

GIPSOFILA (2015), MARGARIDA LEITÃO

#19

EDITORES

MARCIUS FREIRE (UNICAMP, Brasil)

MANUELA PENAFRIA (UBI, Portugal)

DOCUMENTÁRIO NA PRIMEIRA PESSOA

DOCUMENTAL EN PRIMERA PERSONA

FIRST-PERSON DOCUMENTARY

DOCUMENTAIRE À LA PREMIÈRE PERSONNE

MARÇO/2016

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Palazón (Universidad Rey Juan Carlos, Espanha)
Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior, Portugal)
António Weinrichter (Universidad Carlos III, Espanha)
Bernadette Lyra (Universidade Anhembi-Morumbi - UAM - São Paulo, Brasil)
Bienvenido León Anguiano (Universidad de Navarra, Espanha)
Catarina Alves Costa (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Casimiro Torreiro (Universidad Carlos III Madrid, Espanha)
Cássio dos Santos Tomaim (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)
Catherine Benamou (Universidade da California-Irvine, EUA)
Claudine de France (Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, França)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Gordon D. Henry (Michigan State University, EUA)
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)
Karla Holanda (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
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)
María Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Mauro Rovai (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)
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)
Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Paulo Menezes (Universidade de São Paulo, Brasil)
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 DOI: 10.20287/doc

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

Universidade da Beira Interior (Portugal), Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity > Périodicité semestrielle

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

n. 19, março | marzo | march | mars 2016 ISSN: 1646-477X DOI: 10.20287/doc.d19

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 : Bernadette Lyra, Catherine Benamou, Frederico Lopes, João Luiz Vieira, José da Silva Ribeiro, José Filipe Costa, Karla Holanda, Luís Nogueira, Luiz Antonio Coelho, Mauro Rovai, Paula Mota Santos, Paulo Cunha, Paulo Menezes, Paulo Serra, Rosana de Lima Soares, Samuel José Holanda de Paiva, Tito Cardoso e Cunha. Outros avaliadores | Otros evaluadores | Other evaluators | Autres évaluateurs : Ana Catarina Pereira (UBI), João de Mancelos (UBI).

Índice

EDITORIAL Editorial Editor's note Éditorial	1
Documentário na primeira pessoa Marcius Freire & Manuela Penafria	2
DOSSIER TEMÁTICO Dossier temático Thematic dossier Dossier Thématique	4
Um olhar sobre <i>Elena</i>: a encenação que se desdobra Suéllen Rodrigues Ramos da Silva & Luiz Antonio Mousinho	5
La présence graduelle du sujet autobiographique : les multiples <i>je</i> de Raymond Depardon Camille Bui	22
Autobiografia “não-autorizada”: por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa Roberta Veiga	42
<i>Récits d'Ellis Island</i>: um olhar subjetivo a partir da memória do outro Tatiana Barbosa Cavalari	60
Paragens e passagens: a autobiografia para além da primeira pessoa em <i>E agora? Lembra-me</i> Mariana Duccini Junqueira da Silva	78
Ensaiair a si mesmo: autorretrato e multidão em <i>News from home</i> e <i>Lost book found</i> Tatiana Hora	92

ARTIGOS Artículos Articles Articles	109
Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1) Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues	110
Arthur Omar, Congo e o antidocumentário: mediações e crise na representação Gilberto Alexandre Sobrinho	124
O design sonoro de material de arquivo na representação do horror trágico: uma análise de México (2002), de Alejandro González-Iñárritu Tatiana Aneas & Guilherme Maia	136
Identidade e memória nos documentários da TV OVO: a ressignificação local em projetos de comunicação comunitária Neli Fabiane Mombelli & Cássio dos Santos Tomaim	153
Mujeres en venta (2015) y (des)Iguales (2015-2016): un análisis crítico de dos propuestas de documentales transmedia Lucas Durr Missau	171
Olhe pra mim de novo: um road movie documental sobre diversidade cultural/sexual Wilton Garcia	187
Cinema and its ability to represent a staged reality Carlos Ruiz Carmona	201
Uma análise sobre o documentário performático no filme Terra deu, terra come Rafael Valles	213
Voz e autorrepresentação Mbya-guarani: uma análise do documentário Mokoi Tekoá Petei Jeguatá: duas aldeias, uma caminhada Mauren Pavão Przybylski, Francisco Gabriel Rêgo & Priscila Cardoso de Oliveira Silva	226
Observação documental – O registro imagético e sonoro da vivência nas escadarias do centro do Porto Ana Clara Nunes Roberti & Daniel Brandão	247

LEITURAS	
Lecturas Readings Comptes Rendus	269
Teresa Noll Trindade, <i>Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema</i> André Gatti	270
<i>Ouvir o documentário: vozes, música, ruídos</i> Gabriela Machado Ramos de Almeida	274
ANÁLISE E CRÍTICA	
Análisis y crítica de películas Analysis and film review Analyse et critique de films	280
Família centro do mundo, descida ao inferno, renascimento e queda: o imaginário movido pelo rockumentary <i>Cobain: Montage of Heck</i> Danilo Fantinel	281
<i>Taxi</i> , de Jafar Panahi: o realizador diante do dispositivo fílmico Renata Ferraz	307
<i>Gipsofila</i> e a genealogia de um gesto Luís Mendonça	316
Arquivos, filmes de família e autobiografia em <i>Santiago</i> (2007), de João Moreira Salles Luíza Alvim & Jean Costa	321
<i>Terra deu, terra come</i> : a profanação do dispositivo fílmico por meio do cinema documentário Kamyla Faria Maia	338
ENTREVISTA	
Entrevista Interviews Entretien	351
Stories for social change in Hong Kong: an interview with the makers of <i>exodus of nowhere</i> Anneke Coppoolse	352

DISSERTAÇÕES E TESES Disertaciones y Tesis Theses Thèses	362
Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série <i>História(s) do cinema</i>, de Jean-Luc Godard Gabriela Machado Ramos de Almeida	363
O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira Danilo Fantinel	365
Topografia da memória: reminiscências poéticas em <i>Diário de Sintra</i> Cristiane Moreira Ventura	367
Festival enquanto festa e dispositivo nos processos de visibilidade do cinema documentário brasileiro pós-retomada: o estudo do caso “É Tudo Verdade” (Brasil, 1996-2010) Kamyla Faria Maia	368
Comunicación comunitaria y metodologías de realización audiovisual en Brasil y Argentina Ana Lúcia Nunes de Sousa	370

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Documentário na primeira pessoa

Marcus Freire & Manuela Penafria*

No *Dossier temático* da 19ª edição da *DOC On-line* dedicado ao documentário na primeira pessoa, os artigos têm como enfoque filmes recentes, o que revela que a reflexão teórica acompanha e está atenta à atual produção de documentários que cruzam o privado e o público, o familiar e a memória da História e nos quais é subjetividade que interpela e compreende a realidade. Apresentamos os artigos: “Um olhar sobre *Elena*: a encenação que se desdobra”, de Suellen Rodrigues Ramos da Silva e Luiz Antonio Mousinho; “La présence graduelle du sujet autobiographique: les multiples je de Raymond Depardon”, de Camille Bui; “Autobiografia ‘não-autorizada’: por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa”, de Roberta Veiga; “*Récits d’Ellis Island*: um olhar subjetivo a partir da memória do outro”, de Tatiana Barbosa Cavallari; “Paragens e passagens: a autobiografia para além da primeira pessoa em *E agora? Lembra-me*”, de Mariana Duccini Junqueira da Silva e “Ensaiair a si mesmo: autorretrato e multidão em *News from home e Lost book found*”, de Tatiana Hora.

Na secção *Artigos* publicamos: “Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1)”, de Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues; “Arthur Omar, *Congo* e o antidocumentário: mediações e crise na representação”, de Gilberto Alexandre Sobrinho; “O design sonoro de material de arquivo na representação do horror trágico: uma análise de *México* (2002), de Alejandro González-Iñárritu”, de Tatiana Aneas e Guilherme Maia; “Identidade e memória nos documentários da TV OVO: a ressignificação local em projetos de comunicação comunitária”, de Neli Fabiane Mombelli e Cássio dos Santos Tomaim; “*Mujeres en venta* (2015) y *(des)Iguales* (2015-2016): un análisis crítico de dos propuestas de documentales transmedia”, de Lucas Durr Missau; “*Olhe pra mim de novo*: um *road movie* documental sobre diversidade cultural/sexual”, de Wilton Garcia; “Cinema and its ability to represent a staged reality”, de Carlos Ruiz Carmona; “Uma análise sobre o documentário performático no filme *Terra deu, terra come*”, de Rafael Valles; “Voz e autorrepresentação Mbya-guarani: uma análise do documentário *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá: duas aldeias, uma caminhada*”, de Mauren Pavão Przybylski, Francisco Gabriel Rêgo e Priscila Cardoso de Oliveira Silva e

* Editores da *DOC On-line*. Marcus Freire: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Manuela Penafria: Universidade da Beira Interior – UBI/Labcom.IFP.

“Observação documental – O registro imagético e sonoro da vivência nas escadarias do centro do Porto”, de Ana Clara Nunes Roberti e Daniel Brandão.

Em *Leituras*, os livros *Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema*, de Teresa Noll Trindade e *Ouvir o documentário: vozes, música, ruídos*, organizado por Guilherme Maia e José Francisco Serafim, são nos apresentados por André Gatti e Gabriela Machado Ramos de Almeida, respetivamente.

Na secção *Análise e crítica de filmes*, podemos ler: “Família centro do mundo, descida ao inferno, renascimento e queda: O imaginário movido pelo rockumentary *Cobain: Montage of Heck*”, de Danilo Fantinel; “*Taxi*, de Jafar Panahi: o realizador diante do dispositivo fílmico”, de Renata Ferraz; “*Gipsófila* e a genealogia de um gesto”, de Luís Mendonça; “Arquivos, filmes de família e autobiografia em *Santiago (2007)*, de João Moreira Salles”, de Luíza Alvim e Jean Costa; “*Terra deu, terra come*: a profanação do dispositivo fílmico por meio do cinema documentário”, de Kamyla Faria Maia.

Em *Entrevista*, Anneke Coppoolse apresenta-nos “Stories for social change in Hong Kong: an interview with the makers of *exodus of nowhere*”.

Na secção *Dissertações e Teses*, publicamos informação sobre as mais recentes investigações que tivemos conhecimento; o doutoramento: *Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard, de Gabriela Machado Ramos de Almeida; e as dissertações de Mestrado: *O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira*, de Danilo Fantinel; *Topografia da memória: reminiscências poéticas em Diário de Sintra*, de Cristiane Moreira Ventura; *Festival enquanto festa e dispositivo nos processos de visibilidade do cinema documentário brasileiro pós-retomada: o estudo do caso “É Tudo Verdade” (Brasil, 1996-2010)*, de Kamyla Faria Maia e *Comunicación comunitaria y metodologías de realización audiovisual en Brasil y Argentina*, de Ana Lúcia Nunes de Sousa.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

Um olhar sobre *Elena*: a encenação que se desdobra

Suéllen Rodrigues Ramos da Silva & Luiz Antonio Mousinho*

Resumo: Analisamos o filme *Elena* (2013), de Petra Costa, a partir de reflexões sobre *mise-en-scène*, estilo e encenação documental. Narrativa intransferível que investe na representação da subjetividade das personagens, aproximando-as e sobrepondo suas identidades, *Elena* possibilita observarmos os desdobramentos possíveis da encenação e a necessidade de maior compreensão sobre as nuances do uso de tal recurso no âmbito do documentário.

Palavras-chave: documentário autoficcional; cinema; encenação; estilo; *Elena*.

Resumen: Analizamos la película *Elena* (2013), de Petra Costa, a partir de reflexiones sobre *mise-en-scène*, estilo y escenificación documental. Narración intransferible que invierte en la representación de la subjetividad de los personajes, aproximándolos y superponiendo sus identidades, *Elena* nos permite observar los desdoblamiento posibles de la escenificación y la necesidad de una mayor comprensión sobre los matices del uso de tal recurso en el ámbito del documental.

Palabras clave: documental autoficcional; cine; escenificación; estilo; *Elena*.

Abstract: In this paper we analyze the film *Elena* (2013) by Petra Costa from reflections on *mise-en-scène*, style and documentary staging. The film is a non transferable narrative which invests in the representation of the characters' subjectivity, approaching them and overlapping their identities. *Elena* enables us to observe the possible consequences of the staging and the need for a greater understanding of the nuances of such a resource within the documentary.

Keywords: autoficcional documentary; cinema; *mise-en-scène*; style; *Elena*.

Résumé: Nous avons analysé le film *Elena* (2013), de Petra Costa, à partir de réflexions sur la mise en scène, le style et la scénographie documentaire. Récit intransférable qui investit la représentation de la subjectivité des personnages, en rapprochant et superposant leurs identités, *Elena* nous permet d'observer les développements possibles de la mise en scène et souligne le besoin de mieux appréhender les nuances de l'utilisation d'une telle ressource dans le cadre du documentaire.

Mots-clés: documentaire autofictionnel; cinéma; mise en scène; style; *Elena*.

* Suéllen Rodrigues Ramos da Silva: Doutoranda. Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Letras. 58051-900, João Pessoa/Paraíba, Brasil. Bolsista da CAPES, Ministério da Educação do Brasil, Brasília – DF 70040-020. E-mail: suellenrodrigues.rs@gmail.com
Luiz Antonio Mousinho: Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-graduação em Letras. 58051-900, João Pessoa/Paraíba, Brasil. E-mail: lmousinho@yahoo.com.br

Submissão do artigo: 05 de dezembro de 2015. Notificação de aceitação: 09 de fevereiro de 2016.

Introdução

O documentário *Elena* (Petra Costa, 2013) constitui-se enquanto narrativa intransferível, modalidade de textos literários e fílmicos que só se tornariam possíveis por terem sido realizados por determinado sujeito, considerando o quanto o enredo está encravado na vivência de seu autor/realizador. É um documentário com caráter autobiográfico, mas que, para constituir-se enquanto obra fílmica, não se tornar um exercício de narcisismo, precisaria ir além do âmbito estritamente pessoal, com uma abordagem que transcendesse o próprio filme, seja, por exemplo, de alcance histórico, social ou mesmo uma inovação de linguagem, que gerasse reflexão sobre o próprio gênero. Ou, ainda, algo que transcendesse a função referencial, inscrevendo em fatura uma transfiguração poética, a expressão de um olhar para além do evento singular e pessoal.

Tais percepções têm como ponto de partida observações do documentarista João Moreira Salles. Em debate sobre *Elena*, Salles defende que o filme sustenta-se por partir da experiência da diretora e de sua família para, aí sim, tratar de temas universais. “Se ela começasse a falar das coisas universais, não teria eco nenhum. É porque está ancorado numa experiência que é pessoal, que é dela, que está na carne dela, na matéria dela, da família dela, é por isso que comunica” (informação verbal).¹

Jean-Claude Bernardet (2014), ao tratar do documentário em primeira pessoa, esclarece que esta modalidade cinematográfica não é especialmente atual, mas enfatiza o fato de que, nesses filmes, os documentaristas são pessoas-personagens que obedecem a uma construção dramática, sendo possível “falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras da ficção. Ou de uma ficção que coopta a vida pessoal” (Bernardet, 2014: 219).

Além disso, cabe considerar que o filme “é uma redução da complexidade, uma diminuição da experiência. Ou para sermos mais otimistas, é no mínimo a construção de uma outra experiência. Nela, a pessoa, cada vez mais distante, cede lugar a algo próximo, o personagem” (Salles, 2005:68), que se define pelo recorte feito a partir do olhar do realizador, por suas escolhas, determinando de que modo e quais facetas do personagem serão documentadas, mesmo ao tratar de si próprio.

Marcus Freire ressalta o poder do realizador por este deter o controle sobre o produto final através da montagem, pois “mesmo que os elementos que vão lhe dar forma e as relações com os sujeitos filmados tenham sido marcados

1. “A perspectiva da encenação em *Elena*” (2013), debate entre João Moreira Salles, Petra Costa e Daniela Capelato. Busca Filmes e Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VjnZo51Blx8>

por eventuais conflitos de interesse, raramente isso aparece no documentário” (Freire, 2007: 15).

Andrés Di Tella demonstra entender que de todo modo o documentarista acaba por transfigurar-se e passa a atuar durante a feitura de seu filme, não apenas ao tornar-se também personagem:

na prática, exiba-se ou não isto ou aquilo no filme, sempre existe um grau de atuação do documentarista, que justamente encena para produzir nas suas personagens os efeitos que lhe permitam contar sua história. A atuação é parte essencial da montagem da cena do documentário. É só pensar na prática da entrevista, por meio da qual o documentarista finge ignorar o que ele já sabe para permitir que seja o protagonista ou a testemunha dos fatos que conte a história “pela primeira vez”. (Di Tella, 2014: 109).

Enquanto exemplos que também podem ser considerados “narrativas intransferíveis”, recordamos outras produções brasileiras, como *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *33* (Kiko Goifman, 2002), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) e *Mataram meu irmão* (Cristiano Burlan, 2013). Externamente, pela recorrência do uso de elementos de autoficcionalidade em sua produção, destacamos o trabalho da cineasta belga, radicada na França, Agnès Varda, em especial o documentário *As praias de Agnès* (*Les plages d’Agnès*, 2008).

Documentários como esses, conforme compreende Bernardet, expressariam “não mais uma subjetividade com individualismo, mas uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade” (Bernadet, 2014: 220-221). O crítico considera que esta modalidade do cinema documental é composta por produções que tratam “de uma espetacularização da vida pessoal, com, certamente, duas facetas: como toda arte autobiográfica, é uma arte que expõe a pessoa, mas que na mesma medida em que expõe a pessoa, a mascara” (Bernadet, 2014: 218).

Discorrendo sobre o gênero documental, Bill Nichols (1997: 13, tradução nossa) ressalta que “o prazer e o atrativo do documentário residem em sua capacidade de trazer questões atemporais que nos parecem, literalmente, temas candentes”, pois, através deles, “vemos imagens do mundo e o que estas colocam diante de nós são questões sociais e valores culturais, problemas atuais e suas possíveis soluções, situações e modos específicos de representá-las”.²

2. “El placer y el atractivo del filme documental residen en su capacidad para hacer que cuestiones atemporales nos parezcan, literalmente, temas candentes. Vemos imágenes del mundo y lo que éstas ponen ante nosotros son cuestiones sociales y valores culturales, problemas actuales y sus posibles soluciones, situaciones y modos específicos de representarlas” (Nichols, 1997: 13).

No caso de *Elena*, o filme traz à tona questões como o desencanto, a melancolia, a falta de perspectivas, o sentimento de desadaptação e de incompreensão diante do mundo na transição da juventude para a fase adulta, durante o processo de tornar-se mulher, representando de modo poético e repleto de subjetividade os sentimentos de Elena, Petra e da mãe, Li An, aproximando-as e sobrepondo suas identidades.

Na linha do que expõe Nichols, podemos pensar na relevância do tratamento dado ao tema do suicídio, pouco abordado pelo silenciamento social que circunda o assunto, por vezes justificado pelo temor que publicações, ficcionais ou não, a respeito do tema, estimulem novos casos por meio do chamado “efeito Werther”. O termo designa, na literatura médica, a imitação de suicídio, sendo originário, conforme a Associação Brasileira de Psicologia (2009), devido à ocorrência de suicídios de jovens após a publicação do livro *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, em 1774, alguns deles vestidos conforme o personagem, adotando o mesmo método ou portando um exemplar do livro.

Petra Costa fez uso de seu documentário também fora das telas, realizando ações a partir do filme enquanto meio de estimular a discussão sobre o suicídio e as possíveis formas de prevenção, um projeto que transcendeu o objeto fílmico na busca de provocar o debate social a respeito da temática.

Os méritos do filme realizado por Petra Costa não se restringem ao seu conteúdo diegético, que consegue ir além da história pessoal da documentarista, mas em como isto é feito, toma forma na tela, a fim de ganhar a adesão do espectador e ser reconhecido enquanto obra fílmica, e por sua qualidade artística.

Luciana Hidalgo questiona por qual motivo alguns autores literários, ao escreverem obras autobiográficas a partir de uma situação-limite, recorreram à ficção, defendendo que, talvez “o caráter extraordinário de uma experiência radical apague as fronteiras socialmente estabelecidas entre a ideia de *verdade* e de ficção” (Hidalgo, 2013: 230, grifo da autora).

Voltando nosso olhar especificamente para *Elena*, essa é uma reflexão que nos permite pensar a relação da autoficcionalidade com a utilização da encenação, levando-nos, novamente, a uma observação de João Moreira Salles, quando este ressalta que a situação-limite ocorrida na vida da documentarista Petra Costa durante a infância, o suicídio de sua irmã Elena Andrade, então com 20 anos, que marca também a vida de sua mãe, Li An, fato relatado no filme, seria um dos motivos para o uso da encenação:

Esse é um filme que nasce, evidentemente, de uma dor quase inominável, de uma tragédia, e, portanto, de uma falta, de uma cisão no real, de uma coisa que falta ser simbolizada para ser tolerável, e o que o filme faz é dar nome a essa coisa, organizar essa dor e torná-la, portanto, eu não diria tolerável, mas,

é possível incorporá-la e seguir adiante na vida. Simboliza aquilo que ainda não tinha nome e que talvez seja a função essencial da arte: nomear, nomear o que não tem nome ainda. É a única maneira que vocês encontraram para fazer isso foi através da encenação, até porque o real é terrível demais. Então, a encenação é uma maneira de se aproximar dessa dor de forma possível. Eu vejo a encenação como a possibilidade de falar disso. (informação verbal).³

No debate mencionado, Daniela Capelato, consultora criativa do filme, refere-se ao fato de *Elena* constituir-se a partir do olhar de três mulheres que tinham o sonho de serem atrizes, afirmando que a história dessa família poderia ser entendida também como uma construção cênica, apesar de tudo o que está posto ser real, e aponta a encenação como a grande questão da obra. Capelato destaca que o lugar entre o encenado e o não encenado proporcionou liberdade para a construção narrativa, passando pela dubiedade entre as personagens, possibilitando a criação do texto off, uma *mise-en-scène*, recriação de partes dos diários da Elena e permitiu que Petra assumisse a entonação de voz da irmã, seu sotaque, dicção, gestos, modos, movimentos.⁴

A visão de Salles e de Capelato, olhares de profissionais de cinema que tiveram contato com o documentário ainda durante sua feitura, posicionando a encenação enquanto questão fundamental suscitada pelo filme, é relevante. O que nos chama a atenção de modo particular em *Elena*, por meio dessa categoria analítica, é o modo como a encenação surge, apresentando naturezas claramente distintas entre si.

Por meio de reflexões teóricas, com ancoragem principal em pesquisas de David Bordwell (2008), a respeito da *mise-en-scène*, e de Fernão Ramos (2012), sobre como a *mise-en-scène* ocorre especificamente no âmbito do documentário, consideramos que o filme de Petra Costa possibilita refletirmos a respeito dos desdobramentos possíveis da encenação documental. *Elena* leva-nos à percepção da necessidade de determo-nos em tais variações, buscando ampliar a compreensão sobre as nuances do uso de tal recurso no âmbito do documentário.

Reflexões sobre a encenação e o estilo cinematográficos

De acordo com Fernão Ramos (2012: 19), apesar de possuir ampla bibliografia no cinema de ficção, o conceito de *mise-en-scène* “ocupa espaço paralelo na teoria do documentário”, elemento cinematográfico discutido pelo pesquisador, assim como a ideia de “encenação”, com base em reflexões do pesquisador americano David Bordwell.

3. *Ibidem.*

4. *Ibidem.*

Bordwell afirma que a *mise-en-scène* “compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera” (Bordwell, 2008: 33), cenário, figurino, etc., apontando a encenação enquanto elemento fundamental. Na definição técnica do termo, exclui da *mise-en-scène* a movimentação de câmera por entender que isto “diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado” (Bordwell, 2008: 36).

O pesquisador defende ser simplista a dicotomia montagem/*mise-en-scène*, diante do fato de que determinados cineastas “experimentam todas as suas possibilidades, sem necessariamente renunciar a alguns recursos da montagem”, e, inclusive, “muitas vezes, certos padrões da *mise-en-scène* se ajustam a padrões correspondentes da montagem” (Bordwell, 2008: 30).

Observando tal ponderação sobre a falsa dualidade entre encenação e montagem a partir do campo do cinema documental, e, especificamente, de *Elena*, concluímos que apesar de já termos nos referido à relevância da encenação no filme de Petra Costa, a montagem, que não é o foco da nossa leitura nesta oportunidade, também é essencial na feitura deste documentário, sendo de importância incontestável por tratar-se de um filme construído principalmente na ilha de edição.

