelos-associados/>

(FSA), que fornecem financiamento direto a projetos para a ampliação da rede de salas (González *apud* Getino, 2011, p. 73-74). O parque exibidor no Brasil cresceu entre 4,5 e 7% entre 2009 e 2013 (ANCINE, 2014a), com uma proporção maior nas regiões Nordeste e Centro-Oeste. Porém, este crescimento foi principalmente dos circuitos multiplex comerciais pertencentes a cadeias internacionais que, regularmente, não exibem documentários.

Entretanto, em ambos os países existe uma política de fortalecimento de festivais como estratégia de difusão. Segundo Oliveira (*apud* CNAC, 2009: 116), o Brasil é o segundo país no contexto ibero-americano em quantidade de festivais de cinema, superado apenas pela Espanha, com 150 por ano. O mais conhecido no âmbito do documentário, *É Tudo Verdade*, cumpriu 18 edições e representa um incentivo interessante para diretores, produtoras e distribuidoras, com prêmios de até 110.000 reais para longas metragens, além da oportunidade de exibição nas quatro principais capitais brasileiras.²⁴ No caso venezuelano, o CNAC tem investido em um número crescente de festivais, principalmente regionais, alternativos e inclusivos. Galán e Galán (2014, p. 31-33) contabilizaram, em 2013, 32 de caráter competitivo, dois deles especificamente de documentários: *Caracas Doc* (desde 2010) e o *Festival Franco Andino de Cine Documental de Caracas, DOCUMENTA* (desde 2006).

A televisão, que é considerada o espaço natural de exibição de documentários na Europa e Estados Unidos, tem sido pouco expressiva no Brasil e na Venezuela para o lançamento de filmes de longa ou média metragem. Porém, embora não seja possível aprofundarmos este tema neste espaço, algumas políticas em ambos os países estão tentando reverter

24) Dados disponíveis em: <http://bdetudoverdade.tempsite.ws/2012b/premiacao/index.asp?lng=>

essa tendência.²⁵ A difusão em DVD e canais de Internet também merece uma revisão aprofundada que foge aos limites deste artigo.

Conclusão: a sobrevivência do documentário nas salas de exibição

Abdel Guerere (2014), presidente da associação venezuelana de exibidores de filmes AVEP, aponta que na Venezuela um filme deve fazer 600.000 espectadores para não ter perdas. O documentário que maior bilheteria fez até agora na história da cinematografia venezuelana, *Tiempos de Dictadura* (Carlos Oteyza, 2012), conseguiu 165.000. A situação é similar na opinião dos empresários distribuidores brasileiros consultados por Trindade (2011): um filme com menos de um milhão de espectadores tem perdas e a maior bilheteria de um documentário ronda os 272.000 (*Vinicius*, Miguel Faria Jr., 2005). Fugindo do critério de mercado e partindo para o ponto de vista cultural, um filme com menos de 5000 espectadores pode se considerar uma obra que ninguém viu — pelo menos nessa janela— e constitui um verdadeiro buraco no investimento público. Alcançar patamares de pelo menos 50.000 espectadores, no caso de ambos os países, parece ser uma meta na comercialização do documentário.

A resposta nestes países parece ter sido diferente: na Venezuela o Estado tem ampliado a exibição desses filmes numa janela estatal, que atua com um critério assistencial: amplia o circuito alternativo, não

25) Na Venezuela, as redes públicas de TV Telesur (2006), Vive TV (2003) e TVeS (2008) têm espaços de programação para filmes documentários, tanto financiados por eles quanto comprados. Algumas experiências recentes de produção de médias-metragens da produtora cinematográfica estatal *Villa del Cine* são direcionadas à TV. No Brasil, a “Lei da TV Paga” 12.485/2011 obriga a inclusão de conteúdo brasileiro, incluindo filmes documentários, na rede de TV a cabo.

comercial, e programa tudo o que não é lançado no circuito comercial. No caso brasileiro, a direção parece ser a de criar incentivos à ampliação natural do mercado exibidor privado, sem que isso implique uma política específica de exibição de cinematografia sem vocação comercial, visando estimular a criação de filmes que dialoguem mais com o público.

Contudo, a chave na equação da exibição de documentários em salas não está tanto na oferta de exibição, e sim no fortalecimento dos meios que estimulem a relação dessa cinematografia com públicos tradicionais e novos. Na Venezuela, parece ter sido fundamental o planejamento mercadológico associado ao lançamento de documentários, pelo menos no caso daqueles filmes que conseguiram acesso ao circuito comercial e tiveram mais de 50.000 espectadores. Um bom exemplo é *Tiempos de Dictadura* (Carlos Oteyza, 2012), um documentário crítico sobre a ditadura militar do General Marcos Pérez Jiménez (1950-1958). O conteúdo de história política venezuelana desse filme, além de uma boa campanha de difusão que se fez dele através de rádio, imprensa e redes sociais, combinou muito bem com seu momento do lançamento: as últimas eleições presidenciais na Venezuela (dezembro de 2012). Embora o filme não fizesse diretamente alusão àquele contexto contemporâneo, os grupos políticos de oposição fizeram analogias entre a figura de Pérez Jiménez e Hugo Chávez (1953-2013), presidente e candidato a reeleição apesar de padecer de câncer, o que aumentou a publicidade do filme nos meios de comunicação e contribuiu com a bilheteria.

Referências bibliográficas

- ANCINE (2011), *Salas de exibição: Mapeamento*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Estudos/Mapeamento_Salas_Exibicao_2010.pdf. Acesso em: 03 dez 2013.
- ANCINE (2013-A), *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2012*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Anuario2012-Versao-para-Publicacao-Reduzido.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2014.
- ANCINE (2013-B), *Dados Gerais do Mercado Cinematográfico Brasileiro 2012*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/dados_gerais_do_mercado_audiovisual_brasileiro_2012.pdf. Acesso em: 15 jan. 2014.
- ANCINE (2013-C), *Filmes Brasileiros Lançados - 1995 a 2012*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102.pdf>. Acesso em: 03 dez 2013.
- ANCINE (2013-D), *Filmes Brasileiros por Gênero - 1995 a 2012*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2104.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2013.
- ANCINE (2014-A), *Informe de Acompanhamento de Mercado: Salas de Exibição. Informe Anual Preliminar 2013*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2013/Informe_anual_preliminar_2013-Publicado_em_15-01-14-SAM.pdf. Acesso em: 20 jan. 2014.
- ANCINE (2014-B), *Dados Gerais do Mercado Brasileiro 2013*, Rio de Janeiro: OCA. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Dados_gerais_do_mercado_brasileiro_2013.pdf. Acesso em: 19 jun. 2014.

- AUTRAN, Authur (2010), “O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje” in Alessandra Meleiro (org.), *Cinema e mercado*, São Paulo: Escrituras Editora, p.15-37.
- CNAC (2006), *Reglamento Interno para la Comercialización y Promoción de Obras Cinematográficas Venezolanas*, Caracas: 7 p.
- CNAC (2009), *Fotogramas del Fuego, Memorias del Primer Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos del s. XXI*, Caracas: CNAC, 301 p.
- CNAC (2011-A), *Obras cinematográficas venezolanas estrenadas, período referencial 1976-2009*, Caracas. 8 p.
- CNAC (2011-B), *Providencia Administrativa N° 005: Reglamento Interno de Estímulo a la Base Industrial*, Caracas: 4 p.
- CNAC (2012). *Providencia Administrativa No 003: Reglamento Interno de Estímulo a la Cultura Cinematográfica*. Caracas: 4 p.
- CNAC (2014-A), *Obras cinematográficas venezolanas estrenadas, período referencial 2005-2013*, Caracas, 2 p.
- CNAC (2014-B), *Obras cinematográficas extranjeras estrenadas, período referencial 2005-2013*, Caracas, 52 p.
- FCN (2005-2012), *Programación - Cinemateca Nacional de Venezuela*, Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- FCN (2014), *Red Nacional de Salas Regionales: Estrenar el Cine Nacional: Histórico 2004-2007*, Caracas.
- FLORES, Kaori (2014), Entrevistada 29.05.2014 (via chat).
- GALÁN, Maite e GALÁN, Pily (2014), *Visor; Guía Profesional de Medios Audiovisuales em Venezuela* [recurso eletrônico], 3ª Etapa, 14ª Edição, Caracas: Fundación Visor, 2014. Disponível em: http://issuu.com/visor12/docs/visor_2014. Acesso: 01 fev. 2014.

- GATTI, André Piero (2007), *A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã*, São Paulo: Centro Cultural São Paulo (cadernos de pesquisa; v. 8).80 p.
- GETINO, Octavio (Coord.) (2011), *Producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*, La Habana, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL),344 p.
- GUERERE, Abdel (2014), Entrevistado no 21.01.2014.
- HERNÁNDEZ, Andrea (2011), *Y, ¿Dónde se ve el cine documental en Venezuela?*, Dissertação de graduação, Escola de Comunicação Social – FHE – UCV, Caracas,. 178 p.PDF
- INE (2014), *Instituto Nacional De Estadística*. Disponível em: <http://www.ine.gov.ve/>. Acesso: 20 jan. 2014
- LLAMOZAS, Rodrigo (2014), Entrevistado no 14.01.2014.
- MANCILLA, Irlanda (2014), Entrevistada no 24.01.2014.
- MARUNO, Gabriela Rufino (2008), *Cinema Documentário Brasileiro Contemporâneo: análise do Banco de Dados da Ancine*, Tese de mestrado – IA, Unicamp. Campinas, PDF.
- SARABIA Xavier (2014A), Entrevistado no 27.01.2014.
- SARABIA Xavier (2014B), *En el cine de barrio* in Revista Programación, N° 269, Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, fevereiro 2014, pp. 24-27.
- TRINDADE, Teresa Noll (2011), *O documentário e a sala de cinema, uma equação complexa: qual o lugar do documentário no mercado audiovisual brasileiro?* Tese de mestrado – IA, Unicamp, Campinas, p.173, PDF.
- VIVE TV (2013), *Comunidades presentaron 118 videos en VI Concurso de Cine y Video Comunitario*, Caracas, set. Disponível em:

<http://www.vive.gob.ve/actualidad/noticias/comunidades-presentaron-118-videos-en-vi-concurso-de-cine-y-video-comunitario>. Acesso: 26 jan 2014.

VENEZUELA (2003), *Decreto N°. 2.430 / Reglamento de la Ley de la Cinematografía Nacional*, Caracas: 28 mai.

VENEZUELA (2005), *Ley de la Cinematografía Nacional / Gaceta Oficial 5789*, Caracas: 26 out. 15 p.

ARTIGOS

Artículos

Articles

Articles

LA FRONTIÈRE DOCUMENTAIRE/FICTION AU DÉBUT DE LA NOUVELLE VAGUE, À L'EXEMPLE D'AGNÈS VARDA ET D'ERIC ROHMER (*L'OPÉRA MOUFFE*, *PLACE DE L'ÉTOILE*)

Michel Marie*

Resumo: Os filmes da *Nouvelle Vague* francesa alteraram a fronteira entre ficção e documentário. A partir de curtas-metragens de dois momentos muito diferentes desse movimento, realizados em 1958 e 1965, um por Agnès Varda, *L'Opéra Mouffe* e o outro por Eric Rohmer para um filme coletivo *Paris vu par six cinéastes*, o presente artigo analisa o processo criativo dos dois cineastas. Agnès Varda parte de uma rua típica, a rue Mouffetard, com os seus vagabundos e transeuntes habituais para apresentar as suas fantasias de mulher grávida. Trata-se de um caderno de notas pontuado por quadras poéticas. Rohmer adota um lugar muito famoso, um postal para os turistas da Place de l'Etoile. Mas, é a questão de urbanismo e topografia que irá manter a sua atenção. Como podem os pedestres circular naquele lugar quando é o tráfego que é privilegiado? Estes são dois filmes que podem manifestar-se como prólogos do trabalho ainda por vir, mas tratam-se, também, duas curtas-metragens que são duas pequenas obras-primas.

Palavras-chave: Documentário, ficção, curtas-metragens, Paris, Agnès Varda, Eric Rohmer, rua, praça.

Resumen: Las películas de la *Nouvelle Vague* francesa trastocaron la frontera entre ficción y documental. A partir de dos cortometrajes realizados en dos momentos muy diferentes de este movimiento, 1958 y 1965, uno dirigido por Agnès Varda, *L'Opéra Mouffe*, y el otro por Eric Rohmer para una película colectiva, *Paris vu par six cinéastes*, este artículo analiza el proceso creativo de los dos autores. Agnès Varda parte de una calle típica, la rue Mouffetard, con sus vagabundos y sus transeúntes habituales, para situar en ella sus fantasías de mujer embarazada. Se trata de un cuaderno de notas salpicado de estrofas poéticas. Rohmer, por su parte, opta por un lugar muy conocido, una postal para turistas, como es la Place de l'Étoile. Sin embargo, son cuestiones de urbanismo y topografía las que llaman su atención. ¿Cómo puede circular un peatón cuando es el tráfico automóvil el privilegiado? Estas dos películas no sólo pueden entenderse como prólogos de las obras por venir, sino también como dos cortometrajes que son pequeñas obras maestras.

* Professeur émérite de la Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Arts & Médias, Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel – IRCAV, 75231, Paris, France.
Article écrit par invitation des Éditeurs.

Palabras clave: Documental, ficción, cortometrajes, París, Agnès Varda, Eric Rohmer, calle, plaza.

Abstract: The films of the french *New Wave* changed the boundary between fiction and documentary. Two short films of two very different moments of this movement, directed in 1958 and 1965, one by Agnès Varda, *L'Opéra Mouffe* and the other by Eric Rohmer for a collective film *Paris vu par six cinéastes*, will be analyze focusing on the creative process of the two filmmakers. Agnès Varda takes a typical street, the rue Mouffetard, with its habitual vagabonds and passersby to present her fantasies of a pregnant woman. This film is a notebook punctuated by poetic blocks. Rohmer adopts a very famous place, a postcard to tourists from the Place de l'Etoile. But, is the question of urbanism and topography that will keep his attention. How can pedestrians circulate in that Place when it is traffic that is privileged? These are two films that can be understood as a prologue of the work yet to come, but also these two short films are two small masterpieces.

Keywords: Documentary, fiction, short films, Paris, Agnès Varda, Eric Rohmer, street, square.

Résumé: Les films de la *Nouvelle Vague* française ont déplacé la frontière qui sépare le film de fiction du cinéma documentaire. En s'appuyant sur des courts métrages réalisés en 1958 et 1965, deux moments bien différents de ce mouvement, l'un réalisé par Agnès Varda, *L'Opéra Mouffe* et l'autre par Eric Rohmer pour un film collectif, *Paris vu par six cinéastes*, cet article analyse la démarche créatrice des deux auteurs. Agnès Varda part d'une rue typique, la rue Mouffetard, avec ses clochards et ses passants habituels pour y mettre en place ses fantasmes de femme enceinte. C'est un carnet de notes scandé par des quatrains poétiques. Rohmer opte pour une place très célèbre, une carte postale pour touristes, la place de l'Étoile. Mais c'est une question d'urbanisme et de topographie qui va retenir son attention. Comment un piéton peut-on faire le tour de cette place alors que c'est la circulation automobile qui est privilégiée. Deux films manifestes qui peuvent être comme des prologues de l'œuvre à venir, mais aussi deux courts métrages qui sont des petits chefs d'œuvre.

Mots-clés: Documentaire, fiction, courts métrages, Paris, Agnès Varda, Eric Rohmer, Rue, Place.

Introduction

L'opposition documentaire/fiction traverse toute l'histoire du cinéma depuis les origines, depuis les "vues prises sur le vif" des Frères Lumière et les spectacles féériques ou magiques de Georges Méliès. Elle structure les répartitions en genre des premiers catalogues de production

des années 10 publiés par les firmes Pathé ou Gaumont où l'on distingue les "vues de plein air", les actualités, les sujets comiques et dramatiques.

Le documentaire est un montage cinématographique d'images visuelles et sonores données comme **réelles et non fictives**. Il a souvent un caractère didactique et informatif qui vise à restituer les apparences de la réalité, à donner à voir les choses comme elles sont et le monde tel qu'il est. Il a pour monde de référence le monde réel.

C'est pour cela que toutes les théories du cinéma qui privilégient la conception du cinéma comme regard porté sur le monde se sont toujours appuyées sur le cinéma documentaire, depuis Dziga Vertov jusqu'à Siegfried Kracauer ou André Bazin.

Par contre, le cinéma de fiction est une forme de discours qui fait référence à des personnages ou à des actions qui n'existent que dans l'imagination de leur auteur et dans celle du spectateur. Est donc fiction tout ce qui est inventé à titre de simulacre. C'est le mode de communication dominant dans le cadre de l'industrie du spectacle. Mais la fiction n'a cessé de déplacer les frontières qui la séparent du cinéma documentaire au point de brouiller tout repère et toute distinction entre monde réel et monde fictif, imaginaire.

Nous allons voir à travers deux petits courts métrages de 1958 et 1965 réalisés par Agnès Varda et Eric Rohmer comment cette frontière assez étanche dans le documentaire classique des années 30 à 50 a été remise en question par les cinéastes de la Nouvelle Vague française, à la fois grands conteurs d'histoire et cinéastes de la révélation du réel par la caméra.

***L'Opéra Mouffe* d'Agnès Varda**

La carrière cinématographique d'Agnès Varda est un parfait exemple de l'interpénétration de genre entre le documentaire et la fiction. Comme on le sait, c'est la seule femme qui participe au mouvement de la Nouvelle Vague. Elle est d'abord et avant tout photographe, a été étudiante à l'école des Beaux Arts et à l'école du Louvre et, comme elle l'a souvent déclaré elle-même, elle n'est pas spécialement "cinéphile" comme ses compères masculins. Elle se lance en 1954 sans carte professionnelle, ni expérience antérieure et en auto-production dans l'aventure du tournage d'un long métrage *La pointe courte* dans la banlieue du port de Sète, où elle a passé son adolescence. Le film alterne systématiquement des séquences quasi documentaires qui représentent la vie des habitants d'un quartier pauvre de pêcheurs et la vie sentimentale d'un couple d'intellectuels au bord de la séparation. C'est à l'évidence un film précurseur mais il n'aura qu'une audience très limitée car il n'est distribué que de manière très confidentielle. La jeune cinéaste accepte ensuite deux films de commandes, de caractère touristique, auxquels elle s'efforce de donner un ton personnel : *Ô saisons, Ô châteaux* (1957) sur les châteaux de la Loire et *Du côté de la côte* (1958) sur la côte d'Azur. Entre temps, elle signe et auto-produit, avec Ciné Tamaris sa société de production, un petit court métrage très personnel, *L'Opéra Mouffe* (1958) alors qu'elle attend son premier enfant.

C'est d'abord un documentaire sur une des plus anciennes rues de Paris, la rue Mouffetard, dans le Vème arrondissement, entre l'église Saint-Etienne du Mont au nord et l'église Saint Médard au sud. Les parisiens la nomment familièrement "La Mouffe". Mais bien évidemment, Varda joue sur un jeu de mot entre "Mouffe" et "Bouffe" car la rue est célèbre pour

offrir un marché quotidien avec de nombreux produits alimentaires (fruits et légumes, mais aussi viandes et poissons).

“La rue Mouffetard à Paris, c’est la Mouffe et le marché qui s’y tient tous les jours, c’est la bouffe” (Agnès Varda, site Cine-Tamaris.com).

L’Opéra Mouffe est aussi une double référence à l’ “Opéra Bouffe” dans un autre sens, le genre d’opéra comique, souvent parodique et très spectaculaire nommé ainsi par Jacques Offenbach sous le second empire, un genre issu de l’opéra bouffon italien (*Opera buffa*), comme par exemple *Orphée aux Enfers* (1858), *La belle Hélène* (1864) et *La vie parisienne* (1866), tous les trois de Jacques Offenbach. Mais c’est aussi l’opéra populaire proposé par Bertolt Brecht avec l’opéra des gueux, des pauvres et des mendiants, *L’Opéra de Quat’sous*. Agnès Varda, photographe du Théâtre National Populaire (TNP) de Jean Vilar était évidemment très familière du répertoire brechtien.

“Le quartier d’aujourd’hui ne ressemble pas du tout à la Mouffe de 1958. C’était pauvre, sale et plein de clochards qui dormaient dehors. Je faisais des photographies, je prenais des notes. L’hiver où j’ai tourné trois hommes sont morts de froid dans la rue. J’allais presque tous les jours au marché avec une chaise pliante. Je montais dessus et je filmais en 16 mm avec une caméra prêtée. C’était en quelque sorte *L’Opéra de Quat’sous*, mais c’est devenu pour moi *L’Opéra Mouffe*.”

(Agnès Varda, site Cine-Tamaris)

Le film débute par un carton écrit à la main qui indique : “Carnet de notes filmées rue Mouffetard à Paris par une femme enceinte en 1958.”

“J’étais enceinte. Je sentais en moi la contradiction d’attendre un enfant, d’être pleine d’espoir et de circuler dans ce monde de pauvre gens, ivrognes, sans espoir, qui avait l’air malheureux. J’avais de la tendresse en les regardant, surtout les vieux. Je les imaginais bébés, quand leurs mères leur embrassaient le ventre.

Quand j'étais dans le marché, au milieu de toutes les nourritures, je sentais une confusion entre le gros ventre de la femme enceinte et le gros ventre de trop manger. C'était entre l'envie et le dégoût. J'essayais de laisser libre court à des images confuses, pas vraiment des peurs, mais des sortes de fantasmes; l'imaginaire de la grossesse.

Je l'ai fini en avril 58. En mai, j'ai mis au monde Rosalie." (Agnès Varda. Op. cit.)

Le film débute par des images de corps féminin nu, celui de la cinéaste elle-même, qui se représente d'abord de dos puis de profil, avec son ventre proéminent. Une musique de cirque accompagne ces premières images. Celles-ci lancent la série thématique du corps qui traverse tout le film jusqu'aux dernières images, corps nus, corps vêtus; corps resplendissant de la jeunesse et de l'amour, corps dégradés de la vieillesse et de la clochardise alcoolique, de l'infirmité également. Un directeur de laboratoire qui développe le film l'accusera même de pornographie (*Varda par Agnès*, op. cit. p. 115). On reconnaît ici le thème pictural classique issu d'un verset de la Bible ("Tout est vanité" dans *L'Écclésiaste*), celui de la Vanité, thème qui traverse l'histoire de la peinture et que Varda reprend et développe dans son second long métrage de fiction *Cléo de 5 à 7* (1962) où elle oppose le corps magnifique de la belle Cléo à son angoisse du cancer. Elle cite par exemple un tableau représentant ce thème peint par Baldung Grien page 49 dans son livre autobiographique, *Varda par Agnès*, Cahier du Cinéma, 1994.

La musique écrite par Georges Delerue s'inspire fortement de celle qu'a composée Kurt Weil pour *L'Opéra de Quat'sous*: même tonalité parodique, même instrumentation de fanfares avec accordéon, mêmes rythmes syncopés jusqu'à la note finale étirée qui accompagne la silhouette de la jeune femme enceinte portant ses lourds paniers à la fin du film et dévorant ensuite goulûment sa rose. Elle accompagne, outre les

images, les paroles d'une chanson regroupées en quatrain, toujours selon le modèle brechtien, paroles aisément identifiables. Celles-ci apportent le seul matériel verbal d'un film dont les images sont muettes, au sens où elles ne comportent pas de paroles ni de sons synchrones. Mais la trame musicale remplace par son rythme les paroles manquantes: c'est particulièrement évident lorsque Varda, au début du film, enchaîne une succession rapide de gros plans de vieilles femmes, les commères de ce petit village parisien qui font leur marché quotidien pour bavarder avec leurs voisines.

Deux exemples de quatrains écrits par la cinéaste et chantés par la cantatrice:

Des amoureux

“Entre silence et chat
entre nos bras
tu es ici
tu rêves ailleurs
je suis ailleurs
je rêve ici”

Quelques Uns

“Ils étaient des nouveaux nés
Quelqu'un
Quelqu'autre
Quelques-uns.”

Elle cite le texte des neuf quatrains dans son livre, *Varda* par Agnès, page 231. Ils sont reproduits ici en annexe.

Ce carnet de notes filmé est divisé en courts chapitres d'inégale longueur, tous précédés de sous titres thématiques, écrits en calligraphie

manuscrite. Varda inscrit son court métrage dans le genre de l'essai, à la frontière du documentaire et du récit fictionnel. Le film est contemporain de ceux de Chris Marker, tels *Dimanche à Pékin* (1956) et *Lettres de Sibérie* (1957). Comme chez son ami Marker, l'essai affiche le parti pris personnel de la cinéaste se distinguant de l'anonymat du point de vue documentaire traditionnel.

Ces sous titres indiquent selon une rhétorique littéraire qui date des célèbres *Essais* de Montaigne: "Des amoureux", "Du sentiment de la nature", "De la grossesse", "Quelques uns", "Les Chers disparus", "Joyeuses fêtes", "De l'ivresse", "Des angoisses", "Des envies", jusqu'au "Rideau" qui se substitue au mot "Fin".

Cette simple énumération met en évidence la prédominance des thèmes portant sur la mort et la vieillesse: les chers disparus, l'ivresse triste, les angoisses, notamment celles de la perte du fœtus et de l'enfant à naître. En contrepoint, la cinéaste développe le thème de l'amour: "Des amoureux" et de la fête avec les enfants qui jouent masqués lors de la séquence du mardi gras.