Temos a montagem enquanto etapa fundamental para organizar o vasto material de arquivo. Em vídeo, não só registros familiares, mas de encenações teatrais feitas por Elena através do grupo Boi Voador, inclusive em programas de TV, e atuações de Petra, entrevista concedida por Elena em um teste de *casting*, trechos de um filme protagonizado por Li An, registros históricos da época do regime militar, além de fotografias, recortes de jornal, textos de diários, tanto em áudio (gravações feitas por Elena em Nova York e enviadas para a família no Brasil) quanto registros escritos, e mesmo agendas.

Todo esse material precisava ser ordenado não apenas na junção com os depoimentos e imagens gravados durante a feitura do documentário, mas também diante da opção pelo uso da *voz over*, que perpassa todo o filme, com base em roteiro de Petra Costa e Carolina Ziskind. O desenvolvimento do roteiro no âmbito do cinema documental tem peculiaridades. No caso de *Elena*, foi elaborado no decorrer da produção da obra, não se constituindo, portanto, enquanto material produzido previamente, antes das filmagens e início da montagem, o que seria mais comum.

O uso da *voz over* constitui mais uma ferramenta importante na construção narrativa, por sua característica de condução do olhar do espectador, sendo possível, na junção imagem-narração uma infinidade de produções de sentido. Tal recurso, que por muito tempo esteve fora de uso por ser considerado “in-

tervenção excessiva”, é recuperado nesse filme, como em outras produções documentais recentes, a serviço de uma construção ensaística.

Cabe mencionar o destaque dado por Consuelo Lins ao uso da voz feminina. De acordo com a autora, “se hoje a narração em off feita por uma mulher pode parecer banal é fundamental lembrar que esse procedimento inexistia na tradição do cinema documental” (Lins, 2007: 151). A ênfase na centralidade da representação do feminino enquanto elemento basilar do filme *Elena* é uma opção da documentarista.

A visão daqueles que defendem a dicotomia *mise-en-scène*/montagem tem como base a ideia de que, em um filme, a relevância da encenação seria estabelecida por meio do uso de planos longos, abertos e com menor quantidade de cortes entre eles. Isso permitiria ao espectador ter uma visão ampla e contínua da cena e da movimentação dos corpos no espaço, dando-lhe maior autonomia (Bordwell, 2008).

Considerando as imagens de personagens produzidas para o documentário *Elena*, observamos que o uso de *close up*, *super close up* e planos-detulhe dos corpos, de tão recorrentes, acabam por constituir um padrão perceptível, que atribuímos à opção por uma abordagem em busca de maior exposição das expressões dos personagens documentados, desnudando elementos de interioridade, apesar de serem identificáveis marcos narrativos dotados de evidente referencialidade.

Marcel Martin destaca o primeiro plano enquanto aquele que melhor “manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme”, pois a “câmera de filmar sabe, principalmente, explorar os rostos, ler neles os dramas mais íntimos, e esta decifração das expressões mais secretas e mais fugazes é um dos factores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público” (Martin, 2005: 49).

Apontando os rostos e corpos enquanto pontos de atração do espectador, sendo o ser humano (ou aquilo que parece humano) como centro do interesse na maior parte dos filmes, Bordwell (2008) destaca que o rosto é a parte do corpo na qual mais nos fixamos, pois é a região que mais concentra informações, sendo enfatizados nos filmes clássicos pela escala de planos, médios e *close-ups*, e, em estilos que recorrem menos ao uso do plano mais aproximado, ressaltando-se a expressão facial e a direção do olhar por outros elementos, como composição, movimento e iluminação.

O uso dos planos aproximados ocorre na captação de imagens dos sujeitos documentados, Li An, Manoel, pai de Petra e Elena, e Michael, amigo de Elena, que dá um depoimento sobre o dia em que ocorreu o suicídio, bem como em imagens da própria documentarista, Petra Costa.

Em um dos trechos de fala de Li An, ela está de perfil, sem encarar diretamente a câmera, que a enquadra em super *close up*, com ênfase para o recorte dos olhos e da boca, evidenciando suas expressões, seu ar abatido e olhar perdido, parado, que simboliza a angústia do relato de uma memória. O depoimento concedido por Michael, o último a falar com Elena, por telefone, antes do suicídio, também é gravado em *close up*, enfatizando a emoção visível em seu rosto enquanto conta o que ocorreu.

É interessante observar a presença de muitas imagens de Petra de perfil e de costas, especialmente nos momentos em que caminha por Nova York, o que consideramos, inicialmente, um modo de reforçar a ideia de imbricação entre a sua imagem e a de Elena, mistura de identidades que perpassa todo o filme.

Tanto o uso dos primeiros planos nesses moldes quanto dos planos-detalle já estão presentes em seu primeiro filme, o curta *Olhos de ressaca* (2009), também um documentário centrado no âmbito pessoal, que trata da relação amorosa dos avós da documentarista, Vera e Gabriel Andrade. Além dessas similaridades, são utilizadas trilhas musicais comuns aos dois filmes, movimentos de câmera semelhantes, por vezes com a câmera na mão acompanhando o personagem e mesmo com mudança do eixo do plano.

A espetação de *Olhos de ressaca* e *Elena* permite que observemos diversas outras aproximações possíveis na construção das imagens em cada um dos documentários, levando-nos a pensar no conceito de estilo de um realizador definido por Bordwell enquanto “escolhas técnicas características, [...] na medida em que estas se mostram recorrentes em um corpo de obras” (Bordwell, 2013: 17).

Várias imagens presentes em *Olhos de ressaca* são semelhantes às produzidas para *Elena*, como sombras dos personagens e captações através do reflexo em espelhos e outras superfícies. Observamos que, em determinado momento, exatamente a mesma imagem, em tons de preto e rosa, a luz estourada que atravessa uma janela, é utilizada nos dois filmes. Vê-se ainda o uso de luzes difusas, imagens e sons de água, e podemos comparar o tratamento dado às fotografias inseridas nos filmes, que são postas na tela com movimentação de câmera, iluminação específica ou em efeito de transição com outras imagens.

O modo de construção das imagens revela a intenção da diretora de representar subjetividades, imprimindo na tela não apenas informações e fatos, mas sensações, além de investir na apresentação de memórias, questão constituinte do filme. O espelhamento mostra-se enquanto recurso referente ao refletir-se, olhar para si, sendo representativo no filme diante do investimento na exposição de elementos de interioridade das personagens documentadas e da proposta

de trabalhar em cena com o jogo de identidades que se confundem, dialogam e que se constituem na relação de alteridade.

Em *Olhos de ressaca*, a imagem dos avós de Petra está na tela, ambos de olhos fechados, e a fala surge em voz off. Em *Elena*, Li An, vista de cima, na piscina, também de olhos fechados, em um *close up*, dá seu depoimento, que ouvimos via som direto. Em outra cena do curta, a posição do corpo de Vera boiando na piscina, de olhos fechados, enquadrado por inteiro, assemelha-se muito a uma das tomadas de *Elena* em que Petra surge com outras mulheres encenando Ofélia, personagem de Shakespeare, também de olhos fechados, boiando em um rio.

Especificidades da encenação documental

A dualidade referida por Bordwell entre *mise-en-scène* e montagem não se aplica nos mesmos termos no âmbito documental, inclusive, por questões referentes à especificidade do gênero. Fernão Ramos ressalta a necessidade de considerarmos que “no documentário, o corpo, dotado de personalidade, composto em personagem, não é um corpo qualquer, em seu modo de ser espontâneo no mundo. A densidade estilística da encenação documentária distingue-se facilmente da imagem-qualquer de câmeras de segurança” (Ramos, 2012: 24).

Tal diferenciação é enfatizada também por Anelise Reich Corseuil:

O documentário já tem em si elementos narrativos que o distanciam de qualquer possibilidade de aproximar-se do factual, tais como a marca da subjetividade de quem narra, a dramatização (como ato performático) do entrevistado ou a seleção de imagens e de material, com escolhas subjetivas e hipotéticas a respeito do objeto a ser representado. (Corseuil, 2012: 98)

O próprio documentário em análise, em fragmento de seu material de arquivo em vídeo, durante um diálogo entre Elena e Li An, leva-nos a pensar na diferença entre o modo de agir do personagem documental e a ação espontânea dos indivíduos no mundo, quando não estão diante de uma câmera (ou não sabem que estão sendo filmados):

LI AN (OFF): “Não tem jeito de filmar sem você ficar sabendo, Elena?”

ELENA: “Por que você tá querendo filmar eu... sem...”

LI AN (OFF): “Sem você perceber...”

OLINDA (OFF): “Natural.”

LI AN (OFF): “É, porque quando você percebe você muda...”

ELENA: “Mudo?”

LI AN (OFF): Quando tá filmando muda, quando não tá filmando você é diferente...”

ELENA: “Como que eu sou?”

LI AN (OFF): “Mais natural...”

(Costa e Zisking, 2013: 8).

A mudança que se dá no comportamento do indivíduo ao estar diante da câmera é algo amplamente discutido na teoria do documentário, contudo, concordamos com a ideia remanescente do *cinema vérité*, de Jean Rouch, “de que a atuação não conduz à falsificação ou à ficcionalização. Ao contrário, deixa transparecer um grau de autenticidade, a revelação de uma verdade, não menos válida que ‘a’ verdade de uma pessoa na ausência das câmeras” (Di Tella, 2014: 112). Apesar de compreendermos, evidentemente, conforme observa Marcius Freire, também se referindo ao cinema-verdade, que tais eventos, “sem a presença da câmera não tomariam forma, pois que fabricados especialmente para ela” (Freire, 2007: 26).

É necessário que haja uma delimitação do conceito de encenação, que não deve ser visto no âmbito do documentário de modo uniforme, pois “não se pode colocar no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz provocada pela presença da câmera” (Ramos, 2012: 36). Assim, Ramos (2012) estabelece sua tipologia para a encenação documentária, mencionando a necessidade de desvincular o termo de seu significado corrente, definindo duas modalidades principais: a *encenação-direta* e a *encenação-construída*, sendo possível observar ambas em *Elena*. Apenas a *encenação-direta* desdobra-se. Em seu primeiro tipo, a *encena-ação*, dá-se uma flexão tênue da ação pela presença da câmera, mas nunca coincidindo com a “imagem-qualquer”, existente no dia-a-dia.

Enquanto exemplo de *encena-ação* em *Elena*, selecionamos a cena externa nas ruas de Nova York em que estão presentes Petra e Li An, durante o dia, quando procuram a casa onde moraram anos atrás. Petra não aparece em cena, desempenha o papel de sujeito-câmera, filmando com o equipamento na mão, seguindo os passos da mãe e conversando com ela. Ouvimos a voz de Li An, que vemos em cena, e a voz da documentarista extracampo.

Essa é a primeira vez que a mãe de Petra aparece na tela, com exceção do material de arquivo sobre sua juventude apresentado anteriormente no filme. O diálogo decorre com espontaneidade. Após localizar a casa, interfonar e constatar que não há ninguém, Li An olha para uma árvore próxima à casa, interrompe a fala e puxando as folhas, comenta: “Olha que linda que tá essa árvore! Olha daqui, debaixo... é muito maravilha”, comportando-se de modo natural, como se não se importasse com a presença da câmera, o que consideramos ter relação com o fato de ser Petra, a sua filha, quem está filmando a ação.

A segunda forma de *encenação-direta* é a *encena-afecção*, que envolveria menos ação e mais expressão. Surgindo “nos rostos em primeiro plano, é o estilo voltado para a fisionomia e o afeto que expressa, para os gestos

imperceptíveis [...], para a suspensão da ação e do argumento, no intervalo da expressão que se dilata” (Ramos, 2012: 29). Ainda sobre essa forma de *encenação-direta*, o autor destaca a importância da fala dos personagens documentais, fala esta integrante do mundo e que tomaria outra dimensão ao ser captada pela câmera.

Entendemos que os depoimentos concedidos por Michael e alguns de Li An, enquadram-se nessa modalidade de encenação, tanto pela ênfase dada a partir do uso do primeiro plano quanto pela relevância da palavra, da fala, que, assim como as expressões, são centrais nestas tomadas. A ponderação a respeito dos depoimentos de Li An é necessária, pois há momentos de construção cênica evidente.

A modalidade que se diferencia da *encenação-direta* no documentário é a *encenação-construída*, na qual pode haver, previamente, preparação cenográfica, planejamento de falas, fotografia, movimentação dos corpos, uso da *voz over* e de imagens de arquivo.

As imagens de arquivo em vídeo utilizadas no documentário possuem naturezas e funções distintas em *Elena*. Encontramos encenações de caráter ficcional, como as cenas criadas por Elena em sua própria casa durante a adolescência, as cenas do filme mudo, em preto e branco, protagonizado por Li An, imagens de interpretações teatrais de Elena, em espetáculos do grupo Boi Voador e apresentações em programas de TV, bem como encenações teatrais feitas por Petra Costa.

Enquanto reconstituição cênica que se dá imagetivamente, cabe citar o momento em que Li An reproduz o modo como encontrou o corpo de Elena e a encenação do dia em que, ainda adolescente, sentada em frente ao espelho da penteadeira do seu quarto, faz o desenho de um rosto angustiado que representaria a imagem de sua tristeza. O acontecimento é relatado ainda no início do filme e vemos em mais de uma oportunidade a personagem, na idade atual, refazendo o desenho anteriormente mencionado. O filme apresenta-nos ao sonho adolescente da mãe de Elena e Petra de ser atriz, ao seu sentimento de estar, na época, tentando “escapar de um mundo em que se via desadaptada, incompreendida” (Costa e Zisking, 2013: 5).

O documentário traz ainda cenas ilustrativas, com encenação feita por atores ou figurantes, não identificados, como uma festa que é mostrada enquanto ouvimos em *voz over* o relato do dia em que Elena, já em meio à depressão, discutiu com a mãe e saiu de casa transtornada, tendo sido procurada pelas ruas da cidade de Nova York sem sucesso, e a reconstituição da realização do

“Show and tell”,⁵ que teria ocorrido na escola de Petra no dia da morte de Elena.

Algumas reconstituições são feitas apenas através da *voz over*, como a representação do momento em que Elena disse a Petra, quando esta fez sete anos, que iria mudar para Nova York e deu a ela uma concha, e parte da sequência referente ao dia em que Petra, ainda na infância, recebeu uma amiga da escola em casa. Tais eventos são relatados enquanto vemos na tela o transitar da câmera por cômodos vazios referidos no texto narrado.

Na narração da visita da primeira amiga que Petra fez em meses morando em Nova York, a câmera, que passeia pelos espaços vazios, chega ao quarto, onde vemos a cama, inicialmente vazia, e o ambiente torna-se etéreo, pela imagem tratada de modo a nos conduzir à representação de uma memória, sensação reforçada pela trilha suave. Aos poucos, vemos uma mão que repousa sobre a cama e à distância é possível enxergar alguém deitado sob as cobertas, uma imagem pouco nítida, que ilustra o relato, antes que a câmera se retire do espaço suavemente. Em *voz over*, ouvimos o relato de Petra:

Bato na porta e entro com a menina. Você tá toda coberta, só o rosto pra fora. Seus olhos estão vermelhos. Talvez, da cama, você tenha falado alguma palavra. Não lembro. Lembro que a gente saiu do quarto, e a minha amiga, com olhar angustiado perguntou o que você tinha. "Ela é assim." Eu respondi: "Ela é assim". (Costa e Zisking, 2013: 23).

A descrição da cena leva-nos a refletir sobre como é revelador o que é posto via esse olhar infantil diante da prostração de Elena, situação vista com angústia por “um outro”, um sujeito externo ao cotidiano familiar, enquanto tal tristeza é tida como estado natural na fala de alguém que lhe é próximo.

No documentário, várias cenas são claramente construídas, inclusive com o cuidado em relação a questões de espaço, figurino e fotografia, das quais “a cena das Ofélias”, de maior produção plástica e carga ficcional, em que Petra, sua mãe e várias outras mulheres boiam de olhos fechados, usando vestidos coloridos e translúcidos, sendo levadas, suavemente, pelas águas, remetendo à imagem da personagem shakespeariana, da peça *Hamlet*.

Uma das interpretações possíveis para essa encenação é o desencanto, o sentimento de vazio e desajuste na passagem da juventude para a vida adulta, retratado no filme enquanto ocorrência comum, experienciado por Li An, Elena e Petra, e potencialmente vivenciado por outras mulheres. Por outro viés, levamos em conta a água como elemento importante da construção cênica, presente em diversos momentos do filme, e seu simbolismo enquanto fonte de

5. Atividade realizada na educação infantil, em alguns países, dentre eles, os Estados Unidos, a fim de trabalhar com as crianças a habilidade de falar em público. Consiste em mostrar e falar a respeito de um objeto trazido por ela para a sala de aula.

vida, meio purificador e centro de regeneração, bem como seu vínculo com a representação do feminino (Chevalier e Gheerbrant, 1986).

A fotografia é influenciada de modo evidente pela representação da morte da personagem ficcional através do quadro *Ophelia*, de John Everett Millais, datado de 1852,⁶ imagem amplamente difundida em diversas produções anteriores ao filme de Petra Costa, uma das obras mais conhecidas dentre as que retratam a cena, tornando-se uma representação artística canônica a respeito do suicídio, mas também da ideia de poeticidade da imagem da bela morta (Poe, 1987).

Em *Elena*, são utilizados diversos outros planos de referência a Ofélia, nos quais Petra é filmada submersa, imagens de arquivos nas quais encena a personagem no palco e tomadas nas quais é mostrada sozinha. Há momentos em que a documentarista encena a si mesma, quando era anos mais jovem, relatando o final da adolescência, a escolha da profissão e os sentimentos conturbados da chegada à vida adulta, da proximidade com a idade com a qual Elena morreu, a volta da angústia em relação à morte da irmã e a confusão de identidades entre as duas. Por vezes, vemos Petra em *close ups* sequenciais, encarando a câmera.

Entre os materiais de arquivo utilizados na montagem, constam áudios que Elena enviava para a família no Brasil relatando seus dias em Nova York, diários e a carta deixada quando se suicidou. Em outros momentos de *encenação-construída*, trechos dos diários e da carta são lidos por Petra, que encarna a própria irmã, enquanto os relatos de Elena em áudio são utilizados como offs. Vemos na tela a imagem de Petra, que encena e lhe dá corpo, algo já sinalizado antes da inserção dos áudios, quando ouvimos o seguinte texto: “PETRA (V.O): Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você” (Costa e Zisking, 2013: 3).

O primeiro áudio de Elena no qual Petra surge em cenas ilustrativas localiza-se na sexta sequência do filme:

ELENA (V.O. – ANOS 90): 20 de março: Comecei a fazer umas aulas de canto divinas. E realmente poder cantar ópera é uma coisa que me fascina muito. Tô até aprendendo italiano, alemão, pra poder cantar melhor. A dança tá um tesão também. Pela primeira vez eu comecei a dançar de verdade, sabe? Não só jazz, moderno, mas butô, flamenco... tudo. (Costa e Zisking, 2013: 3).

Enquanto escutamos a voz de Elena, Petra é mostrada caminhando por ruas de Nova York, observando uma atriz maquiando-se e vemos seu próprio reflexo na água enquanto dança. Nova York é uma ambientação bastante representativa da vida nas grandes cidades, urbana, pragmática, veloz, um lugar de

6. Ver: *Ophelia* (1852), de John Everett Millais. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>.

oportunidades. Petra interpreta Elena em diversos outros momentos, inclusive nas cenas finais do filme, quando imagens de Petra dançando são intercaladas com imagens de arquivo da irmã, reforçando a dubiedade entre a identidade de ambas, presente em todo o filme.

As encenações que Petra faz de Elena, em rodopio, dançando pelas ruas, ou caminhando vagarosa, vestida de preto, com uma expressão sombria, os olhos carregados em uma maquiagem escura, que representaria tanto um momento de tristeza de sua irmã, quanto de sua própria, de seu luto, leva-nos a pensar sobre a relação entre Elena e a cidade, e às reflexões de Maria Rita Kehl sobre o desajuste do sujeito depressivo na contemporaneidade:

A depressão é a expressão de mal-estar que *faz água* e ameaça afundar a nau dos bem-adaptados ao século da velocidade, da euforia *prêt-à-porter*, da saúde, do exibicionismo e, como já se tornou chavão, do consumo generalizado. Depressão é sintoma social porque desfaz, lenta e silenciosamente, a teia de sentidos e de crenças que sustenta e ordena a vida social desta primeira década do século XXI. Por isso mesmo, os depressivos, além de se sentirem na contramão de seu tempo, veem sua solidão agravar-se em função do desprestígio social de sua tristeza. (Kehl, 2009: 22, grifos da autora).

A aproximação de identidades e imbricação de personagens dá-se, em outras tomadas do filme, não mais com Elena, mas entre Petra e sua mãe. Ainda em uma das sequências iniciais do documentário, o filme mudo que Li An protagonizou na juventude, há a inserção de imagens em preto e branco de Petra. Entre os planos do referido filme, seu reflexo surge em uma superfície espelhada.

A proximidade entre as personagens Petra e Li An nota-se também imageticamente por meio da duplicidade de gestos, repetidos por ambas em mais de uma oportunidade. O mais recorrente é a aparição delas com a mão sobre o peito, imagem relacionada por meio do texto da narração ao relato da angústia que sentiam com a perda de Elena e à representação do sentimento da própria Elena antes de sua morte.

No enquadramento em detalhe, Petra Costa repousa a mão sobre o peito em dois momentos. No segundo, vemos seu rosto, seus olhos mareados. Na cena seguinte, o gesto é repetido por Li An, de olhos fechados, deitada em uma rede, falando sobre Elena: “Ela me disse que sentia um vazio enorme aqui, sentia solitária, sentia falta de amor, sentia uma solidão muito grande” (Costa e Zisking, 2013: 22-23).

As mãos na cabeça, vistas em uma foto de Petra ainda criança, e, em cena seguinte, sendo o gesto repetido por Li An, são vinculadas no texto fílmico à culpa sentida inicialmente pelos familiares diante do suicídio de Elena. Na transição entre outras duas sequências, vemos primeiro um *close up* do rosto

de Petra visto de cima, submersa, e, em seguida, *close up* do rosto de Li An, também visto de cima, boiando na piscina.

Na narração, há instantes em que tal duplicidade ocorre a partir do texto, com as mesmas falas sendo ditas sequencialmente pelas duas personagens:

PETRA (V.O.): “Se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela. Eu tenho medo. Eu tenho medo do que o tempo vai fazer comigo”. Li An sentada no metrô.

LI AN (V.O.): “Se ela me convence que a vida não vale a pena, eu tenho que morrer junto com ela”.

PETRA (V.O.): “Eu tenho medo”.

LI AN (V.O.): “Passando o filme...”

PETRA (V.O.): “Qual meu papel?”

LI AN (V.O.): “Passando o filme. Repassando o filme. Pensando tudo que teria feito diferente”.

PETRA (V.O.): “Qual meu papel nesse filme?” (Costa e Zisking, 2013: 38-39).

A repetição de frases por Petra e sua mãe desnuda a materialidade fílmica, deixando à mostra a existência de um roteiro, do planejamento e da escolha do que será dito e da composição de cenas através da montagem. Nessa sequência, Petra e Li An são mostradas separadamente no metrô com suas vozes, sons extradiagéticos, que aos poucos vão se sobrepondo.

Considerações

A autoficcionalidade presente no documentário, em grande medida, constitui-se a partir da presença clara da encenação. O filme é composto por uma gama de modos tão distintos de encenar que nos permite reflexões com base na categorização estabelecida por Fernão Ramos (2012) para a encenação documental. A tipologia proposta pelo pesquisador demonstra ter rendimento para a análise documental, juntamente com os estudos de David Bordwell (2008; 2013) sobre estilo e *mise-en-scène*, considerando as devidas adequações ao âmbito do documentário.

Além de momentos de encenação de sujeitos documentados, indivíduos que se diferenciam do próprio realizador do filme, certamente a maior diversidade de “atuações” em *Elena* dá-se a partir da própria diretora, Petra Costa. A documentarista encena a si mesma, dá corpo à irmã falecida, com a qual sua identidade confunde-se no cerne do documentário, tem sua imagem posta numa relação de duplicidade com sua mãe, Li An, e ainda protagoniza momentos de encenação de conteúdo ficcional, assim como Li An e outras mulheres, ao representar Ofélia.

A análise formal do filme possibilita maior conhecimento sobre a própria obra, aprofundamento teórico a respeito das categorias selecionadas e a percepção de um estilo autoral que já vem se evidenciando nas obras da documentarista Petra Costa ao olharmos o longa de sua autoria juntamente com seu primeiro filme, *Olhos de ressaca*, no qual já é possível encontrar vários elementos da forma fílmica presente em *Elena*.