La figure majeure est le développement d'associations visuelles, associations thématiques ou formelles: ainsi le circuit du corps, de la grossesse et de la nudité, celui de la bouffe, d'abord fruits et légumes puis viandes à la fin du film, mêlant les envies (manger une fleur) et les phobies ou les angoisses: le fœtus de poussin dans le verre brisé, la citrouille que l'on éventre.

La nudité est liée à la procréation, avec son gros ventre, mais aussi à la sexualité que les images du film exposent avec une audace rare dans le cadre du cinéma français de la fin des années 50. Ici, Varda précède les représentations de l'amour physique de Louis Malle dans *Les amants* et d'Alain Resnais dans les premières images d'*Hiroshima mon amour*. Elle filme ses jeunes amants intégralement nus et enlacés, ou bien marchant

l'un vers l'autre dans les ruines d'un terrain vague. La sensualité passe également par le décor, les positions de personnages (l'audacieux plan du couple tête-bêche et du visage de la jeune femme face aux pieds nus de son amant) et les caresses que l'homme offre à un chat noir.

C'est le moment du film où la fiction affleure avec le plus d'évidence. Les deux amants sont mis en scène, incarnés par des acteurs, ce sont deux personnages fictifs, et non des personnages de documentaires, comme le sont tous les passants anonymes de la rue Mouffetard. Ces amoureux se retrouvent dans la foule des anonymes dans la dernière partie lorsqu'ils sont observés par un autre homme, autre personnage fictionnel.

Mais les associations visuelles concernent surtout les passants de la rue: les commères, les femmes et les hommes qui marchent, s'essuient le nez, se grattent l'oreille ou une partie du visage, celles qui portent des imperméables quand il se met à pleuvoir et ceux qui ont des parapluies et des chapeaux. Il est remarquable que la cinéaste sélectionne dans son montage des passants du troisième ou du quatrième âge et non des jeunes, à l'exception du couple d'amoureux et des enfants aux masques dans la petite séquence festive. La jeune mère enceinte représente visuellement son angoisse de la vieillesse, de la décrépitude physique (la vieille femme unijambiste, celle qui boite), du sommeil de l'ivresse et de la mort, jusqu'à la séquence des chers disparus dont il ne subsiste que des photographies.

La bouffe exposée est soumise au même regard ambivalent. Ce sont d'abord les citrouilles, les poireaux, tous les légumes de la première séquence, puis les aliments exposés dans la dernière : les poissons alignés, les poulets et lapins écorchés et pendus, les cœurs de veau, les poumons, les cervelles. C'est une parfaite matérialisation visuelle de l'opposition envie/dégoût: "Je filmais, pensant seulement à ces deux thèmes, les ex-bébés et les tripes." (*Varda par Agnès*: 115)

On aura remarqué la présence d'objets désuets ou bizarres dans le décor intérieur, notamment une machine à coudre, l'ampoule brisée avec le marteau, le très gros plan de verre de vin rouge, les inserts de visages, ceux des clochards. C'est une manière pour la cinéaste de s'inscrire dans une tradition photographique, celle de Cartier Bresson, Robert Doisneau et Eugène Atget qui ont souvent photographiés l'un et l'autre la rue Mouffetard, mais aussi dans l'iconographie des photographes et peintres surréalistes tels Man Ray, Brassai, René Magritte, Max Ernst et plus encore Paul Delvaux: "trouver une forme de cinéma entre la vérité d'un Cartier Bresson et les images de rêveries du cinéma dit marginal (poussin prématuré qui dérape dans un verre à vin et chou nervuré comme un organisme) (*Varda par Agnès*: 115).

On voit donc que ce petit court métrage de 15 minutes est un film fondateur dans l'œuvre d'Agnès Varda. On en retrouve de multiples traces dans *Cléo de 5 à 7* (1962), *Le Bonheur* (1965), jusqu'à *Sans toit ni loi* (1985) et même jusqu'aux *Glaneurs et la glaneuse* (2000) et aux *Veuves de Noirmoutier* (2005). Par ailleurs, Varda ne cessera d'alterner tout au long de son œuvre des films courts et longs, des documentaires et des fictions comme en témoignent le diptyque *Murs, murs* et *Documenteur* réalisés en 1981.

Place de l'étoile d'Eric Rohmer

Le début de la carrière d'Eric Rohmer, aîné de 8 ans d'Agnès Varda, a été plus difficile. Elle se déroule d'abord sous le signe exclusif de la fiction et débute dès 1950 avec *le journal d'un scélérat*, puis *Charlotte et son steak* qu'interprète le jeune Jean-Luc Godard en 1951. Rohmer rencontre deux échecs successifs avec ses deux premiers longs métrages.

Les Petite filles modèles, réalisé en 1952, ne peut être terminé en post-production du fait de financement suffisant. *Le Signe du lion* réalisé en 1959, l'année des débuts de la Nouvelle Vague, n'est distribué que trois ans après sa réalisation et connaît une distribution catastrophique (réalisé en juillet-août 1959, il sort le 2 mai 1962). Cependant, dès ce long métrage, Rohmer accorde une large place à la vision "documentarissante" en décrivant les mésaventures d'un musicien américain abandonné par ses amis à Paris en plein mois d'août. La partie centrale du film qui dure 30 minutes suit en continuité le trajet du peintre parti de Nanterre à la place de l'Étoile, les Champs Élysées jusqu'aux bords de la Seine, Notre Dame et l'île de la cité, puis son errance de quelques jours dans les quartiers centraux de Paris, surtout les 5ème et 6ème arrondissements. La part narrative y est très faible. La description de la ville, des bords de la Seine, des rues et des bâtiments domine largement le récit des mésaventures du héros amené à dormir à la belle étoile sur les ponts de Paris.

Cet échec amène Rohmer à la télévision scolaire où il va réaliser une quinzaine de documentaires entre 1964 et 1969, puis en 1975. La plupart de ces documentaires sont consacrés à des écrivains ou des grandes œuvres (Edgar Poe, Perceval le conte du Graal, La Bruyère, Pascal, Victor Hugo, Mallarmé, Victor Hugo), à des cinéastes également (Dreyer et Louis Lumière). Mais parmi ceux-ci, on peut remarquer des films consacrés à l'urbanisme: *Les métamorphoses du paysage industriel* en 1964, *Le Béton dans la ville* en 1969 et enfin en 1975, un ensemble de quatre films consacrés aux villes nouvelles: *Enfance d'une ville*, *La diversité du paysage industriel*, *La forme d'une ville*, *Le logement à la demande*.

Il est remarquable que certains sujets réapparaissent dans les longs métrages postérieurs de l'œuvre du cinéaste: Pascal dans *Ma nuit chez Maud*, Perceval le Gallois dans le film du même titre, les villes nouvelles

(Marne la Vallée et Saint Quentin en Yvelines) dans plusieurs comédies et proverbes dont *Les nuits de la pleine lune* et *L'ami de mon amie*. Cependant, précédant ses années de la Télévision scolaire, Rohmer réalise avec des moyens de fortune deux premiers contes moraux en 16 mm : *La boulangère de Monceau* (1962) et *La carrière de Suzanne* (1963). Le premier est aussi un vrai documentaire sur le carrefour Villiers et la rue Lebouteux dans le 17ème arrondissement, même s'il narre les aventures sentimentales d'un jeune étudiant en droit.

L'Opéra Mouffe se situait juste avant la première année de la Nouvelle Vague, en 1958. *Paris vu par...* marque la fin de cette première Nouvelle Vague en 1964. C'est une initiative d'un jeune producteur Barbet Schoeder, ami de Rohmer qui interprète le rôle principal de *La boulangère*. Il crée en 1962 avec Rohmer une nouvelle société de production, Les Films du Losange et avec *Paris vu par...* produit le manifeste de la deuxième période de la Nouvelle Vague, celle qui va de 1964 à 1968. Le film rassemble en fait six courts métrages de 15 minutes réalisés par Jean Douchet (Saint-Germain-des-Près), Jean Rouch (Gare du nord), Jean-Daniel Pollet (Strasbourg Saint-Denis), Eric Rohmer, Jean-Luc Godard (Montparnasse-Levallois) et Claude Chabrol (La Muette).

Ces courts métrages sont tournés tout au long de l'hiver 1964/65 en 16mm. Ils sont consacrés à des quartiers de Paris. Rohmer choisit la place de L'Étoile et tourne son film en extérieurs naturels, autour de cette place alors que les films de Douchet, Rouch, Pollet, Godard et Chabrol se situent surtout en intérieurs, celui de Pollet se distinguant par le recours au studio ("Strasbourg Saint Denis" avec une chambre miteuse d'hôtel de passe). Seul le film de Rohmer utilise la **topographie réelle** du quartier filmé. Il en fait même le sujet de son film, centré sur une opposition entre la marche des piétons et le parcours des automobiles dans les rues qui entourent la célèbre place.

Le film commence comme un documentaire traditionnel avec une voix off impersonnelle et informative. Il importe peu que cela soit celle du réalisateur :

“Au centre, L’Arc de Triomphe. Commencé en 1806 et terminé en 1936, il commémore les victoires de la Grande Armée (...) Le Parisien ne s’y aventure jamais, excepté le chef de l’État”. Le film montre “une foule de touristes venus des quatre coins du monde” et visitant l’Arc, prenant des photos et il représente les cérémonies officielles du 11 novembre, les Anciens combattants et le chef de l’État, ce qui permet de dater le jour de son tournage. Mais ce point de vue strictement documentaire est abandonné après 3 minutes lorsque la voix off présente “Jean-Marc, notre modeste héros” qui monte les escaliers pour sortir du métro Etoile, avenue de Wagram. Le narrateur précise que c’est un ancien coureur de 400 mètres et qu’il travaille dans une boutique boulevard Victor Hugo, c’est-à-dire du côté diamétralement opposé à la sortie du métro. Le personnage est impeccablement vêtu d’un costume et d’une cravate. Il marche d’une allure guindée et stricte, tenant un parapluie fermé qu’il manipule comme une canne.

Mais le commentaire apporte des précisions sur les douze avenues qui se terminent autour de la place centrale, l’espèce de “no man’s land” formé par cette place, le parcours des marcheurs dans les rues adjacentes, le 12ème de cercle tous les 50 mètres où sont situés les feux tricolores, la traversée des rues, le flux de la circulation automobile pour préciser qu’“il en résulte une gêne continuelle pour les piétons”. Le film oppose alors les types de transports urbains, le métro et les piétons, et les automobilistes. Eric Rohmer ne sera jamais aussi radical que dans ce court métrage, son film le plus **abstrait** et le plus **théorique**, celui qui illustre littéralement l’article qu’il avait publié en 1948 dans *La Revue du cinéma*, “Le Cinéma, art de l’espace”.

L'anecdote fictionnelle est minimale. Elle décrit la mésaventure d'un vendeur de chemise et son altercation avec un clochard alcoolique. Ce qui intéresse le cinéaste, c'est de représenter le trajet du vendeur qui fait le tour de la place entre la sortie du métro et la porte du magasin de chemises où il travaille. Le film alterne 3 trajets et 3 petits moments à l'intérieur du magasin. Le premier trajet décrit la marche rapide du héros. Le second est celui de la course de celui-ci, après qu'il ait rencontré et bousculé le clochard. Le troisième reprend le trajet inverse du vendeur qui va livrer une chemise, du magasin à l'avenue de Wagram, en s'aventurant prudemment dans les rues circulaires de peur de retrouver le clochard, ou bien d'être reconnu comme agresseur de celui-ci. Il n'y a quasiment aucun dialogue dans ces séquences de marches ou de courses, dominées par les bruits de la circulation et des travaux du RER. Quelques cartons au ton ironique commentent l'évolution du récit: "Rien dans la presse, ni ce jour là, ni les jours suivants". Une séquence centrale accompagnée d'une musique de fanfare militaire donne à lire des inserts de journaux avec des titres "sensationalnels" consacrés à des faits divers dérisoires: "Un automobiliste frappe à coups de cravache"; "Un fou dans le métro"; "C'est l'étudiante jugée à Lyon. Elle avait lancé son parapluie sur la tête d'un policier"; "Une arme redoutable, le parapluie".

Le dernier carton indique: "Un ou deux mois s'étant écoulés quand enfin...".

Une séquence d'intérieur de métro, identique à celle du début, montre le vendeur de chemises qui retrouve le clochard bien vivant et agressant des voyageurs.

Le film oppose l'univers du vendeur, celui des clients du magasin et des personnages à l'allure bourgeoise qui voyagent dans le métro, et bien entendu la marginalité du clochard. Mais cet antagonisme social est redoublé par celui qui oppose piétons et automobilistes, personnages

anonymes protégés par leur véhicule. Cette petite fiction a permis à Rohmer de représenter cinématographiquement un espace très particulier, celui de la Place de l'Étoile et des ses 12 branches, les avenues qui entourent l'Arc de Triomphe et la place centrale. Ici, la description documentaire prend le dessus comme dans la partie centrale du *Signe du lion* et la trajectoire du musicien.

“Jean-Marc agit selon des lignes toutes tracées durant chaque jour de sa vie. Mais celles-ci sont modifiées par les lignes courbes du quadrillage autour de la place de l'Étoile. Il doit trouver le plus court chemin au sein de ces courbes. Nous avons ici une action minimaliste qui signifie plus la nature humaine que bien des grandes œuvres à l'ambition affichée”, souligne à juste titre le cinéaste Luc Moullet (dans *Brefmagazine.com* 111).

Ce petit film est en quelque sorte la matrice narrative des Contes moraux, des Comédies et proverbes et des Quatre saisons qui suivront. En effet, dans chacun de ces longs métrages aux intrigues autrement plus complexes que l'altercation entre Jean Marc et son clochard, la topographie des lieux où se situent ces récits jouera toujours un rôle décisif : ainsi la plage et la villa provençale de *La collectionneuse*, les rues de Clermont Ferrand dans *Ma nuit chez Maud*, les parcs parisiens de *La femme de l'aviateur*, etc.

Chez Rohmer, c'est toujours le lieu où se situe l'action qui joue le rôle prépondérant. Le cinéma est donc bien un art de l'espace.

“S'y ajoute une défense et une illustration du détour qui n'est pas si éloignée de la théorie de la dérive édictée par Guy Debord quelques temps auparavant: “L'homme écrit Rohmer, aime à se réserver la possibilité d'aller à un endroit de deux manières différentes. Il faut que sa rêverie puisse cheminer.”

“Pour la première fois, Rohmer s’en prend à l’esthétique qui interdit cette rêverie vagabonde, celle de l’urbanisme contemporain, celle qui “détruit Paris”. “C’est pourquoi, conclut-il, je crois que mon film traite un sujet important et que, lorsqu’on parle de Paris, le problème essentiel est de comprendre sa beauté, et de la faire comprendre. Mon film est un film engagé.” (De Baecque et Herpe: 167).

Conclusion

Dans le court métrage de Varda, la posture documentarisante était prédominante malgré les amorces de fiction et le parti pris personnel de la narratrice. *L’Opéra Mouffe* est un exemple particulièrement réussi d’imbrication étroite entre la description d’une rue particulière, la rue Mouffetard, avec son histoire et ses passants de tous les jours et l’état d’esprit et les obsessions personnelles de la narratrice au cours de sa grossesse. C’est un film qui correspond tout à fait à la posture “auteuriale” des cinéastes de la Nouvelle Vague, celle qui triomphe dans *Cléo de 5 à 7*, dans *À bout de souffle*, *Le Beau Serge* ou *Les 400 coups*.

Place de l’Étoile est un film plus radical, presque un discours de la méthode d’un cinéaste qui reprend son œuvre à zéro après dix ans d’échec, en partant de ses deux premiers contes moraux. Son personnage clef n’est évidemment pas le vendeur de chemise, ni les autres protagonistes, c’est l’urbaniste qui a dessiné la topographie d’une place historique, celle de l’Étoile, impossible à parcourir à pied si l’on choisit de privilégier les automobilistes. Il confirme le rôle central de la posture documentaire dans la démarche esthétique de la *Nouvelle Vague*, notamment de sa seconde période issue des techniques du cinéma direct. Il offre également à l’histoire du cinéma un manifeste écologique militant contre la toute puissance de

l'automobile et anticipe la politique urbaine de la municipalité de Paris, qui entend privilégier les transports en commun et le rythme tranquille des marcheurs. Ce que confirme d'ailleurs la récente campagne électorale lors des élections municipales en 2014.

Annexe

Varda par Agnès, Cahiers du cinéma, 1994, pages 114 et 115 et 230/231.

Texte des quatrains chantés dans *L'opéra mouffe*:

L'opéra mouffe

L'opéra- mouffe
au premier accord
au premier abord
c'est la bouffe

des amoureux

“Entre silence et chat
entre nos bras
tu es ici
tu rêves ailleurs
je suis ailleurs
je rêve ici”

du sentiment

de la nature

C'était la plage

Et le soleil s’y étalait

de la grossesse

Le poisson dans l’œuf
Le bourgeon
dans la peau
et la colombe
la colombe dans l’eau

quelques Uns

“Ils étaient des nouveaux nés
quelqu’un
quelqu’autre
quelques-uns.”

les Chers disparus

Vivants
ils sont absents
morts
ils sont disparus

joyeuses fêtes

c’est la mère-carnaval
c’est le père Noël
l’amour-enfant
et la Saint Valentin

de l’ivresse

le sommeil amoureux
badine avec la mort

qui dort dîne

qui boit dort

des angoisses

entre le dégoût

et l'envie

entre la pourriture

et la vie

Agnès Varda

Sur le tournage de *Place de l'Étoile* :

DE BAECQUE, Antoine et HERPE, Noël (2014), *Eric Rohmer, biographie*, Paris: Stock, pp. 166/168.

ROBIC, Sylvie et SCHIFANO, Laurence (2013), *Rohmer en perspectives*, Paris: Presses universitaires de Paris Ouest. Notamment "Le Paris de Rohmer, de Saint-Germain-des-Près à l'Étoile" par Jacqueline Vergnault-Scieux, pp. 147-156.

DOCUMENTÁRIO, HISTÓRIA E MEMÓRIA: *LA VOZ DE LAS PIEDRAS* COMO GESTO DE TESTEMUNHO

Ana Paula Oliveira *

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir a respeito da relação entre o documentário, a História e a memória. Para tal, será realizada uma análise do documentário *La voz de las piedras* (2007) dirigido pelo cineasta colombiano Javier Corcuera. Neste contexto, é possível pensar o documentário como um instrumento poderoso para os “rearranjos da memória coletiva” e como um gesto de testemunho do realizador.

Palavras-chave: Documentário, História, memória, deslocados.

Resumen: El propósito de este artículo es reflexionar sobre la relación entre el documental, la Historia y la memoria. Para ello, se realizará un análisis del documental *La voz de las Piedras* (2007), dirigido por el cineasta colombiano Javier Corcuera. En este contexto, es posible pensar en el documental como una herramienta poderosa para el “reordenamiento de la memoria colectiva” y como un gesto de testimonio del director.

Palabras clave: Documental, Historia, memoria, desplazados.

Abstract: The aim of this article is to reflect on the relationship between documentary, History and memory. This reflection includes an analysis of the documentary *La voz de las Piedras* (2007) directed by Colombian filmmaker Javier Corcuera. In this context, it is possible to think of the documentary as a powerful tool for “rearrangements of collective memory” and as a gesture of testimony from the director.

Keywords: Documentary, History, memory, displaced.

Résumé: Le but de cet article est de réfléchir sur la relation entretenue entre le documentaire, l'Histoire et la mémoire. Pour cela, on effectuera une analyse du documentaire *La Voz de las Piedras* réalisé par le cinéaste colombien Javier Corcuera (2007). Dans ce contexte, il est possible de penser le documentaire comme un outil puissant comme moyen de “réaménagements de la mémoire collective” et comme un geste de témoignage du réalisateur.

Mots-clés: Documentaire, Histoire, mémoire, personnes déplacées.

* Pós-doutoranda. Universidade Estadual de Londrina, CECA - Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Mestrado em Comunicação, 86051-990, Londrina, Brasil. E-mail: oliveira.or.anapaula@gmail.com

Submissão do artigo: 23 de maio de 2014. Notificação de aceitação: 3 de setembro de 2014.

Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não podia golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso. Em todo este tempo, a terra guardou, inteiras, as suas vozes. Quando se lhes impôs o silêncio eles mudaram de mundo. No escuro permaneceram lunares.

Mia Couto, Estórias Abensonhadas

Introdução

O objetivo deste artigo é refletir a respeito da relação entre o documentário, a história e a memória. Para tal, será realizada uma análise do documentário *La voz de las piedras* dirigido pelo cineasta colombiano Javier Corcuera (2007).¹ O filme evidencia essa relação ao mostrar as experiências vividas pela comunidade de camponeses deslocados de *El Encanto* a partir do momento em que resolve voltar às suas terras. Localizada no meio da selva e lugar de frequentes confrontos armados entre o estado e grupo paramilitares, essa comunidade retrata as consequências que a violência causa no país. O filme não apenas mostra e acompanha o retorno, vivenciado apesar do medo e das ameaças que isto implica, mas resgata do esquecimento a situação em que vivem estes indivíduos.

Em *Representing reality: issues and concepts in documentary* (1991), Bill Nichols destaca que o documentário não apenas reproduz a realidade, pois não é uma simples réplica ou cópia de algo já existente,

1) *La voz de las piedras* é um dos cinco filmes que fazem parte de *Invisibles*(2007). Produzido pelo ator espanhol Javier Bardem e pela ONG Médicos Sem Fronteiras, a produção coletiva é composta por cinco histórias, cada uma produzida por um realizador diferente, sobre uma crise ou conflito internacional esquecido ou silenciado.

mas representa o mundo em que vivemos e não aquele que imaginamos viver.

Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo (...). Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses de outros (...). Em terceiro lugar, os documentários podem representar o mundo da mesma forma que o advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. (Nichols, 1991:28-30).

Ao considerar que a representação é essencial para o documentário, salienta que o realizador ao invés *do* mundo apresenta *um* mundo ou uma visão do mundo que permite acessá-lo a partir da interpretação e fazer crer que aquilo que mostra é o seu testemunho do que o mundo é, tornando-se possível, assim, orientar a ação do público sobre ele. Sob esta perspectiva, o objetivo do documentário é persuadir, convencer e oferecer um determinado ponto de vista do mundo real.

Ao definir o documentário como um veículo de expressão, uma construção, um produto de sistemas significantes, uma forma de implicação com o mundo a partir de uma visão particular que expressa diferentes perspectivas ou pontos de vista enraizada numa capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade, Nichols evidencia uma *voz* própria deste gênero.

Ao afirmar que “a voz é uma questão de como a lógica, argumento ou ponto de vista de um filme nos convence” (Nichols, 2001:43), o autor ressalta a importância de compreender o processo de construção do discurso e do significado de cada visão de mundo particular considerando-se, no filme, alguns aspectos: os gestos e os comportamentos das pessoas filmadas, a maneira como as personagens interagem com os realizadores

do filme e o modo utilizado pelo realizador para conduzir a narrativa. Sendo assim, a partir desse conceito será possível entender como Javier Corcuera constrói o seu discurso a partir da articulação das vozes singulares dos deslocados.

Para compreender a relação entre o documentário, a história e a memória, *La voz de las piedras* será perspectivado como um gesto de testemunho indireto que registra depoimentos de um acontecimento ao mesmo tempo em que escreve e interpreta a história de um lugar. Por meio desse gesto, é possível dar visibilidade ao testemunho das experiências singulares vividas pelos indivíduos. Neste contexto, é possível pensar o documentário como um instrumento poderoso para os “rearranjos da memória coletiva”, uma vez que constitui o melhor suporte para captar as recordações, pois não se dirige apenas às capacidades cognitivas, mas também às emoções, como salienta Michel Pollak e como um meio de recuperação de uma “memória profunda”, destacado por Geoffrey Hartman.

A experiência do retorno

Ao entender o filme como um modo de tratar a memória social de um grupo nota-se, por meio do entrecruzamento de palavras e imagens, a preocupação em confrontar lembranças e esquecimentos o que permite, nesse processo, analisar como os narradores constroem suas subjetividades. Nesse sentido, o filme desenvolve-se em duas direções: escrever e interpretar a história da comunidade de camponeses deslocados

e dar visibilidade ao testemunho das experiências singulares vividas por estes indivíduos. De acordo com o realizador:²

Neste caso, o das comunidades em resistência na Colômbia, dar visibilidade a elas é muito importante, porque é a única garantia de que não voltem a passar por isso novamente(...) O objetivo desta comunidade é criar uma Colômbia diferente. O filme é rodado neste momento: quando tomam a decisão de voltar. Vamos com eles.

Por meio deste registro, evidencia-se um trabalho da memória em que é possível verificar uma atualização do passado no presente, pois, essa narrativa fílmica “mergulha as coisas na vida do narrador para depois as ir aí buscar de novo”, como pontua Walter Benjamin. Em tal mergulho, diversas histórias vem à tona, e trazem as marcas deixadas pelo conflito. Os depoimentos sobre a deslocação, muito vivos, carregados de afetividade, várias vezes tristes, trazem em seu bojo um trabalho de reconstrução de lembranças, pois, ao olhar para o passado, os fatos vividos são recriados pelo presente o que permite uma presentificação do acontecimento e impede, assim, seu esquecimento.

Sob essa perspectiva, o gesto de criação artística permite um movimento que possibilita às vozes silenciadas reviverem e testemunharem sua própria experiência. Desta maneira, ao recolher estes depoimentos que remetem à experiência da deslocação, Javier Corcuera evidencia que não se trata apenas de esquecer o passado, mas também de agir sobre o presente. Ao transmitir essa experiência tecida “na substância da vida vivida” mostra a possibilidade de estabelecer uma relação entre a finitude do acontecimento vivido e a infinitude do acontecimento lembrado, uma

2) BÁRCENAS, Arturo Cruz. *El documental, espacio de reflexión al margen de la industria: Javier Corcuera*. Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/2007/10/03/index.php?section=espectaculos&article=a11n1esp>. Acesso em 13 out. 2013

vez que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”. (Benjamin, 1994:37).

Pensando com Walter Benjamin, é possível compreender a memória como um constante jogo entre o vivido, o imaginado e o silenciado, um movimento que – ao invés de apenas repetir a recordação – se abre ao esquecido, às fissuras, à incompletude, ou seja, a algo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. Rememorar significa prestar atenção ao ressurgir do passado no presente, uma vez que não se trata apenas de esquecer o passado, mas de agir também sobre o presente. Ao transmitir essa experiência vivida que ressurge, é possível estabelecer uma relação entre a finitude do acontecimento vivido e a infinitude do acontecimento lembrado.

Na intersecção entre a memória coletiva e a memória pessoal, Corcuera aponta caminhos para compreender o documentário como um instrumento poderoso para os “rearranjos da memória coletiva” uma vez que vai além da direção das capacidades cognitivas e capta, também, as emoções. De acordo com Michael Pollak (1989), ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas reminiscências em objetos de memória, o filme é o melhor suporte para fazê-lo, por isso seu papel crescente na formação e reorganização da memória.

Ao entender o filme como uma maneira de tratar a memória social de um grupo, nota-se por meio do entrecruzamento de palavras, sons e imagens, a preocupação em confrontar lembranças e esquecimentos e, dessa maneira, analisar como os indivíduos constroem sua história. Pollak afirma haver uma espécie de *leit-motiv* em cada história de vida entendido como um núcleo resistente, um fio condutor que possibilita a todas estas histórias serem consideradas não apenas relatos factuais, mas meios de

reconstrução de uma identidade fraturada. Desse modo, evidencia-se a possibilidade de realização de um trabalho de recriação de si mesmo no qual há uma “construção de uma coerência e de continuidade da própria história”. Esta questão fica evidente no testemunho de Luz Neida, uma das deslocadas da comunidade de *El Encanto* que teve o pai e um irmão assassinados ao resistirem aos grupos paramilitares. Em comum entre eles havia um sonho: lutar pela posse da terra e pela defesa do território. Em meio ao movimento de preparação para o retorno, narra:

Aqui está em jogo nossas vidas. E se eles lutaram por um sonho – regressar - nós estamos encarregados que esse sonho se cumpra. De que este sonho de estar na terra que era do meu pai, mas que era de muitas outras pessoas que também estão na mesma situação dele (...).Aqui não se põe a marcha atrás.

O filme como documento

Ao acolher o silêncio e a interrogação que estes testemunhos provocam, o realizador Javier Corcuera permite que os próprios deslocados dêem o seu depoimento. Embora em alguns momentos as histórias sejam convergentes, estas vozes permanecem singulares. Sendo assim, pensar o filme como um gesto de testemunho implica também compreender de que modo o realizador dá visibilidade ao testemunho singular das experiências vividas pelos deslocados. Neste contexto, nota-se a preocupação em permitir que a comunidade reivindique seu direito à verdade, à justiça, ao direito de serem reconhecidos como civis em meio ao conflito armado e à recuperação de suas terras. Num movimento de deslocação de maneira forçada e violenta do campo para a cidade, estes camponeses partem para

preservar suas vidas, no entanto, sonham com o retorno para a terra onde nasceram.

Essa questão fica evidente no testemunho de Alejandra Cortés, líder da comunidade de deslocados de *Altos do Cazucá* que está em *El Encanto* para ver de que forma esta comunidade resiste e levar esta experiência de retorno aos seus companheiros:

Me parece bonito é que tenha gente que tenha vontade depois de tão doloroso processo, depois de ver morrer sua gente, depois de ver destruído seu povo, depois de ter vivido tantas coisas como as que eles viveram nestes quatro anos, de ter visto seus familiares mortos e ter que deixá-los e ir-se, viver quatro anos fora e regressar. É admirável.

Ao compreender testemunhos singulares como este em vídeo, o que tem-se é uma abertura do realizador a uma escuta sensível da alteridade em que é possível recriar uma “memória profunda” bem como detalhes específicos sobre o sofrimento e o terror vivenciado pela comunidade. Não apenas um “flashback compulsivo”, para Hartman, o ato de lembrar é um rememorar, um refletir e mesmo “que o discurso possa tropeçar, passar à frente de si mesmo, perder seu caminho temporariamente, é a voz, tanto quanto a *memória*, que se recupera dos momentos de silêncio e impotência. Também uma imagem é reconquistada: aquela da humanidade do sobrevivente” (Hartman, 2000:216).

Ao permitir a criação de sentidos por meio do entrelaçamento de diversas vozes, gestos e olhares o filme possibilita restaurar esta “memória profunda” com o intuito de compreender a dor, o silêncio e a interrogação que os testemunhos trazem em si e também interpretar a memória dos indivíduos considerados na história narrada pelo filme, permitindo a estes rememorar, refletir e reconstruir sua própria história. Em meio a este movimento, o testemunho de Alejandra Cortés ressalta:

Somos gente que está acostumada a lutar, estamos acostumados a trabalhar, estamos acostumados a seguir adiante, a viver nossa própria vida, a viver com liberdade(...)temos que dar um futuro melhor aos nossos filhos e mudar esta Colômbia para que seja melhor para os nossos filhos do que foi para nós.

Este trecho faz comunicar a violência ao salientar o testemunho de um indivíduo que resiste e cujo sonho é conseguir viver com sua comunidade na terra onde nasceu. Estes indivíduos, por causa da violência imposta por grupos paramilitares que querem suas terras por serem ricas em minerais e petróleo, lutam pelo seu espaço e resistem mesmo que, para isso, paguem com a própria vida.

A voz das pedras

Na busca de encontrar um modo de permanência da memória, os moradores da comunidade de *El Encanto* guardam pedras com os nomes das pessoas mortas no local. Para eles, é possível desencadear um processo de recordações que possa trazer de volta o que foi o passado para cada um. É como se cada pedra possuísse um fio que, ao ser puxado, fizesse retornar o tempo e todas as histórias de vida que os nomes nelas inscritos contêm.

O registro nas pedras dos nomes próprios dos camponeses assassinados em meio ao conflito restitui aos mortos sua dignidade humana ao permitir que a memória resista nos nomes escritos nas pedras. Por meio delas, é possível deixar viver e falar os indivíduos possibilitando que o que aconteceu não caia no esquecimento. Como salienta Luz Neida ao

olhar para as pedras na raiz da árvore como se, ao mirar o chão, procurasse “vestígios de uma nova esperança”:³

É muito importante para a comunidade(...) nós temos buscado uma maneira de deixar símbolos, como fazer memória deixando os nomes de nossas vítimas, deixando como um selo pessoal nas pedras. Aqui estão o nome de alguns que desapareceram. Foram torturados. Crianças e adultos esquartejados, inclusive chegaram a ser assassinados com motosserras. Nós como comunidade, como pessoas, como seres humanos, não podemos deixar que isso se perca.

Não apenas pedras, esses objetos, que registram e conservam informações ao mesmo tempo em que remetem ao conflito ocorrido na região, atestam a continuidade da lembrança, pois trazem as marcas de um acontecimento vivido pelos deslocados e uma recordação do passado com o poder de transmitir para as gerações posteriores a história do deslocamento. No entanto, só fazem sentido para o grupo do qual emergem, porque supõe um acontecimento vivenciado por essa comunidade e uma recordação do passado com o poder de transmitir para as gerações posteriores a história do confronto.

Evidencia-se essa questão quando Luz Neida, em meio a um espaço em ruínas de uma cidade deixada há quatro anos pela comunidade, olha para os escombros e recria a cidade para Alejandra: “Esta era a rua principal de Porto Esperança...a casa do meu avô. Está destruída. A destruição causada pelo deslocamento, pela guerra, aí se reflete o que se viveu nesta época”.

De acordo com Todorov (2002), os acontecimentos passados deixam marcas tanto no espírito dos seres humanos, quanto no mundo. Estas “marcas deixadas no mundo” quer sob a forma de impressões, objetos ou

3) ONDJAKI (2004), *E se amanhã o medo*, Caminho: Lisboa, p.49.

vestígios se inscrevem e guardam as lembranças contra o esquecimento. Deste modo, pensar nessa memória inscrita no solo de um lugar atribui a este um sentido que permite aos deslocados, ao recordar, recriar - por meio de traços e vestígios da presença da comunidade - uma imagem dos lugares que se organizaram no início e tenham uma atitude permanente frente a esta, mesmo não existindo mais, o que indica que o lugar recebeu a marca do grupo, pois, como afirma Halbwachs (1990), cada detalhe e aspecto de um lugar tem um sentido que é percebido somente pelos membros de um determinado grupo, pois “todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outro tanto de aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, ao menos, naquilo que havia nela de mais estável” (Halbwachs, 1990:133).

Neste sentido, ao evidenciar a relação entre o documentário e a memória, *La voz de las piedras* pode ser entendido como um gesto de testemunho indireto que registra depoimentos de um acontecimento ao mesmo tempo em que escreve e interpreta a história de um lugar. Desse modo, o filme revela um mundo a partir do ponto de vista de um documentarista.

De acordo com Bill Nichols (1991), definir o documentário, a partir deste ponto de vista, implica compreender o controle centralizado em um único ponto de vista em que tudo se vê. Esse controle define, de um modo irônico, um elemento chave para a compreensão do documentário que diz respeito ao que o documentarista não pode controlar plenamente: a história. Nichols salienta que há uma “ética e política do encontro” marcada, por um lado, por alguém que controla uma câmara de filmar e, por outro lado, por alguém que não a controla.

Em *La voz de las piedras*, Javier Corcuera realiza não apenas uma política, mas uma poética do encontro. De uma maneira peculiar, capta a atenção do público tanto para os modos e formas que os indivíduos

têm para contarem as suas histórias quanto para as técnicas utilizadas ao selecionar e combinar falas e imagens que atribuem um sentido à sua narrativa. Sob essa perspectiva, o trabalho de Corcuera possibilita uma discussão do documentário a partir de um ponto de vista ético, político e estético, considerados por Bill Nichols como “pedras estruturais” para pensar o documentário.

Essa perspectiva ética, política e ideológica do realizador é evidenciada a partir do “olhar da câmera”, pois mescla duas operações distintas: uma operação mecânica, caracterizada por um dispositivo que reproduz as imagens e registra o que entra em seu campo visual e uma operação humana que olha o mundo e revela não apenas este mundo, mas também a subjetividade e as preocupações de quem manipula a câmera. Esse olhar não apenas oferece um posicionamento ético, político e ideológico como também é um signo da superfície visível das coisas. Essa “ética do olhar” proposta por Nichols, salienta as consequências que as relações estabelecidas entre o realizador e o seu tema podem ter tanto para os indivíduos filmados quanto para o público, uma vez que o conhecimento dos espectadores é totalmente filtrado a partir da sensibilidade e do olhar do realizador.

No filme, Corcuera evidencia o seu próprio testemunho através de questões de estilo ligadas ao modo como envolve-se com o assunto tratado e traduz sua perspectiva do mundo em termos visuais para assim escrever e interpretar a história de um lugar. Ao construir um pensamento sobre a resistência destas comunidades, nota-se um processo de escolhas, não apenas restritas ao conteúdo dos depoimentos, nem somente à linguagem verbal, mas também a uma série de elementos que irão compor a organização lógica do filme: sons, imagens, tempos destinados a cada plano e todo o repertório de recursos estilísticos que assinalam a presença

do realizador ou a evidenciam na narrativa. De acordo com Nichols, essas escolhas formam a *voz* do documentário.

A voz, entendida muito além de um mero registro verbal e sonoro, dirige-se a um modo especial de expressar uma perspectiva ou argumento, uma “lógica informativa” responsável por organizar o filme. Entendida a partir de uma “visão singular do mundo” do realizador - encontrada na maneira pela qual representa um ponto de vista a respeito do mundo histórico - essa assinatura ou impressão digital, atesta a marca do gesto peculiar a este realizador, o que possibilita a cada documentário ter uma voz distinta. Nichols aponta a técnica, a retórica e o estilo como dimensões complexas e potencialmente contraditórias da representação documental.

A técnica, o estilo e a retórica compõem a voz do documentário: são um meio através do qual uma argumentação se representa a si mesma perante nós (em contraste com os meios através dos quais se faz uma história na ficção). A voz do documentário expressa uma representação do mundo, uma perspectiva e um comentário sobre o mundo. A argumentação apresentada através do estilo e da retórica, a perspectiva e o comentário, por sua vez, ocupam uma posição dentro do contorno da ideologia. É uma proposição sobre como é o mundo – o que existe dentro dele, qual é nossa relação com estas coisas, que alternativas podem haver – que pedem nosso consentimento. “Isto é assim, verdade”? A função da retórica consiste em levar-nos até uma resposta. “Sim, é”, tacitamente – em cujo caso se implantam uma série de suposições e uma imagem do mundo, que estão disponíveis para nossa orientação no futuro – ou abertamente – em cujo caso nossos próprios propósitos e crenças conscientes se alinham com os que nos propõe. (Nichols, 1991:140).

Em *La voz de las piedras* não existe uma voz que faça uma menção direta ao receptor e guie o modo de olhar. No filme, nota-se a preocupação de que os próprios camponeses deslocados de *El Encanto* narrem as histórias vividas. Desse modo, o documentário conta a história a partir

do olhar dos próprios deslocados evitando comentários de autoridades e especialistas no assunto. O diretor prefere adotar o que Nichols chama de voz de perspectiva, pois, por meio dela, não é possível afirmar, mas apenas inferir qual o ponto de vista do realizador. Cabe aos receptores adotarem seus próprios pontos de vista. Porém, ao permitir que os próprios indivíduos deslocados contem suas histórias, Corcuera explicita o seu ponto de vista e evidencia a voz do documentário não como uma mera reprodução da realidade, mas uma forma específica de representação com uma perspectiva peculiar.

Considerações finais

A partir do movimento de análise do filme *La voz de las piedras* proposto nesta comunicação, é possível notar que ao tirar a voz destes indivíduos vulneráveis face aos acontecimentos políticos colombianos do silêncio, o realizador permite um movimento de pensar em que por um lado, tem-se o “desenraizamento” como uma condição desagregadora da memória, mas, por outro, há a presença da memória nos lugares e pedras como um processo de preservação e recriação da temporalidade histórica singular, na qual sensibilidades, saberes e identidades em devir se relacionam.

Em meio a ausência na mídia de espaços em que os deslocados possam falar e serem escutados, o documentário aparece como uma das poucas alternativas que lhe permitem, não só deixar a invisibilidade, mas também terem registrados os testemunhos da violência em que vivem e, dessa maneira, fazer com que as pessoas tomem consciência do que se passa em relação a eles e permitir que conflitos como estes, tratados como invisíveis pelos meios de comunicação, não caiam no esquecimento.

Como uma voz contrária aos meios tradicionais, as vozes daqueles que não são escutados encontram novas maneiras de se fazerem escutar. Em *La voz de las piedras*, Corcuera consegue mostrar, através do acompanhamento do movimento do retorno, não só o momento em que os deslocados conseguem voltar as suas terras, mas também, entre lembranças e sonhos, evidencia a experiência da deslocação, da resistência e, finalmente, a realização do sonho comum aos membros da comunidade: o retorno para as suas terras.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1992), *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- HARTMAN, Geoffrey (2000), "Holocausto, Testemunho, Arte e trauma" in NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (eds.), *Catástrofe e representação*, São Paulo: Escuta.
- NICHOLS, Bill (1981), *Ideology and the image*, Bloomington: Indiana University Press.
- ____ (1991), *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- ____ (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- ____ (2005), "The Voice of Documentary" in ROSENTHAL, Alan (ed.), *New challenges for documentary*, Berkeley: University of California.
- POLLAK, Michael (1989), "Memória, Esquecimento e Silêncio" in *Estudos Históricos*, volume 3, Rio de Janeiro.

TODOROV, Tzvetan (2002), *Memória do mal, tentação do bem. Uma análise do século XX*, Portugal: Asa Editores II, S.A.

Filmografia

La voz de las piedras (2007), de Javier Corcuera.

Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=eaADfhAGcC8> parte 1

http://www.youtube.com/watch?v=DGb6f_1jj5g&feature=related parte 2

http://www.youtube.com/watch?v=DGb6f_1jj5g&feature=related parte 3.

Acesso em 13 out. 2013.

GÊNERO E DIALOGISMO: UM OLHAR SOBRE O DOCUMENTÁRIO AMBIENTAL A PARTIR DE MIKHAIL BAKHTIN E BILL NICHOLS

Priscilla Medeiros; Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes*

Resumo: Este artigo apresenta um trabalho teórico que pretende analisar o documentário enquanto gênero discursivo, a fim de entender como é construído o discurso nos documentários de temática ambiental. Para tanto, trabalhamos com o pensamento sócio-interacionista de Mikhail Bakhtin, abordando conceitos como dialogismo, gêneros discursivos e polifonia e com os estudos de Bill Nichols acerca do filme documentário.

Palavras-chave: Documentário, meio ambiente, dialogismo, gêneros do discurso, Bakhtin.

Resumen: Este artículo presenta un trabajo teórico que pretende analizar el documental como género discursivo, a fin de entender cómo se construye el discurso de en los documentales de temática ambiental. Para ello, trabajamos con el pensamiento socio-interaccionista de Mijail Bajtin, abordando conceptos como dialogismo, polifonía, géneros discursivos y polifonía, con los estudios de Bill Nichols sobre el cine documental.

Palabras clave: Documental, medio ambiente, dialogismo, géneros discursivos, Bakhtin.

Abstract: This paper presents a theoretical work that analyzes the documentary as a discursive genre in order to understand how the discourse of environmental documentaries is constructed. To this end, we associate the socio-interactionist thought of Mikhail Bakhtin, addressing concepts such as dialogism, polyphony and discourse genres with the studies of Bill Nichols on documentary film.

Keywords: Documentaries, environment, dialogism, discursive genres, Bakhtin.

Résumé: Cet article présente un travail théorique qui analyse le documentaire comme un genre discursif dans le but de comprendre comment est construit le discours

* Priscilla Medeiros, Doutoranda. Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Comunicação Social da UFPE, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 50670-901, Recife, Brasil. E-mail: prismuniz@gmail.com

Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes, Doutora. Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Departamento de Comunicação Social da UFPE, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 50670-901, Recife, Brasil. E-mail: isaltina@gmail.com

Submissão do artigo: 11 de maio de 2014. Notificação de aceitação: 20 de agosto de 2014..

des documentaires traitant des questions environnementales. À cette fin, nous nous appuierons sur la pensée socio-interactionniste de Mikhaïl Bakhtin, à l'aide de concepts tels que dialogisme, polyphonie et genres discursif, et également sur les études de Bill Nichols concernant le film documentaire.

Mots-clés: Documentaires, environnement, dialogisme, genres discursif, Bakhtin.

Introdução

Pensar o documentário ambiental a partir de uma teoria das interações sociais é o cerne deste trabalho. Tais interações serão exploradas, aqui, tanto na constituição do gênero documentário enquanto tal quanto na construção discursiva do subgênero dos documentários ambientais, sendo que tais construções discursivas são talhadas dentro dos contornos do gênero, o que demonstra a inter-relação entre os eixos. O artigo terá como referência o pensamento de Mikhail Bakhtin sobre os gêneros discursivos e os processos interativos e conceitos de Bill Nichols acerca do documentário, que nesse trabalho é considerado um gênero que se desenvolve em diferentes modos, como será mostrado mais adiante.

Na primeira parte do trabalho, será discutido o status do gênero documentário, com o objetivo de se buscarem pistas para responder o que faz de um filme um documentário e como tal status pode ser pensado dentro de um gênero que vêm se mostrando tão heterogêneo em seus diferentes modos.

A segunda parte começa por pensar a definição do documentário ambiental a partir do termo “ambiental”, para depois discutir a dimensão política e retórica de tais filmes. Também será discutido como fenômenos como intertextualidade, interdiscursividade e polemica são usados na construção do discurso ambiental dos documentários.

Trata-se de um artigo teórico, que não trabalha com um corpus de análise específico. No entanto, ao longo do texto, alguns documentários

ambientais e mesmo os seus textos serão usados como forma de ilustrar os conceitos discutidos.

Documentário enquanto gênero discursivo

Na obra do teórico russo Mikhail Bakhtin, a linguagem é compreendida enquanto resultado das interações sociais. O autor explica que todo enunciado é resultado de uma memória discursiva, ou seja, o ato da enunciação pressupõe a articulação, por parte do enunciador, de outros enunciados, proferidos em outras épocas e outros contextos por outros sujeitos. Segundo Bakhtin, cada ato de enunciação é constituído de assimilações e reestruturações de diversos enunciados anteriores, ou seja, cada discurso é composto a partir de vários outros discursos, o que significa que nenhum enunciador pode reclamar o status de um Adão mítico, que está a pronunciar um discurso primeiro e totalmente original sobre o mundo (Machado, 2008). Os enunciados surgem em diferentes esferas de utilização da língua nas atividades humanas, e cada uma dessas esferas produz formas relativamente estáveis de enunciados, que são os gêneros do discurso (Bakhtin, 1997).

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolveu fica mais complexa (Bakhtin, 1997: 279).

Bakhtin divide os gêneros discursivos entre primários e secundários, deixando claro que os gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários em sua composição. Os gêneros primários, mais

simples, têm uma relação imediata com a realidade existente, aparecendo na comunicação verbal espontânea do cotidiano (conversas, cartas, etc.). Por sua vez, os gêneros secundários aparecem em circunstâncias comunicacionais mais complexas, contemplando uma comunicação cultural (nos romances, teatro, comunicação científica, etc.) (Bakhtin, 1997).

Bakhtin explica que os gêneros surgem a partir de novas necessidades comunicativas do homem, por isso, eles estão intrinsecamente ligados a um contexto sócio-histórico e cultural. Dessa forma, o gênero “está inserido na cultura, em relação a qual se manifesta como ‘memória criativa’ onde estão depositadas não só as grandes conquistas das civilizações, como também as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço”. (Machado, 2008: 159). Em *Estética da criação verbal*, o autor menciona especificamente os gêneros escritos e falados, no entanto, sua teoria pode ser facilmente aplicada aos gêneros audiovisuais. Pensando especificamente no nosso objeto, o filme documentário é um gênero secundário que, composicionalmente, pega emprestado diálogos da esfera do cotidiano, transmutando-os em parte de um produto verbal mais complexo.

O surgimento do documentário enquanto gênero ocorre a partir de uma conjunção entre o arcabouço tecnológico que possibilitou a atividade cinematográfica e um contexto histórico específico. Bill Nichols (2001), explica que a origem do filme documentário não tem a ver com uma intenção de algum diretor de “inventar” o documentário enquanto tal, mas antes disso, o interesse dos precursores era de cunho experimental. Eles queriam explorar os limites do cinema e descobrir novas possibilidades. A associação dos filmes resultantes desse processo a uma tradição de filmes documentários foi obviamente um processo posterior, que ocorre porque “a cultura é uma unidade aberta, não um sistema fechado em suas

possibilidades” (Machado, 2008). Realizados no final do século 19, os filmes de Louis Lumière, que fazem parte dos primórdios do cinema, são comumente citados como os primeiros passos do documentário, uma vez que são compreendidos como registros da vida cotidiana (trabalhadores deixando a fábrica, ou a chegada do trem, por exemplo). “A extraordinária fidelidade da imagem fotográfica àquilo que ela registra concede a tal imagem a aparência de um documento. Ela oferece uma evidência visível daquilo que a câmera viu” (Nichols, 2001: 83).¹

Em 1922, o filme *Nanook, o Esquimó* (Nanook of the North) do Norte, de Robert Flaherty, fez com que seu realizador fosse posteriormente conhecido como “pai do documentário”. Foi esse filme que começou a moldar o formato que hoje denominamos documentário (que, apesar de alguns elementos em comum, tornou-se um gênero bastante heterogêneo, como veremos adiante). Para realizar o filme, Flaherty passou um ano acompanhando a vida do inuit Nanook e de sua família no Círculo Ártico.

O reconhecimento do documentário enquanto um gênero distinto da ficção no cinema só ocorreu no final dos anos 20 e início dos 30. Quem cunhou o termo foi o diretor escocês John Grierson, em 1926. Em paralelo ao trabalho do escocês, o diretor russo Dziga Vertov já realizava o seu “cinema-verdade” na União Soviética, mas foi somente com a escola britânica de Grierson que o documentário passou a existir com esse nome e ganhou uma base institucional (Nichols, 2001). No Brasil, nas duas primeiras décadas do século XX, os primeiros documentários e cine-jornais foram financiados pelo estado e pela elite econômica (Rodrigues, 2010). Até o fim da segunda guerra, o caráter institucional prevaleceu no documentário brasileiro. Foi só na década de 60 que surgiu um cinema documental com uma maior identidade nacional, com destaque para

1) “The remarkable fidelity of the photographic image to what it records gives such an image the appearance of a document. It offers visible evidence of what the camera saw”.

filmes como *Cinco vezes favela* (1962), filme de cinco episódios dirigidos por Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade e *Cabra marcado para morrer* (1964), de Eduardo Coutinho.

Com o passar do tempo, o gênero se desenvolveu e foi ganhando novos e heterogêneos contornos à medida que os diretores experimentavam novos formatos. Além de movimentos e períodos com caracterizações específicas, Nichols entende que os cineastas foram, ao longo do tempo, desenvolvendo diferentes modos de representação no filme documentário.