Referências bibliográficas

- ABP (2009). Comportamento suicida: conhecer para prevenir (dirigido para profissionais de imprensa). São Paulo, ABP Editora. Disponível em: http://www.abp.org.br/portal/wp-content/uploads/2013/10/cartilha-suicido_2009_light.pdf
- Bernardet, J.-C. (2014). Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In M. D. Mourão & A. Labaki (Orgs.), *O cinema do real* (pp. 209-230), 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, Cosac Naify Portátil 26.
- Bordwell, D. (2013). A aparência dos filmes: a importância da história estilística. In D. Bordwell, *Sobre a história do estilo cinematográfico* (pp. 13-27). L.C. Borges (trad.). Campinas: Editora da Unicamp.
- Bordwell, D. (2008). Encenação e estilo. In D. Bordwell, *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema* (pp. 21-72). M.L.M. Jatobá (trad.). Campinas: Papirus.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Corseuil, A.R. (2012). O documentário pós-moderno: inovação e problematização nas formas de representação da cultura latino-americana. In A.R. Corseuil, *A América Latina no cinema contemporâneo: outros olhares*. Florianópolis: Insular.
- Costa, P. & Ziskind, C. (2013). *Elena. Roteiro, Busca Vida Filmes*. Disponível em <http://www.elenafilme.com/roteiro/>
- Di Tella, A. (2014). O documentário do eu. In M.D. Mourão & A. Labaki (Orgs.), *O cinema do real* (pp. 95-114), 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, Cosac Naify Portátil 26.
- Freire, M. (2007). Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. In *Revista Galáxia*, (14): 13-28. São Paulo.

- Hidalgo, L. (2013). Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Revista ALEA – Estudos Neolatinos*, 15(1): 218-231. Rio de Janeiro.
- Kehl, M.R. (2009). *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo.
- Lins, C. (2007). O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In J. Freire Filho & M. Herschmann (Org.), *Novos Rumos da Cultura da Mídia* (pp. 143-157). Rio de Janeiro: Mauad.
- Martin, M. (2005). *A linguagem cinematográfica*. L. Antônio & M^a E. Colares (trad.). Lisboa: Dinalivros.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. J. Cerdán & E. Iriarte (trad.). Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Poe, E.A. (1987). A filosofia da composição. In E.A. Poe, *Poemas e ensaios* (pp. 77-88), 2 ed. O. Mendes & M. Amado (trad.). Rio de Janeiro: Globo.
- Ramos, F.P. (2012). A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. *Revista Rebeca*, 1(1): 16-53. São Paulo.
- Salles, J.M. (2005). A dificuldade do documentário. In J.S. Martins, C. Eckert & S. C. Novaes (orgs.), *O imaginário e o poético nas ciências sociais* (pp.57-71). Bauru: Edusc.

Filmografia

Elena (2013), de Petra Costa.

Olhos de Ressaca (2009), de Petra Costa.

La présence graduelle du sujet autobiographique : les multiples *je* de Raymond Depardon

Camille Bui*

Resumo: A partir do caso de Raymond Depardon, este trabalho propõe pensar a autobiografia, não como um gênero documentário específico, mas como um impulso afetando gradualmente diferentes tipos de produção. Jornalista e, depois, artista, Depardon afirma cada vez mais o seu «eu» autoral, mas sem nunca perder de vista o desejo de falar sobre o estado do mundo em que vivemos.

Palavras-chave: documentário; autobiografia; Depardon; fotografia; intersubjetividade.

Resumen: A partir del caso de Raymond Depardon, este trabajo se propone pensar sobre la autobiografía, no como un género documental específico, sino como un impulso que afecta gradualmente a diferentes tipos de producción. Periodista primero y luego artista, Depardon afirma cada vez más su «yo» de autor, sin perder aun así de vista el deseo de hablar de un estado del mundo en el que vivimos.

Palabras clave: documental; autobiografía; Depardon; fotografía; intersubjetividad.

Abstract: Studying the case of Raymond Depardon, this paper reflects on the autobiography, not taken as a specific documentary genre, but rather as a gradual impulse at work in different types of production. As a journalist and then as an artist, Depardon progressively asserts his authorial first-person without ever losing sight of the desire to speak about the world we live in.

Keywords: documentary; autobiography; Depardon; photography; intersubjectivity.

Résumé: À partir du cas de Raymond Depardon, cet article propose de réfléchir à l'autobiographie, non comme un genre documentaire spécifique, mais comme une impulsion à l'œuvre de manière graduelle dans différents types de production. Journaliste puis plasticien, Depardon affirme progressivement son « je » d'auteur, sans jamais perdre de vue le désir de parler d'un état du monde commun.

Mots-clés: documentaire; autobiographie; Depardon; photographie; intersubjectivité.

* Université Paris Diderot, Sorbonne Paris Cité, Centre d'Études et de Recherches Interdisciplinaires en Lettres, Arts, Cinéma – CERILAC. 75013, Paris, France.
E-mail : camille.bui @univ-paris-diderot.fr

Submission de l'article : 31 décembre 2015. Notification d'acceptation : 13 février 2016.

Souci du monde et récit de soi

D'un point de vue pragmatique, le cinéma documentaire correspond à un mode d'adresse particulier au spectateur : Jean-Luc Lioult, reprenant les distinctions faites par Jean-Marie Schaeffer dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?* (1999), propose de parler du documentaire en tant qu'« assertion sérieuse consentie », soit un mode communicationnel qui contraste avec la « feintise ludique partagée » caractéristique de la fiction (Lioult, 2004 : 33). Le film documentaire est une assertion sérieuse au sens où les auteurs affirment quelque chose, « déclarent que quelque chose existe, s'est produit » et attendent des spectateurs qu'ils « reçoivent leur déclaration comme sincère et véritable sur un état du monde » (Lioult, 2010). L'assertion est « consentie » lorsque s'établit un consensus entre producteurs et récepteurs du discours, un pacte de lecture autour de la nature documentaire du film.

Cette définition pourrait s'appliquer à tout type d'image documentaire, mais elle fait implicitement référence à une tradition cinématographique concernée par l'« état du monde ». En effet, depuis ses débuts, l'ambition documentaire au cinéma correspond non seulement à un mode d'adresse mais aussi à un esprit spécifique. Pour ceux qui s'inscrivent dans cette filiation, faire des films documentaires est un projet esthétique autant que métaphysique et politique : il s'agit de rendre compte, d'interroger voire de transformer le monde commun, en élaborant du sens partageable. Avant les années 1960, dans la rencontre entre l'auteur et le « monde », l'accent était mis sur le second. Figure fondatrice, Robert Flaherty fût ainsi très déçu par la première version de son film tourné dans le Grand Nord canadien lorsqu'il se rendit compte que ses spectateurs s'intéressaient plus à son expérience d'explorateur qu'au mode de vie du peuple qu'il avait filmé (Calder-Marshall, 1963 : 76). Si, par la suite, il collabora avec ses personnages pour réaliser *Nanouk* (1922), ce n'était pas pour faire le récit de son aventure parmi les Esquimaux, mais plutôt pour s'assurer que son œuvre serait au service de la réalité de la communauté : lui devait s'effacer derrière sa caméra. Cette anecdote inaugurale permet de revenir sur la place classique du documentariste : témoin s'élançant au-devant du monde et des autres, il existerait en tant que relais, médiateur et non comme sujet en soi. Dès ses débuts, le documentaire est assumé comme mise en scène cinématographique du réel, mais il n'est pas question pour son auteur d'y apparaître autrement qu'à travers son regard *sur* le monde.

Dès les années 1960 et la naissance de la modernité documentaire (Pierron-Moinel, 2010), de nombreux cinéastes remettent en cause ce paradigme de l'auteur transparent et/ou omniscient, tant d'un point de vue artistique qu'idéologique. Émergent alors des formes de cinéma direct réflexif dont *Chronique*

d'un été (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin est l'un des plus fameux jalons. Les deux auteurs de ce film-manifeste ne se prennent pas eux-mêmes comme sujets, mais ils ne se retranchent plus derrière la caméra. Ils se mettent en scène comme prenant part à l'expérience sociale du tournage aux côtés de leurs personnages, et livrent aux spectateurs les clés de leur démarche aussi bien que leurs doutes et interrogations. Le devenir-personnage du documentariste à l'œuvre dans le mode participatif du documentaire prend une forme radicale dans le genre autobiographique. Le cinéaste est alors complètement localisé « sur la scène » (Nichols, 2001 : 116) : il prend corps. Cette apparition progressive du « je » dans la tradition documentaire se traduit aujourd'hui par l'importance des films à la première personne réalisés par des cinéastes comme Ed Pincus, Ross McElwee, Jonathan Caouette, Carmen Castillo, Edgardo Cozarinsky, ou encore Dominique Cabrera, Alain Cavalier et Agnès Varda. Mais, plus qu'une rupture avec les ambitions classiques du documentaire, ce tournant révèle la part subjective qui est à l'œuvre dans tout film, même si elle l'est parfois de manière refoulée.

Pour réfléchir à cette « gradation autobiographique », l'œuvre du photographe et cinéaste Raymond Depardon est particulièrement intéressante. Celui-ci est d'abord reconnu pour son travail photographique dans les années 1960 : grand reporter opérant sous le régime de l'objectivité journalistique, il est alors censé demeurer extérieur à son sujet. Dès les années 1970, débute en parallèle son expérience de cinéaste. Toujours en prise avec les grands événements du monde, Depardon est amené à s'intéresser au réel dans ses temps forts : guerres, actualités politiques ou sportives, apparitions publiques de célébrités sont ses sujets quotidiens. Assez rapidement, il conquiert son indépendance par rapport aux commandes et aux critères journalistiques, pour finir par s'extraire complètement du système de la presse. Depuis les années 1980, il se rapproche du milieu artistique et affirme de plus en plus sa subjectivité, jusqu'à réaliser des œuvres explicitement autobiographiques.

L'évolution de la démarche de Depardon est ainsi marquée par des variations du *je* autour d'une même aspiration à documenter le réel. Son œuvre voit se succéder ou se combiner différents modes d'implication de l'auteur dans les images, et doit beaucoup à la diversité de ses influences qui vont du reportage d'actualité au cinéma direct (Leacock puis Wiseman), de la photographie de l'« instant décisif » (Cartier-Bresson) au documentaire social américain (Klein, Frank). L'analyse de sa trajectoire, en photographie et au cinéma, permet de se pencher sur les enjeux théoriques et historiques de l'émergence graduelle du je au sein de la tradition documentaire. Autrement dit, à travers le cas de Raymond Depardon, il s'agit plus généralement d'interroger la reconfiguration des

liens entre l'auteur, le monde, les images et le spectateur qu'opère l'impulsion autobiographique au sein même du désir de « parler d'un état du monde ».

Le corpus documentaire dans lequel s'inscrit Depardon se distingue d'autres œuvres filmiques à la première personne qui privilégient un mouvement de subjectivation, parfois jusqu'à brouiller toute référence indicielle au réel filmé. Si les méditations ou journaux visuels de certains cinéastes expérimentaux tels Jonas Mekas, Stan Brakhage ou Hollis Frampton participent à la tendance générale à l'autobiographie dans le cinéma indépendant, ceux-ci dialoguent plus directement avec l'histoire des arts plastiques qu'avec la tradition documentaire. Car, pour reprendre les termes de Jim Lane, le documentaire autobiographique se caractérise, lui, par une « *tension that hinges on the documentary impulse to objectively record an historical world 'out there' and on the autobiographical impulse to subjectively record a private world 'in here'* » (Lane, 2002 : 4). Cette tension entre un mouvement centripète (aller au-devant du monde) et un mouvement centrifuge (revenir sur soi) n'est pas seulement esthétique, elle est aussi éthique. En effet, l'émergence du je de l'auteur comme forme extrême de la réflexivité procède d'une critique de l'énonciation classique et de ses ressorts idéologiques qui transforme les manières de dire la vérité du monde.

Désir d'objectivité et refoulement du je

La décennie 1960 constitue une période florissante pour les agences de presse, à la fin de l'âge d'or du photoreportage dont le début coïncide avec la guerre d'Espagne entre 1936 et 1939. Du côté des arts plastiques, dans les années 1960, la photographie est à la fois outil et médium de l'art contemporain pour les artistes de la remise en cause de la modernité. C'est dans ce contexte historique que Raymond Depardon commence sa carrière au sein de la photographie de presse. Il travaille comme reporter dans les années 1960 au sein de l'agence Dalmas, à Paris. En tant que pigiste puis employé permanent, il est envoyé sur le terrain pour couvrir différents événements. Les premiers travaux photographiques de Depardon sont marqués par ce qu'André Rouillé décrit comme la morale du reportage classique, selon lui « l'expression la plus avancée de la conception selon laquelle l'image est la reproduction d'une chose qui lui serait antérieure, d'un dehors, d'un original qui lui préexisterait » (Rouillé, 2005 : 89). Chargé de rapporter des informations en se déplaçant sur le terrain, le reporter ne doit pas se laisser aller à charger les images de son interprétation subjective. Ses photographies d'actualité politique, sportive ou « people » sont transmises à un public à qui l'on veut montrer la réalité des faits : elles doivent

donner à voir ce qui s'est *effectivement produit*, et pour cela s'effacer en tant que médiation, instance de représentation.

L'image de presse vaut en effet pour son contenu référentiel : les scandales que certaines photos ont pu déclencher sont la preuve de leur force indicielle (« ça-a-été », Barthes, 1980). Depardon est envoyé par l'agence Dalmas dans diverses missions dont la première fut « SOS-Sahara » en août 1960, dans l'Algérie colonisée. Au cours de cette expédition, Depardon fut confronté à une situation dramatique qui devint un événement médiatique. Des soldats s'étaient perdus dans le désert, et l'équipe de Depardon retrouva plusieurs d'entre eux, permettant leur sauvetage alors qu'ils se trouvaient à un stade avancé de déshydratation. Depardon en tira des clichés dont l'un fera la couverture du magazine *Paris-Match*. Depardon raconte qu'un militaire haut placé avait voulu étouffer l'affaire et lui avait demandé de livrer ses films, ce que ce dernier réussit à éviter grâce à un mensonge. C'est ainsi que l'information fut diffusée, et la vérité des événements révélée au monde par le biais de la presse : Depardon explique qu'il apprit « plus tard, que ce gradé avait annoncé aux familles que [les soldats] étaient morts au combat » (Depardon, 2007 : 28). Cet exemple, fondateur de la carrière de Depardon-reporter, montre à l'œuvre la capacité de la photographie sur laquelle repose le photojournalisme classique de révéler au monde des événements marquants. Cette mission lui permit d'abandonner le simple statut de pigiste et d'être promu au sein de l'agence en tant que photoreporter capable de couvrir des événements importants du « Viêt Nam à Moscou en passant par l'Afrique ». Cependant, cette reconnaissance ne concernait pas d'abord la singularité de son regard en tant qu'auteur : la valeur de ses images reposait avant tout sur *leur* puissance référentielle.

Le travail du photographe se réduisait alors à « trouver la bonne place » (Depardon, 2007 : 29), à être là au bon moment afin de trouver le bon point de vue : celui qui servirait le sujet de façon optimale. Mais dans cette recherche de la « bonne rencontre avec le réel » se dessine *a minima* l'implication du sujet-auteur dans la production des images. Le photographe adopte la position du « chasseur » à la fois soumis à un réel qu'il ne maîtrise pas et prêt à réagir. Pour réussir son image, il doit déclencher au bon moment afin de concentrer la force d'un événement qui dure en un instant privilégié, « représentatif ». La pratique d'Henri Cartier-Bresson dont s'inspire alors Depardon procède de cette idée selon laquelle le bon cliché est une synthèse instantanée de ce qui s'est déroulé dans le temps. Cartier-Bresson se dévoue à la recherche de ce fameux « instant décisif » et parle de « prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits ». Chez lui la posture de chasseur est radicale : « Photographier : c'est dans un même instant et en une fraction de seconde reconnaître un fait et l'organisation

rigoureuse de formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait » (Cartier-Bresson, 1952).

Cette recherche de la « bonne rencontre » avec le réel guide les débuts photographiques de Raymond Depardon. Il met cela en œuvre dans ses reportages tels que ceux des Jeux Olympiques de Tokyo en 1964 et de Mexico en 1968. Dans ces derniers, la plupart des images témoignent de moments sportifs forts. Par exemple, une photo nous montre l'arrivée de l'Américain William Mills à la fin du parcours de dix mille mètres dont celui-ci sort médaillé d'or. Une autre nous fait voir la manifestation de joie de l'athlète française Colette Besson, gagnante du « 400 mètres en 52 secondes ». D'autres images apparaissent comme des moments d'action moins forts mais rendent compte de la préparation du temps clef qui les suit immédiatement. Les photographies de sport sont dépendantes de l'événement, que la prise de vue se situe au moment du temps fort ou bien juste avant ou après. Pour transmettre la puissance du réel à son image, le photographe doit faire preuve d'une maîtrise technique : la performance du sportif est doublée de celle de l'opérateur. En creux, la photographie documente l'expérience du photographe, même si celle-ci a pour vocation de s'effacer devant le référent.

De son propre aveu, les premiers films de Depardon « ont été comme un prolongement naturel de la photographie » (Depardon, 2007 : 37). En 1969, il filme, un an après les événements du Printemps de Prague, les funérailles de Ian Palach. Cet étudiant tchécoslovaque s'immola par le feu le 16 janvier 1969 pour protester contre l'invasion de l'Union Soviétique. Le court-métrage documentaire *Ian Palach* est constitué de plans filmés en caméra portée se succédant par un montage *cut*, sans commentaire, avec un son pris en direct. Les plans sont relativement longs, et tous sont caractérisés par le tremblement dû au filmage à l'épaule, qui laisse transparaître la présence du corps filmant.

Mais ce premier film obéit à une logique proche de celle du photoreportage : à la fois par le choix du sujet (un événement d'actualité important et ponctuel), par la maîtrise du médium orientée vers les qualités du réel que ce dernier est à même d'enregistrer (aspect visuel, temporel, sonore, cinétique), ainsi que par l'adoption d'un point de vue extérieur aux faits. Car la présence derrière la caméra est avant tout celle d'un homme de métier déterminé par son outil d'enregistrement ainsi que par la réalité à capter. Ainsi, Depardon se contente-t-il d'enregistrer les faits et, lorsqu'il interviewe une jeune fille à propos des événements, il ne fait que rapporter ses propos. Le montage est chronologique et narratif, obéissant aux critères classiques de la transparence réaliste, selon lesquels le spectateur ne doit pas se « heurter » à la forme du film.

Pour son premier long-métrage, dans lequel il retrace la campagne de Valéry Giscard d'Estaing aux élections présidentielles de 1974, Depardon poursuit dans la voie d'un cinéma direct proche du journalisme. Inspiré par *Primary* (1960) de Robert Drew et Richard Leacock, avec sa caméra légère, Depardon et son ingénieur du son vivent au jour le jour aux côtés du candidat : des coulisses de la vie politique au-devant de la scène, ils sont présents à tous les moments clés. Le début du film est proche d'un reportage conventionnel, puis, Depardon ayant avisé l'homme politique que la routine n'était pas assez intéressante pour qu'il continue dans ces conditions, il obtient l'autorisation de suivre celui-ci partout. Depardon a alors accès à tous les moments habituellement non médiatisés : il assiste à des réunions stratégiques, aux coulisses du débat télévisé avec l'adversaire François Mitterrand... Il parvient à s'accommoder des contraintes pour mettre en scène le personnage de Giscard d'Estaing au-delà du registre télévisé convenu. Une fois élu, le président s'opposera d'ailleurs à la diffusion du film, le trouvant trop peu flatteur à son égard : *1974, une partie de campagne* ne sortira qu'en février 2002.

Pour ce film, Depardon a pourtant d'abord été guidé par la recherche des temps forts de la campagne : meetings, réunions, interventions télévisées. Il évoque même ses déceptions durant le tournage lorsque rien ne se passait, qu'il n'y avait rien d'intéressant à filmer. Par exemple, quand Giscard d'Estaing se peigne pendant un voyage en voiture, l'acte insignifiant lui apparaît d'abord trivial et sans intérêt. Ce n'est qu'au montage que Depardon dit avoir compris l'intérêt de temps faibles qui participent au sens du film : sa démarche spontanée de photographe d'actualité le poussait d'abord à vouloir capter des « actions spectaculaires ou décisives » (Parente, 2005 : 147).

Ainsi, dans ses photos comme dans ses films, le premier Depardon adopte une même démarche : il aspire à documenter une réalité extérieure, à travers la saisie de temps forts. Il évoque la jouissance qui accompagne l'acte photographique, produite par l'« instant décisif » : lorsque le temps fort de la réalité et celui de la photographie coïncident. Ce plaisir d'avoir pu figer ce qui « a été » est lié à la captation de l'événement en des points remarquables, sélectionnés par la photographie. Lorsque Depardon se met à filmer, la « bonne rencontre » s'opère autrement : l'événement s'étire dans le temps. Selon André Parente, le cinéma direct de Depardon-reporter est un cinéma de « l'image-action » de-leuzienne. Sa démarche peut être mise en parallèle avec les propos de Leacock rapportés par Parente : « ce qui nous intéresse avant tout, c'est le comportement de certaines personnes impliquées dans le déroulement d'un événement important » (Parente, 2005 : 146). La conception du direct tel que le pratique Depardon serait « un cinéma construit » selon l'optique fondamentale fournie

par la réalité » (Marsolais, 1974 : 81) qui a « l'attitude supposée de saisir le réel sur le vif » et repose sur « le culte d'un réel préexistant, de la réalité brute, saignante, 'telle quelle' » (Parente, 2005 : 146). Dans cette démarche, l'auteur met sa virtuosité au service de ce qu'il filme : le sujet-auteur est volontairement refoulé en hors champ.

Toutefois, dès ses débuts, Depardon s'autorise des pas de côté par rapport aux paradigmes de l'instant décisif et de l'image-action. D'autres éléments précoces de sa carrière témoignent d'une prise de liberté : l'apparition d'un commentaire à la première personne dans les différents reportages au Tchad dans les années 1970, ou l'exercice d'une image moins transparente et plus plastique à quelques reprises. Ainsi dans *Tchad 1 : L'Embuscade* (1970), plusieurs plans se terminent par des arrêts sur images. On peut voir dans cette intervention une volonté de figer des instants dramatiques afin de donner un meilleur accès photographique aux faits. Mais elle peut aussi être vue comme un geste de distanciation critique faisant apparaître au spectateur l'artificialité du réalisme filmique. Cette proposition singulière permet d'entrevoir un Depardon qui n'adhère pas systématiquement à une conception objectiviste du documentaire.

L'émergence du sujet, entre autobiographie et signature du neutre

Dès les années 1970, d'autres influences nourrissent la production de Depardon. Ce dernier, dans une interview avec Jean-François Chevrier, évoque lui-même ce changement d'orientation :

À la fin des années 1970, conscient ou inconscient, je romps avec le photojournalisme, je l'exprime dans *Notes*. Je commence à tourner un certain nombre de films, qui sont sans doute, pour certains, le prolongement de mon photojournalisme et à mon avis pas du tout : c'est au contraire une rupture et même un rejet. Alors, c'est sûr que, comme il y a eu des Américains qui m'ont servi de guides pour la photo – Walker Evans, Robert Frank –, il y en a d'autres qui m'ont servi pour le cinéma – Leacock, Wiseman et les frères Maysles. (...) J'ai cru d'abord que Leacock était plus important que Wiseman, et maintenant je m'aperçois que c'est le contraire. D'abord, les films de Leacock étaient marqués par l'événement, par le reportage, par le personnage, par des situations dramatiques, etc. Alors que Wiseman s'est fixé sur des choses de la vie quotidienne, sur des lieux, sur des unités de lieu, de temps (Depardon, 2006 : 85-86).

Depardon s'affilie ainsi progressivement à une pratique auteuriste des images documentaires, en s'inscrivant dans une tradition distincte du reportage, à l'heure où s'amorce une « crise du photojournalisme » liée à plusieurs facteurs. La télévision devient une concurrente importante dans le domaine de

l'actualité, le photojournalisme devient donc moins rentable. La tâche principale assignée jusqu'alors aux photoreporters était justement de « couvrir » les grands événements du monde, la photographie était alors subordonnée à l'information, elle *était* l'information elle-même. Or la télévision, par ses moyens techniques et son large public, devient le premier média de transmission rapide des informations provenant du monde entier. De plus, la presse écrite subit les conséquences économiques du choc pétrolier de 1973 qui est à l'origine d'une forte inflation, faisant augmenter les prix du papier ainsi que celui de la poste :

Les prestigieuses revues anglaises et américaines *Look* et *Life* disparaissent, privant les photographes de publications possibles, et les agences de photographie d'actualité des années 1950 s'effondrent : Europress, les Reporters associés, Dalmas et Apis ferment à l'aube des années 1970 (Deligny, 2004).