Os modos funcionam como subgêneros, e são definidos a partir da forma que o documentário é organizado, de como os elementos são usados para passar a mensagem. O autor elenca seis modos: o *modo poético* (ênfase no estético antes do retórico. Trabalha com associações visuais, qualidades rítmicas, passagens descritivas e organização formal); o *modo expositivo* (ênfase no comentário verbal e uma lógica argumentativa); o *modo observacional* (ênfase no envolvimento direto com a vida cotidiana dos sujeitos como se observados por uma câmera não intrusiva); o *modo participativo* (ênfase na interação entre o cineasta e o assunto); o *modo reflexivo* (chama atenção para os pressupostos e convenções que governam o ato de produção de um documentário, há aqui um foco no próprio processo de representação) e o *modo performativo* (ênfase no aspecto subjetivo do envolvimento entre o cineasta e o objeto)². Os modos podem não aparecer de forma pura, ou seja, um filme pode misturar elementos de diferentes modos, mas normalmente há a predominância de algum deles. Os documentários ambientais, em sua maioria, se organizam sob a lógica do modo expositivo, mas há casos interessantes que fogem dessa tendência (por exemplo, filmes como os da *Trilogia Qatsi*, de Godfrey

2) Aqui, a descrição dos modos aparece de forma bastante resumida. Para uma melhor compreensão, ver *Introduction to Documentary* (2001), de Bill Nichols.

Reggio ou *Baraka* e *Samsara*, de Ron Fricke, que são documentários de temática ambiental do modo poético).

Tal heterogeneidade faz com que seja difícil responder o que caracteriza o documentário enquanto gênero, uma vez que não podemos reclamar para o documentário o status de reproduutor da realidade (o que o distanciaria da ficção, que antes de realidade seria imaginação, tornando a equação bastante simples. Mas não é dessa forma que o documentário deve ser encarado). É fato que o documentário aborda o mundo em que vivemos antes de um mundo imaginado pelo diretor, no entanto, ele não é a réplica ou cópia de algo que já existe, mas sim uma representação do mundo que nós já ocupamos, e tal representação é construída a partir de um ponto de vista entre vários outros possíveis (Nichols, 2001). Nichols (2001) defende que todo filme é um documentário, distinguindo os documentários de satisfação dos desejos (ficção) dos documentários de representação social (não ficção). Isso porque mesmo os filmes de ficção evidenciam a cultura que os produziu, tornando-se assim um documento (ainda assim, devido ao uso corriqueiro, trataremos como documentário neste artigo apenas os filmes de não ficção).

Alguns elementos aparecem frequentemente em vários filmes documentários, o que poderia nos levar a crer que eles caracterizariam o gênero. Se pensarmos nos documentários de temática ambiental, por exemplo, é bastante comum a utilização do comentário em voz over direcionando e amarrando o filme, nos explicitando verbalmente quais são as questões sobre as quais devemos refletir. Mas quando nos deparamos com um documentário como *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Reggio, a lógica muda. Nele, não há qualquer comentário. Trata-se de um filme não narrativo e não verbal que trabalha a sua temática (a ação do homem sobre o ambiente) a partir de sequências de imagens acompanhadas por temas

musicais do compositor Philip Glass.³ Trata-se de um documentário do modo poético, de acordo com a classificação de Niclols (2001).

Além disso, não existem elementos fixos que possam separar de forma absoluta documentário de ficção. Alguns documentários utilizam práticas e convenções de filmes de ficção, como roteirização, encenação e reconstituição. Da mesma forma, alguns filmes de ficção adotam elementos normalmente associados aos documentários, como a presença de atores sociais (não atores), câmeras portáteis manobradas pelos atores, improvisação, entre outros. O documentário brasileiro *Ilha das Flores* (Brasil, 1989), do cineasta Jorge Furtado, por exemplo, se utiliza de uma narrativa ficcional para abordar o seu tema, que é a desigualdade social que existe por trás de todo o processo ligado ao ato do consumo. Ao mesmo tempo, um filme de ficção como *A Bruxa de Blair* (EUA, 1999) construiu sua narrativa utilizando elementos do universo da não ficção.

Por tudo isso é que, em última instância, o que define se um filme pertence ou não ao gênero documentário são as interações sociais entre as partes envolvidas no processo de produção/recepção dos discursos. Aqui, voltamos aos processos interacionais, tão caros a Mikhail Bakhtin.

As formas de interação entre as partes ocorrem de forma distinta nos documentários em relação à ficção. “Eles são feitos com diferentes pressupostos em relação à finalidade, envolvem uma relação diferente entre o cineasta e o assunto e provocam diferentes tipos de expectativas

3) Há algumas exceções na lógica de não verbalização desse documentário. Nele, em determinados momentos, a palavra *Koyaanisqatsi* (vida fora de equilíbrio, na língua hopi) é entoada no começo e no final do filme. Além disso, três profecias hopi são cantadas por um coral no movimento “Prophecies”, e são traduzidas nos créditos finais: “Se nós tirarmos coisas preciosas da terra, convidaremos o desastre.”; “Perto do Dia da Purificação, haverá teias de aranha sendo feitas no céu.” E “Um contêiner de cinzas pode um dia ser jogado do céu, o que pode queimar a terra e ferver os oceanos.”

no público” (Nichols, 2001, p. xi)⁴. Nichols defende que a definição de documentário deve ser abordada a partir de quatro ângulos distintos: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos e da audiência. De uma forma resumida, o fato de um filme ser produzido por uma instituição que é conhecida pela produção de documentários e ser classificado como documentário por essa mesma instituição é um dos fatores que faz dele um documentário. “Se o Discovery Channel chama um programa de documentário, então esses itens podem ser rotulados como documentários antes mesmo que qualquer trabalho por parte do público ou da crítica comece” (Nichols, 2001: 22)⁵. Por sua vez, os profissionais do ramo do documentário falam uma mesma língua, compartilham uma espécie de mandato para representar o mundo histórico ao invés de inventar mundos alternativos, participam de festivais de cinema especializados, etc. Essas coisas em comum fazem com que eles compartilhem um senso de propósito, apesar das diferenças de estilos e técnicas. Convenções textuais também ajudam a reconhecer um filme enquanto documentário. A já citada técnica do comentário em voz over, as entrevistas, as locações, a presença de atores sociais ou pessoas em suas atividades cotidianas são características comuns a vários documentários, apesar de não serem condição *sine qua non* para que um filme seja classificado dentro do gênero. A última parte nessa interação que faz com que um filme seja reconhecido como um documentário é o público. A noção de que um filme é um documentário é construída pela mente do observador tanto quanto é construída por seu contexto e estrutura.

4) “They are made with different assumptions about purpose, they involve a different quality of relationship between filmmaker and subject, and they prompt different sorts of expectations from audiences”.

5) “If the Discovery Channel calls a program a documentary, then these items come labeled as documentary before any work on the part of the viewer or critic begins”.

Eitzen (1995) contesta as formas como alguns autores trabalham a questão da distinção entre ficção e não-ficção, incluindo uma crítica à própria abordagem de Bill Nichols, que, para Eitzen, ainda insiste numa definição do documentário a partir de uma relação com o “mundo histórico”, o que criaria uma outra dificuldade de definição: o que seria esse “mundo histórico”? Para o autor, antes de o documentário se diferenciar da ficção por fazer reivindicações de verdade, o que realmente o distingue é a aplicabilidade da pergunta “ele pode estar mentindo?”. Essa pergunta só é possível a partir de um conjunto de negociações interacionais entre o público e a obra, pois são as expectativas e inferências do público com determinado texto que tornam a questão aplicável ou não.

A construção do discurso do documentário ambiental

No gênero documentário, os diferentes discursos acerca das questões ambientais encontram um terreno fértil para se desenvolverem, uma vez que tal subgênero permite a construção da subjetividade e a expressão aberta do ponto de vista. Enquadrar um filme enquanto “documentário ambiental” pode não ser uma missão tão simples quanto aparenta. As pistas para entendermos o que define o gênero documentário apareceram no tópico anterior, com base nos estudos de Mikhail Bakhtin acerca dos gêneros discursivos e da obra de Bill Nichols sobre o filme documentário. No entanto, ainda nos resta a problemática trazida pelo termo “ambiental”. O que é um documentário “ambiental” ou um filme “ambiental”, se todos os filmes, de alguma forma (ao menos através das locações), referenciam um meio ambiente, seja um espaço natural ou construído/modificado pelo homem? Seriam os documentários sobre a vida selvagem, exibidos no Discovery Channel ou no Globo

Repórter, exemplos de documentários “ambientais”? Obviamente, as perguntas acima não possuem uma resposta definitiva. Por ora, basta convencionarmos que, para o propósito deste artigo, consideraremos como “ambientais” ou “de temática ambiental” apenas os documentários que abordam aspectos relacionados aos desequilíbrios ambientais provocados pela ação do homem sobre o planeta. Dessa forma, se o documentário sobre a vida selvagem abrange questões como a perda da biodiversidade, o risco de extinção de espécies devido à ação humana ou o processo de adaptação de determinada espécie às mudanças ambientais provocadas pela sociedade desenvolvimentista, entendemos que se trata de um documentário ambiental. Caso se trate apenas de uma exposição sobre como determinada espécie vive na natureza, por exemplo, o filme já não faz parte do nosso universo de interesse.

Normalmente, os documentários pretendem ter algum tipo de impacto no mundo histórico, e para tanto precisam convencer o público de que o ponto de vista adotado por eles é o mais adequado (Nichols, 2001). Isso é bem evidente nos documentários de temática ambiental, que quase sempre se propõem a esclarecer questões acerca da crise ambiental vigente, muitas vezes com objetivo de fazer com que o público atue, de alguma forma, na mitigação da crise. Enquanto, na maioria das vezes, a ficção se contenta em suspender a nossa descrença (fazendo com que aceitemos seu mundo como plausível), o documentário requer a nossa crença em que o mundo construído por ele é verdadeiro (Nichols, 2001). Quando o indivíduo entra em contato com o produto do documentário, a fruição aciona sua compreensão responsiva ativa. Bakhtin (1997) explica que o locutor de determinado discurso já o profere esperando tal compreensão responsiva ativa. “O que ele espera, não é uma compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção,

uma execução, etc.” (1997, p. 291). No caso do documentário, a resposta esperada pelo cineasta é a de que o público concorde com o seu ponto de vista, ou ao menos que ele o filme o afete de alguma forma, criando dúvidas ou reflexões, por exemplo. Trata-se de um trabalho de persuasão, e é por isso que ele normalmente se alinha a uma tradição retórica.

Como já foi mencionado, o documentário é um terreno perfeito para a exploração do ponto de vista, uma vez que, ao contrário do que acontece, por exemplo, com o jornalismo, não existe uma expectativa em torno da discutível noção de “objetividade”. Dessa forma, o gênero em questão consegue dar espaço para os mais diversos tipos de discursos ambientais. Tais discursos, como quaisquer outros, são necessariamente construídos a partir de outros, numa relação dialógica.

Em Bakhtin, dialogismo “é o modo de funcionamento real da linguagem, e, portanto, é seu princípio constitutivo”, conforme explica com clareza José Luiz Fiorin (2008: 167). A relação do homem com a realidade é sempre mediada pela linguagem, dessa forma, nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos sobre as coisas. Essa relação constitutiva entre os discursos é o dialogismo (Fiorin, 2008). Dessa forma, um enunciado como “proteja a natureza” está constitutivamente associado a infinitos enunciados anteriores a ele. Sua ocorrência só se dá porque, ao longo da história, foram pronunciados discursos que construíram uma noção de natureza, discursos que positivaram a preservação ambiental, discursos que apontaram a responsabilidade individual na proteção da natureza, entre incontáveis outros tipos de discursos que, por sua vez, também foram construídos a partir de uma gama de outros discursos anteriores. É importante ressaltar que, em Bakhtin, o diálogo não se resume à conversa face a face, mas antes abarca um conjunto amplo de formas de comunicação verbal que

podem se manifestar tanto nos gêneros primários quanto nos secundários, incluindo os gêneros audiovisuais.

Além da concepção ampla de dialogismo apresentada anteriormente, Bakhtin também concebe uma concepção estreita de dialogismo, que é o dialogismo enquanto forma composicional, quando a voz do outro é mostrada no texto. São as diferentes formas de discurso citado.

O texto enquanto diálogo entre textos aparece primeiro em Bakhtin, para depois dar origem a noções de intertextualidade e interdiscursividade, adotadas pela análise de discurso francesa. Na tentativa de corrigir mal-entendidos e padronizar as diferentes definições de intertextualidade e interdiscursividade, adotadas de formas distintas por diferentes teóricos, Fiorin (2008) propõe uma conceituação com base na obra de Bakhtin. O autor explica que qualquer relação dialógica é interdiscursiva, pois traz uma relação de sentidos. No entanto, apenas quando a relação discursiva é materializada em textos é que podemos dizer que ocorre a intertextualidade. Isso quer dizer que toda relação intertextual é também interdiscursiva, mas o contrário não é necessariamente verdade.

Trabalhando com o universo dos documentários ambientais, observemos a diferença. Em *A história das Coisas* (EUA, 2007), de Lois Fox, a locutora Annie Leonard afirma: *Há uma nova maneira de pensar sobre isto, baseada em sustentabilidade e equidade. Química verde, lixo zero, produção de circuito fechado, energia renovável, economias locais vivas. Já está acontecendo. Alguns dizem não ser realista, que não pode acontecer, mas eu digo que aqueles que não acreditam são aqueles que querem continuar no caminho antigo.* Em todo o trecho não aparece o fenômeno da intertextualidade, apenas a interdiscursividade. Mesmo quando a locutora afirma que “alguns dizem não ser realista”, não há a citação de um texto, mas sim a alusão a um discurso (abstração).

No mesmo documentário, há uma mudança de situação neste outro trecho: *Logo após a Segunda Guerra mundial, o pessoal estava tentando achar um jeito de melhorar a economia. Victor Lebow, um analista do varejo, articulou a solução, que se tornou a regra para todo o sistema. Ele disse: ‘Nossa economia altamente produtiva exige que façamos do consumo nosso meio de vida, que convertamos os atos de comprar e usar esses produtos em rituais, que busquemos nossa satisfação espiritual e de nosso ego no consumo... Precisamos das coisas consumidas, queimadas, substituídas e descartadas de modo mais e mais acelerado.* Aqui, através do discurso direto, há a incorporação textual da voz do outro, portanto, aqui ocorre a intertextualidade.

No documentário, a intertextualidade pode aparecer de outras formas além da citação de um texto por parte de um locutor. Logo no início de *Meat the Truth – Uma Verdade mais que Inconveniente* (Holanda, 2008), é mostrado o trailer de outro documentário ambiental: *A última Hora*, de Nadia Connors e Leila Connors Petersen, que tem a narração do ator Leonardo Dicaprio. Aqui, o discurso do outro está bem marcado e separado. Imagens de um filme em outro filme configuram uma forma de intertextualidade própria dos gêneros audiovisuais. No mesmo filme, aparece uma animação chamada *The Meatrix*, que faz uma paródia dos filmes da série *Matrix*. *Meat the truth* incorpora a animação na íntegra, criando um processo de intertextualidade. Ao mesmo tempo, em *The Meatrix* também ocorre intertextualidade em relação aos filmes *Matrix*, com a diferença que, na paródia, “o diálogo é bivocal, ou seja, inteiramente dialogizado” (Fiorin, 2008: 174). Ou seja: a separação entre as vozes é menos clara e menos marcada na paródia.

Além disso, em vários momentos *Meat the Truth* faz alusão ao documentário *Uma Verdade Inconveniente* (EUA, 2006), de Davis Guggenheim, provavelmente o mais conhecido documentário ambiental,

no qual o político americano Al Gore fala sobre mudanças climáticas. *Meat the Truth* levanta o questionamento sobre o porquê de Al Gore não ter mencionado, em seu filme, que a pecuária é a maior responsável pela emissão de gases que provocam o aquecimento global. Para desenvolver o tema, o filme é montado a partir de elementos que visam deliberadamente a criar ecos de *Uma Verdade Inconveniente* (o título “Meat the Truth” é claramente uma alusão a “An Inconvenient Truth”). Além disso, o primeiro filme é montado “imitando” elementos do outro, como a apresentação de uma palestra num ambiente de auditório, a utilização de infográficos e animações e até o uso de uma espécie de empilhadeira que levanta Al Gore para que ele consiga alcançar a parte mais alta de um gráfico). A intertextualidade aqui ocorre da mesma forma que na paródia.

É muito comum, nos documentários ambientais, a incorporação de textualidades de outras vozes com o intuito de se criar uma relação de polêmica. Ou seja: os textos são trazidos para o documentário para serem negados/combaticos. É o que ocorre quando documentários como *O Mundo Segundo a Monsanto* (França/Canadá/Alemanha, 2007) e *Soluções Locais para uma Desordem Global* (França, 2010) incorporam propagandas da empresa de biotecnologia Monsanto, cujas práticas são criticadas em ambos os documentários. As propagandas não aparecem com o intuito de se mostrar o “outro lado” numa perspectiva de construção de uma “objetividade”. Elas aparecem para que seus discursos sejam desconstruídos. O discurso oposto surge, no documentário, “anulado enquanto tal, simulacro” (Maingueneau, 1984: 113)

Seja através da intertextualidade ou de outras formas de interdiscursividade, a voz do outro está sempre presente nos documentários. Quando assistimos a um documentário com muitas entrevistas, por exemplo, podemos ter a falsa impressão de que se trata de um discurso polifônico (em Bakhtin, a polifonia ocorre quando as diversas vozes que

permeiam um discurso aparecem de forma equipolente). Na verdade, o discurso do documentário é sempre monofônico. Ainda que muitas vozes componham o discurso, o processo de edição sempre ocorrerá de forma a favorecer o ponto de vista do diretor. No final, o que nos é mostrado no documentário é o olhar particular do cineasta sobre o mundo, um olhar com o qual talvez nunca nos tenhamos deparado antes, ainda que os aspectos do mundo representado nos sejam familiar (Nichols, 2001).

O discurso do documentário ambiental se constrói numa relação dialógica de polêmica com certos discursos que atuam como base de sustentação ideológica do mundo atual, responsável pela crise ambiental vigente (discursos ligados ao consumismo, ao “progresso” desenfreado, ao antropocentrismo, etc.). Nem sempre tais discursos combatidos pelos documentários ambientais são mostrados, demarcados, mas eles estão ali na própria constituição do que é dito. A análise de discurso francesa chama isso de “heterogeneidade constitutiva”, que aparece quando o discurso é dominado pelo interdiscurso, ou seja, quando “o discurso não é somente um espaço do qual viria introduzir-se, do exterior, o discurso do outro; ele se constitui através de um debate com a alteridade, independente de qualquer traço visível de citação, alusão, etc.” (Charaudeau e Maingueneau, 2012: 261). A heterogeneidade constitutiva “amarra, em uma relação inextricável, o Mesmo do discurso e seu Outro” (Maingueneau, 1984: 31).

Em *O Veneno está na Mesa*, é exibido o trecho de uma entrevista com o escritor Eduardo Galeano no qual ele afirma: *Os direitos da natureza e os direitos humanos são dois nomes da mesma dignidade, ou seja, qualquer contradição é artificial, e, sobretudo, quando nasce dessa religião do progresso, do desenvolvimento, do crescimento econômico, que predomina num mundo onde manda o deus mercado, que é um deus implacável, um deus invisível, tremendo filho da puta o deus mercado, que manda esquecer essa identidade entre os recursos naturais e a vida humana*

e entre os direitos humanos e os direitos da natureza. Aqui, o discurso de afirmação dos direitos do homem e da natureza é construído a partir da negação de valores presentes nas sociedades atuais, como progresso, crescimento econômico e mercado. O discurso do Outro, constitutivo do discurso do Eu, só pode aparecer desconstruído, na forma de simulacro. No mesmo documentário, a agrônoma Ana Primavesi defende: *Temos que ir mais pela natureza e menos pela tecnologia, porque a tecnologia em si, se não está trabalhando conforme da natureza, ela não vai conseguir um resultado satisfatório.* Aqui, apesar de não haver um discurso do outro delineado, mostrado, há o diálogo claro entre o discurso ambiental defendido pelo documentário e certos discursos entusiastas da tecnologia.

Os documentários ambientais também dialogam com diferentes discursos que emanam da esfera pública verde (Cox, 2010). Em *Uma Verdade Inconveniente*, Al Gore, analisando um gráfico, afirma: *Os chamados céticos dirão por vezes: ‘oh, tudo isso é um fenômeno cíclico, afinal houve um período de aquecimento medieval’. Pois houve. Ali está ele, ali mesmo. Há mais dois. Mas, comparado com o que está acontecendo agora, não há comparação possível.* É interessante notar que, ao representar o discurso dos céticos, Al Gore utiliza uma entoação diferente. Uma entoação de altivez que tem como objetivo criar certo ar de deboche. Assim, o discurso dos céticos é, no documentário, anulado tanto através de dados numéricos que são fornecidos posteriormente por meio de gráficos quanto pela própria entoação que o locutor usa para proferi-lo. A entoação, dessa forma, acaba por valorar o enunciado. “O sentido do discurso não existe fora de sua acentuação e entoação vivas”. (Bakhtin, 2006: 191).

Os documentários ambientais muito comumente incorporam o discurso científico, parte importante da chamada esfera pública verde. Tais discursos aparecem com o objetivo de darem força às mensagens

passadas pelos filmes, uma vez que a ciência se tornou uma importante fonte de legitimidade simbólica na sociedade (Cox, 2010). Por conta dessa influência, “muitos grupos, (inclusive os marginalizados), descobriram ser estrategicamente vantajoso apresentarem suas posições como científicas em suas lutas contra grupos opositores, que também reclamam justificações científicas para suas próprias posições” (Tucker, Ivakhiv, 2012, p. 12, tradução minha)⁶. Por vezes, o próprio embate entre posições científicas distintas é incorporado pelos filmes, como acontece com muita frequência no documentário *O mundo segundo a Monsanto*. Mais uma vez, o discurso do outro, que aqui é o discurso científico que respalda o lado opositor, só aparece enquanto simulacro, já anulado pelo discurso do documentário. No filme citado, tal anulação ocorre no momento em que se questiona a legitimidade de determinadas pesquisas científicas ao associá-las a interesses políticos e econômicos.

O discurso científico, além de aparecer textualmente, também é emitido visualmente. Os infográficos são um recurso muito utilizado em diversos documentários de temática ambiental. A infografia consegue ilustrar e tornar o discurso científico mais apreensível pelo público. Trata-se de uma função de simplificação. Além disso, “A iconografia pode auxiliar com seus efeitos insólitos e dramáticos” (Souza, 2009). A cenografia também constitui um elemento importante na construção visual do discurso científico dos documentários ambientais. Uma cena onde o cientista aparece em seu laboratório (com todos os elementos que indicam que se trata de tal ambiente), por exemplo, tem um claro sentido de legitimação da mensagem que será passada por ele.

6) “Many groups (even the marginalized) have found it strategically advantageous to present themselves or their positions as scientific in their struggles against opposing groups, which also claim scientific justification for their own positions”.

Considerações finais

Nesse artigo, procuramos observar o documentário ambiental a partir de processos de interação social que o permeiam, desde aqueles que estão na base de sustentação do documentário enquanto gênero discursivo relacionado à representação do mundo histórico até aqueles que surgem na própria construção do discurso de tais filmes, discurso esse que, apesar de permeado por diversas vozes, é um discurso monofônico, elaborado para afirmar um ponto de vista específico.

No caso do documentário ambiental, seu discurso dialoga principalmente com os discursos que atuam como base de sustentação ideológica do mundo contemporâneo, responsável pela explosão da crise ambiental. Tal diálogo ocorre sempre numa relação polêmica, e o discurso oposto, que é incorporado pelo discurso ambiental de forma constitutiva, aparece sempre enquanto simulacro.

Os discursos dos documentários ambientais também dialogam com outros discursos ambientais, seja de forma direta (a partir da intertextualidade), quanto de forma indireta (quando aparece apenas a interdiscursividade). Tal diálogo também chega a ocorrer em relações de polêmica, graças ao fato de não existir apenas um discurso ambiental. Os vários discursos ambientais apresentam convergências e divergências que surgem dialogicamente nos documentários ambientais.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov) (2006), *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- ____ (1997), *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

- CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique (2012), *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.
- COX, Robert (2010), *Environmental communication and the public sphere*. London: Sage.
- EITZEN, Dirk (1995), “When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception”. *Cinema Journal*, Vol. 35, No. 1, pp. 81-102. Austin: University of Texas Press.
- FIORIN, José Luiz (2008), “Interdiscursividade e intertextualidade”. In: Beth Brait (ed). *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, pp. 161-193.
- MACHADO, Irene (2008), “Gêneros discursivos”. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, pp. 151-166.
- MAINGUENEAU, Dominique (1984), *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial.
- NICHOLS, Bill (2001), *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- RODRIGUES, Flávia lima (2010). “Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro”. *SES Revista*, Juiz de Fora.
- SOUZA, Juliana Alles de Camargo (2009), “Do discurso ao texto (e vice-versa) no infográfico: a divulgação científica midiática, a multimodalidade e a narratividade”. In: *Coleção Hipersaberes*. Santa Maria:UFMS.
- TUCKER, Catherine M.; IVAKHIV, Adrian J. (2012), “Intersections of Nature, Science and Religion: an Introduction”. In: TUCKER, Catherine M (org.) *Nature, Science and Religion: Intersections Shaping Society and the Environment*. Santa Fe: Sar Press.

Filmografia

A história das coisas (2007), de Lois Fox.

Baraka (1992), de Ron Fricke.

Ilha das flores (1989), de Jorge Furtado.

Meat the truth- Uma verdade mais que inconveniente (2008), de Karen Soeters e Gertjan Zwanikken.

Nanook, o esquimó (1922), de Robert Flaherty.

O mundo segundo a Monsanto (2008), de Marie-Monique Robin.

O veneno está na mesa (2012), de Silvio Tandler.

Samsara (2011), de Ron Fricke.

Soluções locais para uma desordem global (2010), de Coline Serreau.

Trilogia Qatsi, (*Koyaanisqatsi* -1983), (*Powaqqatsi* - 1988) (*Naqoyqatsi* - 2002), de Godfrey Reggio.

Uma verdade inconveniente (2006), de Davis Guggenheim.

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

Análisis y Crítica de Películas
Analysis and Film Review
Analyse et Critique de Films

DUNGA RODRIGUES: A MUSICISTA CUIABANA EM DOCUMENTÁRIO

Ana Maria Marques; Dorit Kolling de Oliveira*

Dunga Rodrigues (Brasil, 2002, 20 min.)

Direção: Márcio Moreira e Kátia Meirelles

Roteiro: Luiz Carlos Ribeiro e Márcio Moreira

Produção: Kátia Meirelles e Marcio Moreira



* Ana Maria Marques, Doutora. Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de História e Programa de Pós-Graduação em História, 78060-900, Cuiabá, Brasil. E-mail: anamariamarques.ufmt@gmail.com

Dorit Kolling de Oliveira, Mestranda. Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, Instituto de Linguagens, Departamento de Artes, 78060-900, Cuiabá, Brasil. E-mail: doritkolling@yahoo.com.br

Doc On-line, n. 16, setembro 2014, www.doc.ubi.pt, pp. 180 - 199

Maria Benedita Deschamps Rodrigues – Dunga Rodrigues, como era mais conhecida – nasceu na cidade de Cuiabá, capital de Mato Grosso. Ao longo de sua vida, tornou-se professora, musicista, memorialista e escritora. Desde cedo dedicou-se ao “mundo da literatura” e ao “mundo da música”. Morreu no dia 6 de janeiro de 2002 devido a complicações cardíacas.

Existem vários relatos e documentos sobre Dunga Rodrigues,¹ além de dez obras impressas de sua autoria no campo da música e da literatura. Dunga também se engajou na fundação do Clube Feminino, do Mixto Esporte Clube (primeiro time de futebol profissional de Cuiabá), e foi colaboradora da revista *A Violeta*.²

Mas é tomando como ponto de partida o documentário *Imagem da Terra – Dunga Rodrigues* que este trabalho pretende fazer conhecer uma Dunga Rodrigues, inicialmente, por ela mesma³. Por meio de relatos gravados com a própria Dunga, o documentário traz à tona um “campo de possibilidades reais e imaginárias”, como nos fala Portelli (1996: 72), uma construção de sua trajetória de vida da perspectiva de suas próprias memórias e de outros que escrevem sobre ela. Na narração, os relatos são subjetivos e é nesse território de subjetividade intrínseca, que os fatos e a filosofia se interpõem.

1) Na Casa Barão de Melgaço, situada no centro histórico de Cuiabá, funciona a Academia Mato-grossense de Letras, na qual Dunga ocupou a cadeira 39. Anexa à “Casa Barão” está a sede do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, onde se encontra catalogado todo o acervo de Dunga e de seu pai, Firmo Rodrigues.

2) *A Violeta* foi o segundo periódico literário feminino com maior tempo em atividade ininterrupta no Brasil e o principal veículo de divulgação das causas femininas e feministas das mato-grossenses durante a primeira metade do século XX. Além disso, configurou-se como um dos periódicos mais profícuos e relevantes produzidos em Mato Grosso, até a sua extinção, em 1950, após 34 anos de circulação.

3) As falas de Dunga Rodrigues citadas neste artigo, não referenciadas, foram transcritas do documentário em análise.

Coleção “Imagem da Terra” – breves considerações

Em abril de 2002, a Secretaria de Cultura de Mato Grosso lançou o *kit* vídeo “Imagem da Terra”, por meio da Lei de Incentivo à Cultura – Hermes de Abreu. Trata-se de 14 vídeos documentários que abordam diferentes aspectos da cultura mato-grossense e foram exibidos, pela primeira vez, durante a 9ª Festa Internacional do Pantanal, que ocorreu entre 19 e 21 de abril de 2002, no Centro de Eventos Pantanal.

Os documentários que compõem o *kit* são: *A Dança dos Mascarados*, *Anji Ytambiely: Festa do Milho Bakairi*, *Arte aqui é mato*, *Carnaval Cuiabano 2000*, *Cavallhada de Poconé*, *Centenário de Santo Antônio do Leverger*, *Comunidade São Gonçalo*, *Dunga Rodrigues*, *Os Caretas*, *Os Cinco Morenos*, *Professor Carlos Reiners*, *Quilombo Mata Cavalo*, *Vila Bela da Santíssima Trindade* e *Viola de Cocho*.

O vídeo em homenagem à professora Dunga Rodrigues foi gravado em 2001 como um registro videográfico de sua vida. Em sua ficha técnica temos, entre outros citados na apresentação inicial deste trabalho: imagens de João Carlos Bertou; entrevista de Sônia Zaramela; edição de Joubert Lobato, Geciel Borges e Leniza Castro. Contou ainda com o apoio da TV Universidade/UFMT.~

A trilha sonora apresentada no documentário

O documentário é permeado por música, ora como “fundo musical”, ora com a própria Dunga Rodrigues executando piano. As músicas que serviram como referência neste documentário são composições feitas para piano solo, não por acaso, acreditamos, pelo fato de Dunga ter sido pianista e professora de piano. Na ficha técnica apresentada ao final estão

descritas as músicas utilizadas: “Nocturne,⁴ opus 9, nº 2, em Eb major”, de F. Chopin;⁵ “Rapsódia⁶ Cuiabana”, de Dunga Rodrigues; e “Cirandas e cirandinhas”,⁷ “Terezinha de Jesus”, “O cravo brigou com a rosa”, “O pintor de Cannahi” (e não “O pintor de Canaí”, como está escrito na ficha técnica) e “Nesta rua, nesta rua”, de Villa-Lobos.⁸

4) “Nocturne” (Noturno) – “Título usado por Field, Chopin, Fauré e outros, para peças pianísticas sugerindo a noite e geralmente de caráter sereno e meditativo” (*Dicionário Grove de Música*, 1994: 660).

5) Chopin – Frédéric François Chopin, – compositor e pianista polonês que nasceu em 1810 e faleceu em 1849. De saúde frágil (tinha tuberculose), estabeleceu-se como pianista particular e intérprete de salão, sendo reconhecido por importantes compositores e músicos da época, como Liszt e Schumann. Conforme escrito no *Dicionário Grove de Música*: “Nenhum outro grande compositor devotou-se tão exclusivamente ao piano quanto Chopin”.

6) Rapsódia – “Termo oriundo da poesia épica grega antiga, usado pela primeira vez como título musical por Tomásek para um grupo de seis peças para piano (c. 1803)” (*Dicionário Grove de Música*, 1994: 765). “No aspecto formal, *Rapsódia* equivale a combinação de temas e ‘ares’ de caráter diverso e sem relação entre si, unidos livremente, [...] Dentro da absoluta liberdade, de *forma* da *Rapsódia*, é corrente sua divisão em duas partes, que se unem, e que correspondem ao modo dos movimentos *Lento-Allegro*” (Zamacois, 1985: 243-235). No caso específico da “Rapsódia Cuiabana”, Dunga utilizou-se dessa forma musical livre para compor e denominar a peça, usando basicamente o ritmo do rasqueado.

7) Cirandas – “Coleção de 16 peças para piano de Villa-Lobos, inspiradas diretamente em motivos folclóricos. Teve sua primeira audição em 1929” (*Dicionário Grove de Música*, 1994: 198). Fazem parte dessa coleção as seguintes composições: “Terezinha de Jesus”, “Senhora Dona Sancha”, “A condessa”, “O cravo brigou com a rosa (Sapo Jururu)”, “Pobre cega (Toada da rede)”, “Xô, Xô, passarinho”, “Passa, passa, gavião”, “Vamos atrás da Serra Calunga!”, “O pintor de Cannahi”, “Fui no Tororó”, “Nesta rua, nesta rua”, “Olha o passarinho, Dominé!”, “Que lindos olhos”, “À procura de uma agulha”, “A canoa virou”, “Có, có, có”. Já as “Cirandinhas” são da Coleção de 12 peças para piano de Villa-Lobos, também inspiradas em motivos populares/folclóricos brasileiros.

8) Villa-Lobos – Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro, nasceu em 1887 e faleceu em 1959. Segundo o *Dicionário Grove de Música* (1994: 992-993), foi o principal responsável por uma linguagem caracteristicamente nacional em música. Estudou e tocou violoncelo e violão. Compôs para orquestra, para grupos de câmara, violão, piano,

Sobre a ficha técnica escrita e a edição da trilha musical do documentário, cabem algumas considerações:

- quando citadas as composições de Villa-Lobos, “Cirandas e Cirandinhas” dá a impressão de que foi colocada como uma das composições, pela forma como aparece descrita (de forma igual às outras peças). No entanto, há um álbum chamado *Álbum das cirandas*, de Heitor Villa-Lobos, e nele estão contidas as demais peças citadas. Não há nenhuma “Cirandinha” – outro álbum de composições de Villa-Lobos – apresentada nesse documentário;
- é citada a peça “O cravo brigou com a rosa”; no entanto, o correto, como está escrito no índice das músicas do *Álbum*, seria “O cravo brigou com a rosa” (Sapo Jururu);
- ao ouvir e ver diversas vezes o documentário, não conseguimos reconhecer duas das músicas citadas, quais sejam: “Terezinha de Jesus” e “O pintor de Cannahi”, que constam na ficha técnica;
- há ainda a música “Leverger”, composição de Zuto e Zélito, que aparece sendo tocada por Dunga, mas não está citada na ficha técnica;
- e, por último, quando por vezes aparece Dunga Rodrigues tocando piano, a imagem e o som não estão sincronizados. Isso ocorre quando são feitas imagens com a câmera mais próxima.

Tais considerações, embora pareçam fugir da temática principal deste artigo, são importantes, vista a formação acadêmica de uma das autoras e também pelo respeito à musicista, que, exigente como era, certamente, se viva, visse e ouvisse, corrigiria.

voz, coro e música dramática. Teve também um importante papel de educador musical, com destaque para o canto orfeônico, implementado nas escolas no governo de Getúlio Vargas.

Dessas anotações, consideramos que a não informação sobre a música “Leveger” tenha sido grande falha, pois é apresentada no momento em que Dunga Rodrigues fala da cultura cuiabana, da música regional, e dá destaque, inclusive, ao rasqueado – dança e estilo musical tipicamente cuiabanos –, ritmo dessa composição de Zuto e Zélito Bicudo, considerada um “hino” à cidade de Santo Antônio de Leverger. No documentário, Dunga até mesmo fala que sempre buscou conhecer a origem do rasqueado e, de uma forma simplificada, explica:

Conforme o estudo que eu fiz, a minha convicção é essa: que toda a Música Brasileira, inclusive o rasqueado, é proveniente dos negros, da raça negra. E é um ritmo gostoso, ele é um ritmo apressado. É um compasso binário (2/4) mas usa, como se diz, um acompanhamento em terças e eu acho que é isso que dá a graça ao ritmo.

Segundo Corrêa (1993: 26), “o rasqueado cuiabano é derivado da polca paraguaia”. É composto em compasso binário simples (2/4), enquanto a polca paraguaia é composta em compasso binário composto (6/8). No rasqueado cuiabano, apesar de a melodia estar em compasso binário, o acompanhamento, normalmente tocado por violão ou contrabaixo, ou pela “mão esquerda” quando ao piano, tem o compasso “subdividido” em compasso ternário. A percussão que acompanha o rasqueado faz a mistura desses dois compassos – binário e ternário.

Dunga pesquisou, na década de 1930, as origens desse ritmo atualmente reconhecido e inventariado como patrimônio imaterial: o rasqueado. Ela demonstrou (Rodrigues, 2000) ser conhecedora da obra de Mário de Andrade (1908) *Música, doce música*, e a de Marisa Lira (1948) *A música das três raças tristes*, cujas perspectivas apontam a origem do rasqueado nos ritmos paraguaios transportados pelos rios que foram meios de ligação entre as fronteiras portuguesas e espanholas

durante tanto tempo. No entanto, defende que a forte influência está nos ritmos africanos. Dunga explica que, como na época não havia faculdades em Cuiabá, “os rapazes mais afortunados iam para São Paulo ou Rio de Janeiro em busca de expansão dos seus estudos” (Rodrigues, 2000: 83), enquanto as moças “distintas” se dedicavam ao estudo de piano. A dança do rasqueado, na inferência da autora, funcionava também como um “pega marido”. Esse ritmo veio das camadas populares e caiu no gosto da elite, nos saraus urbanos.

Esta dança começou nos chinfrins, isto é, nos bailecos e becos da cidade: Beco da Marinha, depois rebatizado de Beco de José do Carmo, um rapaz que aí fora assassinado, Beco Sujo, Beco Torto, Beco do Urubu e outros becos e daí foi passando para o salão até chegar ao piano, nos sofisticados e planejados Rasta-Pés (Arrasta Pés) puxados ao piano, que os havia inúmeros nesta cidade. (Rodrigues, 2000: 83).

Afora o rasqueado e a “Rapsódia Cuiabana”, tanto no “Nocturne” como nas “Cirandas” foram utilizadas gravações de artistas/pianistas – alguns não identificados. A primeira tem ao piano Peter Schmallfuss – pianista clássico alemão, que viveu entre 1937 e 2008. Quanto às “Cirandas”, não é feita referência nem ao artista nem à gravação utilizada.

As músicas “Leverger” e “Rapsódia Cuiabana” são executadas por Dunga Rodrigues e aparecem ora sendo tocadas por ela, ora sendo utilizadas como fundo musical.

Como já mencionado, acreditamos não ser à toa a escolha desses autores para compor a trilha sonora do documentário, embora não possamos afirmar com convicção tal proposição. No entanto, todos os autores/compositores das músicas selecionadas dedicaram-se com esmero às composições para o instrumento piano: Chopin, compositor polonês do período romântico, com inúmeras composições para piano; Villa-

Lobos, compositor brasileiro do século XX, também com inúmeras obras para piano. No campo regional, a escolha de um rasqueado e a própria composição de Dunga, “Rapsódia Cuiabana”, fecham a trilha sonora do documentário e dispensam maiores comentários.

O documentário

“Eu olho a janela. Sempre olhei. Aí, eu peço diariamente mais um dia, porque eu gosto muito da vida.” Com essas palavras, ditas por Dunga, ao som da composição “Rapsódia Cuiabana”, de sua autoria, e com imagens diversas de Cuiabá, o documentário *Dunga Rodrigues* tem início, como se a narradora estivesse olhando essas imagens através da janela de sua residência.

Maurice Halbwachs⁹ enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos. Halbwachs, referenciado por Michael Pollak (1989), destaca que os lugares da memória nos acompanham por toda a vida – as paisagens, as datas e personagens históricos, além das tradições, dos costumes, da música, do folclore e também da culinária.

E são desses lugares da memória que Dunga Rodrigues está a falar no documentário ora analisado. Imagens da cidade, paisagens, datas, pessoas importantes que passaram por sua vida, algumas tradições culinárias e, naturalmente, um pouco de música e literatura. Enfim, Dunga Rodrigues, nesse documentário, por meio de um relato oral de suas memórias, nos fala um pouco de sua trajetória de vida.

9) Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris: PUF, 1968.

Ao olhar pela janela, no início do documentário, Dunga Rodrigues nos mostra esses lugares da memória citados por Pollak. Mais que uma memória específica da narradora, trata-se de uma memória comum aos cuiabanos e a quem mora na cidade. Por meio dessas memórias de lugares apresentados no documentário, Dunga Rodrigues – e as pessoas responsáveis pela edição – acentua, conforme Halbwachs (*in* Pollak, 1989: 3), “[...] as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, [...] pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza, de ‘comunidade afetiva’”.

Após as imagens iniciais da cidade de Cuiabá, o documentário utiliza-se, basicamente, de cinco “cenários”: a residência de Dunga (a sala – quando trata da infância, seus hábitos, suas tradições – e a biblioteca – quando narra fatos de sua vida relacionada à literatura), sempre acompanhada, como trilha sonora, das “Cirandas”; a Av. 15 de Novembro – quando fala da região do Porto, também em sua infância; provavelmente o Conservatório Dunga Rodrigues – quando a autora toca a música “Leverger”; a Academia Mato-grossense de Letras – quando a narradora aparece tocando “Rapsódia Cuiabana”; e o Morro da Luz (Patrimônio Histórico Municipal que faz parte da cultura popular da cidade) – já nas falas finais acerca de diversos temas, também com o “fundo musical” da “Rapsódia Cuiabana”.

Dunga fala de si com o talento de narradora. Em 1936, Walter Benjamin dizia que “a arte de narrar está em vias de extinção”, mas ela revela ter esse dom de narrar quando começa a descascar uma banana no documentário, mostrando também um gesto de distinção e pertencimento de classe. Como diz Benjamin (1985: 205): “Quando o ritmo do trabalho se apodera dele [do ouvinte], ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por

todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual”.

Dunga, à mesa de sua sala, diz: “É bom recordar. Antigamente, quando eu era criança, [...] E essas recordações me remontam a minha infância. É bom a gente recordar quando se teve uma infância alegre e, vamos dizer, festiva”. Ao som das “Cirandas” de Villa-Lobos, Dunga fala de alguns aspectos de sua infância. Fala dos hábitos de comer banana, de suas brincadeiras de roda e de pegador, fala das folias. Diz que nasceu no dia 15 de julho de 1908, na região do Porto – bairro tradicional de Cuiabá –, onde foi muito feliz.

Dunga relata que foi “nessa época”, referindo-se a quando brincava na região do Porto, sem definir precisamente o ano, que ela entrou na escola para ser alfabetizada. Conta então de sua professora e detalhes da casa dela: “E tive a sorte de ter uma professora, Dona Joaquina Ferreira Lima – Dona Joaquininha. Não sei por que, eu entrei na casa dela e achei que era uma casa de boneca. E, apesar disso, de tomar como uma brincadeira, eu aprendi a ler corretamente com essa senhora”.

Nesse momento, quando a narradora começa a discorrer sobre outras recordações de infância, principalmente relacionadas à literatura, o cenário do documentário passa a ser a biblioteca de sua residência. A música de fundo também se modifica, inicia-se o “Nocturne”, de Chopin, uma música mais introspectiva. Indicando o lugar de memória, Dunga diz: “Neste baú, eu guardo minhas recordações de infância”.

Percebe-se que não há uma preocupação com a cronologia exata dos fatos. Pode-se resguardar tal façanha com base no fato de que também no discurso multivocal, nesses lugares de memória, segundo Portelli (2010: 27-28), “o tempo narrativo torna-se bem mais fugidio: a combinação de estruturas cíclicas e lineares dá lugar ao livre fluxo de

associações anacrônicas, determinado pelos procedimentos analógicos da memória e pelos objetivos dos narradores e narratários em diálogo”.

Numa passagem relatada com o humor peculiar de Dunga, ela diz: “Eu fico aqui pensando: será influência do cérebro, de uma literatura que eu comecei a descobrir, ou será do estômago? Fico indecisa! Sabe por quê?”. E prossegue contando que escrevia composições para as colegas de escola em troca de uma tira de queimada¹⁰; mas que, por outro lado, frequentava bastante a livraria e lia muito. Volta ao assunto anterior e fala que essa “fama” de fazer composições em troca de uma tira de queimada se espalhou para várias casas e que ela passou, assim, a aceitar encomendas de composições, sempre em troca de queimadas. Segundo ela:

[...] assim começou a minha introdução na literatura, porque eu tinha de ler bastante, tinha de ter um vocabulário bem vasto, para não fazer composições iguais. Cada uma tinha seu aspecto diferente, para não comprometer a mim, e a pessoa que era beneficiada.

Nas narrativas orais, diz Portelli (2010), as falas nem sempre vão ao encontro de acontecimentos centrais, mas também podem versar sobre situações e temas cruciais para quem está narrando. Assim, Dunga, em suas narrativas, circula muito mais por aspectos que para ela são importantes do que propriamente por uma reconstrução cronológica de sua trajetória de vida.

10) Ana França da Rocha Medrado, servidora da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), aprendeu a fazer queimada com a mãe quando ainda criança. Ela já teve seus quitutes expostos em feira de artesanato em Brasília, na Casa do Artesão (Cuiabá), e até hoje, aos 60 anos, tem seus clientes consumidores fiéis. Segundo ela, a base do preparo da queimada é combinar a rapadura de cana fervida com água e saber o ponto da fervura para depois puxar, enrolar e fazer as balinhas. Ana França, soprano do Coral da UFMT, conta que vendeu muita queimada para Dunga Rodrigues.

Outro fato relevante, relatado por Dunga, diz respeito às lendas que ela escreveu/recolheu. Ela fala que colecionou essas lendas desde cedo. Faz referência à Dona Maria Euzébia ou Ozébia¹¹, que conhecia vários contos e sabia transmiti-los com maestria, e que ela, Dunga, passou a colecioná-los. Ao se referir aos contos, às lendas contadas por Maria Ozébia, Dunga retrata que: “Ora exagerados, ora muito sofisticados, que era impossível serem verdades, mas que os acatava com toda fé, pela maneira convincente que a D. Maria Ozébia me contava”.

Segundo Portelli (1996: 64), não temos a certeza dos fatos. Nossa única certeza é o texto: “O que nossas fontes dizem pode não haver sucedido verdadeiramente, mas está contado de modo verdadeiro”. E é dessa forma que Dunga relata quão importante foi conhecer Dona Ozébia e sua forma de narrar as lendas e contos.

A protagonista fala ainda de um tio – o tio Gonçalo José Rodrigues – que era uma pessoa muito querida e também lhe contava histórias. Nesse momento, é quando menciona a história de um “homem muito torto, torto” que se chamava Dunga. Assim, justifica por que tomou o nome do homem para si, como apelido. Diz ainda que durante uma fase de sua vida, trocava de nomes: “Semírames”, “Amarilis”, “Adosinda”, até que o tio falou da história do “Dunga”. Adverte que não era o Dunga, personagem da história dos Sete Anões e a Branca de Neve. E reforça: “Era um Dunga lá de Porto Esperança, ou de Aquidauana, que era muito feio, fazia muitas micagens. Eu gostei muito e passei a me chamar de Dunga. Queria que todos me chamassem. Foi assim que eu criei este apelido”.

Depois dessa explicação sobre o apelido, o documentário volta ao cenário da residência de Dunga – na sala de sua casa – ao som das

11) Ozébia – o “anjo bom” que se sentava ao batente da janela do quarto de Dunga e contava histórias e lendas (Maria Benedita Dechamps Rodrigues, *Lendas de Mato Grosso*, Cuiabá: Ed. da Autora, 1997. p. 13).

“Cirandas”, e a protagonista fala novamente sobre a infância. Relata-nos então mais um fato, provavelmente pouco comum às meninas de sua idade. Diz que gostava de “acampar” na casa de sua avó e que para isso muitas vezes fugia de casa. Acrescenta: “[...] quer dizer que fugi de casa até pelas mãos de Dom Aquino Corrêa”. Refere-se às vezes que “fugiu” de casa com uma pessoa importante da sociedade cuiabana,¹² numa demonstração de sua irreverência.

No documentário, a protagonista fala também de sua introdução ao estudo da música. Nesse momento, tanto cenário como música se alteram, acreditamos ser o Conservatório Dunga Rodrigues, e a música, com certeza, é “Leverger”. Dunga conta que começou a estudar piano aos 6 anos, mas que não tinha piano em casa. Para resolver “este problema”, ia estudar na escola, local de que gostava muito e onde passava seus domingos. Era no Asilo Santa Rita, na época, também escola para meninas, onde Dunga aprendeu piano com a *Soeur* Marie Vicent, diplomada pelo Conservatório de Paris, depois tomou lições também com outras professoras e professores, vindo se diplomar pianista, apenas em 1972, pelo Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Uma década antes, fundou com mais quatro professoras e dois professores o primeiro conservatório de música em Mato Grosso – este durou pouco, talvez devido à transferência da diretora para o Rio de Janeiro. Sob a direção de Dalva Lúcia Silva Duarte, o conservatório passou a funcionar no centro da cidade, na Rua Coronel Escolástico. Dunga lecionou piano ali, e além da referida diretora, Maria Soares Campos Ferraz, Maria Scaff Bumlai Alves, Rosângela Thommen e Dorit Kolling, entre outras, também foram professoras dessa escola que

12) Dom Francisco de Aquino Corrêa, além de arcebispo de Cuiabá entre 1921 e 1956, foi governador do estado entre 1918 e 1922, quando implementou várias reformas urbanas na capital. Foi membro fundador do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso e ocupou a cadeira 34 da Academia Brasileira de Letras.

funcionou até 1989. Em 1992, o conservatório abriu as portas em novo endereço, na Rua Luís Carlos Pinheiro. Atualmente, o conservatório que leva o nome de Dunga Rodrigues funciona na Av. Dom Bosco, n. 1.789.