Dans ce contexte, des agences d'un autre type émergent dont l'agence Gamma, fondée par Raymond Depardon en 1966, puis Sipa (1969) et Sygma (1973). Ces agences commerciales rompent avec le modèle précédent au sein duquel les photographes étaient anonymes et n'avaient pas de droit sur leurs images. Le nouveau système « instaure le partage équitable des frais et des bénéfices entre le photographe et l'agence, et lui accorde la mention de son nom lors des publications et la propriété de ses négatifs » explique Aurore Deligny. Selon cette dernière :

Au cours des années 1970, Paris supplante à nouveau New York en tant que plaque tournante du photojournalisme. Cependant, l'important réside moins dans la recherche d'une esthétique et d'un point de vue original que dans le fait de répondre à un marché spécifique, celui de la presse. Asservies aux impératifs de cette dernière, les agences tendent à surenchérir sur « la rapidité et le spectaculaire », avec pour conséquence un « appauvrissement progressif du contenu » du photojournalisme. (Deligny, 2004).

C'est avec ce photojournalisme contemporain subordonné au marché que rompt Raymond Depardon afin de développer son regard d'auteur. Son ouvrage *Notes* est significatif de cette prise de contrôle du photographe sur son projet. Ce recueil est publié en 1979 par la petite maison d'édition indépendante Arfuyen. Il regroupe des photographies faites par Depardon à Beyrouth puis au Pakistan et en Afghanistan, durant l'hiver 1978. S'il s'agit encore de photographies de combattants, les motivations du voyage sont bien différentes des fois où il est allé couvrir les événements pour le compte de la presse. Cette fois, c'est une raison personnelle et même sentimentale qui guide son projet. L'auteur explique qu'une désillusion amoureuse l'a décidé à quitter Paris, « à partir à la guerre et à écrire un journal pour prouver son désir et son attachement tout au long de ce reportage que personne ne lui avait commandé » (Depardon, 2006 : 8).

Si son voyage personnel l'amène sur des lieux du monde où *quelque chose se passe*, il aborde les faits et les rencontres dans un autre état d'esprit que celui du chasseur d'images qu'il a pu être, sous l'emprise de la commande. Dans son recueil *Notes*, les photos ne sont pas en rupture radicale avec le registre du reportage de guerre, mais le livre dans son entier offre un résultat tout à fait différent. Il y retrace le parcours personnel qui le conduit à relier Beyrouth à l'Afghanistan. Le livre se fait ainsi journal intime, mêlant les interrogations du photjournaliste aux états d'âme de l'homme ordinaire. Le voyage journalistique devient du même coup voyage intérieur. Depardon commence ainsi à se réapproprier ses images à travers un projet dont le sujet est ambigu : il photographie encore la guerre et les combattants, mais en y associant son commentaire et son itinéraire subjectif. Le sujet journalistique devient aussi autobiographique.

Notes apparaît comme symptomatique d'un phénomène lié à la crise du photjournalisme qui questionne « la figure héroïque du photoreporter et du mythe de l'événement » et voit surgir « la notion d'auteur, calquée sur le cinéma du même nom » (Roussin, 2006 : 35-36). La remise en cause d'un photjournalisme purement redevable de l'événement devant lequel le photographe s'efface s'incarne également dans la commande de *Libération* à Depardon, durant l'été 1981. Depuis New York, celui-ci envoie au quotidien une photographie par jour. La rédaction décide alors de soustraire une page de chaque édition à l'actualité. Le photographe français est invité à livrer sa vision de la grande ville américaine. Il est complètement libre : sa seule contrainte est d'envoyer un cliché chaque jour. Chaque image est accompagnée de quelques mots, d'une phrase portant souvent sur les états d'âme de Depardon lui-même. Il s'agit d'une expérimentation journalistique qui permet au photographe de réaliser des images sans commande définie, sans avoir « à raconter une histoire, à couvrir un événement ». Ses images ne sont pas spectaculaires, mais plutôt esthétisantes, montrant la ville à travers un regard singulier, s'arrêtant sur des paysages, des perspectives, des anonymes.

Depardon photographe urbain livré à ses aspirations personnelles revendique des influences américaines plutôt que françaises : il ne cherche pas à s'inscrire dans le réalisme poétique de Robert Doisneau ou d'Henri Cartier-Bresson. Cette photographie humaniste particulièrement reconnue après la Seconde Guerre mondiale envisageait la rue comme le lieu privilégié pour capter une humanité émouvante. Depardon s'intéresse bien plus à la photographie de Robert Frank dont l'ouvrage *Les Américains* – publié en 1958 – est fondamental dans le renouvellement de la photographie vers une expressivité nouvelle. Ce livre rassemble des photographies prises entre 1955 et 1956 sur la route

américaine. Pour André Rouillé, Robert Frank place « sa subjectivité au centre de sa démarche » et opère ainsi le passage d'un régime de la « photographie-document » à un régime de la « photographie-expression ». Ce mouvement correspond également à l'évolution de Depardon :

Le sujet était auparavant l'observateur central, l'opérateur technique, le garant de l'unité esthétique de l'image et de sa fidélité aux lois de la représentation perspectiviste [cf. Cartier-Bresson] (...) Avec Robert Frank, « je » gagne en humanité et en subjectivité. C'est un « je » photographique arrimé de façon pleinement assumée à un vécu personnel, sentimental voire intime. (Rouillé, 2005 : 223).

Avec *Notes* (1979) et *Correspondance New Yorkaise* (1981), Depardon reste lié au domaine du journalisme : du fait du sujet choisi pour le premier projet et par sa collaboration avec le quotidien *Libération* pour le second. S'il est libéré des contraintes de l'information d'un photojournalisme « de masse », il reste fidèle à la référentialité propre aux deux médiums photographiques. Sa subjectivité s'affirme par l'introduction explicite du « je » mais aussi dans la recherche obsessionnelle de ce qu'il nomme la « bonne distance » : à mi-chemin entre empiètement et indifférence au territoire de l'autre. Cette éthique, à rebours de l'extériorité supposée du reporter, consiste à rencontrer l'autre – filmé ou photographié – sans se faire juge ou voyeur, dans un délicat mélange d'empathie et de pudeur. Jacques Rancière voit la marque de cette éthique dans la photographie du phalangiste prise à Beyrouth et qui introduit *Notes* :

Le milicien libanais qui fait corps avec l'horizontalité de son fusil est sans visage. Ce n'est pas seulement qu'il n'eût pas fait bon être en face. C'est que la photographie de Raymond Depardon s'interdit de lire sur le visage d'un tireur les raisons de son énergie meurtrière. Et même devant les détenus de la prison de Kigali, accusés de génocide et, pour nombre d'entre eux sans doute, avec quelques raisons, sa caméra s'interdira de savoir si et pourquoi ils ont participé au massacre. « Je filme seulement des corps, dira-t-il. Il n'y a peut-être rien à comprendre ». L'image ne s'attribue pas le pouvoir de révéler le secret d'un geste, de déchiffrer la pensée qui met le combattant en ce lieu. (...) Ainsi l'image qui semblerait le mieux « parler par elle-même » est-elle soumise à une stratégie déceptive. (Rancière, 2000 : np).

Alors qu'en tant que reporter Depardon entretenait « un rapport direct et réglé avec le réel », il glisse ainsi progressivement vers « un rapport indirect et libre » selon Rancière. Sa pratique photographique remet en cause le mythe de l'objectivité journalistique. Dire « je » par la voix et l'image, c'est gagner en humilité dans la rencontre avec l'autre et déconstruire l'illusion idéologique d'une image vraie qui parlerait naturellement, depuis un lieu abstrait. En effet, l'invisibilisation du sujet-auteur dans le reportage classique participe d'une si-

tuation d'énonciation liée à une forme de domination symbolique, synthétisée par la formule : « *it speaks about them to you* » (Nichols, 2001 : 59).

Rompre avec le journalisme pour Depardon va avec une prise de conscience de l'impossibilité d'une image « transparente » et entraîne une remise en cause du bon sujet à traiter, du « grand événement » dont la couverture serait dictée par la réalité. Depardon n'abandonne pas le cinéma direct, cependant, il se détache peu à peu de la tendance de la *living camera* affiliée au groupe de presse Time Inc. Même si son cinéma demeure moins autobiographique que ce qui s'initie dès les années 1980 dans son travail photographique, il existe quelque chose de commun dans sa pratique des deux médiums. L'événement est désormais placé dans un cadre ou dans un temps qui l'excède voire qui le place en hors champ de l'image. À l'opposé du goût pour les grands événements d'une frange du cinéma direct, Parente, reprenant Deleuze, expose l'idée d'un « cinéma indirect libre » dont le cinéma de Jean Rouch serait une des manifestations. Depardon évoque lui-même l'importance de sa rencontre avec Rouch ainsi qu'avec Chris Marker et Fred Wiseman. Ce *cinéma indirect libre* serait caractérisé par l'abolition du culte du réel préexistant au film, et donc de la croyance en une signification *a priori* de ce *réel*. Cette tendance du cinéma direct se trouve coïncider avec le mouvement du cinéma moderne : « Tout le cinéma dit moderne, à commencer par le néoréalisme, témoigne de l'insignifiance des événements. Ce n'est pas tant que les grands événements n'existent plus, mais les personnages ne sont qu'à peine concernés par eux » (Parente, 2005 : 147).

Un des films de Depardon les plus radicaux dans l'abandon de l'événement journalistique est celui qu'il tourne en 1980 dans un hôpital psychiatrique en Italie : *San Clemente*. Il s'agit d'un asile-hospice où il s'est déjà rendu plusieurs fois pour réaliser des photographies, et à propos duquel il dit : « Pas de scoop pas de princesse, je suis déconcerté, je ne sais pas quoi photographier ». Cette fois, il tourne avec Sophie Ristelhueber qui effectue la prise de son en direct, et réalise un long-métrage. Il s'agit d'un film en noir et blanc dont l'approche formelle fait écho à ses travaux photographiques sur ce même lieu. Grâce au dispositif de tournage, léger, il gagne une vraie place au sein de l'asile, et peut interagir avec les pensionnaires. Alors que pour son film de 1974, il n'intervenait pas dans le déroulement de l'action, sa position est tout autre dans *San Clemente*. Il aborde son sujet en faisant de son expérience une composante à part entière du film. Il laisse les malades s'adresser à la caméra, l'interpeller, ceux-ci réagissent clairement aux moyens de la prise de vue, rappelant chaque fois qu'il s'agit bien d'une image qui établit la médiation entre le réel et le spectateur. Et que cette image est faite par quelqu'un, qui devient

plus qu'un opérateur, en s'impliquant en tant que personnalité filmante dans la matière audiovisuelle.

Comme le dit lui-même Depardon, il n'y a rien de spectaculaire à montrer, il s'agit de la vie quotidienne, d'un temps qui se répète, de gens emportés dans une sorte d'errance : rien ne se passe vraiment. Le temps de l'expérience que constitue le tournage permet au film de se construire progressivement, dans la durée. Le « sujet » n'est plus, comme pour le journaliste, présent en tant que tel dans une réalité qui lui est extérieure. Dans la démarche participative, ce sujet naît de la rencontre entre filmeurs et filmés. Le réel documenté est composite : fait à la fois d'une situation préexistante et de sa transformation par le film en train de se faire. Il est une expérience partagée, où s'implique et s'expose le sujet-réalisateur.

Ainsi, chez Depardon, la perte de la croyance en l'objectivité photographique semble avoir contaminé le médium cinématographique. André Rouillé, plutôt que de parler d'une simple « crise du photojournalisme », décrit un phénomène plus profond : celui de la crise de l'image-document. Cette crise remet en cause la valeur de la photographie basée sur « la foi dans [sa] valeur référentielle (...) et vouant un culte au référent » (Rouillé, 2005 : 172). De là émerge ce que Rouillé nomme la « photographie-expression » qui correspond à un nouveau régime documentaire des images, pouvant être étendu au cinéma.

Pour Rouillé, la crise de l'image-document n'a fait que révéler l'utopie de la photographie comme présentation vraie du réel, en rendant visible les puissances du faux à l'œuvre dans la construction de l'image. La photographie ne peut être envisagée uniquement du point de vue du « ça-a-été » barthésien et autres théories de l'index. Ainsi, le photographe ne peut plus prétendre à montrer les choses telles qu'elles sont, la photographie n'est plus invisible. Pour Rouillé :

La photographie-document ne met pas le réel et l'image face-à-face, dans une relation binaire d'adhérence directe. Entre le réel et l'image s'interpose toujours une série infinie d'autres images, invisibles mais opérantes, qui se constituent en ordre visuel, en prescriptions iconiques, en schémas esthétiques. Le photographe n'est pas plus proche du réel que ne l'est le peintre quand il travaille devant sa toile. (Rouillé, 2005 : 206).

Cette idée selon laquelle la photographie n'entretient pas de rapport direct avec le réel rejoint la conception de Deleuze d'une énonciation *indirecte libre* comme régime du cinéma direct. Les images sont et font l'événement, elles le font exister, se développer : elles sont « la production d'un réel nouveau (...) au cours d'un processus combiné d'enregistrement et de transformation de quelque chose du réel donné, en aucun cas assimilable avec *le* réel » (Rouillé, 2005 : 94).

L'image-expression a ainsi :

Une face tendue vers les choses et l'autre face vers les images. (...) elle se distingue formellement de la photographie-document et de la photographie artistique. Elle s'en distingue aussi philosophiquement. À la différence de la première, la photographie-expression ne confond pas le sens avec les choses qu'elle désigne ; à l'inverse de la photographie artistique, elle ne limite pas le sens aux images et à leurs formes.

Et de là vient le sens de la démarche documentaire d'auteur :

Le sens a besoin à la fois des choses et du langage, de référents (qui « adhèrent ») et d'une écriture qui fasse déborder l'image hors des limites de l'enregistrement. Le sens survient aux choses, mais c'est l'écriture qui le retient dans ses rets. (Rouillé, 2005 : 217-218).

Avoir une face tournée vers le réel et l'autre tournée vers les images semble être également une des spécificités du type de *cinéma indirect libre* que pratique Depardon à partir des années 1980. Cependant, les modalités de cette implication de Depardon dans une écriture subjective diffèrent dans ses deux pratiques. À travers la photographie, Depardon se tourne assez tôt vers le registre autobiographique. Au cinéma, il faudra attendre la fin des années 1990 pour qu'il envisage également cette voie. Dans les années 1980, dans sa pratique filmique, il retrouve d'abord la question éthique de la « bonne distance » qu'il avait en photographie, qui régit la relation entre le réel et sa mise en image par l'auteur. Depardon ne prétend plus documenter *le* réel comme préexistant, défini, signifiant, extérieur. Sa démarche prend en compte ses choix subjectifs (sujets, modes d'intervention, aspects formels...) et semble correspondre à ce qu'Olivier Lugon qualifie de « neutralité singulière » (Lugon, 2006 : 11).

La « neutralité singulière » théorise l'aspiration documentaire qui consiste à vouloir montrer « *les choses telles qu'elles sont* tout en apposant à l'image sa signature » : il s'agit pour Olivier Lugon d'un « modèle privilégié de la pratique documentaire, ce que l'on pourrait appeler 'anonymat d'auteur', une esthétique de la 'neutralité singulière', une « impersonnalité paradoxale ». Il semble que c'est ce qui caractérise les documentaires de la « maturité » de Depardon et en particulier *Urgences* (1987) et *Délits Flagrants* (1994). En effet, ces deux films sont marqués par un dispositif de tournage qui semble avant tout être au service de ce qui est filmé (caméra fixe, plans-séquences, cadrage d'ensemble), mais qui est le fruit de décisions singulières. Ces choix sont ceux de Depardon auteur, qui par ce dispositif théoriquement transparent, crée son « style » distancié, « dégageant l'écoute ».

Cette tendance à la « neutralité singulière » est avant tout une signature du *regard*, et apporte une force aux films documentaires de Depardon les plus connus. Elle cohabite dès le début de son ouverture journalistique avec

une tendance plus explicite d'affirmation de soi : l'autobiographie, la signature du *je*. Cette dualité dans la démarche documentaire – dont les territoires sont constamment hybridés, superposés, juxtaposés par exemple dans la fiction *Empty Quarter, une femme en Afrique* (1985) – témoigne de l'oscillation perpétuelle de Depardon entre « parler de soi » et « parler du monde ». Depardon formule cette problématique en reprenant les concepts de « *mirror* » et « *window* » de John Szarkowki :

[La] notion de « Mirror et Window », développée dans les années soixante par John Szarkowki, recouvre l'idée selon laquelle le photographe soit se photographie lui-même, soit photographie les autres. Cette théorie est la base même de la photographie, puisqu'elle contient tout le problème du cadre. Se photographie-t-on en photographiant les gens ou est-ce qu'au contraire on est complètement « fenêtre », en photographiant les autres, en les regardant, en étant voyeur ? (Depardon, 2000 : 98).

Par extension, nous pouvons affirmer que tout documentaire cinématographique est lui aussi travaillé non seulement par la réalité du référent (« un état du monde ») mais aussi par l'expérience de celui qui le saisit.

De l'auteur au spectateur : autobiographie et intersubjectivité documentaire

En se rapprochant du champ artistique, Depardon n'est plus le reporter témoin, mu par le désir de faire circuler les informations récoltées dans le monde entier. Il se désengage d'une image conçue pour éveiller les consciences de façon forte et immédiate et abandonne sa mission de journaliste : son engagement prend alors une forme différente. Il avoue lui-même ses faiblesses comme reporter, dans *Afriques, comment ça va avec la douleur ?* (1996) où, à propos de son absence lors du génocide au Rwanda, il déclare :

Je sais qu'il faut du courage pour être voyeur et témoin historique, moi je suis lâche, j'ai peur, je n'aime pas cette violence évidente, mon obsession est ailleurs.

De cette vulnérabilité assumée du filmeur naît une nouvelle rencontre avec le monde. Dans ce film tourné entre 1993 et 1996, Depardon présente sa remontée de l'Afrique, du Cap au Caire, en passant par Soweto, le Karoo, Johannesburg, l'Angola des hauts plateaux, les camps de réfugiés du Rwanda et du Burundi, l'Éthiopie, la Somalie, le Soudan... Les images tournées sur place sont accompagnées de sa voix en *off*, relatant ses pensées et sentiments vis-à-vis des « douleurs » de l'Afrique. Parfois, il explicite le contenu d'une scène filmée et son commentaire occupe la fonction de légende. À d'autres moments, il nous livre ses questionnements sur sa place de cinéaste ou d'homme occi-

dental, au fil d'un monologue intérieur entretenant un lien fluctuant avec les images. Ses obsessions, qui dialoguent avec le monde extérieur, le conduisent à faire des images autrement : comme si l'expérience singulière de son regard rencontrait légèrement à contretemps ce qui *arrivait* au monde. L'association de longs plans-séquences et de la voix-je permet à cette dualité de prendre corps dans le film, créant deux fils de réalité en coprésence : l'un intériorisé, l'autre extériorisé.

Un motif récurrent témoigne du double mouvement qui est au cœur du film : de lents panoramiques circulaires à trois cent soixante degrés permettent à l'auteur de décrire l'environnement autour de lui, tout en renvoyant à sa propre position spatiale et auctoriale. Ces cercles de la caméra qui rythment le film le font apparaître comme un centre invisible qui renvoie sans cesse vers l'extérieur, en même temps qu'il se réfère à lui-même. Cette figure d'un auteur littéralement centrifuge et centripète souligne la complémentarité entre récit de soi et souci du monde à l'œuvre chez Depardon. Loin d'entériner la faillite du projet documentaire, l'émergence du *je* filmant permet au spectateur non pas de *regarder l'auteur*, mais de regarder le monde *avec lui*, et pourquoi pas *contre* lui. Loin de l'illusion d'un sens qui se présenterait de lui-même, grâce à ce dispositif réflexif, le spectateur peut participer à la fabrication active d'un sens commun. En s'affirmant comme sujet, l'auteur invite le spectateur à se faire également sujet de l'adresse et donc sujet du regard sur le monde.

Il ne faudrait pas cependant grossir le trait de l'évolution de Depardon, d'un journalisme inconscient de lui-même, à un documentaire mature, pour aboutir enfin à des œuvres à la dimension autobiographique prépondérante. S'il ne fait plus de reportages d'actualité comme dans les années 1970, il continue à s'intéresser aux institutions françaises : après le très personnel *Afriques* (1996), il filmera en 2003 le tribunal correctionnel de Paris dans *10^{ème} chambre, instants d'audience*. Son parcours n'est donc pas mu par le désir de trouver une forme qui dépasse la précédente. Il s'agit plutôt d'élargir son champ de possibilités et de, chaque fois, travailler un registre en adéquation avec le sujet traité. L'autobiographie ne devient donc pas chez Depardon une nouvelle norme : il s'agirait plutôt d'une « gradation » autobiographique, clairement visible dans sa série des *Profils paysans* (2000, 2005, 2008).

La trilogie paysanne est née du désir de Depardon de se confronter à la réalité contemporaine du monde rural et agricole. Il s'agit d'un sujet qui concerne le monde commun : faire le constat de la disparition d'un monde d'agriculteurs indépendants. Mais il relève également d'une recherche personnelle : aller à la rencontre de personnes qui représentent le mode de vie auquel l'adolescent a renoncé en montant à Paris pour devenir photographe, et qui sont proches

de ses parents, jamais filmés. Sa démarche de documentariste est ainsi animée d'une aspiration très privée d'« exorcisation » de ses obsessions, mais elle n'est pas d'abord présentée comme telle au spectateur. Ce dernier n'est pas informé de la particularité du regard de Depardon sur cet univers d'éleveurs : tout en nous montrant la réalité quotidienne de ceux qu'il filme au présent, il s'agit pour lui de se mouvoir dans son histoire personnelle.

Dans *L'Approche* (2000), le commentaire du cinéaste se limite à informer sur les lieux, situations et noms de chaque personnage. Puis, dans les films suivants, la temporalité se complexifie pour le spectateur : Depardon revient sur les lieux de ses précédents films, retrouvant les personnes et les fermes filmées quelques années auparavant. La rencontre a déjà eu lieu et il reviendra encore ; les personnages et leurs situations ont évolué : les enfants ont grandi, les plus âgés vieilli, un homme s'est marié, le travail a changé grâce à des acquisitions matérielles... Le temps perçu dans le film n'est alors plus celui d'un supposé présent, il est intimement lié à ce que Depardon a tourné et montré avant et/ou après : la temporalité propre à chaque film s'inscrit dans un ensemble plus complexe et étiré. Intervenant d'une façon de plus en plus visible, le réalisateur fait référence à différents temps : passé ou futur de l'image, ainsi que, finalement, à son histoire personnelle. Sa relation aux personnes filmées évolue d'une façon visible à l'écran : il s'adresse à eux sans plus chercher à dissimuler sa parole dans *La Vie moderne* (2008) – « – Tu te souviens quand je t'ai filmé dans la grange là ? – Oui, je me souviens, c'était il y a deux ans, beaucoup de choses ont changé depuis... ». Depardon assume cette fois la dimension autobiographique forte qui l'a conduit à se rendre sur ces lieux, et à faire part à son spectateur de ce qu'il cherchait. L'ensemble temporel que constituent les trois films en est transformé. Au fil de la trilogie, l'auteur rend discrètement sensible l'histoire qui le rattache affectivement à ceux qu'ils filment.

En filmant le présent d'une transformation sociale, c'est donc aussi sa mémoire qu'il met en image. Depardon est fils de paysan et le lieu de son enfance : la ferme du Garet, quittée à ses seize ans, fait figure pour lui de lieu originel. Dans son œuvre, il s'agit souvent de chercher un équivalent à ce lieu, soit en se réappropriant la ferme, en la réinvestissant de sa mémoire dans son livre *La Ferme du Garet*, soit en allant à la recherche d'*alter ego*, en Afrique ou en France, à travers sa série des *Profils paysans*. Certains pourraient conclure à un « égotisme » photographique ou cinématographique, notion souvent attachée à une frange de l'art contemporain, dans sa tendance à un intérêt pour l'intime et le banal, prenant l'auteur et sa vie quotidienne comme sujets privilégiés (Poivert, 2002). En effet, le souci critique de s'exposer soi-même risque sans cesse se retourner en une stratégie de distinction narcissique : dire *je* serait aussi

l'expression du désir voire de la prétention d'être reconnu comme auteur, précédant le désir de parler du et depuis le monde commun. Cependant, Depardon est loin de cet art de l'intime et n'abandonne jamais l'attention à l'autre et le souci du monde qui caractérise la tradition documentaire.

En cela, sa trajectoire correspond à l'évolution historique du rapport à la photographie documentaire : d'abord nécessairement ancrée dans le réel qu'elle enregistre, sa valeur de vérité est mise en doute lors d'une « crise de l'image-document ». Les photographes glissent alors vers des pratiques plus explicitement subjectives. Si nombre de penseurs attachés à l'art comme objet autonome aiment à considérer ce changement comme une forme de libération, il nous semble plus pertinent d'y voir une forme de complexification. Car l'image-expression ne vise pas à se libérer du monde dans lequel nous vivons, mais plutôt à y faire référence de façon enrichie, qui soit fidèle à la manière dont nous donnons sens au réel : par la rencontre et la transformation réciproque entre ce qu'il y a « *out there* » et ce que nous portons « *in there* ».