Nos finais da década de 1970, Dunga foi pesquisadora do Núcleo de Documentação Histórica e Regional (NDIHR) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), recém-fundada naquele ano. Ali trabalhou num projeto que resultou na publicação, em quatro volumes, do *Roteiro Musical da Cuiabania*. Terezinha de Jesus Arruda, então coordenadora do NDIHR, fez um carinhoso comentário de apresentação ao primeiro volume:¹³

Dunga Rodrigues, pesquisadora do NDIHR, conhecedora do sentir da alma regional – porque é a sua própria – vem se dando à tarefa, muitas vezes árdua, de coletar dados biográficos e partituras de compositores populares de Cuiabá, figuras que deram o tom de alegria às noites cuiabanas e às nossas festas de “chá com bolo”.

De volta ao cenário de sua sala e ao som das “Cirandas”, Dunga descreve outro hábito bastante comum em Cuiabá – o de ralar o guaraná para tomar em água com açúcar. Diz não ter se “viciado” em guaraná por “pura preguiça”, pois, segundo ela, era muito trabalhoso ficar ralando o guaraná, apesar de saber que era “bom para a saúde, um elixir para a vida”, como lhe dizia sua avó. Mais uma vez brinca com a situação e fala que poderia ter se viciado em água com açúcar, em licor, mas não guaraná: “Eu sei que não viciiei com guaraná por preguiça, mas de vez em quando eu tomo”.

13) Apud Elizabeth Madureira Siqueira. “A portentosa e inesquecível Dunga Rodrigues e sua contribuição para o resgate cultural em Mato Grosso”. In: *Tributo a Dunga Rodrigues*. Publicado em 2002, com patrocínio do Governo do Estado de Mato Grosso e apoio da Carrión & Carracedo Editores Associados, p. 22.

Mais do que um diálogo entre entrevistador/entrevistado, narrador/pesquisador, esse documentário institui uma bipolaridade dialógica dos sujeitos face a face, mediados pelo emprego estratégico da câmera de vídeo para gravar a entrevista.

Além do relato da própria Dunga Rodrigues, o documentário em estudo contou com a participação de outras pessoas ligadas ao meio cultural cuiabano e mato-grossense.

No documentário, temos mais que um diálogo, um contraponto de ideias, de falas, de temas. Na edição, são apresentadas falas dessas pessoas – sempre se referindo a Dunga Rodrigues – entremeadas com falas da própria protagonista. Entre essas pessoas, podemos citar Lenine Póvoas, Lúcia Palma, Abel Santos, Justino Astrevo Aguiar, Luís Carlos Ribeiro, Valdir Bertúlio, Glória Albuês, Benedito Pinheiro, Vera Capilé e Ivens Scaff. São artistas, professores, ex-secretários de Cultura do município de Cuiabá, médico-poeta, historiadores e músicos. Eles exaltam a professora, a pianista, a escritora – Dunga Rodrigues. São usados adjetivos e afirmações elogiosas para Dunga: pessoa irreverente, musa da arte cuiabana, musa do nosso imaginário; e citações como “Dunga é vida”, “Dunga é nossa”, “Dunga é eterna”, “Dunga é o Porto, é o quintal”.

Já se encaminhando para o final do documentário, num “bate e volta” de temas lançados, sem que apareça quem pergunta, Dunga Rodrigues vai pontuando. Registramos parte dessas respostas.

Ao ser instigada a falar sobre música, ela diz: “A música está em toda parte. No canto dos pássaros, na natureza, até no barulho dos automóveis. Eu acho que é uma graça, uma graça que Deus criou”. Sobre juventude: “A juventude, eu finjo que a conservo até hoje. É uma coisa tão gostosa que não dá vontade de se abrir mão para ter um caminho para a velhice. Você quer agarrar a juventude”. Sobre beber: “Cerveja – A primeira vez que eu tomei um copo de cerveja no Clube Feminino

eu senti um ohhhhhh. Todos os homens viraram para mim. Aí, eu virei o copo calmamente, e pronto, fiquei feliz”. Sobre humor, característica de sua personalidade: “Humor – Humor é uma coisa que eu acho que Deus dotou a criatura para amenizá-la de coisas, coisas que às vezes só existem no pensamento dela”. O prof. Julio DeLamônica Freire confirma essa afirmação dela, dizendo, no documentário, que Dunga nos deixou a melhor lição que poderia nos dar, uma lição de bom humor para enfrentar a vida.

Com essas falas, entre outras que apareceram no decorrer do documentário, Dunga se mostra uma mulher irreverente e firme nas suas atitudes e propósitos. Assim, conquistou posição de destaque numa sociedade e num tempo em que os espaços públicos eram cheios de restrições às mulheres. A memória de Dunga Rodrigues, registrada neste documentário, representa também uma conquista para as vozes femininas e um reconhecimento.

Dunga, sobre o século que iniciava e vendo sua vida no fim, diz:

Século XXI – Esse século XXI, ele me desperta dois sentimentos: um, muito agradável, por eu me sentir viva, dona ainda de meus pensamentos, de certa atividade. Enfim, me conservar viva. Ao mesmo tempo, eu vejo que o caminho é aquele que todos têm, inevitável. Mas para mim, quanto mais demorar, melhor!

Dunga, por ela mesma, se dizia: “Afinal, quem é Dunga Rodrigues? – É uma pessoa muito pernóstica, metida a quem sabe as coisas e não sabe é nada. Mas é uma pessoa que gosta da criatura humana, gosta dos pássaros, gosta da natureza, gosta da vida”.

Sobre educação, ela diz: “A educação, ela se manifesta no modo de vida. E o modo de vida, desde que eu era criança até agora, mudou tanto, que eu tenho dificuldade para saber quem tem boa educação e quem não

tem, porque, às vezes, o que você pensa que é falta de educação, acham-se, atualmente, modernidade”.

Sobre Deus, afirma caminhando pelo jardim do Morro da Luz: “Eu vejo Deus contemplando a natureza. Tanta beleza reunida, tanta coisa que o artista não conseguiu imitar. Então, o dono, o fabricante de tudo isso que nos dá de graça, chama-se Deus”.

Chegando ao final do documentário, Dunga aborda dois temas: amor e sexo. Porém, apesar de a narradora ter citado, exemplificado e abordado diversos fatos e temas de forma bastante descontraída, com relação a esses dois tópicos ocorre uma mudança de postura, responde deixando em aberto: “Amor – Já passei da fase do amor. Já tive meus altos e baixos, mas é uma coisa agradável e bonita. Sexo – Quem sabe na próxima encarnação eu darei melhores informações”.

A memória também abarca o silêncio e o esquecimento. Ela é seletiva, como já dito. Como diz Pollak (1989: 8): “[...] existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios ‘não ditos’. As fronteiras desses silêncios e ‘não ditos’ com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento”. Assim, quando Dunga fala sobre o amor e o sexo em sua vida, o silêncio também é utilizado como uma ferramenta de construção do seu texto, para esconder o que não quer dizer.

Mais do que o relato oral em si mesmo, a produção de um outro texto é que se faz importante em trabalhos de memória, como o produzido através do documentário *Dunga Rodrigues*. A subjetividade, importante elemento a ser utilizado nesse tipo de abordagem, se fez presente nas falas tanto da narradora protagonista, como dos outros narradores participantes e dos profissionais responsáveis pela edição do documentário. Mais importante do que ter a certeza do fato é a construção do texto.

Outras possibilidades de construção de texto podem ser apresentadas a partir dos “dados brutos”, das imagens e da entrevista editadas pelos idealizadores do documentário. Muitas das falas da nossa protagonista não se repetiriam, pelo menos não da mesma forma, em outra situação de entrevista. Também, diferentes análises e considerações acerca desse documentário poderiam modificar os rumos da presente análise e abordar outros aspectos.

Reconhecemos o importante trabalho de Dunga como musicista e memorialista da cidade de Cuiabá. Ela é, sem dúvida, importante personagem no enredo da história da música regional e brasileira – que tratou pouco de “marias” como Dunga. Ela dedicou sua vida à música – a ensinar música – e fez do magistério seu sacerdócio. Tantas como ela não figuram no *panteon* dos “grandes nomes” da música, porque não foram compositores ou intérpretes reconhecidos nos centros culturais considerados mais importantes do país ou internacionalmente. Todavia, o trabalho persistente, dedicado, minucioso e sensível de Dunga Rodrigues alavancou movimentos musicais populares e impulsionou a carreira de muitos músicos. Boa parte destes, que têm carreira sólida atualmente, conheceram e passaram pelo ouvido severo dela e podem depor sobre suas experiências. Dunga vive na memória da música em Mato Grosso.

Finalizamos com mais uma das falas de Dunga Rodrigues, sobre a vida, enquanto passeia pelo Morro da Luz (região central de Cuiabá) durante a entrevista: “Vida – A vida é isso que nós estamos fazendo agora, passeando, conversando, falando, procurando andar em paz consigo mesma, primeiro, e depois, com os outros”.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1985), *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, 4. Ed., São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.
- CORRÊA, Silbene Oliveira (1993), *O rasqueado como instrumento de musicalização*, Cuiabá: Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Educação Artística – Música, Universidade Federal de Mato Grosso.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa (1994), editado por Stanley Sadie, tradução Eduardo Francisco Alves, Rio de Janeiro: Zahar.
- POLLAK, Michael (1989), “Memória, esquecimento, silêncio” in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3.
- PORTELLI, Alessandro (2010), *Ensaio de história oral*, São Paulo: Letra e Voz.
- ____ (1996), “A filosofia e os fatos” in *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 2.
- RODRIGUES, Maria Benedita Deschamps (1997), *Lendas de Mato Grosso*, Cuiabá: Ed. da Autora.
- RODRIGUES, Dunga (2000), *Movimento musical em Cuiabá*, Cuiabá: editora particular da autora.
- SIQUEIRA, Elizabete Madureira (Org.) (2002), *Tributo a Dunga Rodrigues – gratidão e saudade*, Cuiabá: Secretaria de Estado de Cultura/Carrión e Carracedo.
- ZAMACOIS, Joaquín (1985), *Curso de formas musicales*, 6. Ed., Barcelona: Labor.

Sites

ALL MUSICA, Peter Schmaulfuss. Disponível em: <http://www.allmusic.com/artist/peter-schmaulfuss-mn0000682753/biography> Consultado em 15/11/2013.

DIÁRIO DE CUIABÁ (5/4/2002), “Secretaria de Cultura lança kit vídeo ‘Imagem da Terra’”. Disponível em: <http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=95931> Consultado em 15/11/2013.

MORAES, Edmilson (2009), “História na imprensa: Dunga Rodrigues”. Disponível em: <http://historiografiamatogrossense.blogspot.com.br/2009/05/historia-na-imprensa-dunga-rodrigues.html> Consultado em 15/11/2013.

Partituras consultadas

Musiker Portraits – Frédéric Chopin. Klavier Album (s/data), Alemanha: Schott's Sohne – Mainz.

Álbum das cirandas (1968), H. Villa-Lobos, Rio de Janeiro: Arthur Napoleão Ltda.

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS: O ÍNDIO COMO “HOMEM DE SEU TEMPO”

Cleonice Elias da Silva*

Como era gostoso o meu francês (1970, Lançamento em 1971, Brasil,
79 min.)

35mm, Cor

Diretor: Nelson Pereira dos Santos

Imagem: Dib Lutfi

Montagem: Carlos Alberto Camuyrano

Produção: Klaus Manfred Eckstein; Nelson Pereira dos Santos, Luis
Carlos Barreto; César Thedim

*Como era Gostoso o meu Francês*¹ (1971) é o nono filme do
cineasta Nelson Pereira dos Santos, seu segundo filme em cores,² sendo o

1) Este filme de Nelson Pereira abriu o *Festival de Cinema de Londres*, em novembro de 1971. No *Festival de Brasília*, ganhou o Troféu Carmem Santos e o prêmio de Melhor Filme, escolhido pelo júri popular. Em 1973, o cineasta é premiado pela *Air France* na categoria Melhor Diretor.

2) As cores e a iluminação, enquadramentos das cenas externas foram inspiradas na obra do pintor brasileiro Guinard. Como declarou Nelson Pereira: “Para *Como era Gostoso o Meu Francês*, nossa concepção de exteriores e da cor se inspirou na obra do pintor brasileiro chamado Guignard, que é um primitivo um pouco na linha de Douanier Rousseau, mas suave e mais doce no tratamento da cor, porém ligado aos tons vivos: vermelhos, verdes sobretudo verdes fortes. Além disso, rodamos em horas geralmente desaconselhadas, por exemplo no crepúsculo, uma luz muito fraca, o que acentuava

* Mestranda. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, Núcleo de Estudos de Política, História e Cultura – POLITHICULT, São Paulo, 05790 1000, Brasil. E-mail: cleoelias28@gmail.com

primeiro *Azyllo Muito Louco* (1970) – inspirado no conto *O Alienista* de Machado de Assis. Em 1969, Nelson Pereira com a sua equipe mudou-se para a cidade de Parati com o intuito de realizar uma série de filmes na região, realizando no período de quatro anos três filmes na referida cidade histórica.³

O projeto do filme analisado neste ensaio era antigo, data de inícios da década de 1960, e exigiu da parte do cineasta uma extensa pesquisa, principalmente, entre a literatura dos viajantes pelas “terras brasillis”, no século XVI, a partir do relato desses “viajantes cronistas” Nelson Pereira escreveu o roteiro de seu filme. Os principais cronistas consultados por ele no momento em que desenvolvia o roteiro foram: Jean Léry, o abate Thevet e os jesuítas Nóbrega e Anchieta. No entanto, o enredo do filme teve com principal fonte de inspiração o livro de aventuras de Hans Staden, *Viagem ao Brasil*. Staden de nacionalidade alemã, servindo como artilheiro no século XVI para os portugueses foi capturado pelos índios Tupinambás. Os franceses que conseguiram estabelecer relações de “amizade” com os Tupinambás e consideravam os portugueses como inimigos, empecilhos para suas pretensões de extensão do domínio sobre o território brasileiro, sugeriram que os índios comessem o alemão. Por sorte, Staden conseguiu adaptar-se ao cotidiano dos Tupinambás, viveu um período na tribo, conquistando a simpatia dos mesmos, que não seguindo o conselho dos franceses o mantiveram vivo.⁴

os vermelhos.” CÁRDENAS, Frederico de; TESSIER, Marx. Entretien Avec Nelson Pereira dos Santos. In: ESTEVE, Michel. *Le “Cinema Novo” brésilien*. Paris: Minard-Lettres Modernes, 1972. p. 70. Apud SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: O sonho Possível do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.p. 264.

3) O cineasta e docente do Instituto de Artes da UNICAMP, Nuno Cesar Pereira de Abreu, tem um projeto de pesquisa que analisa a produção de filmes de Nelson Pereira dos Santos na cidade de Parati, entre 1969 e 1974.

4) SALEM, *op. cit.* p. 258.

Sete anos após a elaboração do argumento, entre 1962 e 1963, e a realização de três filmes, o projeto de filmar *Como era Gostoso o Meu Francês* começa a ser posto em prática. Mas a demora com a qual Nelson Pereira deparou-se e o fato de não ter conseguido uma parceria com a França não lhe causaram ansiedade e frustrações: “Mas o tempo não atrapalha, sai sempre melhor (...) A Condor me propôs fazer um filme, com 120 milhões de cruzeiros (antigos), era muito menos que o *Francês* deveria custar, mas eu disse que fazia com aqueles 120 mesmo.”⁵

A ideia de realizar o *Francês* - forma como cineasta refere-se ao filme - começa a nascer desde da época em que produziu *Vidas Secas* (1963) - uma adaptação da obra literária de Graciliano Ramos. Nesse período Nelson Pereira teve contato com um grupo indígena remanescente no Nordeste, que sobrevivia a duras penas, ameaçado de extinção. Outro catalisador dessa ideia é a primeira obra de Graciliano Ramos, *Caetés*. Nesta Ramos narra um episódio ocorrido durante a colonização do Brasil, que culminou com a morte de um bispo português, sobrevivente de um naufrágio, por índios canibais. Como represália os portugueses dizimaram esse grupo indígena, que inspirou o título do romance.

Para Nelson Pereira, a pretensão de Ramos ao escrever essa obra pode ser entendida como uma tentativa de retornar à brasilidade, procurando gritar

‘nós somos todos índios’, e se colocando numa situação interna de reencontrar em si mesmo aquilo que podia subsidiar do índio da primeira época do Brasil - o índio capaz de devorar um bispo - para se sentir mais ‘homem de seu tempo’. Eu achei esse ponto de partida interessante, mas não me baseei na história de Ramos, que é psicológica.⁶

5) Ibid. p. 257.

6) CÁRDENAS; TESSIER, *op. cit.* p. 69. Apud SALEM, *op. cit.* pp. 257-258.

Na visão do cineasta, *Como era Gostoso o meu Francês* é um prolongamento de seu filme de 1963, *Vidas Secas*. Para ele, os dois filmes propõem-se a apresentar uma visão mais aberta, assumindo um caráter antropológico.⁷ Existe a tentativa de sua parte de desvincular-se de uma “perspectiva ideológica”, esta influenciada principalmente pelos ideários e estéticas vinculadas à Esquerda brasileira. Nelson Pereira reconhece que ao adotar e assumir essa perspectiva, os filmes tornam-se “especulativos” que não se relacionam com “o terreno fixo, não têm a emoção do meio” restringindo-se a demonstrar o “jogo racional das coisas”.⁸

Esse filme de Nelson Pereira apesar da pesquisa realizada, não é um filme “histórico” no seu sentido *stricto sensus*, e nem uma adaptação do livro de Staden, pois o “prisioneiro” na história do cineasta é um francês⁹, pode ser definido como um filme de ficção que apoia-se em alguns eventos históricos do Brasil ocorridos no século XVI, para estruturar o enredo de sua trama. Nas passagens de algumas sequências são transcritos trechos dos textos dos mencionados cronistas, entretanto, eles não atuam como “prólogos” ou “epílogos”, cumprem uma função figurativa e não dão legitimidade para o caráter verossimilhante dos “eventos históricos” retratados no filme. No entanto, reforçam as pretensões de Nelson Pereira de demonstrar como a cultura do povo nativo não foi compreendida e nem respeitada pelo europeu, que sempre se colocou em uma posição superior.

7) CÁRDENAS; TESSIER, *op. cit.* p. 68. Apud SALEM, *op. cit.* p. 267.

8) BERABA, Marcelo. Manifesto por um popular. Cinema. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos. *Cine Club Macunaíma* p. 10. Apud SALEM, *op. cit.* p. 267.

9) “Ele (Staden) experimentava uma aventura individual. Pareceu-me mais indicado, portanto, um personagem francês já que os franceses participaram diretamente da colonização e constituíram em objeto mais interessante para apreciação de um choque de culturas.” (SALEM, 1987:259)

Em *Como era Gostoso o meu Francês* a maioria das cenas são de exterior, muitas delas ressaltam a beleza da costa marítima de Parati, a trilha sonora é composta por músicas indígenas, principalmente, as de instrumentos de sopros, as flautas. A caracterização dos atores em índios Tupinambás foi muito bem feita, eles aparecem em todas as cenas nus, depilados e com suas peles pintadas de urucum.¹⁰ A nudez presente em todo filme se dá de forma muito sutil, sem nenhuma conotação sexual, todavia, ela será a justificativa dada pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas para proibir a exibição do filme em território nacional, mais adiante retomo essa questão.

Como é bom o meu francês foi o primeiro título que Nelson Pereira pensou em dar para o seu filme. Em uma declaração realizada ao *Pasquim* afirma: “O primeiro título nasceu - desculpem o pernosticismo – em francês: ‘Qu’il était bon mon français’, e bom queria dizer gostoso, saboroso. Agora, em português, *Como era bom o meu francês* tem duplo sentido.”¹¹ Em linhas gerais, o título *Como era gostoso o meu francês* remete ao relacionamento amoroso que gradativamente constitui-se entre a bela índia Tupinambá Seboipep (sanguessuga em tupi) interpretada pela atriz Ana M. Magalhães e o francês capturado Jean, interpretado por Arduíno Colassanti, e o ritual antropofágico que ocorre nas cenas finais

10) O assistente de direção do filme conhecido como Bigode, em entrevista concedida a Helena Salem (1987: 263), conta que foi o encarregado para escolher a figuração, e por indicação de Nelson Pereira, os índios a serem selecionados não deveriam ter marca de operação de apêndice. “(...)Então, a gente chamava as pessoas e pedia para ficarem nuas. Um vizinho lá qualquer viu pela janela, e achou que uma agência de sacanagem. Nós éramos muitos desligados, quer dizer, nem desligados, não tínhamos essa coisa do pecado. Eu sei que um dia eu estava lá com um monte de figurantes, e chegou um delegado, fomos todos parar na delegacia, os índios, as índias, eu e o Nelson também junto. Uma palhaçada. Mas saímos, depois de explicar.”

11) *Pasquim*, 18-24 de Janeiro de 1972. Apud SALEM, *op. cit.* p. 257.

do filme. Se o primeiro título tivesse sido mantido, o adjetivo *bom* seria entendido como um caracterizador da conduta do francês.

Uma das particularidades desse filme de Nelson Pereira é que a língua predominante é o Tupi, há também o francês e em poucas cenas o português. Coube ao mineiro Humberto Mauro transcrever o roteiro original para a língua indígena. Aspecto que no meu ponto de vista imprime um significado diferenciado na representação do povo Tupinambá, uma vez que há da parte do cineasta um esforço considerável em “representar” algumas das especificidades que marcavam a cultura desse povo. Cabe ressaltar que tal postura é assumida no início da década de 1970 – período no qual, diferente do que ocorre em nossa atualidade, apesar dos percalços ainda existentes, não existiam políticas comprometidas voltadas para “preservação” da cultura indígena no Brasil.

Diferente do meu posicionamento, a jornalista Helena Salem (1987:267) considera, que o *Francês* foi o primeiro grande filme histórico nacional, mas compactua com ela da afirmativa de que ele foi o primeiro “a colocar na tela os índios brasileiros na sua especificidade, na sua riqueza cultural”. Apesar de não ter o português como língua predominante, o enredo do filme pode ser compreendido sem grandes dificuldades, a partir de uma ironia muito bem articulada valoriza a figura do índio e ressalta alguns “desvios” de valores do colonizador.

Essa ironia está presente desde seu início, nas primeiras cenas nos é apresentada a narração de uma carta escrita em 31 de março de 1557 por Villegaignon a Calvino, sendo a tripla sonora a música do jornal *Atualidades Francesas* transmitido nos cinemas durante a década de 1960. Villegaignon escreve sobre algumas situações vivenciadas por ele e seus compatriotas em terras brasileiras. A visão etnocêntrica, tão característica do colonizador, apresenta-se em todos os parágrafos da carta. Sendo eles, os franceses, os mais civilizados dentre os civilizados, e

os índios “verdadeiros animais com figura de homens”. Em seus relatos os índios são apresentados como expressão máxima do pecado, desvio que não é cometido pelos franceses, e aqueles que se atreveram a desfrutá-lo não seriam mais dignos de integrar o grupo de colonos chefiado por Villegaignon.

Jean, o francês feito prisioneiro pelos Tupinambás, é um desses poucos franceses que não resistiram a exuberância da tropicalidade brasileira, expressa, sobretudo, na beleza das índias, pelos seus corpos nus com formas que beiram a perfeição.¹² Como punição pelo seu desvio foi jogado no mar. O francês levado pela correnteza chega em uma ilha, para seu azar depare-se com os seus inimigos portugueses, e em seguida, com os índios Tupinambás; por mais que tenha tentado convence-los que era francês e não português, acaba tornando-se um prisioneiro desses.

Desde o início de sua captura Jean tomou consciência do que veria pela frente: ele seria comido pelos Tupinambás em um ritual antropofágico. Sem prolongar as discussões a respeito desse ritual, menciono que ele adquiriu como definição a assimilação da cultura estrangeira pelo brasileiro, tal premissa foi uma das norteadoras do Movimento Modernista da década de 1920, Oswald de Andrade, em 1928, apresenta o seu *Manifesto Antropófago* que veio ressaltar e defender a brasilidade tão cultivada pelos artistas modernistas. Muito bem destacado por Cristina Costa (2010:19):

A identidade nacional de povos colonizados é sempre uma construção paradoxal e contraditória, elaborada através da mestiçagem e do

12) Após a narração da carta de Villegaignon e encenação das situações, são apresentadas uma série de ilustrações que retratam situações cotidianas dos indígenas, seus rituais, seu contato com o europeu, entre outros. Outro fato que me chamou atenção, é que os traços das ilustrações ressaltam a beleza dos corpos nus dos índios.

conflito – um movimento de aproximação e rejeição em relação a uma cultura da qual se sentem filhos, mas bastardos (...).

Para Nelson Pereira, “O índio comia o inimigo para adquirir seus poderes, não para alimentar-se fisicamente. Era algo ritual. Quanto mais poderoso era o inimigo, mas saboroso ele era”.¹³ No que diz respeito a Jean, o que tornava “poderoso” era fato de saber usar “os canhões de pólvora” que os índios roubaram dos portugueses, essa arma deixou os Tupinambás mais confiantes perante um ataque iminente de seus ávidos inimigos – os Tupiniquins. Todavia, logo quando chega a tribo não se conforma com sua sentença.