En abandonnant la recherche de l'objectivité vis-à-vis du monde extérieur, le cinéaste documentariste ne renonce pas à tout sens partageable pour livrer une vision du monde repliée sur lui-même. Au contraire, son *je* s'adresse à nous spectateurs, de manière plus humble et plus directe. Ainsi, plutôt que de distinguer les registres de l'objectivité et de la subjectivité, il apparaît en fait que le registre du documentaire d'auteur est celui de l'intersubjectivité. C'est grâce à ce concept que Jean-Luc Lioult propose de dépasser pragmatiquement la question récurrente de l'impossible objectivité du documentaire. Il définit l'intersubjectivité comme « la capacité sociale qu'ont des sujets à se mettre d'accord sur un jugement concernant l'état du monde » (Lioult, 2010). Dans le cas du documentaire, la validité d'une représentation ne proviendrait plus de règles internes au discours mais plutôt de la rencontre des regards de l'auteur et du spectateur. Ces derniers peuvent s'accorder sur une vision commune de la réalité : le consensus intersubjectif permet de rendre partageable une certaine vision du monde, même si elle se fait à *partir de* l'expérience proposée par le documentariste.

Plus qu'une contradiction entre le mouvement d'objectivation documentaire et celui de subjectivation autobiographique, l'autobiographie documentaire fait apparaître la dimension intersubjective de tout film documentaire. La porosité entre des formes plus ou moins autobiographiques chez Depardon nous prouve que l'impulsion de dire je, loin d'entrer en concurrence avec le projet documentaire, en est plutôt le parangon. Elle rend explicite la nature nécessairement intersubjective de « l'état du monde » dont nous parle le cinéma.

Références bibliographiques

- Barthes, R. (1980). *La chambre claire, notes sur la photographie*. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, Gallimard Seuil.
- Calder-Marshall, A. (1963). *The innocent eye, the life of Robert Flaherty*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Cartier-Bresson, H. (1952). L'instant décisif. *Images à la sauvette*. Paris: Verve, np.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma II: l'image-temps*. Paris: Ed. de Minuit.
- Deligny, A. (2004). Viva, une alternative à Magnum?. *Études photographiques*, (15): 78-103.
- Depardon, R. (2006). Image, voyage, vingt ans après. Entretien avec Jean-François Chevrier [1998]. *La Solitude heureuse du voyageur, précédé de Notes*: 79-106. Paris: Ed. Seuil.
- Depardon, R. (2006). Introduction. *La solitude heureuse du voyageur, précédé de notes*: 8-19. Paris: Ed. Seuil.
- Depardon, R. (2007). *L'être photographe, entretiens avec Christian Caujolle*. Paris: Ed. de l'Aube.
- Freund, G. (1974). *Photographie et société*. Paris: Ed. Points Seuil.
- Lioult, J.-L. (2004). *À l'enseigne du réel, penser le documentaire*. Aix-en-Provence: Université de Provence.
- Lioult, J.-L. (2010). Théorie du film documentaire (Penser le cinéma documentaire: leçon 3). Disponible sur : http://www.canalu.tv/video/tcp_universite_de_provence/theorie_du_film_documentaire_penser_le_cinema_documentaire_lecon_3.6784
- Lugon, O. (2006). L'anonymat d'auteur. *Document 3, Le statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neutre*: 6-14. Paris: Ed. du Jeu de Paume.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Parente, A. (2005). *Cinéma et narrativité*. Paris: L'Harmattan.
- Pierrmon-Moinel, M.-J. (2010). *Modernité et documentaires: une mise en cause de la représentation*. Paris: L'Harmattan.
- Poivert, M. (2002). *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion.
- Rancière, J. (2000). L'art de la distance. In R. Depardon, *Détours*. Paris: Ed. Maison Européenne de la Photographie, np.

- Rouillé, A. (2005). *La photographie, entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.
- Roussin, P. (2006). Quelques remarques à propos de l'auteur, du documentaire et du document. *Document 3, Le statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neutre*: 34-49. Paris: Ed. du Jeu de Paume.
- Saussier, G. & Chérel, E. (2006). La place de l'auteur et du spectateur dans la photographie documentaire. *Document 3, Le statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neutre*: 14-24. Paris: Ed. du Jeu de Paume.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction?*. Paris: Seuil.

Filmographie

- Nanouk, l'Esquimau* (1922) de Robert Flaherty
- Primary* (1960) de Robert Drew et Richard Leacock
- Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin
- Jan Palach* (1969) de Raymond Depardon
- Tchad 1: l'Embuscade* (1970) de Raymond Depardon
- 1974, Une Partie de campagne* (1974/2002) de Raymond Depardon
- San Clemente* (1980) de Raymond Depardon
- Urgences* (1987) de Raymond Depardon
- Délits flagrants* (1994) de Raymond Depardon
- Afriques, Comment ça va avec la douleur ?* (1996) de Raymond Depardon
- Série des *Profils Paysans : L'Approche* (2000), *Le Quotidien* (2005), *La Vie moderne* (2008) de Raymond Depardon

Recueils de photographies

- Depardon, R. (1979), *Notes*, Paris: Arfuyen.
- Depardon, R. (2006), *Correspondance New-Yorkaise [1981]*, In *New York*, Paris: Ed. des Cahiers du Cinéma.
- Depardon, R. (1995), *La Ferme du garet*, Paris: Carré.
- Depardon, R. (1998), *La solitude heureuse du voyageur*, Paris: Seuil.
- Depardon, R. (2000), *Errance*, Paris: Seuil.
- Depardon, R. (2000), *Détours*, Paris: Maison Européenne de la Photographie.
- Frank, R. (1958), *Les Américains*, Paris: Delpire.

Autobiografia “não-autorizada”: por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa

Roberta Veiga*

Resumo: Com a ampliação das produções audiovisuais caseiras, as formas de exposição do eu se intensificam e ganham novos contornos. Propomos compreender como o documentário na primeira pessoa interpela esse cenário reafirmando a espetacularização ou se abrindo para uma experiência limiar. Pensando a noção de “autobiografia não-autorizada”, a ideia é compreender, a partir de quatro filmes brasileiros, o efeito de eu em jogo, as tensões na figuração da memória, e os modos como o filme diz de seu processo.

Palavras-chave: “autobiografia não autorizada”; documentário na primeira pessoa; experiência limiar; memória.

Resumen: Con la expansión de las producciones audiovisuales caseras, las formas de exposición del yo se intensifican y adquieren nuevos contornos. Proponemos comprender cómo el documental en primera persona desafía ese escenario reafirmando la espectacularización o abriéndose hacia una experiencia umbral. Pensando en la noción de "autobiografía no autorizada", la idea es entender, a partir de cuatro películas brasileñas, el efecto del yo en juego, las tensiones en la figuración de la memoria y los modos en los que la película dice de su proceso.

Palabras clave: “autobiografía no autorizada”; documental en primera persona; experiencia umbral; memoria.

Abstract: With the multiplication of homemade audiovisual productions, the exposure of the self was intensified and gained new outlines. I investigate whether Brazilian first-person documentaries endorse the spectacularization of the self or rather promote a threshold experience. As the notion of “unauthorized autobiography” is deployed in the analysis of four Brazilian films, I examine the effect of the *self* in filmmaking, the different ways of depicting memory, and how the films deal with its own process.

Keywords: “unauthorized autobiography”; first-person documentary; threshold experience; memory.

Résumé: Avec l’expansion des productions dites “maison” dans l’audiovisuel, les formes d’exposition du moi s’intensifient et acquièrent de nouveaux contours. Nous nous proposons de comprendre comment le documentaire à la première personne aborde ce scénario, soit en réaffirmant l’aspect spectaculaire, soit, au contraire, en s’ouvrant à une expérience de seuil. Ayant dans l’esprit la notion d’« autobiographie non autorisée », l’idée est de comprendre, à partir de quatre films brésiliens, l’effet du moi

* Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 31270-901, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: roveigadevolta@gmail.com

Submissão do artigo: 31 de dezembro de 2015. Notificação de aceitação: 14 de fevereiro de 2016.

qui est en jeu, les tensions dans la figuration de la mémoire, et les façons dont le film lui-même parle de son processus.

Mots-clés: « autobiographie non autorisée », documentaire à la première personne, expérience de seuil, mémoire

Da cena do eu à implicação teórico-conceitual

Com a ampliação das produções audiovisuais caseiras e a facilidade do compartilhamento pelas redes sociais, possibilitadas principalmente pelos dispositivos dos aparelhos celulares, as formas de inscrição do eu “na” e “pela” imagem se intensificaram enormemente. De um lado podemos pensar que o ato de virar a câmera para si, em toda e qualquer situação, reforça o fenômeno da espetacularização tal qual descrito por Guy Debord: “tudo que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (Debord, 1972: 13). Trata-se de um cenário no qual, de forma muito automática e acompanhando um padrão de representação, o sujeito reproduz um ato simbólico já nomeado e referendado pela grande mídia e pelas redes sociais, que garantirá sua identificação imediata no *modus operandi* de um sistema, assim como o é a marca no capitalismo tardio. Ao produzir uma *selfie* ou um vídeo-confessional, o sujeito se alinha a uma função da imagem na qual a própria (enquanto imagem técnica) não existe como tal, mas atende a lógica exposição-consumo típica das mercadorias onde aparecer vale mais do que ser. Segundo Paula Sibilia, na esteira de Debord, a espetacularização de si seria o adestramento da vida pessoal pelas formas de representação midiáticas: “essa subjetividade deverá se estilizar como um personagem da mídia audiovisual: deverá cuidar e cultivar sua imagem mediante uma bateria de habilidades e recursos” (Sibilia, 2008: 50).

Ao mesmo tempo, nas redes e em outras esferas audiovisuais, surgem experimentações que parecem não compactuar com o uso ultra-simbólico do aparato, no qual a câmera não mais espera pelo acontecimento, mas é apenas um meio de se reproduzir um comportamento visual programado para ser um vídeo-foto-*selfie*, que já possui, ele mesmo, um ser, uma identidade. Escapar dessa dimensão ultra-simbólica significa colocar o eu a distância e tornar o autorretrato uma experiência através da qual o sujeito se desconstrói e se (re)elabora. Nesse caso, a câmera é um dispositivo mediador, pois criador de uma possibilidade estética que refunda a tensão constituinte entre ser e aparecer e inverte, ou subverte, esse regime de visibilidade. Em tal experiência, o aparato produz uma relação de liminaridade com o sujeito que está em vias de, através dele, se transformar em imagem, colocando-o no limite constituinte da própria subjetividade que está entre o si e a produção de si. Jean Marie

Gagnebin lembra que Walter Benjamin se preocupava com o fato das experiências liminares estarem sendo substituídas por um achatamento da superfície sensorial e psíquica, um apagamento das diferenças, e um nivelamento universal – que seria o próprio espetáculo de Debord – orientado pela novidade mercadológica e pelo lucro.

Se o tempo na modernidade – em particular, no capitalismo – encolheu, ficou mais curto, reduzindo-se a uma sucessão de momentos indistintos sob o véu da novidade (como no fluxo incessante de produção de novas mercadorias), o resultado dessa contração é um embotamento drástico da percepção de ritmos diferenciados de transição, tanto do ponto de vista sensorial como no que diz respeito à experiência espiritual e intelectual. (Gagnebin, 2014: 38).

Tendo em vista esse cenário, nossa hipótese é de que o cinema do eu, mais especificamente, o documentário na primeira pessoa – dado o nível de elaboração do eu/cineasta, a complexidade da produção, e a linguagem já consolidada em gêneros – é capaz de nos fornecer mais elementos para perspectivar ambas as tendências: da espetacularização e da experimentação de si. Nossa proposta não é pensar o cenário propriamente mas, norteado por ele, compreender os modos como o documentário brasileiro na primeira pessoa constrói o eu pela imagem e, ao mesmo tempo, pensa essa construção. Julgamos que, através de uma análise cinematográfica mais nuançada, é possível entender melhor tanto movimentos que referendam os modos de espetacularização quanto aqueles que se abrem à experimentação por meio do entendimento da experiência de si como uma experiência cinematográfica que, a partir de métodos próprios, é constituída na imagem técnica. No limite, trata-se de dar a ver como cinema, com seus recursos próprios de construção de narrativas na primeira pessoa possibilita pensar com os filmes, e para além deles, a experiência que vai do autorretrato à autobiografia.

No domínio da escrita cinematográfica de si, muito dos documentários autobiográficos se utilizam de uma narrativa tradicional e cronológica na tentativa de criar uma identidade coesa: a ilusão da igualdade entre ser, viver e parecer. Em vários deles, o eu se inscreve de forma inflacionada e ganha uma centralidade egóica. A tentativa é de se conceder à experiência e à memória, que é fragmentada, porosa e afetiva, uma coerência que cola cineasta, personagem, vida, e imagem. De modo que a imagem surge como algo da ordem da transparência que só faria refletir o que o sujeito de fato é. Quanto mais envernizado, claro, e próximo às representações simbólicas que institui o documentário como gênero – quer dizer, as associações imediatas entre o filme em primeira pessoa e o que se espera dele - mais distante da experiência de si enquanto elaboração e da memória enquanto processo lacunar instituído pela obra. Nesse sentido, a obra não é concebida como forma que pensa, ela

mesma capaz de colocar o sujeito em obra¹, mas como um modo de retratar a si mesmo num ato simbólico de formas cristalizadas e facilmente identificáveis para o espectador.

Em perspectiva oposta, há filmes que mesmo sem deixarem de ser documentais – ou seja de usar estratégias própria do domínio do documentário, do ponto de vista da autobiografia – se encaminham em direção a formas ensaísticas² nas quais o estar na imagem através de um aparato cinematográfico constitui ele mesmo uma experiência de si que já se coloca de saída no limiar entre o ser e o aparecer. Ao contrário de superar essa tensão, como numa superação dialética, o sujeito a experimenta como constituinte da condição de cineasta e personagem de si.

Na esteira de Benjamin, o limiar ao contrário do limite que cerca e delimita é uma figura da ambiguidade, da oscilação, da tensão, e da contradição. Estar no limiar é estar na soleira da porta que pode se abrir como pode se fechar, é estar prestes a tornar-se, ou seja, é um estado da passagem, um estar entre.

Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é, permitir ao andarilho ou ao morador que transite, sem maior dificuldade de um lugar determinado a outro lugar distinto, às vezes oposto. Seja ele simples rampa, soleira da porta, vestíbulo, corredor..., o limiar não faz só separar dois territórios (como uma fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo. (Gangnebin, 2014: 36)

A experiência do limiar seria então a experiência de transição que identificamos no cinema em que o eu nunca se constitui totalmente numa identidade fixa mas, para usar as figuras caras a Benjamin, entra no fluxo, no fugidio, na indeterminação que o autor detecta nos ritos de passagem, na morada do sonho, em sua infância em Berlim, nas formas da memória proustiana.³

1. Lembramos aqui o belo ensaio de Suely Rolnik em que ela discute as obras da dupla de artistas Maurício Dias & Walter Riedweg, como dispositivos que “colocam o mundo em obra” (Rolnik, 2003).

2. Entendemos o ensaio aqui tal como Silvína Rodrigues Lopez: “Admite-se assim uma certa flexibilidade da escrita ensaística, que integra a fragmentação, a dissonância, e até mesmo a aceitação da incerteza do conhecimento” (Lopes, 2012: 121).

3. “Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações da figura do sono, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (*Paysan de Paris*, Paris, 1926, p. 74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho. – O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar

Da experiência do eu à autobiografia não-autorizada

Buscando conceder uma nomenclatura que fosse capaz de encarnar essa noção do gesto autobiográfico no cinema como uma experiência limiar, que se institui na ambiguidade própria do ser e do aparecer, do eu e do outro, que fica como que na soleira entre o documentário e a ficção, o personagem e o cineasta, propomos o termo autobiografia não-autorizada.⁴ A motivação dessa nomenclatura diz respeito à noção de biografia autorizada que se refere ao fato do sujeito que terá sua vida narrada, autorizar e, nessa medida, “controlar” aquilo que irá ser contado sobre si e como será contado. Para a autobiografia essa noção é em si um paradoxo. Como pensar em não autorização uma vez que o sujeito que escreve ou filma o faz sobre si mesmo? Contudo, é justamente tal contradição que nos interessa, pois o significante cifra que também na autobiografia o sujeito tende a construir uma narrativa controlada por padrões de julgamento externos que o auxiliem a simular uma imagem de si coerente e “fiel”, no sentido de criar, via ilusão cinematográfica o nivelamento entre vida e obra. Por outro lado, e ao mesmo tempo, ao contrário da biografia não autorizada, o paradoxo da “autobiografia não-autorizada” remete à dificuldade do sujeito – justamente por ser enunciador e enunciado, diretor e personagem do próprio filme – ter controle ou plena consciência do eu que está se construindo, e à possibilidade da obra constituir-se como processo de produção de um si. Dessa maneira, o autorizar-se não se restringe ao âmbito legal – como o biografado que autoriza a escrita de sua biografia uma vez que se imagina dono dela e capaz de dominá-la – mas a um fazer estético e político na medida em que o próprio biografado desaparece enquanto eu referencial⁵ para se conformar como um outro na narrativa cinematográfica. Para Paul De Man, a autobiografia é como uma prosopopeia que faz falar o morto. Nesse processo, a morte é a passagem do sujeito em si – que de trás da câmera assevera o contrato de verdade da obra –, para a imagem que, enquanto desfiguração, só pode alcançá-lo como um traço. Seguindo a pista de De Man, o eu da obra autobiográfica é sempre um intervalo, um vazio deformado, que se instala entre o sujeito que filma e a máscara que ele mesmo constrói ao se inscrever na imagem.

o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. Morada do sonho”. (Benjamin, 2007: 535).

4. Ao forjarmos esse conceito percebemos a necessidade de apresentá-lo entre aspas uma vez que a ideia primeira de uma autobiografia não autorizada seria uma aporia, uma vez que aquele que se autobiografa, que faz um relato em primeira pessoa, de si próprio e de sua vida, logicamente não poderia não autorizá-la. Em segundo lugar, optamos por usar o não-autorizada ligado por o hífen remetendo a noção de que tais palavras são inseparáveis (são como uma só) para que o conceito produza sentido.

5. A noção de referencialidade aqui refere-se a existência concreta do sujeito, seja como o autor que escreve – tal qual pensando por Philippe Lejeune (2008) – seja como o sujeito cineasta que filma sua “realidade” portanto uma referencialidade documental.

(...) o retrato autobiográfico é, para De Man, a sede de um movimento aleatório: o movimento pelo qual o informe sofre uma desfiguração. Pois no instante em que a narração acontece (o ‘momento autobiográfico autorreflexivo’) aparecem dois sujeitos: um ocupa o lugar do informe, outro o lugar da máscara que desfigura... um *eu* se apresenta a outro eu, ambos intercambiáveis, ambos substituíveis precisamente por sua heterogeneidade, porque são dois e não um, porque não coexistem nem no tempo nem no espaço. Outorga-se um rosto cuja identidade se ignora.” (Catelli, 2007: 227 – tradução nossa).

É como se essa desfiguração, a passagem pela morte, que a autorização da biografia tentaria impedir – através de uma narrativa cronológica, na qual as memórias são selecionadas de forma a limpar a história do sujeito de ambiguidades e fracassos, e construir uma identidade coesa – fosse o princípio para a experiência limiar do cinema do eu. No cinema da “autobiografia não-autorizada”, a incerteza e o fracasso⁶ são condições de possibilidade da própria escrita de si, uma vez que a impossibilidade de um eu completo e fixo está na concepção mesma do ato de filmar e montar, e que as lembranças não surgem inteiras perfazendo uma intriga, mas aos pedaços perfazendo um tecido esgarçado, um devir-memória. “Diferente do dever de memória – que para preservá-la a pensa como inteira – o devir memória sabe que ela já é ausência, esquecimento, por isso aposta no presente, no processo de rememoração como um ato de sempre tornar-se.” (Veiga, 2015: 95).

Das passagens metodológicas ao recorte analítico nas obras

Para aproximar-se do cinema como uma autobiografia não-autorizada e entendê-lo como uma experiência limiar, propomos uma análise fílmica que passe pelos aspectos fundamentais em jogo numa escrita de si: o efeito de eu, a rememoração e a experiência com e na obra. O efeito de eu se refere ao modo como o cineasta se coloca em cena e se relaciona com o seu mundo familiar e íntimo, tanto em termos da *mise-en-scène*, quando tomado como personagem, quanto na tensão campo e antecampo⁷ quando tomado como diretor, que por

6. “O ensaio é então apresentado com uma construção retórica que, pelo uso de estratégias persuasivas, é particularmente apta para o exercício de um pensamento que se ensaia, um pensamento por tentativas, que não teme o fracasso da totalidade, embora cada fragmento e o todo se organizem pelas relações de vizinhança, que podem ser lógicas, retóricas, ou poéticas”. (Lopes, 2012: 128).

7. “Espécie de fora-de-campo mais radical situado atrás da câmera (Aumont, 2004:41), o antecampo funciona de maneira diferente no filme de ficção e no documentário. No primeiro caso, ele constitui um espaço de natureza totalmente diferente, heterogênea em relação ao espaço da cena (da representação); no segundo, será um lugar – marginal, mas constituinte – de permeabilidade entre o real e a representação. Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a representação. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre

sua vez pode questionar a referencialidade documental num gesto ensaístico. A rememoração se refere ao modo como a memória se institui na obra. Seja através de arquivos, reencenações ou do recurso ao *off*, interessa saber se ela se inventa no processo de filmagem e montagem, ou se é performada como um resgate do passado no presente. Resta saber se a memória se mantém em sua natureza faltosa e lacunar ou se é preenchida de forma a plasmar o passado no presente. Por fim, o modo como o filme diz de seu processo remete à escritura fílmica e ao caráter de experiência de si que a obra pode mais ou menos ensinar. Nessa medida, esses aspectos nos servem como eixos de análise para pensar a possibilidade de, contrariando a espetacularização de si, o cinema fazer emergir uma experiência limiar, instituída na tensão entre ser e aparência ou na dimensão sempre alter do eu, como ressalta De Man.

Nos últimos anos, é fácil notar produções brasileiras de documentários na primeira pessoa, nos quais o eu do cineasta se coloca, porém sem afirmar-se como ponto de partida, ou objetivo e matéria primeira do filme. Esses filmes nascem, ao contrário, do desejo do cineasta pela história de um outro: um parente próximo. Nesse caso, o processo de lidar com uma história familiar, doméstica, que abriga a vida do próprio cineasta, irá fomentar uma escrita de si. Além da importância que esses documentários vêm ganhando não só no cinema nacional, a escolha desse recorte se justifica ainda pela pertinência metodológica em se falar de uma autobiografia não-autorizada quando se trata de um projeto no qual a escrita em primeira pessoa se faz mediada pela escrita sobre uma segunda pessoa. É ainda curioso enfatizar que no corpus que iremos abordar, os filmes também nascem de uma biografia do outro não autorizada, no sentido em que o personagem biografado, por algum motivo, não autorizou a feitura de um filme sobre si mesmo. Percebe-se, nesse caso, a princípio, uma dupla não-autorização: a do biografado que não pode dar permissão ou negar sua biografia e a do cineasta que ao produzir tal relato sobre um ente próximo acaba por inscrever-se ali indiretamente. Há um jogo com a noção de não autorizado que no primeiro caso diz respeito ao desconhecimento ou à negação do biografado sobre sua biografia e, no segundo, diz respeito ao fato do cineasta estar mais ou menos consciente de que ao construir um filme sobre um familiar está ao mesmo tempo construindo um filme sobre si. Ou seja, ao produzir uma escrita indireta de si, emulada pelo relato de uma vida muito próxima a sua (um parente, o pai, um amigo), o cineasta pode ter mais

mundo vivido (extra-diegético) e mundo fílmico (diegético). O antecampo é assim um recurso estilístico e, simultaneamente, um espaço ético (advém daí, a nosso ver, sua relevância, o que não faz com que essa seja a priori uma exigência ou mesmo um traço valorativo)". (Brasil, 2013: 2).

ou menos controle de sua inscrição na obra e tem a possibilidade de junto com outro colocar-se em obra.

Contudo, a questão é um pouco mais complexa. Ainda que nesse recorte o modo de inscrição do eu do cineasta na obra seja indireto, há níveis, e até um gradiente para a “autobiografia não-autorizada”, que pode inclusive se dissolver por completo caso o gesto ensaístico dê lugar a um documentário mais convencional, ou a experimentação de si dê lugar à espetacularização do eu. Dito de outra forma, ainda que o cineasta faça um documentário sobre um ente estimado em primeira pessoa, não necessariamente estaremos no terreno mesmo da autobiografia não-autorizada, uma vez que, para tal, a experiência da escrita cinematográfica de si deve ser limiar, no que essa abriga de “um lugar ou tempo intermediário” que pode portanto “ter uma extensão variável, mesmo indefinida” (Gagnebin, 2014: 37).

Dentro do recorte e dos eixos analíticos expostos, propomos pensar quatro documentários brasileiros recentes: *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro; *Elena* (2011), de Petra Costa; *Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan; e *Os dias com ele* (2012), de Maria Clara Escobar. Se nos três primeiros longas, os cineastas lidam, cada um a seu modo, com a morte de um parente próximo (o pai de Flávia, a irmã de Petra, e o irmão de Cristiano), realizando um trabalho de elaboração pela rememoração, de forma que o processo de filmagem seja uma experiência no presente sobre outra passada, em *Os dias com ele*, Maria Clara Escobar vai em busca do pai vivo, Carlos Henrique Escobar. É no encontro que o pai desconstrói sistematicamente o filme da filha, ao negar a entrega de sua própria história e, portanto, barrar um possível eu da cineasta que fica sempre por se inscrever. Não é correto dizer que *Os dias com ele* não passe pela memória, ao contrário, a memória funciona como chave analítica na medida em que o recordar se faz num presente compartilhado entre filha e pai, cineasta e sujeito filmado. Nesse caso, o cinema será então o acontecimento presente que impele a figuração de um passado misterioso e turvo de modo disforme e lacunar.

Da memória ao ato, do ato aos arquivos

Nos três filmes, a experiência cinematográfica constitui-se no embate com o passado, seja a do pai, do irmão ou da irmã mortos, seja a do pai vivo de quem a história esteve sempre interdita. Se há uma pulsão fílmica ela está no desejo de recordar o distante colocando o passado em obra, ou de reconstituir o passado, performando a memória. Se há uma busca pelo que já foi, ela vai acontecer no presente da experiência com o cinema, que se converte numa busca por si mesmo, uma elaboração mais ou menos precária de si. Em

Diário de uma busca, Flávia Castro anuncia narrativamente que o filme é uma investigação da circunstância real e obscura da morte do pai, que acaba por se transformar numa busca por uma memória histórica (dos tempos da ditadura e dos exílios na América Latina) e por uma memória da infância da cineasta. Já em *Elena e Mataram meu irmão*, a busca é, de início, menos por uma situação a se esclarecer, do que por uma memória a se reconstruir, enquanto em *Os dias com ele* a busca é, de saída, movida tanto por um desejo de memória histórica (o homem que foi preso e torturado no período da ditadura no Brasil), como por um desejo de aproximação com o pai distante (a memória de família).

Flávia, em *Diário de uma busca*, investiga a morte não esclarecida do pai, Celso Afonso Gay de Castro – um militante de esquerda que foi exilado durante a ditadura, que morou no Chile, na Argentina, na França e na Venezuela, antes de voltar ao Brasil após a anistia. Em 1984, em Porto Alegre, Celso morreu ao invadir o apartamento de um cidadão alemão que teria sido um oficial nazista. Em sua busca por esclarecer os fatos e compreender o que aconteceu, Flávia vai reconstruindo a história de vida do pai e, junto com ela, a sua própria. Ambas as histórias, em seus acontecimentos menores, foram enevoadas pela violência da morte de Celso, e pelos acontecimentos políticos na América Latina em seu período ditatorial. Na tentativa de alinhar tempos e figurar memórias, o processo fílmico se desdobra em camadas: a manipulação de arquivos; os atos de busca (a volta aos lugares onde esteve durante o exílio); as entrevistas com parentes e amigos da família; e o relato por meio da própria voz *off* das memórias de criança e adolescente da cineasta.

Entre os filmes aqui convocados, *Diário de uma busca* é o que mais utiliza dos atos de busca, artifício de rememoração no presente do filme, percorrendo as cidades onde a família se exilou e abrindo-se ao que esses retornos podem guardar como imprevisto, como impulso menos para a recuperação de uma memória do que pela invenção da mesma no ato de retrair os fios do passado. Como diria Benjamin, “...o importante para um autor que rememora não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?” (1994: 37). Se Penélope destece a noite todo tecido que teceu ao longo do dia, na espera por Ulysses, é porque sabe da necessidade do esquecimento para viver a lembrança do outro que ama. É desse esquecimento, dessa lacuna, que parte Flávia. Ao mesmo tempo em que tenta preenchê-lo, os percursos e situações do processo de busca revelam uma tensão constante entre o que é possível e o que não é possível lembrar-se. Cada encontro na casa, na escola, na embaixada, onde Flávia esteve ou viveu, dispara afetos e reminiscências, e enseja uma configuração em que a cineasta é colocada num

entre-lugar, entre passado e presente, entre memória e invenção. Ao ser interrogada pelo então morador de sua outrora casa no Chile sobre se o homem que impulsiona o filme seria alguém importante, Flávia responde: ele era meu pai. O filme enseja situações nas quais ao ser convocada a sair do antecampo e se colocar na cena para dizer de seu pai, de sua vida e de sua infância, ela surge num limiar entre o que foi e o que poderia ter sido, entre realidade e ficção. Porém, ao mesmo tempo em que essa experiência limiar escapa, a cineasta tenta perpetrar um sentido coeso para a narrativa de forma a permitir uma ordem biográfica.

Em *Elena*, Petra Costa vai rememorar a morte da irmã, através de uma reconstituição que se define fortemente pela *mise-en-scène* da própria cineasta. Elena suicidou em 1990, com 20 anos, na cidade de Nova York, onde fora morar com a mãe e Petra ainda criança, com intuito de dar continuidade a seus estudos de teatro. Vinte e três anos depois, a cineasta volta a Nova York, para encenar uma busca pela irmã. Já de início estamos numa sequência que se repete ao longo do filme, no qual Petra anda pelas ruas da cidade simulando cenograficamente sua procura por Elena, com quem fala em voz *off*, ao modo de uma narrativa epistolar. Assim como em *Diário de uma busca*, o filme conjuga arquivos, depoimentos, revisitações, encenações e um *off* constante na primeira pessoa. Porém, o ato de retorno de Petra a Nova York torna a cidade e seus espaços mais um cenário para a *mise-en-scène* já pré-determinada da diretora, do que uma forma de conexão com a irmã, ou de passagem para outros mundos, que seria possível em função da pregnância de sentidos e afetos do lugar, ou dos possíveis encontros que, na feitura do filme, ensejariam uma reinvenção da memória. É como se a biografia da irmã não pudesse se valer dos fiapos que constituem o processo mnemônico em sua materialidade imprecisa, em sua textura esgarçada, mas exigisse uma cola a produzir um relato coeso da identidade do biografado. Há, sem dúvida, momentos de puro afeto nos arquivos em vídeos caseiros, a exemplo daqueles nos quais Petra, ainda bebê, dorme ao lado de Elena que a espia e a conforta, ou quando Elena dança vigorosa e displicentemente, como se naquele momento a câmera (com certeza empunhada por algum parente) amenizasse o peso das instituições artísticas americanas que ela almejava fazer parte. Porém, o excesso de imagens de arquivo familiar a preencher a história totalmente apaga a dimensão processual que o filme poderia ter para dar lugar a um filme-sintoma. Ou seja, o filme revela o sintoma de uma sociedade na qual o viver, o (se) filmar, e o dar(-se) a ver, se estilizam perfazendo uma só aparência e sinalizando de forma bastante emblemática o que Debord afirmou em suas teses sobre o espetáculo.

As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não pode mais ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo à parte, objeto de pura contemplação. (Debord, 1972: 13-14).

Essa dimensão contemplativa da qual nos fala Debord, ao contrário do que o filme faz parecer, não aproxima *Elena* do ensaio, pois o ensaio instala atritos onde uma experiência limiar da diferença, da separação e da passagem é sentida. Tão pouco aproxima o filme do documentário que se faz no encontro com outro, tal qual pensado por Comolli,⁸ e observado nos outros filmes abordados que se instituem na fricção com o real que os interpela.

Menos ambicioso do que um projeto de investigação das circunstâncias oficiais da morte do irmão, e menos pessoal e intimista do que uma lembrança marcada pela auto-*mise-en-scène* para a câmera, em *Mataram meu irmão*, o retorno à experiência passada – o assassinato do irmão do cineasta, Rafael Burlan, em 2001, no Capão Redondo, periferia de São Paulo – se faz pelas bordas e não por dentro. O filme é, predominantemente, entrevistas com parentes e amigos da família e a voz *off* do cineasta é uma manifestação pontual. Vimos que em *Diário de uma busca* o uso dos arquivos pontua a passagem do tempo em sua heterogeneidade, no qual a foto em várias texturas e dispositivos é mais presente, barrando inclusive o fluxo cinematográfico. Já em *Elena*, os arquivos ainda que múltiplos preenchem as lacunas do tempo em sua profusão e extensão, sendo o vídeo predominante. Já em *Mataram meu irmão* o uso do arquivo é muito restrito. Cristiano volta ao Capão Redondo e visita parentes e amigos do irmão. Sempre do antecampo, ele fala pouco durante as entrevistas, deixando que essa biografia não-autorizada do irmão se faça através do testemunho dos outros. Os espaços são mostrados a distância, sem o preenchimento de uma voz que narra, tornando-se assim menos o cenário de uma história individual, do que uma ambiência marcada pelas mazelas sociais que atingem muitos dos jovens nas favelas do Brasil.

No quarto filme elencado, *Os dias com ele*, algo da cineasta surge também do antecampo, de forma indireta e opaca, através da lida com outro, da interação com o pai vivo. Maria Clara Escobar praticamente não coloca sua voz *off* e as poucas imagens de arquivo que temos são de famílias quaisquer. Não há nenhuma tentativa de cronologizar a história do pai, Carlos Henrique Escobar. O filme é todo feito como uma longa entrevista dentro da casa, autoexílio, de

8. “Para nós, a distinção entre ficção e documentário deve se orientar por uma práxis que fundamenta nosso desejo de ver e fazer cinema documentário, o que implica, necessariamente, um encontro com o outro e com o desejo que sua imagem-realidade seja apreendida em seus próprios termos, não numa dimensão conceitual e abstrata, e sim material, gestual, corporal; em sua *heccidade*, sem que isso implique uma visão ingênua que crê “dar voz ao outro”. (Caixeta e Guimarães, 2008: 36).

Escobar em Portugal, onde Maria Clara passa dias testando formas de saber, acessar, reconstituir, a experiência de tortura que o pai sofrera em sua prisão durante a ditadura, e buscando pistas de suas relações familiares, principalmente com ela própria. Ela lança questionamentos dos quais o pai sempre se esquivava, sempre desvia, ou devolve para a filha na forma de outros questionamentos sobre a feitura do filme, o planejamento e o método, criando assim um campo de disputa pela direção do filme e abrindo uma zona tensa e oscilante entre passado e presente. Maria Clara se desenha ao mesmo tempo frágil e insistentemente na voz que vem do antecampo, nas tentativas de elaborar seu projeto de filme para o pai e de precisar suas questões. Dessa forma, transforma o que seria uma autobiografia numa dobra menos sobre si mesma do que sobre o fazer cinematográfico que está em jogo naquele presente duradouro da conversa com o pai. O pai que nunca autoriza completamente o relato de si e a filha que se reinventa na necessidade de obter essa autorização. Trata-se, portanto, de um filme que com o pretexto de voltar ao passado das memórias do pai para dizer de sua vida, acaba por se tornar um embate presente apanhado na *mise-en-scène* de ambos, de um para o outro, onde os personagens se constroem para a obra e na obra. Nessa medida, como advogava Ana Cristina César, em seu pensamento sobre o cinema biográfico “canônico” que mumificava seus personagens ao lhe conferirem uma identidade nobre e coesa, *Os dias com ele* se coloca na contramão:

Num movimento de contradição com o sério fluir do documentário, o filme poderá mencionar a própria intervenção, desnaturalizando-se pela via crítica do auto-refletir-se. Fazer documentário e ao mesmo tempo indagar-se (embora discretamente, sem radicalidade) sobre o que é fazer documentário: indagação basicamente antidocumental. (César, 1980: 49).

Além dos atos de busca e das entrevistas, Flávia e Petra, como já dito, utilizam largamente o material de arquivo doméstico fazendo com que os personagens mortos vivam durante quase todo o filme, de modo que a narrativa seja um arco cronológico que vai da vida feliz, ativa, dos personagens, aos sinais de tristeza ou desespero que levam morte. Em *Mataram meu irmão*, a vida de Rafael só aparece pelas lembranças dos entrevistados. Só há uma foto de família amarelada, cheia de borrões, de três garotos saindo do mar que supomos ser Cristiano, Rafael e o outro irmão. Por seu isolamento no filme, e sua falta de nitidez, a foto assinala a impossibilidade de reviver o irmão pela imagem, a impossibilidade de dissociar vida e morte. Os outros arquivos nos quais vemos a imagem de Rafael são as fotos de identificação que ilustram o arquivo policial. Ao restringir enormemente o recurso aos arquivos como forma de figurar as memórias, e também por esses cobrirem não uma voz *off* confessional e memorialística, mas uma conversa ao telefone (no caso da foto dos

irmãos) e uma trilha sonora (no caso dos arquivos policiais), Cristiano acaba inscrevendo fortemente esses arquivos no presente e deflagrando com tal gesto a impossibilidade de volta ao passado, a impossibilidade de ter o passado nas mãos. O material fotográfico só pode ser um traço do que foi, um gesto de apagamento, do esquecimento por vir que o filme de alguma maneira ainda impede (gesto metaforizado por Hollis Frampton em *Nostalgia*, de 1971). A foto é menos a sobrevivência da imagem pelo arquivo como salvaguarda da memória, do que um rastro a se apagar, a deixar de ser, mas que por outro lado e, paradoxalmente, sobreviverá no filme. Mesmo incrédulo da ilusão cinematográfica de reviver o irmão morto, mesmo certo do seu impoder, a foto solitária faz com que o cinema de Cristiano se curve à rememoração, se curve ao poder da imagem em movimento como duração.

Ao contrário de *Diário e Elena*, *Mataram meu irmão* está bem próximo de *Os dias com ele* cujas únicas fotos que vemos como sendo de família, as do pai da cineasta a brincar com ela, são na verdade arquivos domésticos quaisquer. Há nesse caso uma negação do arquivo como lugar de sobrevivência ou, até mesmo de vivência do outro, como se, desacreditando da memória plasmada na imagem, só fosse possível reencontrá-la nos interstícios, nas intermitências, que sobram entre as imagens, seja na *mise-en-scène* seja na montagem.

Da primeira pessoa às muitas por vir

Em seu ensaio “Nada tudo qualquer coisa ou a arte das imagens como poder de transformação” dedicado ao pensamento de Godard sobre a imagem, Maria-José Mondzain diz: “No império do espetáculo total é tempo de destruir a pretensão totalitária das imagens e restituir o seu poder ao terceiro em devir, isto é, o povo dos espectadores” (Mondzain, 2011: 105). Ao contrário do espetáculo que tudo dá a ver, que apaga o esquecimento e a indeterminação em prol da exibição, Mondzain alerta para o “nada” das imagens que deve conduzir o gesto dos criadores ao devir qualquer coisa destinado a um povo por vir. Aqui, esse terceiro, o povo espectador, rompe a dicotomia do biografado e do autobiografado, bem como o primado da primeira pessoa. Se para Mondzain, ao reviver a velha fórmula de Godard de que o cinema é mistério, assim como a morte, então a memória assim como o “eu” nunca se realizará por inteiro, pois não há um passado, uma identidade, ou uma essência a ser revelada. Apostando na distância entre o que foi (a história do pai e da família no passado) e o que é (na interação presente no processo fílmico), Maria Clara sinaliza para um poder ser do cinema como invenção, ou para o que pode vir a ser pelo olhar dos espectadores.

Como já dito, ao falarem de si através de um outro, os quatro diretores aqui elencados constroem uma autobiografia indireta. Porém, não deixam de ser construções narrativas cuja centralidade varia na forma como a presença de cada um se faz sentir e no modo como misturam as instâncias de narrador, cineasta e personagem. É na medida em que essa centralidade se expande construindo intercessões e passagens que uma experiência de limiar dá condições para que a “autobiografia não-autorizada” se constitua e a primeira pessoa venha acolher a terceira e toda uma comunidade de espectadores.⁹

Elena é o filme em que o eu que narra está mais exposto e centralizado. Não apenas em função das inúmeras imagens de arquivo nas quais a cineasta aparece, da firme direção das interpretações, das cenas em que ela passeia só pelas ruas de Nova York mas, principalmente, pela condução da narrativa amarrada cronologicamente e pelo modo como, após o episódio da morte da irmã, a diretora assume o protagonismo das cenas e se filma inúmeras vezes, virando a câmara para si mesma: o rosto bem de perto, em close, pensativa, dançando no teatro e na rua. Na verdade, o filme faz um jogo de duplicidade entre ela e a irmã, como se ambas se confundissem (por isso Petra parece interpretar a si mesmo e Elena). A semelhança física e da voz favorece essa duplicidade que, em alguns momentos, inclui a mãe (que aparece jovem no filme), perfazendo menos uma triplicidade do que uma identificação. Ao contrário de marcar a separação entre elas e ressaltar a dimensão alter do eu que narra, essa duplicidade acaba por colar as histórias, ultrapassando as diferenças, e impedindo a experiência limiar. O terceiro não pode vir, a não ser como o mesmo, acoplado em uma identidade dada, conduzido pelo mesmo mundo, o mundo de Elena-Petra. Quando um afeto irrompe na tela e a possibilidade do entre-imagens é perscrutada, num instante depois já é novamente capturada pelo fluxo do espetáculo do qual nos fala Debord. Trata-se mais precisamente de um espetáculo do eu, da primeira pessoa, que faz o filme recair no sintoma de uma sociedade onde, na esteira do pensamento de Paula Sibilia (2008), a imagem não é ação que engaja o sujeito num *pathos*, mas produto que se comercializa. Uma sociedade na qual o sintoma é tirar um *selfie* e postar no *Facebook* ou mandar um *snapchat*, pois a relação que se estabelece entre o mundo e a imagem é uma relação instantânea (aquela do tempo do consumo), que não concede ou oferece o tempo necessário para que a vida em sua dura-

9. “... no ensaio aquilo a que habitualmente se chama uma ‘voz pessoal’ e que é uma voz em que a descentração se torna visível sem nunca se chegar à perda de um efeito de centro, sem nunca se chegar ao ponto em que as relações de vizinhança das palavras se estabelecem de tal modo que seu ‘ordenador’ desaparece, deixa de ser ele a saber. É esta característica que define o estatuto mediado do ensaio, e o situa, como “subjetividade de um não-sujeito”, precisamente como impulso de desfixação das relações sujeito-objeto, força anti-identitária ou combate à opinião”. (Lopes, 2012: 123).

ção encontre ela mesma, module ela mesma, seu devir imagem, para além do imediato.

Em *Diário de uma busca*, apesar de Flávia demonstrar um certo controle na condução das entrevistas e da narrativa cronológica há, como vimos, uma descentralização da figura do eu confessional que narra, atua e dirige. Além dos momentos específicos em que o descontrole dos encontros é inevitável, a descentralização ocorre ainda na forma ambígua como a cineasta procura compartilhar o filme com Joca, seu irmão que, ao seu lado, questiona muitas vezes o processo num ato metalinguístico incorporado ao próprio filme. Se no ato de se aproximar do pai, a cineasta também dele se afasta é, principalmente, porque o mundo adulto da política, do exílio, da ditadura, parece sempre se oferecer como um obstáculo para o que é coisa de infância. Aqui a experiência limiar se oferece na tensão que ao unir dá a ver a dimensão sempre intransponível desses dois mundos, o de um e o do outro, o da criança e o do adulto, o do exílio político e o da liberdade infantil.

Em *Mataram meu irmão*, Cristiano é bem mais opaco. Porém, ainda que o filme não se atenha ao registro confessional, logo no início Cristiano anuncia seu projeto pessoal quando, sobre uma tela preta, durante uma conversa ao telefone com a funcionária do Cemitério, declara seu desejo de visitar o irmão morto que lá está enterrado. Em seguida, sobre cenas noturnas do trânsito da cidade, ele confessa que jamais se esquecerá do dia em que soube do assassinato do irmão a tiros no Capão Redondo e das palavras da mãe que até hoje lhe atormentam. O cineasta relembra a última visão de Rafael fumando crack, o abalo e a culpa que sentiu. Ao citar Herman Hesse, demonstra o desejo de sinceridade e também a impossibilidade que define a escrita de si: “Não é agradável minha história, não é suave e harmoniosa como as inventadas. Sabe a insensatez e a confusão, a loucura e o sonho, como a vida de todos os homens que já não querem mais mentir a si mesmo”.

É interessante notar ainda como essa dimensão pessoal, do eu que é personagem, pode se conservar na medida em que o filme desliza completamente para o documentário, naquilo que define a inscrição verdadeira, o encontro com o outro, a câmera e o tempo presente. Nesse sentido, o antecampo, lugar um tanto quanto escondido do documentarista é um importante descentralizador do eu, pois o diretor só passa para o campo na medida em que a cena, e o dispositivo, o convocam. Se o antecampo parece apagado em *Elena*, uma vez que Petra não interage com outras pessoas (a não ser com a mãe que encena seus depoimentos sob orientações performáticas da diretora), ele é a base da construção autobiográfica de *Mataram meu irmão* e de *Os dias com ele*. É dali que, hesitantemente, de forma mais ou menos oblíqua, os perso-

nagens/cineastas se inscrevem. Ainda que Cristiano não se manifeste, o antecampo é como que tensionado para dentro da cena, fazendo coincidir a história que é contada com a história de quem escreve. No último encontro com a sobrinha, o antecampo é invadido pela adolescente que abraça o tio-cineasta a chorar do outro lado, e pelo sobrinho mais novo, que, até então acabrunhado nos cantos do quadro, também o abraça longamente, fazendo implodir as instâncias de quem filma e quem é filmado.

Já em *Os dias com ele* esse movimento do antecampo é acirrado de tal forma que o filme parece construir um dispositivo onde o pai que está no campo, na mira das lentes, ganha uma equivalência em termos de atenção do espectador com o que ocorre atrás da câmera, onde está a filha. Maria Clara arma seu aparato de tal forma que o pai não sabe quando está ou não sendo filmado, portanto se coloca muitas vezes como aquele que escuta, e não aquele que vai encenar para a câmera, nesses momentos a voz que ouvimos fora-de-campo, vem do antecampo, da filha, que tenta refazer percursos, explicitar estratégias, expor seu projeto para que o filme aconteça numa dinâmica que parece sempre a espera do fracasso, a espera de não se realizar. Esse dispositivo preenche o filme de uma não expectativa, portanto de uma limiaridade constante, que une e polariza pai e filha, reinventado na forma fílmica a separação emocional e familiar entre eles. Se o filme é uma experiência de limiar, é porque a passagem para o outro não se dá totalmente, apenas se esboça, se projeta como um possível. Ainda que hesitante, e muitas vezes frágil, opacizado por se encarnar na voz, o lugar da cineasta está ali, de certa forma, resguardado, há um eu – figura do discurso e da história – a se formular atrás da câmera, porém um eu-ponte-e-porta, um eu que ao mesmo tempo separa e faz o elo para que haja um entre o pai e a filha, uma memória comum, inventada no ato cinematográfico. Nessa medida, o eu não tem nada de uma interiorização, de uma identidade, que deseja se exteriorizar para o outro, mas se lança como um intermezzo, como a possibilidade que entre a imagem de Carlos Henrique e Maria Clara exista algo. Algo de incompleto, de surdo e mudo, de gaguejante, mas persistente e tenso. Da primeira pessoa para a segunda (eu, filha, e você, pai, na minha frente) existe a experiência do limiar que não é uma fronteira demarcada, mas uma possibilidade de separação e passagem (daí a metáfora da eu-ponte-e-porta),¹⁰ é nela que sobrevivem todas as outras múltiplas imagens que a terceira pessoa, o povo por vir dos espectadores, virá a construir. O filme nega o ‘eu’ como instância enunciativa única, convocando a todo momento a

10. “George Simmel analisou a questão do limiar num artigo de 1909, intitulado “Ponte e porta”. Segundo ele, trata-se de dois exemplos de formas concretas, pelas quais o espírito humano chegou a objetivar o fluxo incessante e indomável da vida. A ponte e a porta são a projeção no espaço da nossa capacidade de unir o que está separado e separar o que está unido” (Collomb, 2010: 116).

partilha. O autobiográfico, a escrita de si, de uma primeira pessoa, é de saída não-autorizada, porque é a única possibilidade de que haja filme, é o próprio dispositivo.

Adentrar a escritura de cada filme em relação à biografia do outro, nos permite pensar através de níveis, escalonamentos – que vão da centralidade, e exposição da primeira pessoa, ao descentramento e intermitência do eu –, os modos como a dimensão não-autorizada da autobiografia incide e se produz no cinema. Contudo, podemos dizer que em *Os dias com ele* encontramos mais fortemente o espírito da concepção que tentamos sustentar ao longo do texto de que para que haja uma experiência de si na e com a imagem é preciso que essa se dê na liminaridade, movimento, rito de passagem, pelo qual a subjetividade se reinventa e se abre para mundos possíveis, alternativos à espetacularização do eu.