O ganancioso mercador (que representa uma das posturas do colonizador, que visa apenas extrair lucros das regiões conquistadas) transitava tranquilamente entre os índios, aparece em um primeiro momento como o possível salvador do francês, mas inescrupulosamente, diz ao cacique Cunhambebe, que Jean era português, que ele havia mentido. Em contrapartida, diz a Jean para ele não resistir à prisão, ir armazenando pau-brasil, que quando surgisse uma oportunidade ele voltaria e o tiraria da ilha, e enquanto não surgisse essa oportunidade o (lhe?) traria pólvora. Jean acredita na promessa do mercador e aos poucos “adapta-se” ao cotidiano da tribo, e encanta-se por Seboipep (designada para ser sua esposa), que lhe conta as histórias de seu povo, dentre elas, a do “grande mair” que no passado ensinou os Tupinambás “a fazer fogo, plantar milho, mandioca, construir a taba, as canoas. Jean logo se imagina na pele de um novo ‘grande mair’”.¹⁴ Em um primeiro momento, tudo

13) Declaração de Nelson Pereira dos Santos publicada no artigo de José Agustín Mahieu na *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, maio 1983, n. 395, p. 8. Apud SALEM *op. cit.* p. 261.

14) SALEM, *op. cit.* p. 260.

indica que o ambicioso Jean conseguirá por em prática suas pretensões, a pólvora seria a sua salvadora.

Ao perceber que havia sido enganado pelo mercador, que não lhe trouxe a pólvora prometida e nem o levaria embora com ele, estrategicamente propõe que ele a traga e em troca daria ao mercador um tesouro que havia descoberto. Conforme mencionado no início deste texto, Nelson Pereira com seu filme mostra como o “civilizado europeu” é movido por ambições, que há uma ausência de nobreza em algumas de suas atitudes, Jean por vingança mata o mercador e o enterra no mesmo buraco em que estava o barril como o tesouro. Sendo assim, nos torna evidente que o fato de Jean realizar alguns dos trabalhos cotidianos da tribo com Seboipep, ser treinado para o combate contra os Tupiniquins, não implica em sua adaptação plena aos costumes indígenas, o francês matem viva a intenção de, na primeira oportunidade surgida, fugir da aldeia, além disso, percebemos que diferente do que ocorreu com o alemão Staden, ele não será poupado da fatídica sentença dada pelo Cacique.

Apesar de existir um envolvimento amoroso entre Jean e Seboipep, tal envolvimento não ocorre nas formas semelhantes à narrada por José de Alencar em seu romance *Iracema*, entre a índia “de lábios de mel” e o europeu Martim. Nem ao amor desfrutado por Diogo Álvares Correia - O Caramuru, pelas índias Paraguaçu e Moema. Jean, conforme mencionado, apesar da aparente adaptação, de ter cortado o cabelo depilado as sobrancelhas, andar nu para cima e para baixo, falar em tupi, ter ensinado os Tupinambás a utilizar os canhões de pólvora e ter lutado do lado desses contra os Tupiniquins, não se sente Tupinambá e sua arrogância de homem europeu civilizado mantém-se até aos seus últimos momentos em vida. O amor vivido entre os dois personagens de Nelson Pereira não representa uma “conciliação” do colonizador diante do índio e nem “rendição” de um perante o outro.

Em uma sequência antecessora do ritual, que para Salem (1987:260) é mais bonita do filme, a índia Tupinambá demonstra para o seu amado francês de forma “divertida” como será o ritual que culminará em sua morte. O questiona: “Você vai ser valente? Vai morrer como um bravo ou chorar como todos os portugueses?” A paisagem colabora de forma significativa para beleza tão apreciada por Salem nessa sequência, o ritual temido por Jean, na descrição de Seboipep torna-se uma espécie de flete, um jogo de sedução que culminará em sexo.

Apesar da consumação desse amor, Jean teme a morte, e tenta uma fuga, que é impedida por Seboipep. Jean não conseguiu conquistar o posto de “grande mair”, nem com o poder que a pólvora lhe concedeu, possibilitando que os Tupinambás saíssem vitoriosos da batalha travada contra os Tupiniquins.¹⁵

Com seu corpo pintado de preto, Jean está pronto para ser devorado, há a encenação do ritual, os índios enfeitados, os sons dos chocalhos. Antes de sua morte, Jean esbraveja a sua arrogância diante do povo Tupinambá, é jogado ao chão, um corte nos leva para um plano fechado no rosto de Seboipep que satisfeitamente degusta o pescoço de seu amado francês.¹⁶ Os índios Tupinambás festejam a morte de seu prisioneiro, e o fato de agora estarem mais “poderosos” do que antes, pois sabem manejar o canhão. No plano final, os índios enfeitados em pé de forma ordenada, sendo a trilha sonora uma música indígena cantada que não atua apenas como pano de

15) Considerando-se o fato de que Nelson Pereira contou com poucos recursos para a realização do filme, que a maioria das cenas foi filmada com a câmera na mão e em ambientes externos, na minha perspectiva de admiradora do trabalho do mencionado cineasta, o filme no seu conjunto pode ser considerado como “bonito”, como “bem feito”. A cena da batalha, por exemplo, tendo em vista os poucos recursos, foi bem encenada pelos atores e figurante, dirigida e editada por Nelson Pereira.

16) Na sequência que ela narra a Jean como ocorrerá o ritual ela menciona que por ela “a esposa” a parte do corpo a ser degustada é o pescoço.

fundo, mas reforça as especificidades desse grupo indígena, as que Nelson Pereira nos apresenta a cada sequência de seu filme. A câmera nos mostra as expressões ativas dos índios Tupinambás, a resistência dos mesmos diante da “aculturação” promovida pela colonização.

Maria Regina Celestino de Almeida (2010) em seu trabalho sistematiza algumas das principais mudanças nas abordagens e nos conceitos das pesquisas realizadas por historiadores e antropólogos sobre os índios no Brasil. A referida autora, em linhas gerais, destaca o “protagonismo” indígena em alguns contextos e dinâmicas da História. Os índios brasileiros são apresentados como “sujeitos” da História, os quais resistiram em determinadas situações a dominação do homem branco.

De acordo com o mencionado, o *Francês*¹⁷ inicialmente foi censurado pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas, em agosto 1971, em território nacional, todavia, sua distribuição para exterior não foi proibida. Nelson deparou-se com problemas semelhantes em 1955, o seu primeiro longa-metragem *Rio, 40 Graus* teve sua exibição vetada pelo chefe do Departamento de Segurança Nacional, o coronel Geraldo Menezes Côrtes.¹⁸

No caso do *Francês*, a seguinte justificativa foi emitida pelo Departamento: “exploração em excesso dos problemas do sexo”; “mostra desnecessária do nu masculino”. Nelson com a intenção de reverter

17) As filmagens duraram cerca de quatro meses. Após a sua finalização o filme participou da Quinzena dos Realizadores no *Festival de Cannes* de 1971, e da mostra competitiva do *Festival de Berlim*. De acordo com Nelson Pereira, o filme não foi selecionado para *Cannes* por causa da nudez. (SALEM, 1987: 265).

18) A mobilização entre os intelectuais brasileiros surgida após a censura de *Rio, 40 Graus*, dentre outros aspectos relacionados ao filme, condizem com a minha pesquisa de mestrado, cujo término previsto é o mês de dezembro de 2014, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP, financiada pelo CNPq.

a situação foi a Brasília tentar convencer as “autoridades federais” do contrário.

Eu peguei um avião e fui a Brasília falar com uma autoridade da Polícia Federal. Daí ele me disse: ‘Aqueles homens com aqueles caralhos, não pode ser. Minha mulher, tudo bem, porque tá servida, ah, ah, ah ... Mas e a minha filha? Como vai ser com a minha filha?’ Eu não falei nada, nunca consegui descobrir qual seria o problema daquela filha, se era virgem, mal casada, o quê. Não disse nada, que ele poderia ficar mais nervoso ainda. (Salem, 1987: 265).

A alternativa encontrada por Nelson Pereira, foi convencer a tal autoridade de que o índio brasileiro nunca usou roupa, elucida Salem (1987: 266). Nelson o disse que o índio “Usa mesmo é pele do corpo e pintura de jenipapo”. A censura “aceitou negociar” a nudez do índio, mas continuou proibindo a “do homem branco”. Clarice Lispector em sua crônica no *Jornal do Brasil*, publicada em 16 de outubro de 1971, critica a atitude incoerente dos censores.

[...] Talvez seja inocência minha, mas por favor me respondam: qual a diferença entre o corpo nu de um índio e o corpo nu de um branco? Espera-se – tem-se mesmo muita esperança – uma liberação também para o território nacional: não é justo que os estrangeiros usufruam coisa nossa sem nós também participarmos dela. A esperança vem também de que no filme inteiro não há um só gesto ou intenção obscenos ou simples sugestão maliciosa. (Salem, 1987: 266).

O jornalista de Pompeu de Sousa, que em 1955 liderou a campanha em prol a exibição de *Rio, 40 Graus*, também combateu tal atitude no que se refere à censura do *Francês*. Desta vez a mobilização não assumiu as mesmas proporções de outrora, mas não deve ser desconsiderada. Em 5 de agosto de 1971, Rogério Nunes – o novo chefe de censura – libera a

exibição do filme. Alguns cortes foram realizados, mas o filme apesar da nudez obteve classificação livre.

O filme conquistou uma boa bilheteria entre o grande público. Uma problemática ressaltada por Nelson Pereira é a que esse público lamentou a morte do francês, o considerou o “herói” da história.

O público não se identificou com as minhas idéias. Identificou-se, por exemplo, com o francês, o colonizador. Todo mundo lamentava a morte do ‘herói’. Não entenderam que o herói era o índio e não o mocinho, a tal ponto estavam influenciados pelos banguê-banguês de Wayne.¹⁹

No que diz respeito à recepção da crítica, ela ocorreu de formas diferentes em São Paulo e no Rio de Janeiro. Os críticos cariocas foram muito mais simpáticos do que os paulistas. Em 12 de janeiro de 1972, o artigo de José Carlos Monteiro, publicado em *O Globo*, enaltece a originalidade do filme de Nelson Pereira: “[...] Em termos de criatividade, posso afirmar que o trabalho de Nelson neste seu novo filme é um dos melhores jamais vistos no cinema brasileiro [...]”.²⁰ Por outro lado, as críticas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo* não foram muito favoráveis a “originalidade” do cineasta. Rubens Ewald Filho no seu artigo, “Curtição em Parati”, publicado em 18 de abril de 1972 no periódico *A Tribuna de Santos*, afirma veemente que não entendeu quais as eram as intenções de Nelson Pereira com o *Francês*.

[...] Nelson Pereira dos Santos, qual é atua? Desde *Fome de Amor* que já desconfiávamos que alguma coisa andava errada. Depois veio *Azyllo muito louco*, de tal forma incompreensível que até

19) *O Globo*, 29 de setembro de 1971. Apud SALEM, *op. cit.* p. 267.

20) SALEM, *op. cit.* p. 268.

hoje continua inédito em São Paulo e Santos. E agora a realização de seu velho projeto, *Como era gostoso o meu francês*. [...] O fato é que não se sabe bem o que Nelson pretendeu. O filme não é uma comédia, não é um filme de aventuras, não é uma pesquisa etnográfica, não é uma parábola política, não é um relato histórico. Afinal de contas, o filme não é nada. [...] Parece que a curtição foi realmente filmar sem roupas. Seu sucesso de bilheteria se explica pela mais simples das razões. Acontece que este é o primeiro filme a mostrar seus intérpretes inteiramente despidos do começo ao fim [...] Não há piadas, situações engraçadas e as cenas de guerra são constrangedoramente desajeitadas [...] A reconstituição de época, quando existe (no começo entre os colonos franceses), parece teatro mambembe. [...] Outra razão para o sucesso: o público mal percebe que é filme nacional. (Salem, 1987: 268).

Mediante os aspectos ressaltados por mim neste texto a respeito do filme, espero que tenha ficado claro ao leitor, que realize uma leitura totalmente contrária da realizada por Filho. E muitos dos elementos que ele afirma não entender no filme foram comentados por mim, por essa razão acho desnecessário prolongar as críticas às reflexões apresentadas por ele no artigo mencionado.

Se para ele o público não conseguiu distinguir a nacionalidade do filme, para a crítica norte-americana ela é muito clara. A estreia do filme nos Estados Unidos, mais especificamente, em Nova York, ocorreu em 1973. O jornal de *The New York Times* publica em 7 de abril de 1973, um artigo, cuja autoria é de Roger Greenspun, que diferente do crítico brasileiro, conseguiu compreender quais eram as intenções de Nelson Pereira ao produzir o *Francês*.

How Tasty Was My Little Frechman pretende ser uma meditação sobre o passado e talvez o futuro do Brasil. Irônico, frequentemente cômico, ele mistura o drama ficcional com alusões à história econômica, social e religiosa. Ao retratar os índios, o faz com grande cuidado (há uma elaborada aldeia indígena, que parece para todo o mundo com uma soberba reconstrução animada saída de um livro), e se algumas vezes eles sugerem demais o selvagem nobre, aos menos há um

procura de verossimilhança. [...] É o primeiro filme absolutamente não-explorador (não erótico), que eu já vi, que requer a nudez total de seu elenco de ambos os sexos. [...] Mas, em última análise, o filme não é assim tão engraçado, e realmente não o pretende ser. Um trabalho muito desigual, as suas melhores passagens estão entre as mais sérias – especialmente uma sequência perto do fim, quando a esposa índia descreve para seu marido cativo como será o ritual de sua morte. [...] É uma performance adorável, e, no seu respeito pelo espaço e movimento, parece muito próxima ao espírito clássico. (Salem, 1987: 268-269).

Os críticos franceses também receberam o filme bem. A jornalista inglesa radicada em Paris, Anne Head, amiga do cineasta e admiradora do cinema brasileiro, que realizava um trabalho de militância a favor desse na Europa, declara em entrevista concedida a Salem (1987: 269):

Ele foi bem. Penso que ele tinha alguns problemas, por exemplo o francês não era um francês conhecido, nem era francês. Mas foi bem e continua a ser visto nas salas. Junto com *Vidas Secas*, foi certamente o filme de Nelson que teve mais sucesso na França.

Por fim, cabe esclarecer que as reflexões apresentadas sobre *Como era Gostoso o meu Francês* neste texto não tiveram a pretensão de serem absolutas, e estão longe de estarem esgotadas. Como professora de História, considero que o filme poderia ser exibido em sala de aula para os alunos dos últimos anos do ensino fundamental e os do ensino médio. E se bem mediada pelo professor a leitura do filme realizada pelos alunos poderia suscitar discussões de cunho bem interessante: sobre os processos de colonização no Brasil, as relações dos colonizadores com os povos nativos, entre outros. Ressaltando apenas que o professor não deve correr risco de exibir esse filme como uma “ilustração” para se entender a cultura Tupinambá e o contexto do século XVI, no que se refere à relação estabelecida entre os nativos e o colonizador. O filme deve ser apresentado

aos alunos a partir de uma perspectiva crítica, incentivando os mesmos a interpretá-lo dessa maneira.²¹

Assim como Nóvoa e Barros (2012: 8), percebo que muitos cineastas conseguem de forma bem sucedida explorar as possibilidades de representações da História. Se entre os historiadores todos os cuidados deve ser tomados para que o tempo não perca o seu “caráter linear”, os cineastas de forma criativa trabalham com os diferentes movimentos e simultaneidade do mesmo.

Os cineastas são mestres em trabalhar com idas e vindas no tempo, em expor simultaneamente (por meio de montagens de cenas paralelas) dois fluxos temporais, em contrapor o tempo psicológico ao tempo do mundo, ou explorar criativamente as instâncias da aceleração, do retardamento e da suspensão do tempo.²²

Como foi possível perceber *Como era Gostoso meu Francês*, apesar de não ter sido compreendido pela crítica paulista, ter sido bem recebido pelo grande público, todavia, esse o interpretou de um forma contrária, comovendo-se com a figura do colonizador, conquistou merecidos prêmios e alguns críticos conseguiram realizar boas leituras ao seu respeito. O sonhador e talentoso Nelson Pereira dos Santos, afirmou que tentou realizar uma “reconstituição histórica rigorosa”, mas esse rigor não se manteve indiferente diante da tentação de uma leitura subjetiva da História e permeada por um juízo de valor.

21) Sobre a utilização de filmes em sala de aula na educação básica recomendo os trabalhos: NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o Cinema em sala da aula*. São Paulo: Contexto, 2003. E os realizados pela professora doutora Cláudia de Almeida Mogadouro da ECA-USP.

22) NÓVOA, Jorge. BARROS, José D’ Assunção. (orgs). *Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema*. 3 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p.10

[...] a realidade abordada desapareceu. Tive que reconstituir um passado longínquo, o que implicou uma interpretação pessoal da História. Respeitei todos os dados disponíveis da cultura tupinambá. Quanto às relações dos índios com os franceses, ficaram evidentemente sujeitas ao que sempre senti sobre a questão.²³

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Maria Regina Celestino de (2010), *Os índios na história do Brasil*, Rio de Janeiro: Editora FGV.
- COSTA, Cristina (2010), *Teatro e Censura: Vargas e Salazar*, São Paulo: EDUSP-FAPESP.
- NÓVOA, Jorge; BARROS, José D' Assunção (Orgs) (2012), *Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema*. 3 Ed^a, Rio de Janeiro: Apicuri.
- SALEM, Helena (1987), *Nelson Pereira dos Santos: O sonho Possível do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

23) *O Globo*, 29 de junho de 1971. Apud SALEM, *op. cit.* p. 267.

ARTE PARA VIVIR. SOBRE ELENA, DE PETRA COSTA

Diego Ezequiel Litvinoff*

Elena (Brasil, 2012, 82 min.)

Directora: Petra Costa

Guión: Petra Costa, Carolina Ziskind

Música: Fil Pinheiro

Fotografía: Janice D'Avila, Will Etchebehere, Miguel Vassy

Productor: Busca Vida Filmes

Filmaste, Petra, un documental sobre la breve e intensa vida de Elena, tu hermana. Hija de militantes brasileiros de la extrema izquierda, nacida en la clandestinidad, de pequeña encontró en las artes escénicas su vocación, que la llevó a formar parte de importantes grupos de teatro en San Pablo. Su deseo de actuar en películas la llevó a Nueva York, donde vivió, primero sola y luego acompañada por vos y la madre de ustedes. Las cosas, sin embargo, no salieron como se las imaginaba y decidió poner fin a su joven vida de 21 años.

“El arte para mi es todo. Sin el arte, prefiero morir. Si no consigo hacer arte, mejor morir”.

Asumís, Petra, el lugar de la enunciación, tanto en la voz en *off* como apareciendo frente a la cámara. Sin embargo, así como los hechos sucedidos en el pasado son contados en tiempo presente, la primera

* Doutorando. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Doctorado en Ciencias Sociales, C1075AAU, Buenos Aires, Argentina. E-mail: diegolitvinoff@yahoo.com.ar

persona de la narración, se confunde con la segunda, porque le hablás directamente a Elena.

“Y tú comienzas a bailar, bailar, bailar”

Al tiempo que te valés de videos familiares, audios, notas, cartas, recortes periodísticos, informes burocráticos y testimonios, filmás las calles de Nueva York, sus luces, sus puentes, las personas y los autos que se mueven incesantemente. Vos misma aparecés en esa ciudad, casi siempre de espalda o de perfil, casi nunca de frente, caminando, buscando a tu hermana. Poniendo en cuestión tanto el tiempo como el espacio, volvéis con tu madre al mismo lugar en el que vivieron tiempo atrás, pero, ¿es el mismo? ¿Son esas calles las que transitaron hace tantos años? ¿Encontrarás allí a Elena?

“Vuelvo a Nueva York con la esperanza de encontrarte en las calles. Traigo conmigo todo lo que dejaste en Brasil, tus videos, tus fotos, diarios, tus cartas de cinta-casette”.

Exponés a lo largo del documental una diversidad de discursos —el tuyo, el de Elena, el de tu madre— y una heterogeneidad de imágenes —del pasado, del presente, recreadas—, pero pese a ello, o mejor dicho, gracias a ello, retratás el fresco de esa vida con exactitud. *¿Quién es Elena?* Parece ser la pregunta que te guía en el filme, que no encuentra respuesta sino en la medida en que abre otra pregunta: *¿Quién sos vos, Petra?* El parecido físico entre ustedes dos se suma a la intensa relación que forjaron en la infancia y en la guía que significó para vos, que te llevó, también, a estudiar en Nueva York, siguiendo el camino de las artes. *¿Quién soy Elena? ¿Que de Elena soy? ¿Cómo puedo ser Petra, sin perder a Elena?* Las preguntas se multiplican al ritmo del movimiento de las luces que buscan el foco, como la luna danzante que baila ante la cámara filmada por tu hermana.

“Hoy ando por la ciudad oyendo tu voz y me encuentro tanto en tus palabras, que comienzo a perderme en ti”.

No terminás la película con la muerte de tu hermana, sino que le contás los sucesos que siguieron a ese hecho. La tristeza en la que se sumergió tu madre, tu propia dificultad para comprender lo que había sucedido, tus temores y olvidos, la forma en la que te costó superar el dolor -¿lo superaste?-, y también tus proyectos. Pero el tema te vuelve una y otra vez, y vos se lo decís.

“Si ella me convence que la vida no vale la pena, tengo que morir junto a ella. Tengo miedo de lo que el tiempo va a hacer conmigo”.

¡No lo hagas, Petra! No lo hacés. Tus preguntas van encontrando respuesta en la medida en que son planteadas. Te preguntás por el lugar que ocupás en la película, y vos sos esa misma película que hacés. Decís que poco a poco los dolores se vuelven agua, y en lugar de ahogarte, flotás en ese mar de recuerdos, junto a tu madre y tantas otras Elenas, al ritmo de la música. Tu hermana baila y vos, tantos años después, volvéis a bailar como ella, por ella, con ella.

“Las memorias van con el tiempo. Se deshacen. Pero algunas no encuentran consuelo, sólo algún alivio, las pequeñas brechas de la poesía. Tú, eres mi memoria inconsolable hecha de piedra y de sombra. Es de ella que todo nace y danza”

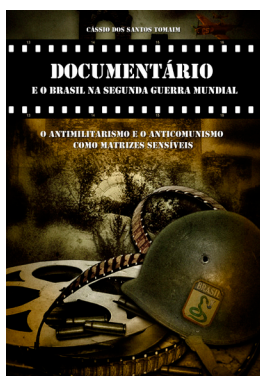
La vida de Elena no tenía sentido sin el arte. Vos no te fuiste con ella. La trajiste con vos. Hiciste con su vida una película, Petra, que es una obra de arte.

ENTREVISTA

Entrevista
Interview
Entretien

CONVERSA ENTRE SÉRGIO MUNIZ E CÁSSIO DOS SANTOS TOMAIM SOBRE O SEU LIVRO "DOCUMENTÁRIO E O BRASIL NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL..."

Cássio dos Santos Tomaim *



Cássio dos Santos Tomaim, *Documentário e o Brasil na segunda guerra mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis*, São Paulo: Editora Intermeios, 2014.
ISBN: 978-85-64586-82-6

Quando os soldados da FEB (Força Expedicionária Brasileira) retornaram ao Brasil no fim da Segunda Guerra Mundial, Sérgio Aurélio de Oliveira Muniz havia completado 10 anos. Em Santos, litoral de São Paulo, testemunhou o clima de medo que acometia a população sob a ameaça dos submarinos alemães naqueles meados de 1940. Sua mãe temia que o barco em que seu pai saía aos sábados para pescar fosse torpedeado pelos nazistas. Memórias de infância que Sérgio Muniz compartilha conosco

* Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Campus Frederico Westphalen, Departamento de Ciências da Comunicação, 98400-000, Frederico Westphalen, Brasil. E-mail: tomaim78@gmail.com

ao bater um papo sobre o meu livro Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis, aceitando de forma muito generosa ao convite dos editores da Revista *DOC On-line*. É preciso que se diga que ter Sérgio Muniz como leitor é, antes de qualquer coisa, um privilégio e uma ousadia; sua história coincide com a história do novo cinema documentário brasileiro, do qual os filmes analisados no livro, se não são devedores em termos estéticos ou ideológicos, pelo menos o são em termos históricos. Foi a sua geração que iniciou um trabalho mais autoral, tirando o documentário brasileiro da sina de uma produção institucionalizada, com viés educativo e propagandístico, como sugeriam as experiências do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) e do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, nos anos de 1930/40. O início de sua carreira no cinema acontece em 1955, como assistente de Ruy Santos no documentário *A casa de Mário de Andrade*. Nesse período conhece Maurice Capovilla, Vladimir Herzog e o cineasta argentino Fernando Birri que, como ele, eram frequentadores da Cinemateca Brasileira. Em 1964 é convidado a produzir o curta-metragem *Viramundo*, de Geraldo Sarno, documentário que, juntamente com *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964), *Nossa escola de samba* (Manuel Horácio Giménez, 1965) e *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1964-1965), integrou mais tarde em 1968 o longa-metragem *Brasil Verdade*, compondo o projeto idealizado por Thomaz Farkas de produzir documentários sobre diversos aspectos sociais e culturais do Brasil. Dos filmes da Caravana Farkas, como veio a ser conhecida esta produção, entre 1964 - 1980, Sérgio Muniz é responsável pela direção de *Rastejador*, S.M (1969), *Beste* (1969), *De raízes & rezas* (1972), *Cheiro/gosto, o provador de café* (1976), *Berimbau* (1978) entre outros curtas-metragens de não-ficção. Quando os cineastas de sua geração “invadiram” a televisão, lá foi Sérgio Muniz dirigir dois

filmes para o Globo Repórter, da TV Globo: Vera Cruz, a fábrica das desilusões (1975) e A loucura nossa de cada dia (1977). Ainda nos anos de 1970, será responsável por um emblemático documentário sobre o Esquadrão da Morte, liderado pelo Delegado Sérgio Fleury, um dos principais nomes da repressão da ditadura civil-militar no Brasil. Você também pode dar um presunto legal começou a ser produzido em 1971 de forma clandestina pelo diretor, apenas três anos depois de promulgado o AI-5 (Ato Institucional n.05), quando a liberdade de expressão passou a ser apenas uma frase de efeito no Brasil dos militares golpistas. Tanto que na época Sérgio Muniz foi aconselhado por amigos a não exibir o filme no país, o documentário permaneceu inédito por mais de 35 anos, sendo exibido primeira vez no Brasil em 2006 para uma plateia de estudantes e professores da Unesp (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”), campus de Araraquara (SP). Então, se a imagem dos ex-combatentes da FEB é apenas um rastro em sua memória de infância, o mesmo não se pode dizer dos militares que tomaram o poder em 1964 no Brasil e instauraram um Estado de terror em função de um sentimento que predominava na caserna: o anticomunismo. Curioso é saber que os mesmos oficiais da FEB que lutaram para libertar a Itália da tirania do nazi-fascismo, 20 anos depois serão os tiranos que institucionalizaram no Brasil a censura, a repressão, a tortura e os assassinatos, provocando um contrassentimento de antimilitarismo em uma parcela de intelectuais que, como Sérgio Muniz, não esqueceu e não quer esquecer o que viveu. A leitura do livro Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial... é um pretexto para entrarmos neste terreno da memória e dos ressentimentos deste documentarista brasileiro que, na vitalidade dos seus 79 anos, encontra vontade de continuar produzindo. O vídeo Amizade (2009) é o seu último documentário ou como ele mesmo prefere: “Evito sempre de dizer o último, para me deixar com a esperança de que farei um próximo.”