Referências bibliográficas

- Benjamin, W. (1994). A imagem de Proust. In *Magia, técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2007). *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Brasil, A. (2013). Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Anais da XXII Compós*. Salvador-BA.
- Caixeta, R. & Guimarães, C. (2008). Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In J.-L. Comolli, *Ver e Poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad – seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Collomb, M. (2010). Limiares, aprendizagem e promessa em Infância em Berlim por volta de 1900. In G. Otte, S. Sedlmayer, et al. (org) *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- César, A.C.C. (1980). *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Debord, G. (1972). *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Edições Afrodite.
- Gagnebin, J.M. (2014). *Limiar, aura e rememoração: ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34.
- Lejeune, P. (2008). *O pacto autobiográfico*. BH: Ed. UFMG.

- Lopes, S.R. (2012). *Literatura, Defesa do Atrito*. Belo Horizonte: Chão de Feira.
- Mondzain. M.J. (2011). Nada tudo qualquer coisa ou a arte das imagens como poder de transformação. In R. Silva & L. Nazaré (org). *A república por vir: Arte, Política e Pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sibília, P. (2008). *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rolnik, S. (2003). Alteridade a céu aberto. O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. *Catálogo de exposição dedicada aos artistas no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona*.
- Veiga, R. (2015). Já visto jamais visto: um filme de filmes ou o devir memória. *Crítica Cultural – Critic*, , jan./jun., 10(1): 87-96. Palhoça, SC.

Récits d'Ellis Island: um olhar subjetivo a partir da memória do outro

Tatiana Barbosa Cavalari*

Resumo: O presente artigo pretende discutir a importância dos documentos de arquivo para a composição da obra literária/documentário *Récits d'Ellis Island* (Georges Perec e Robert Bober, 1980). A partir de fotos, fichas médicas e informações históricas, ambos os artistas realizarão um trabalho de memória coletiva que se liga também às memórias individuais, levando-se em conta que membros de suas famílias poderiam também ter desembarcado nessa ilha, em busca de uma nova vida, no início do século XX.

Palavras-chave: documentário; fotografia; memória coletiva; autobiografia.

Resumen: En este artículo se analiza la importancia de los documentos de archivo para la composición de la obra literaria/documental *Récits d'Ellis Island* (1980), de Georges Perec y Robert Bober. A partir de fotos, registros médicos e informaciones históricas, ambos artistas realizaron un trabajo de memoria colectiva vinculado igualmente a las memorias individuales, teniendo en cuenta que los miembros de sus familias también podrían haber desembarcado en esa isla, en busca de una nueva vida, a principios del siglo XX.

Palabras clave: documental; fotografía; memoria colectiva; autobiografía.

Abstract: This article discusses the importance of archive footage for the composition of the literary artwork/documentary *Récits d'Ellis Island* (1980), by Georges Perec and Robert Bober. From photos, medical records and historical information, both artists held a collective memory that also links to individual memories, taking into account that members of their families could have landed on the same island in search of a new life, in the early twentieth century.

Keywords: documentary; photography; collective memory; autobiography.

Résumé: L'article se propose de réfléchir sur l'importance des documents d'archive dans la composition de l'œuvre littéraire/documentaire *Récits d'Ellis Island* (Georges Perec et Robert Bober, 1980). A partir de photographies, fiches médicales et d'informations historiques, les deux artistes vont réaliser un travail de mémoire collective qui s'attache aussi aux mémoires individuelles, en tenant compte que les membres de leurs familles auraient pu avoir débarqué dans cette île, à la recherche d'une nouvelle vie, au début du XX^e siècle.

Mots-clés: documentaire; photographie; mémoire collective; autobiographie.

* Doutoranda. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras. 05037001, São Paulo, Brasil. E-mail: tatsbar@hotmail.com

Submissão do artigo: 30 de dezembro de 2015. Notificação de aceitação: 09 de fevereiro de 2016.

O trabalho de parceria entre o escritor Georges Perec e o cineasta Robert Bober, que resultou em livro e documentário homônimos (*Récits d'Ellis Island*, 1980) começa quando decidem ir a Nova Iorque conhecer *Ellis Island*, entrar em contato com o lugar, observar, preparar-se para o trabalho que ainda viria pela frente. É interessante observar, logo no início da seção “Repérages”¹ como Perec descreve sua primeira ida a Nova Iorque e o que conheciam previamente sobre o lugar: “Fizemos uma primeira viagem à Nova Iorque na primeira quinzena de junho de 1978. Não conhecíamos de *Ellis Island* nada mais que algumas *fotografias antigas*”.

Esse trecho é fundamental, já que faz refletir sobre o primeiro contato que tiveram com o lugar. Foi através de “algumas fotos antigas” que iniciaram seu projeto: através delas iniciou-se o desejo de levar o trabalho adiante, de investigar o local até então “abstrato” (só visto através de fotos), de vê-lo pessoalmente e de compará-lo com as fotos antigas: “Tratava-se para nós, inicialmente, de manter contato com esse lugar ainda abstrato, e em seguida preparar a filmagem que deveríamos realizar no outono”. Antes de se tornar uma “autobiografia provável” e válida para ambos, a investigação do lugar e das fotos revela um importante trabalho documental: tanto o livro quanto o filme são, além de autobiográficos, também biográficos e documentais, históricos.

Trata-se de uma obra literária peculiar, já que concebida para tornar-se o roteiro de um filme (realizado em parceria com o cineasta Robert Bober), que nos conta uma história coletiva: *Ellis Island* foi, durante o período de 1892 a 1924, o ponto de chegada de milhares de emigrantes europeus que vieram tentar a sorte na América do Norte. Nessa época, quase dezesseis milhões de pessoas passaram pela ilha, a maioria não ficando mais que algumas horas, e apenas dois a três por cento delas recusadas a entrar no país, segundo os dados constantes no livro.

Curioso refletir sobre como o projeto começou: a partir da leitura de um artigo anunciando a reabertura de *Ellis Island* para visita pública, Bober lembra-se de uma história contada pela sua mãe que trata da ida de seu bisavô polonês aos Estados Unidos, munido de algumas economias, para tentar uma vida melhor. Na viagem, ficou doente e, por isso, obrigado a voltar à terra natal.

A partir desta história, o cineasta decide convidar Georges Perec para uma parceria: filmagem e escrita sobre esse lugar onde nenhum dos dois nunca esteve, mas que faz parte de uma história comum: ambos são de origem polonesa e poderiam ter tido destinos diferentes do que tiveram, caso seus parentes tivessem conseguido entrar (no caso de Bober, já que seu bisavô foi recusado

1. As duas citações dessa página são do livro *Récits d'Ellis Island*, seção *Repérages*, p. 94.

ao tentar entrar na ilha) ou decidido partir (no caso de Perec, que teve os pais mortos na França, na Segunda Guerra Mundial, e foi adotado pela tia materna). Apesar de não conhecerem o lugar antes mesmo de lá estarem, iniciam certa familiaridade com a ilha e com as pessoas que por lá passaram através da observação das fotos de Lewis W. Hine tiradas no começo do século², ou seja, no momento em que os emigrantes chegavam diariamente aos Estados Unidos em busca de um destino melhor. Mesmo à distância, houve um processo de aproximação entre o escritor, o cineasta, o lugar e, por consequência, esses milhares de desconhecidos, que viveram muito antes deles, aos quais Perec e Bober, mesmo que indiretamente, se sentem intrinsecamente ligados.

O livro é constituído por três partes: a primeira é *L'île des larmes*, na qual Perec faz uma apresentação do lugar e de sua história a partir de documentos e informações levantadas; a segunda é *Description d'un chemin* e tem um texto mais pessoal evocando suas relações pessoais (dele e de Bober), suas origens e seus reais questionamentos sobre exílio, identidade, memórias. A última parte, intitulada *Mémoires*, traz depoimentos de pessoas que passaram por *Ellis Island*.

Escrever uma história (individual ou coletiva) utilizando-se da presença (ou não) de imagens para recompor a memória serão as tentativas de escrita presentes em ambas as narrativas, tanto a fílmica quanto a literária. A partir dessa afirmação, pretendo verificar de que forma estas relações entre texto, memória e imagem serão “manipuladas” por Perec e Bober.

Como essas relações se refletirão na tentativa de evocação das memórias individuais e coletivas? Como utilizar-se de imagens públicas para *também contar a própria história*?

Filmar e fotografar esse lugar – além de trazer à tona possíveis destinos aos quais os autores não tiveram acesso – possibilita fazer emergir, principalmente, uma parte da história coletiva: a proveniência dos emigrantes, sua travessia, sua chegada à *Ellis Island*, o tratamento reservado a essas pessoas: tudo estará documentado, tanto no livro quanto no filme. Assim, a manipulação de fotos de arquivo – consultadas pelos artistas para a composição das cenas do documentário – será fundamental, tanto para a criação cinematográfica quanto para a criação literária de Perec. As fotos serão como “motores” da escrita e da realização do documentário.

Além disso, a manipulação de arquivos que contém dados históricos sobre o lugar farão parte do processo de criação dos artistas: as descrições, as listas

2. Na entrevista realizada com Robert Bober e publicada sob o título *Le regard et l'absence*, o cineasta afirma que um ano antes da filmagem, ele e Perec estiveram em Nova Iorque para se documentar, para procurar pessoas e endereços. Foi nessa época que tiveram o contato maior com a obra de Lewis Hine nos arquivos da New York Public Library. (*Cahiers Georges Perec* 9, p. 245-254).

indicando o número de pessoas que chegaram, o volume de objetos abandonados, a quantidade de perguntas feitas aos recém-chegados, serão o material consultado e reelaborado por Perec: esses documentos nos remetem às intermináveis listas preparadas por este nos seus variados momentos de composição: tanto em manuscritos quanto em projetos inacabados e, no caso de *Récits d'Ellis Island*, funcionando como elemento de composição do texto literário.

Não há uma recusa ou negação à apresentação destes dados históricos, ao contrário: trechos da narração do guia contando histórias reais do local para os turistas são mostrados no documentário. Mas, o que fica claro tanto para quem lê o livro quanto para quem assiste ao filme é que os números e as estatísticas serão apenas instrumentos para que os realizadores possam criar suas reflexões, interferindo de maneira subjetiva, poética, peculiar, fugindo do “lugar-comum” daquilo que está sendo mostrado pelo guia. Além de turístico, o lugar é histórico e, acima de tudo, é o lugar onde se pode falar de exílio, de memória, de homenagem. Se lembrarmos, mais uma vez, que ambos os realizadores são poloneses de origem judia e, de alguma forma, seus parentes poderiam ter chegado aos Estados Unidos no início do século por meio de *Ellis Island*, percebemos que há uma intenção autobiográfica na composição da obra, mesmo que tratem de uma história que não lhes pertence, mas que se liga a eles de alguma maneira, como se nesta ilha “estivesse inscrito em algum lugar em uma história que poderia ser a minha”, “como se fizesse parte de uma autobiografia provável, de uma memória potencial”³ (Perec, 1990: 99).

Assim, escrever uma *autobiografia provável*, a partir de uma *memória potencial*, significa trazer à tona uma história que não lhes pertence diretamente, mas que leva à reflexão, que os induz a questionar o que foi o lugar. “O que teria sido de mim e de minha família se tivessem passado por aqui?”, é uma das possíveis questões que pode tê-los levado a iniciar o projeto literário/cinematográfico.

As fotos de arquivo como fontes para a criação do documentário/livro

A cena inicial do filme será fundamental para destacar essa importante relação entre as fotos, o texto e o documentário; logo nas primeiras cenas, nos deparamos com uma imagem interessante: Perec folheia um álbum de fotos enquanto o filme é rodado; há um álbum presente e há também um livro onde cenas desse filme reaparecem, como se um estivesse “dentro” do outro, num quase efeito de *mise en abîme* (é o filme que está dentro do álbum? Ou é o álbum que está dentro do filme?).

3. No original: “était inscrit quelque part dans une histoire qui aurait pu être la mienne”, “comme s’il faisait partie d’une autobiographie probable, d’une mémoire potentielle”

Esse *mélange* entre filme e livro é uma maneira de representar a verdadeira fusão entre o trabalho dos dois artistas. Independentemente da ordem em que foram concebidos, os dois suportes aparecem com o mesmo propósito: uma obra dupla, composta por duas vozes: a do escritor (que comenta as imagens dadas) e a do cineasta (que dá imagens para os comentários do escritor), num constante movimento de trabalho conjunto, simultâneo, interativo: o ato de folhear o álbum remete ao projeto autobiográfico ao mesmo tempo que o projeto pertence aos outros, um material literário e visual que não será como um álbum de família, e sim como um álbum “coletivo, partilhado”.

As fotos de anônimos (aquelas coletadas em arquivos, tratadas como documentos históricos) funcionam, assim, como “memória comum a todos os emigrantes, eternizando não indivíduos particulares, mas gestos, rituais e emoções” (Lawniczak, 2006: 234).

Esse compartilhamento de imagens anônimas, tanto no livro quanto no filme, representa o desejo de busca de ambos os artistas: a busca por uma voz, por uma imagem, mas que não seja uma voz ou uma imagem individual: que ela seja uma voz coletiva, uma imagem coletiva, uma memória coletiva, já que as pessoas ali representadas são anônimas; as únicas referências a elas são dados gerais e objetivos nos retratos feitos, em grande parte, pelo célebre fotógrafo Lewis Hine.

Na terceira parte do livro (ausente no filme), intitulada *Album*, percebemos que as fotos funcionam como uma representação do percurso desses emigrantes. Seus títulos designam as etapas sucessivas da passagem obrigatória pela ilha (como *Le débarquement* ou *Arrivé à Ellis Island*): as fotos de Lewis Hine reproduzidas no livro apresentam indicações generalizantes como “*jeune juive russe à Ellis Island*” ou “*grand-mère juive à Ellis Island*”, por exemplo. Ou seja, não passam de dados oficiais, vistos e apresentados somente em sua superfície.⁴

4. As fotos apresentadas são todas extraídas do livro *Récits d'Ellis Island*, 1995, P.O.L., e as páginas correspondentes constam da legenda de cada uma delas.



Figura 1. Foto intitulada "Le débarquement", tirada em 1907 por Burt G. Phillips (p.72)



Figura 2. "Jeune Juive russe à Ellis Island", de 1905, por Lewis Hine (p. 77)



Figura 3. "Grand-mère juive à Ellis Island, de 1926, por Lewis Hine (p. 78)



Figura 4. "Une petite italienne reçoit son premier penny",
de 1926, por Lewis Hine (p. 79)

Já nas imagens das salas abandonadas não vemos no texto quaisquer comentários, explicações ou dados informativos, mas sim questionamentos sobre o que poderiam ter sido, como poderiam ter funcionado tais lugares: “a câmera

varre silenciosamente as salas ou mostra uma sucessão de planos fixos com, como comentário, a voz “off” que exprime a impossibilidade de explicações (ou talvez a renúncia voluntária a elas?)” (Lawniczak, 2006, p. 234).

O texto literário, portanto, explicita essa incapacidade de explicações: apesar de serem capazes de ver, não é possível encontrar explicações para tais imagens, não há como fazer com que elas digam ou expliquem algo: “Isso não quer dizer nada, querer fazer falar essas imagens, forçá-las a dizer o que não saberiam dizer” (Perec, 1990: 41), já que há um intervalo temporal importante entre os fatos ocorridos e a época da realização do documentário. Nesse momento há apenas vestígios de um passado, presos sob a artificialidade de um preto de branco das fotos antigas que portam uma possível “evidência enganosa”, conforme o trecho a seguir (que nos oferece uma demonstração dos espaços vazios deixados no texto):

*sous la tranquillité factice de ces photographies figées
une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur
noir et blanc,
comment reconnaître ce lieu ?
restituer ce qu'il fut ?
comment lire ces traces ?
comment aller au-delà,
aller derrière
ne pas nous arrêter à ce qui nous est donné à
voir
ne pas voir seulement ce que l'on savait d'avance
que l'on verrait ?
Comment saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'a pas
été photographié, archivé, restauré, mis en scène ?
Comment retrouver ce qui était plat, banal, quotidien,
Ce qui était ordinaire, ce qui se passait tous les jours ?
(Perec, 1990: 37).*

Confrontando os documentos históricos do passado (relatórios, fichas médicas e principalmente fotografias) e associando essas histórias coletivas às imagens do presente (filmagens e fotografias atuais do local), Perec e Bober experimentam sensações distintas: se dão conta da presença inegável dessas pessoas no passado, ao mesmo tempo em que percebem a impossibilidade de reconstituir esse tempo, o que acentua ainda mais a questão da presença/ausência nas imagens. “é isso que nos é dado a ver e é somente isso que podemos mostrar” (Perec, 1990: 45).

Na tentativa de restituir o tempo, o escritor e o cineasta vão sofrer a mesma “decepção” na tentativa de rememoração da memória que vimos a partir da *Câmara Clara* de Barthes: vão se dar conta que o fluxo temporal da fotografia é contraditório, nos dá uma ilusão de volta ao tempo impossível de ser reestabelecida: não há possibilidade de ligá-lo ao mundo real, ou seja, vemos a foto, só

nos damos conta que isso ocorreu no passado e não há mais nada a ser mudado, não há tempo a ser recuperado, restituído.

Essa impossibilidade de restituição de um passado que não pertenceu a nenhum dos artistas é que os moverá na direção da procura, mesmo que nunca cheguem, de fato, a reconstituir qualquer coisa. O instante da foto nunca mais será resgatado, mas estará registrado para sempre. No cinema, pelo contrário, a pose nunca se fixará, será sempre “levada e negada pela sequência contínua das imagens”, segundo Barthes (1981: 118).

Apesar disso, essas imagens imóveis, essas “poses negadas” nos revelam uma interessante fusão entre literatura e cinema, que será potencializada no momento em que o livro apresenta planos cinematográficos do documentário, ou quando Percec aparece no filme folheando um álbum, como já vimos. Esses dois exemplos reforçam a ideia de inexatidão do fluxo do tempo, da ausência de sequência das imagens, da relação de *mise en abîme* entre texto, imagem fixa e imagem em movimento.

W e Ellis Island: porções de memória cercadas de esquecimento por todos os lados

A relação entre *Récits d'Ellis Island* e *W ou a memória da infância*, outra obra de caráter autobiográfico de Georges Percec, parte do princípio de que ambas se iniciaram a partir da manipulação de fotos antigas. No caso de *W*, as fotos são familiares e fazem parte do processo de criação de textos sobre a memória da infância do autor, ou seja, são declaradamente autobiográficas, mesmo que, à medida em que lemos o texto, nos damos conta de que as memórias são, em grande parte, fictícias e têm sua escrita “incentivada” pela manipulação dessas fotos. Esse texto é composto de duas partes: a autobiográfica, criada a partir da observação das fotos, e outra chamada de ficcional pelo autor. Além disso, há um outro ponto em comum entre as duas obras: ambas terão a ilha como ponto de chegada, mesmo que de maneiras diferentes. A partir da leitura do texto final de *W*, quando finalmente uma ilha fictícia – apresentada no início do texto – se torna real, quando há uma descrição do que realmente se passava ali, temos a impressão de que o que está sendo apresentado não se refere unicamente à imaginação do escritor, mas pode ter relações com leituras anteriores (ou inclusive observação de fotos, por que não?) sobre os campos de concentração, ou como foram descobertos após o fim da guerra. Temos simplesmente a impressão, pois não podemos afirmar que é a descrição de algo real, mas as alusões aos campos são claras:

Quem penetrar um dia na Fortaleza a princípio encontrará apenas uma série de peças vazias, longas e cinzentas. O ruído de seus passos ressoando sob as altas

abóbadas de concreto lhe causará medo, mas ele deverá prosseguir por muito tempo seu caminho antes de descobrir, enterrados nas profundezas do chão, os vestígios subterrâneos de um mundo que acreditará ter esquecido: um grande número de dentes de ouro, de alianças, de óculos, milhares e milhares de peças de roupa amontoadas, fichários empoeirados, provisões de sabão de má qualidade... (Perec, 1995: 194).

Trata-se, porém, de um texto ficcional, e o trecho citado acima fecha o livro, deixando a cargo do leitor fazer suas possíveis relações entre ficção e fatos vividos, relatados ou imagens vistas.

Quando falamos de *Récits d'Ellis Island* é impossível não nos lembrar desse trecho descritivo final de *W*, isso porque esta é uma das marcas do trabalho de escrita de Perec: descrever exaustivamente (objetos ou lugares) quando há algo a ser dito, mas que não se realiza a partir de palavras.

No caso de *Ellis Island*, sabemos que as histórias ali passadas são reais, ou seja, que o livro faz referência a fatos que estão documentados no filme, tratando de pessoas que realmente lá estiveram: o texto literário tem, portanto, um caráter mais poético que documental.

A descrição exaustiva (antes de nos dar a impressão da leitura de um relatório ou de aparentar certa estranheza pela enumeração de objetos), ajuda a refletir sobre a questão da passagem do tempo, da memória e das questões autobiográficas (e biográficas) presentes em toda a obra.

A relação que estabelecemos entre o trecho de *W* e as descrições do livro *Ellis Island* diz respeito ao fato de ambas trazerem à tona a ideia de objetos acumulados, em estado de abandono, deterioração, assim como a memória daqueles que passaram por ali, sempre comparando as fotos de arquivo com as imagens atuais.

A questão é: em *W*, tudo não passa de uma alusão, uma alegoria aos campos. Em *Ellis Island*, todavia, mais do que documentar uma história real, a questão vai além: trata-se de homenagear os que por ali passaram a partir de vestígios frágeis que provocam certas hesitações e reflexões no momento da leitura do texto.

As reflexões são mais intensas quando nos deparamos com as constatações levantadas pelo escritor. Apesar de observarem os objetos, de fotografá-los, de filmá-los, todo esse trabalho de reconstituição não parece possível, nem provável de realizar. Uma das descrições das salas, citada acima, poderia ser assim explicitada: “É somente isso que podemos mostrar, todo o resto deve ser imaginado. Não é possível reconstituir um tempo passado, não há como resgatar a memória de quem esteve por aqui. Há apenas traços”.

Por mais que não haja (claramente) uma menção aos campos de concentração nesses textos sobre *Ellis Island* – até porque todas as pessoas que ali



Figura 5. Salas abandonadas na Ellis Island atual.



Figura 6. Imagens de uma enfermaria abandonada em Ellis Island.

estiveram, em teoria, o fizeram por vontade própria – as indagações trazidas pelo texto literário e que se relacionam às questões autobiográficas dos realizadores nos remetem inevitavelmente ao trecho de *W* que explicita essa alusão aos campos e, então, nos fazem ler *Ellis Island* a partir deste ponto de vista: assim como testemunhos ausentes nos campos, Perec e Bober serão também, em *Ellis Island*, testemunhos de um lugar ao qual não pertencem e tudo o que podem fazer para tentar se aproximar desse lugar é descrevê-lo e (re) fazê-lo em imagens para que o leitor/espectador possa, enfim, fazer suas relações,

assim como o fez o leitor de *W*: “eis-me aqui, eu que fui apenas uma testemunha ausente dos campos, nos lugares, mas tudo que eu posso ver, e fazer ver, são traços, relíquias dos campos, da destruição em massa” (Perec, 1975: 44). Mesmo que essa relação com os campos não seja direta, ela permeia ambas as obras, *W* e *Ellis Island*, como nos explicam Chauvin e Madini (1997: 67):⁵ “*Ellis Island*, como *W*, é uma figuração oblíqua do aniquilamento [...] *Ellis Island* é ao mesmo tempo o oposto da deportação e um espaço de representação possível para ela”.

Portanto, a alusão aos campos será tão sutil quanto a utilização das fotos. Não sabemos quem são as pessoas nas fotos, assim como nunca sabermos como são, de fato, os campos. Escrever o texto e filmar o documentário tornam-se, então, trabalhos de pura criação; além disso, esse trabalho pode ser considerado uma declaração de impotência sobre um tempo que não volta, levando em conta uma poética do desaparecimento e da ausência. Começa em *W*, com a ilha ficcional, um lugar imaginário, e se fixa aqui, em *Ellis Island*, uma ilha real, um não-lugar, como veremos adiante.

Não podemos afirmar, entretanto, que olhar *Ellis Island* signifique unicamente fazer alusão aos campos de concentração e à guerra. Diferentemente do texto ficcional de *W*, o livro e o filme trazem fotos de arquivos que nos mostram pessoas vivas, felizes, esperançosas, e não unicamente morte e destruição. As etapas de chegada, a espera, a “triagem” dos emigrantes, estão documentadas em fotos extremamente tocantes, como esta que une a filmagem atual do documentário e uma foto de arquivo:

Olhando para rostos desconhecidos

A partir do trabalho literário e das imagens a ele incorporadas, temos em *Ellis Island* uma verdadeira viagem entre passado e presente. Ao nos apresentarem uma história coletiva, os realizadores do projeto buscam, de certa forma, integrar a essa história características autobiográficas, como já vimos.