Cássio dos Santos Tomaim: Para início de conversa, como autor, estou curioso para saber as suas primeiras impressões como leitor.

Sérgio Muniz: Inicialmente, falar sobre a Força Expedicionária Brasileira (FEB) me levou a resgatar, do meu baú mental, esquecidos fragmentos de memória. Um deles me remete à notícia ouvida no rádio (acho que era o famoso – na época – Repórter Esso) informando que o Brasil havia declarado guerra ao Eixo. De imediato lembro: na cidade de Santos onde eu morava, os bondes que circulam ao longo das praias até São Vicente, pintaram de azul os vidros dos lustres que durante a noite iluminavam os bancos dos passageiros, para evitar (haja imaginação) que, de longe, pudessem ser localizados por submarinos ou aviões alemães. E ainda, repentinamente, me aflora a recordação de minha mãe, temerosa que algum submarino alemão viesse afundar algum barco em que meu pai saia aos sábados para pescar. Isso certamente relacionado, por ela, pelo afundamento de um navio brasileiro atribuído a um submarino alemão e que deu a deixa para que o governo de então, chefiado por Getúlio Vargas, se alinhasse ao lado dos ditos Aliados. Cabe aqui uma nota. Persistem até hoje boatos e rumores que teria sido um submarino americano que afundou o navio brasileiro, para criar uma situação que justificasse a entrada do Brasil na guerra. Levando em conta as falsas verdades que hoje em dia os Estados Unidos usam e “plantam” para justificar sua intervenção militar – por exemplo, no Iraque – isso não seria de surpreender. Mas nesta época, eu estava na Avenida Pacaembu, na cidade de São Paulo, ao lado de alguns familiares (não me recordo quais eram) onde vejo desfilar, marchando em direção ao estádio, os veteranos da FEB com seus uniformes, capacetes e fuzis. Vagamente lembro que chorei de emoção, tendo me ficado a tênue

impressão de que alguns pracinhas apresentavam ataduras recobrimdo algum ferimento.

Cássio dos Santos Tomaim: Você está falando de fragmentos de sua memória experiencial com o tema, de quem viveu o clima do país logo após a declaração de guerra e, mais adiante, o envio das tropas brasileiras ao Teatro de Operações na Itália. Mas e como documentarista, como você vê esta relação deste tipo de cinema, o documentário, com a memória?

Sérgio Muniz: Tomo como ponto de partida algumas ponderações de alguns cineastas importantes do século XX e dos quais tive o privilégio de ser amigo, o holandês Joris Ivens e o cubano Santiago Alvarez. De Joris Ivens, cabe recordar não só seu documentário *Terre d’Espagne* (realizado em co-direção com o escritor norte-americano Ernest Hemingway), como também o *Indonésia Calling* (que resultou na perda, por muitos anos, de sua cidadania holandesa), além dos inúmeros documentários realizados na China (desde os anos de 1930 até 1980). Sem contar, é claro, com seus excepcionais documentários sobre o Vietnã: *Le ciel et la terre* e *Le 17° Parallele*. Dizia Joris Ivens, lá pela segunda metade dos anos de 1960, principalmente a partir de seus documentários sobre o Vietnã: “Critiquem-me por ser parcial com esses meus documentários; sim sou parcial, quem quiser que faça um documentário favorável a intervenção americana no Vietnã”. E de quebra, ele acrescentava: “Eu não escrevo roteiros para meus documentários, quem os escreve é a História”. Já no que diz respeito a Santiago Alvarez, cabem aqui duas aproximações. A primeira delas é a que diz respeito ao uso extremo de material de arquivo filmado ou fotografado, mesmo que não de excelente qualidade, por premência

ou exigência política do momento da realização. Reporto-me exatamente ao seu Now, que é um paradigma dessa posição, ao tratar das lutas dos negros americanos contra a segregação racial. A outra aproximação é que, por outro lado, ele também dizia que em nossos países subdesenvolvidos a realidade ultrapassa em muito a ficção, vindo daí a vigência que ele atribuía ao documentário. E nessa já longa divagação, onde está o lugar da boa ou da má memória? No caso específico, da presença da FEB na campanha da Itália? A leitura do seu livro me levou a fazer outras tantas perguntas, para quais eu não tenho resposta. Por exemplo: teria sido o treinamento anterior do exército brasileiro feito pelas missões militares francesas (calcado na experiência de I Grande Guerra Mundial – 1914-1918), que estaria na gênese do assalto irresponsável de tropas de infantaria a um Monte, que foi a ação militar que mais causou baixas ao contingente da FEB? Teria sido falta de coordenação de comunicação ou simples displicência o fato de que quando os expedicionários da FEB desembarcaram na Itália não havia quartel e/ou alojamento e a tropa teve que dormir ao relento? Será por acaso “esquecimento” ocasional ou proposital o fato de que relatos de documentários americanos praticamente não fizessem menção à participação da FEB na campanha da Itália? Qual a razão para a entrega do uniforme militar adaptado às condições de neve e frio ter demorado tanto? Qual razão pela qual, até hoje em dia, os pracinhas sobreviventes não conseguiram do Estado Brasileiro o devido reconhecimento concedendo-lhes uma devida e merecida pensão?

Cássio dos Santos Tomaim: Eu também não tenho respostas para todas estas questões. Acredito que são problemas postos para a própria historiografia sobre a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Como procuro demonstrar no livro, houve um silenciamento sobre este

tema e outros da história militar brasileira que, somente no início dos anos de 2000, tem encontrado espaço na academia a contragosto de ressentimentos de uma parcela de intelectuais (historiadores, sociólogos etc.), de uma geração que viveu no país um Estado de terror após o golpe de 1964. Aproveitando a deixa, em 1971, você estava realizando Você também pode dar um presunto legal, sobre o Esquadrão da Morte, e na época foi aconselhado a não exibi-lo. Se em nossos países subdesenvolvidos a realidade ultrapassa em muito a ficção, como dizia Santiago Alvarez, como era praticar o documentarismo diante de um regime autoritário e repressor? Como foi esta sua experiência ao realizar Você também pode dar um presunto legal?

Sérgio Muniz: Era trabalhar em dois planos ou, exagerando, em duas vidas. Num primeiro plano, o formal – essencialmente ligado à sobrevivência econômica – equilibrando-me na corda bamba e tênue do que era possível legalmente fazer para investigar, documentar e difundir a cultura popular de uma maneira geral, sendo nesse caso exemplar a produção do que é conhecido como a Caravana Farkas. Num segundo plano tentando, aos trancos e barrancos, registrar as manifestações acontecidas nos primeiros anos da ditadura civil-militar, filmar o que até o AI-5 era possível sair publicado na imprensa. No caso específico do Você também pode dar um presunto legal esse documentário é certamente quase a consequência lógica desse segundo plano. E que me foi possível fazer a reflexão – hoje reconhecidamente correta – de que o bando criminoso do esquadrão da morte serviu de ensaio geral para o ciclo de prisões, torturas e assassinatos posteriormente realizados nos porões das forças armadas brasileiras. E de que a chamada “sociedade civil” teve seu lugar destacado nesses porões.

Cássio dos Santos Tomaim: No livro procurei demonstrar que o filme Rádio Auriverde, de Sylvio Back, é um documentário que tem este sentimento de antimilitarismo como matéria-prima, o alvo da ironia do cineasta não é a FEB ou os ex-combatentes, mas uma memória oficial da “Campanha da Itália” que até hoje é instrumentalizada pelas Forças Armadas, em especial o Exército Brasileiro. Como você vê as marcas deste antimilitarismo nos filmes de uma geração de cineastas brasileiros que foram presos, exilados ou, como você, tiveram seus projetos interrompidos por uma contingência do contexto de repressão dos anos de 1960/70?

Sérgio Muniz: Na minha precária avaliação, a produção dos documentários brasileiros a partir do final dos anos de 1960 até a dita “redemocratização”, negociada com os militares, refugiou-se nos temas ditos culturais. No meu caso específico isso pode ser facilmente constatado revendo minha filmografia. Talvez valesse a pena fazer um levantamento comparativo entre Argentina, Chile, Uruguai e Brasil para verificarmos que, no caso dos brasileiros, foram excepcionais os casos de cineastas presos, torturados e exilados que tiveram suas carreiras de documentaristas interrompidas. O que não foi o caso de alguns dos nossos países vizinhos. Lembraria, resumidamente, os casos emblemáticos de Raimundo Gleyser (Argentina, assassinado), Fernando “Pino” Solanas (Argentina, exilado e que mesmo após a democratização foi alvo de um atentado tendo sido metralhado em suas pernas), Patricio Guzmán (Chile, exilado) ou ainda Mário Handler (Uruguai, exilado).

Cássio dos Santos Tomaim: E o cinema latino-americano. Lembro-me de ter assistido a produções recentes de documentaristas chilenos e argentinos que narram em um tom autobiográfico suas experiências com as ditaduras em seus países. Você diria que este antimilitarismo foi e ainda é muito mais presente nos cineastas desses países do que nos realizadores brasileiros? Por quê?

Sérgio Muniz: O que vejo seria mais uma pertinente e justa reflexão sobre o desastre das ditaduras militares do que – especificamente – um antimilitarismo. Neste nosso século XXI exemplos excepcionais dessa “roteirização” da história recente desse nosso continente estão documentários como *Memória del Saqueo*, de Fernando “Pino” Solanas (Argentina) e *Nostalgia de la Luz*, de Patricio Guzmán (Chile).

Cássio dos Santos Tomaim: Como relato no livro, há militares que até hoje difundem a ideia de que com o fim do regime civil-militar, em 1985, os comunistas invadiram a Rede Globo e se lançaram a difamar as Forças Armadas, criando no imaginário popular do brasileiro a imagem de que os militares foram torturadores, assassinos, sendo que na visão deles estavam combatendo inimigos do Estado. Você participou da primeira fase do Globo Repórter antes mesmo do término da ditadura. Como era naquele contexto histórico produzir para uma emissora que tinha fortes relações políticas com os militares no poder?

Sérgio Muniz: Mesmo querendo deixar de lado essa paranoia de que, após a “redemocratização” do Brasil, os comunistas invadiram a

Rede Globo, é fácil detectar ainda hoje esse sentimento ultrarreacionário em oficiais do exército brasileiro que ainda alimentam essa hidrofobia ideológica. Com referência ao que eram as relações com o Globo Repórter, elas se restringiam a temas que não alertassem para problemas sociais e/ou políticos. Era o terreno da liberdade consentida, pois os temas apresentados tinham de ser previamente aprovados pelo alto escalão de jornalismo da Globo, na época o Armando Nogueira.

Cássio dos Santos Tomaim: Mas retomando o tema do livro, a memória dos ex-combatentes brasileiros da Segunda Guerra Mundial, vejo que o documentário do Sylvio Back é o primeiro filme a quebrar o silêncio em torno deste assunto e descolá-lo de uma memória heróica. Mas isto só ocorreu em 1991. Tanto o contexto do pós-guerra como o da ditadura, anos mais tarde, são os responsáveis por este silenciamento do cinema brasileiro sobre a participação do Brasil naquele conflito mundial, ou há outros ingredientes? Este não era um assunto que interessava aos cineastas de sua geração?

Sérgio Muniz: Imagino que pelo menos parte do esquecimento, não só do cinema, mas da história de nosso país, sobre a participação do Brasil na II Grande Guerra Mundial, se deve ao fato de não se querer mexer num tema que contém certamente elementos de grande valentia dos nossos expedicionários mas também erros e tragédias habilmente ocultadas. Talvez o detalhe da permanência por muitos anos de militares no governo durante a ditadura civil-militar tenham ajudado nesse desinteresse. Sinceramente, creio que – infelizmente – esse não foi um tema que preocupou minha geração, exceção feita ao Sylvio Back.

Cássio dos Santos Tomaim: E sobre estes jovens documentaristas que nos anos 2000 voltaram suas câmeras para os testemunhos dos ex-combatentes? Como o distanciamento das experiências de terror que a sua geração viveu durante 20 anos de ditadura no país pode ser útil para esta nova geração ao tratar de temas da história militar brasileira? Ou o antimilitarismo é um dispositivo que evita que os torturadores e assassinos de 40, 50 anos atrás sejam transformados em heróis e as guerras naturalizadas pelo espírito militar?

Sérgio Muniz: As mais recentes gerações de documentaristas brasileiras foram paridas e formadas a partir da “redemocratização” consentida pelos militares no final da ditadura civil-militar. Não carregam, pois, o peso de lembranças, temores, erros e acertos cometidos no período iniciado em 1964 e culminado com a assembleia nacional constituinte. Mas tem a saudável curiosidade e/ou necessidade de rever esse passado, poder ler essa página da história e – aí sim – poder passar para a página seguinte. É nessa (re)leitura dos anos de chumbo no já passado século XX creio que concentram sua atenção e foco nos sabores e/ou dissabores da dita democracia representativa e não de um simples antimilitarismo.

Cássio dos Santos Tomaim: Sérgio, primeiramente, muito obrigado por aceitar o convite para ler o livro e participar desta conversa. Para mim foi uma experiência nova entrevistar um leitor de um dos meus trabalhos. Falamos de cinema, a partir da provocação do livro. Espero que você tenha se sentido provocado.

Sérgio Muniz: Seu livro me permitiu uma viagem ao fundo do meu baú de lembranças e esquecimentos, desordenadamente amontoados. Resgatei cenas que há décadas não me apareciam na tela da memória. E me fez ter a certeza de que muito ainda é devido - pelo cinema brasileiro e por sua história – aos pracinhas da Força Expedicionários Brasileiros. O li com o prazer de estar frente ao desvelamento de uma memória histórica despudoradamente esquecida, também como sugestivo chamado de atenção para filmes que estão, agora em 2014, como o Estrada 247 de Vicente Ferraz. Sem contar que reavivou minha atenção para que não se permita que o ovo da serpente ainda – creio eu – esteja fecundo.

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis

Theses

Thèses

DA TEORIA À EXPERIÊNCIA DE REALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO FÍLMICO

Eduardo Tulio Baggio

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica.

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.

Resumo: O objetivo principal da pesquisa é a análise da experiência de realização de um filme documentário, considerando como bases as teorias tradicionais do cinema documentário e o pensamento dos documentaristas. Parte-se do problema verificado quanto ao baixo número de pesquisas sobre realização fílmica, em especial sobre realização de documentários, e chega-se até a questão essencial: o que a experiência de realização de um filme documentário apresenta que as teorias não contemplam?

Tornam-se objetivos complementares a delimitação de um conceito de cinema documentário norteado por perspectivas realistas e a organização de um arcabouço teórico relativo ao pensamento de cineastas documentaristas.

A metodologia de trabalho está fundada em um rastreamento bibliográfico comparativo que apresenta três percursos teóricos principais. Primeiro, o pensamento realista que norteia a definição conceitual de documentário com a qual trabalho, com destaque para autores como Charles Sanders Peirce e Ivo Assad Ibri, que permitem o entendimento da relação do homem com o mundo e suas representações realistas, independente de serem fílmicas ou não. Também, as teorias de André

Bazin, que tratam de um aporte teórico do realismo no cinema, em sua ontologia da imagem cinética. Em segundo lugar, as teorias do cinema documentário em seu trânsito desde o viés fenomenológico, passando pelo pós-estruturalismo e chegando ao viés cognitivo-analítico, como proposto por Bill Nichols, Manuela Penafria, Carl Plantinga e Fernão Ramos. Por fim, o pensamento dos documentaristas, coletado e organizado no trabalho como propostas teóricas. Foram selecionados, seguindo critérios específicos, dez documentaristas: Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Frederick Wiseman, Jean Rouch, Errol Morris, Sergei Dvortsevov, Eduardo Coutinho, João Moreira Salles e Pedro Costa.

Diante do relativismo conceitual predominante nos estudos de cinema documentário atuais, brasileiros e internacionais, proponho um entendimento realista do documentarismo, com aporte das tendências teóricas predominantes em seus pensamentos relacionados aos estilos ético-formais de interação dos documentaristas com o mundo e suas consequentes lógicas de representação, para então chegar à análise do processo de realização propriamente dito.

O corpus de análise da pesquisa é o processo de realização do documentário *Santa Teresa*, realizado para a pesquisa e, nela, analisado. A realização percorre o período compreendido entre a metade de 2011 e o fim de 2013.

Palavras-chave: cinema, documentário, realismo, ética, realização fílmica.

Ano: 2014.

Orientadora: Lucrécia D'Alessio Ferrara.

A RESSIGNIFICAÇÃO DAS IMAGENS DE FAMÍLIA: COLLAGE E O DESIGN NO DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO

Candida Maria Monteiro

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós- graduação em Arte e Design.

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ.

Resumo: O estudo se volta sobre as teorias críticas da imagem nos âmbitos filosófico e artístico, conduzindo o debate a respeito de distintas imagens para focar as representações autobiográficas audiovisuais. As narrativas do eu buscam produzir duplos, evocando o passado e promovendo a reciclagem das imagens de arquivo de família. Uma *avant garde* contemporânea coloca em prática a ressignificação das imagens da intimidade familiar como recurso de fazer emergir a subjetividade. A *collage* molda a estética dessas expressões, construindo a ponte entre cinema e design. O autodocumentário rompe com o paradigma da objetividade, revelando múltiplas identidades que, ao descortinarem singularidades, tornam-se universais.

Palavras-chave: Imagem, álbum de família, fotografia, documentário autobiográfico, memória, arquivo privado, subjetividade, identidade, *collage* cinematográfica, design gráfico.

Doc On-line, n. 16, setembro 2014, www.doc.ubi.pt, pp. 236 - 237

Videos de família: entre os baús do passado e as telas do presente

Ano: 2014.

Orientador: Luiz Antonio Luzio Coelho.

RISCO, COMUNICAÇÃO E CINEMA – O DOCUMENTÁRIO DE RISCO COMO POTÊNCIA NARRATIVA

Carla Daniela Rabelo Rodrigues

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação PPGCOM-ECA-USP.

Instituição: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes – ECA-USP/Brasil.

Resumo: A história social do Risco traz evidências sobre a passagem do risco proveniente de forças naturais e também do acaso para aquele risco produzido pelo homem nas suas decisões político-econômicas que geram efeitos sociais. Tal percurso histórico também localiza em qual momento se dá essa transição. Desde o período Moderno, consagrando-se na Modernidade Tardia como também na Modernidade Reflexiva, o Risco se instaurou como tema social. Algumas escolas teóricas socioculturais, Sociedade de Risco, Estudos Culturais do Risco e Governamentalidade, refletem sobre os tempos de perigos, ameaças, indeterminação e também de acaso. Nesta tese, define-se Risco como o prenúncio de um dano, desastre ou evento. Não está configurado em si, mas num estado de “vir a ser” (devir). Não obstante, a Comunicação de Risco e também as Narrativas Comunicacionais sobre Risco cumprem a tarefa de informar a população sobre algo que pode acontecer como, também, apresentam o

Doc On-line, n. 16, setembro 2014, www.doc.ubi.pt, pp. 238 - 239

mundo do Risco em demasia, por meio do medo configurado em imagens-espetáculo. Por outro lado, há narrativas audiovisuais que discutem o Risco num caráter questionador e também reflexivo. Essas narrativas deslocam o olhar acostumado do espectador para um novo lugar político revelador de informações ou percepções ocultadas pelo Jornalismo Imagético. Desse modo, propõe-se uma nova categoria de análise, o Documentário de Risco, que emerge como repetição e instrumento, mas também como inovação, releitura, ensaio e, principalmente, potência narrativa no tocante aos temas sociais do Risco. Foram analisados documentários representativos dessa categoria proposta, em especial: *O veneno está na mesa* (Silvio Tandler, 2011) e *Os catadores e eu/Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda, 2000).

Palavras-chave: risco, comunicação, documentário de risco.

Ano: 2014.

Orientador: Sérgio Bairon Blanco Sant'Anna.

**OS BRASIS ALEMÃES NOS DOCUMENTÁRIOS
DE “SOTAQUE” DO RIO GRANDE DO SUL:
FIGURAÇÕES DAS IDENTIDADES SOB O SIGNO
DAS DIFERENÇAS EM *WALACHAI* E *BERLIM BRASIL***

Alisson Machado

Dissertação de Mestrado.

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

Instituição: Universidade Federal de Santa Maria – UFSM.

Resumo: Este estudo tem por objetivo investigar como os documentários *Walachai* (Rejane Zilles, 2009) e *Berlim Brasil* (Martina Dreyer e Renata Heinz, 2009) constroem figurações acerca das comunidades de descendência alemã no interior do Estado do Rio Grande do Sul. Entendendo o filme documentário como um “lugar de memória”, partimos do pressuposto teórico de que nele é possível encontrarmos determinadas *figurações* que representam a perspectiva na qual o filme se inscreve e pela qual constrói sua abordagem sobre o real. As figurações, enquanto “âncoras narrativas”, ajudam-nos a compreender os processos de imaginação do *outro* em relação a um eu-enunciador (o documentarista). Nesse sentido, utilizando uma pesquisa bibliográfica prévia e o método da análise fílmica, buscamos compreender quais asserções e/ou proposições os filmes documentários apresentam sobre as comunidades que no passado receberam os imigrantes alemães e onde hoje

vivem seus descendentes, que organizam sua vida cotidiana em função da “memória cultural” herdada de seus antepassados. Nosso desvelo está em perceber de que forma esses documentários, identificados como exemplos de filmes pertencentes a um “cinema com sotaque”, pautam esses indivíduos/comunidades e como enfrentam o debate em torno das diferenças culturais ao proporem figurações desses “brasis” alemães. Nosso paradigma de investigação centra-se na filosofia buberiana (2003), pensada através da dupla possibilidade que os documentaristas podem assumir ao se relacionarem com os sujeitos filmados. Quando assumem uma postura representada na sentença “Eu-Tu”, compreendem os sujeitos em sua complexidade e singularidade, permitindo-se entrar em relação e em diálogo. Ao contrário, quando os realizadores assumem uma postura “Eu-Isso”, demarcam um afastamento intransponível perante aqueles a quem filmam, numerando e quantificando o mundo social em função dos próprios objetivos do filme. Ao final, consideramos que *Walachai*, demarcando o tempo e o trabalho como signos das diferenças, propõe uma experiência fílmica que visa aproximar os espectadores do universo dos seus personagens sociais, reconhecendo as diferenças culturais como elementos próprios de suas identidades. *Berlim Brasil*, por sua vez, ao eleger a língua como signo das diferenças, apresenta uma narrativa fragmentada, amparada no uso constante dos depoimentos e na utilização das imagens do mundo social apenas para comprovar seus argumentos, enfrentando problemas em assumir e revelar as diferenças culturais de seus personagens. Apesar dessa diferença, em termos de argumentação, ambos os filmes realizam importantes esforços a fim de reconhecer como legítimos os diferentes sotaques que tecem esses “brasis” alemães.

Palavras-chave: Documentário, memórias, identidades, diferenças culturais, imigração alemã, sotaque.

Alisson Machado

Ano: 2014.

Orientador: Cássio dos Santos Tomaim.

CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO: A FABULAÇÃO DO REAL EM PEDRO COSTA

Maíra Freitas de Souza

Dissertação de Mestrado.

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

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo: A presente pesquisa incide sobre a análise da fabulação do real em um conjunto de filmes do cineasta português Pedro Costa. A partir da identificação de uma vocação biografemática, segundo o conceito barthesiano, sistematizamos sua obra cinematográfica em dois momentos distintos: o *Bloco das Cartas de Fontainhas*, formado pelos longas-metragens *Casa de lava* (1994) e pela *Trilogia das Fontainhas* - composta por *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006) -, além dos curtas-metragens *Tarrafal* (2007), *A caça ao coelho com pau* (2007) e *Lamento da vida jovem* (2012); e o *Bloco da Poética das Artes*, composto por *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), *Ne change rien* (2009) e pelo curta-metragem *Seis bagatelas* (2003).

Palavras-chave: Cinema português, Pedro Costa, fabulação, biografema.

Ano: 2014.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.

Doc On-line, n. 16, setembro 2014, www.doc.ubi.pt, pp. 243