Mas a poesia do texto literário não se limita a contar a história coletiva através do apagamento dos rostos expostos naquelas fotos antigas. Apesar da impossibilidade de reconstituir fielmente o passado e a história dessas pessoas, a intenção do trabalho artístico acaba sendo também uma tentativa de “humanizar” essa multidão, particularizar histórias (o que será ainda mais evidente quando acontecem as entrevistas com emigrantes da época), direcionar nosso olhar disperso na multidão, fazer com que enxerguemos, no caos e no aban-

5. Texto citado no artigo de Cécile Tourneur, *Les dispositifs de fiction cinématographique au sein du documentaire Récits d'Ellis Island, de Georges Perec et Robert Bober* (1980), publicado na revista eletrônica *Conserveries mémorielles*, n. 6, de 2009.



Figura 7. Montagem da imagem atual com as fotos antigas, presente em várias cenas do documentário.

dono daquelas pessoas representadas nas fotos, certa “humanidade”, a partir do momento em que nos forçamos a discerni-las individualmente, a tentarmos imaginar suas histórias únicas e peculiares.

A sensação da leitura do texto, juntamente com as imagens que compõem esse texto, é de uma verdadeira viagem no tempo, nessa constante instabilidade e confusão entre presente e passado, entre histórias individuais misturadas a uma grande história coletiva. As imagens reforçam essa sensação de confusão, desconforto, ao observarmos um tempo que já não existe mais.

Como restituir esse passado, esses destinos incertos? Como contar uma história da qual não fizeram parte? Como olhar para essa imagem sem correr o risco ou a tentação de tentar imaginar um destino diverso para cada uma dessas pessoas totalmente desconhecidas para nós? Diante da impossibilidade dessa reconstituição só nos resta contemplar a imagem atual, a certeza inevitável do tempo que já passou e que deixou alguns rastros: a imagem atual só pode querer nos revelar a passagem do tempo, o abandono e os vestígios dos que ali estiveram. Ela não será capaz de responder as perguntas do início desse parágrafo. O trabalho de mostrar a imagem, porém, nos fará ao menos refletir sobre a história sem respostas:

Uma obra fotográfica é incessantemente reinterpretável à medida que a ordem das imagens nunca é imposta como a ordem das frases de um romance, mesmo que a obra fotográfica seja apresentada em um livro; a liberdade é muito maior diante de um livro de fotos que diante de um romance, diante de uma foto que diante de uma simples página. [...] A melhor abordagem da

fotografia é poética. Essa liberdade diante da foto explica a dificuldade que o receptor sempre sente diante dela: como abordá-la? Como entrar em sua poesia? Como deslocá-la para a arte? O observador é muito mais livre que no cinema e sempre pode ser ofuscado pelo fenômeno fotografado. (Soulages, 2010: 200).

Essa liberdade de interpretação possivelmente nos leva a querer também refletir sobre questões individuais, faz com que nos interroguemos também sobre as próprias questões fundamentais para os realizadores do projeto. Por que Perce e Bober se interessam por essas vidas, individualmente? Como enxergam a imagem que enxergamos acima? Será possível enxergar algo a partir desse vazio que se coloca na foto? A ausência não é possível de enxergar, mas de compreender, a partir de imagens como essa.

Assim como nos inspiramos acerca dessas reflexões após a leitura de *Ellis Island*, também imaginamos tamanha inspiração que Bober e Perce tinham nas mãos. Observar primeiramente as fotos de Lewis Hine (que por si só já se constituem como obra de arte) e a partir dessas imagens conceber novas imagens (a partir do presente), um texto literário que tente dar conta dessa intersecção entre presente e passado e, por fim, realizar um documentário que envolva todas as manifestações artísticas aqui citadas.

É como se o trabalho de Bober, ao término das filmagens de *Récits d'Ellis Island*, fosse um grande ato final, impossível de ser concebido antes de todas essas etapas precedentes. O contato com fotos antigas, a visita ao local atual, a coleta de imagens do presente e a confrontação desses dois tempos que gerou o texto literário (e esse texto estará no filme, em forma de comentários narrados por Perce). Impossível dissociar, então, presente e passado. Eles são, juntos, a partir das fotos, os responsáveis pela realização do livro/filme.

Não parece angustiante voltar no tempo e nos deparar com essas famílias, mesmo que seja só uma imagem? A incorporação da foto antiga, junto ao cenário do presente, significa incorporar um novo olhar sobre algo já visto anteriormente.

A fotografia é enigma: incita o receptor a interpretar, a questionar, a criticar, em resumo, a criar e a pensar, mas de maneira inacabável. Ela é antidogmática: é dúvida e colocação em dúvida; é interrogação sobre a existência e sobre o tempo, sobre a matéria e sobre a imagem. Não podemos esgotar uma foto, pois, por meio dessa tensão entre seu material e seu referente para sempre perdido, ela nos escapa como nos escapam o mistério do outro, a realidade do mundo exterior, o problema da existência, a separação do passado, o enigma da morte ou a identidade do nosso eu. (Soulages, 2010: 346).

Assim, os realizadores nos conduzem a um novo olhar. *Ellis Island*, segundo o guia turístico repete insistentemente durante a visita, não é só um ponto de chegada e partida de milhares de pessoas.

A partir do trabalho de Perec e Bober passamos a olhar pelo viés, pelo peculiar, pelo “buraco da fechadura”: estamos diante de centenas de milhares de detalhes possíveis de serem imaginados, apesar de impossíveis de reconstituição. Os autores colocam a vida dessas pessoas por eles retratadas dentro de um contexto menos histórico e mais pessoal, mais cotidiano, mais peculiar e, assim, fazem com que o documentário seja uma expressão *também em primeira pessoa*, mesmo que de maneira indireta.

Como dito anteriormente, é impossível retratar a história somente a partir de dados históricos. Aqui, o texto literário e as manipulações de imagens proporcionarão aos leitores efeitos mais marcantes: esse trabalho de individualização será muito mais evidente no momento em que entrevistam algumas pessoas, quando as colocam na posição de interlocutores.

Mas, as pessoas também são particularizadas a partir das montagens das fotos, já que nosso olhar se volta exclusivamente para elas. É como se Bober e Perec desejassem “arrancá-las” da multidão do passado e trazê-las para perto, escutá-las; como se quisessem tomar notas para incluí-las em seu trabalho de pesquisa.

Não deixa de ser um trabalho que parte do histórico para um caráter mais poético, mais “humano” e, conseqüentemente, autobiográfico: *Ellis Island* se torna então um lugar propício para homenagear cada uma dessas pessoas; individualmente quando possível. Seus rostos são mostrados, mesmo que não haja nomes para eles. É um momento para imaginarmos junto com os autores, o que pode ter sido a vida de cada uma dessas pessoas. Como leitores criaremos, ao olharmos para cada rosto, também um destino possível para eles. Essa será a nossa criação como leitores e espectadores: a partir do olhar, ser capaz de supor, imaginar e refletir; nosso olhar será tão profundo quanto o olhar dos autores:

Perec e Bober recusam a reconstituição pura e simples das salas pelas quais transitaram os emigrantes e oferecem aos lugares, através da encenação singular das fotografias nos vestígios de Ellis Island, uma outra dimensão e uma profundidade, uma reflexão sobre a ausência e a ausência de vestígios.⁶ (Tourneur, 2009: 14).

Os efeitos dessa transposição entre presente e passado são acentuados pela sensação de “realidade” transmitida por fotos que se apresentam em tamanhos ampliados que nos dão uma quase “ilusão” de que os tempos possam ser incorporados um ao outro. Longe de desejarem confundir ou “enganar” o

6. No original: “Perec et Bober refusent la reconstitution pure et simple des salles par lesquelles transitèrent les émigrants et offrent aux lieux, à travers la mise en scène singulière des photographies dans les vestiges d’Ellis Island, une autre dimension et une profondeur, une réflexion sur l’absence et l’absence de traces”.

leitor/espectador, Perec e Bober parecem desejar, realmente, evidenciar esse estranhamento dos tempos, essa superposição entre presente e passado.

Outros detalhes reforçam essa estratégia: o preto e branco da foto sobreposto à imagem atual mostra a nítida diferença entre o lugar da foto e do filme; as fotos, mesmo que antigas, dão uma sensação de “atualidade” ausente nas imagens atuais, já que destruídas, abandonadas. A degradação de *Ellis Island* no momento da filmagem “se opõe à impressão de conservação e de bom estado dos lugares que emanam as fotografias, produzindo uma impressão de contemporaneidade mais próximo que o próprio lugar” (Tourneur, 2009: 15).

Nada mais banal do que o olhar perdido de uma jovem que não sabe minimamente o que esperar de um mundo até então desconhecido para ela. O olhar dessa jovem é o que interessa a Perec, é o que conduz o trabalho de Bober: não há certezas, não há informações, mas há reflexões e esperanças. Passado e presente se unem para que nos questionemos sobre o futuro: “o que foi o futuro dessa jovem?”, ou “O que pode ser o futuro de nossa humanidade?”



Figura 8. Montagem em uma das cenas do documentário: a imagem da foto fixa (escolhida para ilustrar a capa do livro) se contrapõe à imagem do movimento do mar; sua travessia representou a esperança para milhões de emigrantes.

Considerações finais

De certa forma, quando Perec e Bober se utilizam dessas fotos de arquivo mesclando-as com fotos atuais do lugar vazio – ou quando resolvem entrevistar alguns desses emigrantes localizados –, promovem uma “atualização” do

tempo, ou, melhor dizendo, uma fusão de tempos que tratam de traços do passado, ao mesmo tempo em que pensam sobre o próprio presente e o futuro, a partir do contato com esse lugar que não conheciam, onde estão pela primeira vez, na tentativa de “resgatar” para si algum momento, alguma experiência, algum instante deste passado que não pode mais voltar, mas que insiste em circundar suas vidas.

A técnica de montagem utilizada pelos realizadores traz essa originalidade de “confrontar” os tempos, colocá-los em relação, fazer com que o leitor/espectador reflita sobre essa impossibilidade de retorno, sobre esse questionamento eterno diante da memória.

Colocar a foto de arquivo de volta à situação do passado, brincar com o tempo, posicioná-la quase exatamente no mesmo lugar em que foi tirada muitos anos antes, em uma tentativa de dar novamente a essa imagem um espaço concreto, uma ligação com o tempo presente.

Esse procedimento não será capaz de restaurar o contexto histórico da imagem, pelo contrário, será capaz de explicitar definitivamente que essa restauração é impossível, e talvez até indesejável, já que “a foto não rememora o passado”. (Barthes, 1984: 123).

A questão que se coloca, então, pode ser outra: a ilha *W*, fazendo alusão aos campos, não foi capaz de contar ou mostrar tudo aquilo que o autor desejava explicitar, ou seja, contar sua autobiografia (que inclui a morte dos pais na Segunda Guerra Mundial). A impossibilidade de reconstituir o que se passou nos campos ressoa na impossibilidade de restituir o tempo em *Ellis Island*. Mas, ao menos nessa ilha, Perce e Bober puderam estar presentes e puderam contar, cada um à sua maneira, sua própria história em primeira pessoa. Constataram, definitivamente, que o indizível está nas palavras, está nas imagens. E que a ausência e o desaparecimento são capazes de produzir arte. “O fundamental de *Ellis Island* não é unicamente o que ele foi em meados de 1900, mas o que ele representa para Perce e Bober em 1979, e para nós hoje” (Nordholt, 2008: 300).

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barthes, R. (2003). *La préparation du roman I et II*. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980, Paris: Seuil/IMEC.
- Barthes, R. (1981). Sobre a fotografia. *O grão da voz*, Lisboa: 70.

- Bober, R. & Perec, G. (1995). *Récits d'Ellis Island – histoires d'errance et d'espoir*. Paris: P.O.L.
- Bober, R. (2006). Entretien: Le regard et l'absence. *Cahiers Georges Perec. Le cinématographe*, 9 : 245-254. Paris.
- Hartje, H. & Neefs, J. (1993). *Georges Perec: Images*. Paris: Seuil.
- Lawniczak, M. (2006). L'autre île. *Cahiers Georges Perec. Le cinématographe*, 9 : 229-244. Paris.
- Nichols, B. (2008). *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus.
- Perec, G. (1975). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denöel.
- Perec, G. (1995). *W ou a memória da infância*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Soulages, F. (2010). *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac.
- Tourneur, C. (1980). *Les dispositifs de fiction cinématographique au sein du documentaire Récits d'Ellis Island, de Georges Perec et Robert Bober*. Disponível em: <http://cm.revues.org/357>

Filmografia

Récits d'Ellis Island (1980), de Robert Bober e Georges Perec

Paragens e passagens: a autobiografia para além da primeira pessoa em *E agora? Lembra-me*

Mariana Duccini Junqueira da Silva*

Resumo: O documentário português *E agora? Lembra-me* (2013) regista, à maneira de um diário íntimo, o período em que o realizador Joaquim Pinto se submete a um tratamento contra o HIV, do qual é portador há duas décadas. A conversão dessa experiência em filme dá compleição a memórias que perecem diante da iminência da morte. Enunciada em primeira pessoa, a obra ultrapassa as eventuais limitações do dispositivo que a engendra para se lançar a uma reflexão sobre o tempo e a impermanência.

Palavras-chave: documentário português contemporâneo; *E agora? Lembra-me*; primeira pessoa; diário; memória.

Resumen: El documental portugués *E agora? Lembra-me* (2013) registra, en forma de diario íntimo, el período en el que el director Joaquim Pinto se somete a un tratamiento contra el VIH, del que es portador hace dos décadas. La conversión de esta experiencia en película da complejidad a memorias que perecen ante la inminencia de la muerte. Enunciada en primera persona, la obra va más allá de las posibles limitaciones del dispositivo que la engendra para lanzarse en una reflexión sobre el tiempo y la impermanencia.

Palabras clave: documental portugués contemporáneo; *E agora? Lembra-me*; primera persona; diario; memoria.

Abstract: Portuguese documentary *E agora? Lembra-me* (2013) is a vídeo-diary by and about the director Joaquim Pinto in his year of clinical studies with yet unapproved drugs against HIV (the director has been living with the virus for almost twenty years). The experience, converted to film, strengthens memories which perish at the threat of death. The first-person enunciation overcomes the dispositive's contingent limitations and the narrative launches itself into a reflexion about time and impermanence.

Keywords: contemporary portuguese documentary; *E agora? Lembra-me*; first-person; diary; memory.

Résumé: Le documentaire portugais *E agora ? Lembra-me Me* (2013) enregistre, à la manière d'un journal intime, la période pendant laquelle le directeur Joaquim Pinto a subi un traitement contre le VIH, dont il est porteur depuis deux décennies. La conversion de cette expérience en film donne aux souvenirs, devant l'imminence de la mort, une teinture évanescence. Enoncé à la première personne, le travail va au-delà des limites du dispositif qui l'engendre pour lancer une réflexion sur le temps et l'impermanence.

Mots-clés: documentaire contemporain portugais; *E agora? Lembra-me*; première personne; daily; memory.

* Instituto de Ensino e Pesquisa – Insper, Graduações em Economia e Administração de Empresas. 04546-042, São Paulo, Brasil. E-mail: marianaduccini@gmail.com

Submissão do artigo: 08 de dezembro de 2015. Notificação de aceitação: 13 de fevereiro de 2016.

“Há dois anos, comecei a anotar num mapa os dias bons e os dias maus. Desisti ao fim de um mês. Eram quase todos maus”. No curso de 2011, os dias maus que soterravam os bons conformavam o cotidiano do realizador português Joaquim Pinto, que há aproximadamente duas décadas convive com o vírus do HIV em co-infecção com a hepatite C. Registrar, à maneira de um diário, o percurso de um tratamento com drogas experimentais realizado na Espanha, a desagregação do corpo físico e certa confusão mental causadas pelos efeitos colaterais dos medicamentos representava não apenas uma forma de permanecer vivo, mas sobretudo de conferir compleição a memórias e percepções que pereciam diante da iminência da morte.

Convertidas em filme, as notas diárias de Pinto exorbitam a dimensão do registro autobiográfico e do diarismo. Entrelaçam temporalidades, imbricando os tempos da doença, da juventude do realizador, dos amigos mortos, dos eventos históricos pretéritos e atuais, da própria cosmologia. Revela a condição de uma identidade enunciativa que, algo descentrada, só se perfaz de modo relacional.

E agora? Lembra-me (2013) é o trabalho do “lembrar-se do agora”, em que a situação de um sujeito em risco de desaparecimento legitima o olhar reflexivo quanto ao momento de seus contemporâneos. Eivado tanto de multiplicidades quanto de dissensões, esse exercício de rememoração compõe-se com imagens e sons que restarão à implacabilidade da morte, mas nem por isso reconhece na aventura da vida uma experiência humano-centrada.

A transitoriedade e a recência do homem (e, mais especificamente, do sujeito enunciativo) em relação a outras formas biológicas desmobilizam o “antropocentrismo renitente” (Comolli, 2008) que supõe um olhar que se dirige do homem ao mundo, mas não o inverso. As memórias autobiográficas ultrapassam, assim, a mera inscrição em primeira pessoa em um documentário-processo que, pelos recursos estéticos da duração (como olhar que se detém), do comentário em voz over (cuja inflexão tanto respalda um lugar de autoria quanto remete aos limites, nunca obliterados, desse posicionamento) e da heterogeneidade de registros audiovisuais, tematiza as existências em curso: não “a vida”, mas o “em vida”.

É assim que *E agora? Lembra-me*, ao mesmo tempo em que contempla a Aids em sua semantização histórico-cultural (com a asserção de que “cada século tem sua doença”), enfatiza a dimensão radicalmente biológica do HIV e de outros micro-organismos em seus modos de interação com a vida. São essas formas microscópicas que historicamente vêm levando a melhor, reinventando-se para permanecer. O gesto do filme, nesse sentido, desmonta a ilusão de preponderância da espécie humana (tanto mais nuançada e posta em

questão quando das imagens que expõem a agressão à natureza, o colapso das economias europeias, a falência do sistema público de saúde, o apelo a drogas sintetizadas que substituem os ancestrais alteradores de consciência). Mas não se trata, tampouco, de uma descrença derrisória na potencialidade humana.

O filme é eivado de intensidade ao aludir ao amor entre o realizador e Nuno Leonel, seu companheiro, com quem compartilha a vida e o trabalho; ao trato com os quatro cachorros criados pelo casal; ao reencontro com amigos de longa data e à celebração daqueles que já não existem (caso, entre outros tantos, do também realizador João César Monteiro); à amizade com vizinhos como Deolinda, velha aldeã que conhece os segredos das plantas. Todo um mundo que logo estará convertido em matéria de memória, aspecto em que o cinema de Joaquim Pinto se entrelaça com a vida: não a monumentaliza, mas a envolve com algum desejo de permanência. Registros da ausência iminente que se presentifica em filme.

O trabalho memorialístico alcança em *E agora? Lembra-me* uma dimensão coletiva. Inscrito em primeira pessoa, desliza, entretanto, das eventuais limitações do dispositivo que engendra o documentário (o diário íntimo ou o caderno de notas) para se lançar a uma reflexão sobre o tempo e a impermanência. Afirma singelamente a vida, imiscuindo-se em seus ritmos na duração e na composição de cada um dos planos.

A experiência subjetiva para além do eu autorreferencial

Uma espécie de “inflação” da primeira pessoa em diferentes produções da contemporaneidade perpassa não apenas as autobiografias, as literaturas confessionais, o cinema, os trabalhos performáticos no campo das artes e a fotografia, mas também certos programas jornalísticos, os *reality shows* e a própria dinâmica das redes sociais. É nessa medida que a presença de um eu que enuncia, performa, testemunha, experimenta em sentido patético os efeitos da experiência a que está exposto (voluntariamente ou não), rentabiliza um efeito de autenticidade a essas produções. Tais investidas tendem a um processo de espetacularização orientado a converter as vivências particulares em realidades ficcionalizadas por meio de recursos midiáticos (Sibilia, 2013). Não raro, os sentidos propostos por essas narrativas esgotam-se no intimismo autorreferencial e exibicionista, em uma ordem em que o “fazer-se visível” torna-se a medida da existência.

Tal “despotencialização” da subjetividade e do corpo próprio, cuja conversão em imagem obedece a uma roteirização conforme às implicações da sociedade de consumo, lastreia a produção de imaginários que estabelecem

uma “gramática de aparências” (Safatle, s.d: s.p.), modulando padrões de socialização e de identificação entre os sujeitos.

Em *E agora? Lembra-me*, as formas de instalação da primeira pessoa subvertem esse panorama – e chegam a relativizar a autoridade enunciativa que emanaria de um eu autocentrado. A patente dissolução do corpo físico do realizador, assim como a eventual confusão das ideias que ele expressa, decorrentes do tratamento médico, desmobilizam o culto a um corpo intocado e incorruptível. É, ao contrário, em termos de uma existência fragilizada, em declínio, que o lugar enunciativo da primeira pessoa se torna potente na tessitura fílmica. Assume uma vocação política na contracorrente das narrativas que espetacularizam a intimidade, dimensionando a experiência individual no âmbito da finitude e, mais além, relativizando a preponderância do homem na ordem da natureza: “A minha vida não tem nada de particular. Um grão de tempo e eu virarei pó”, expressa um dos comentários em voz over que sintetizam esse posicionamento.

A imagem de um corpo assim destinado ao pó, reduzido à sua espessura puramente orgânica, demarca-se como emblema identitário em uma das primeiras sequências: o realizador alude a um problema na própria dicção ao explicar que os remédios deram-lhe cabo de alguns dos dentes, mas reconhece (não sem ironia) a necessidade de manter o otimismo. “Começo com um sorriso”, diz, enquanto a câmara se detém na imagem de um raio-X de seu crânio, com a arcada dentária abrindo-se no funesto esgar da caveira, alegoria da irremediável sujeição de toda existência à morte:

A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. (Benjamin, 1984: 188).

O tema do fatalismo a que se destina qualquer empreitada autobiográfica é propulsionado no filme, paradoxalmente, como um exercício de crença: “Tenho de querer para crer”. O sentido da própria finitude (e do irresistível movimento que germina a destruição em todas as formas de vida) impregna a composição imagética do filme, sobretudo em relação aos fragmentos que suscitam um trabalho crítico da memória. É nesse âmbito que boa parte das imagens agenciadas traz em si o caráter da falta: o passado que se faz presente na imagem enquanto signo da própria ausência (Ricoeur, 2006). A imagem crítica, assim, é aquela que traz à percepção o sentido de uma distância irreparável: o lapso ou o instante fugidio que faz confrontar, no interior dessa imagem, tudo

o que resta em face de tudo o que fora perdido, a relação entre um elemento do passado e um “ter-lugar” que lhe fora próprio (Didi-Huberman, 2010: 174), ora visível apenas como signo da ausência.

Esse exercício dimensiona a escritura fílmica em sua vocação arqueológica, contrapondo à iminência da morte as imagens que a ela sobreviverão, fragmentos não apenas da narrativa de uma existência em particular, mas também da vida em suas múltiplas formas. O tema da sobrevivência – e das temporalidades forçosamente relativas dos seres que compartilham a longa história do mundo – responde a um trabalho estético com a duração, que se mobiliza ora em termos da extensividade dos eventos (em especial os que representam os ciclos da natureza) ora em termos da condensação deles (caso das figurativizações em que a presença e a atuação do homem são enfatizadas).

A exemplo da duração extensiva, no longo plano-sequência inicial, a câmera se detém no deslocamento de uma lesma, acompanhando seu vagar até que o animal saia completamente do quadro. Pela natureza da composição, a imagem suscita junto ao espectador uma percepção que Deleuze e Guattari (1997) caracterizam como háptica (mais tátil do que propriamente visual), propondo uma espécie de contato próxima ao toque, de forma a “encurtar” a distância típica da contemplação voyeurística. No âmbito da condensação, a montagem em *inserts* relaciona eventos históricos em uma sequência que figurativiza desde o 25 de abril de 1974 – quando o sentido de liberdade floresce e filmes até então banidos pela censura tomam os cinemas em Portugal – até a morte em decorrência da Aids, ao longo das décadas seguintes, de figuras célebres da intelectualidade e das artes, como Michel Foucault, Guy Hocquenghem, Rock Hudson e Serge Daney. Ora o efeito proposto não é mais o de imersão (como na sequência da lesma)¹, mas o de distanciamento – e de uma certa vertigem, em vista da rápida sucessão dos planos e da agilidade da voz over, que enumera os acontecimentos.

Uma profusão de memórias que se esfumaçam no curto intervalo da vida humana parece restringir o tempo dos homens à dimensão do *chronos*, quando o comentário em voz over, criticamente, aponta para uma nostalgia em relação

1. A propósito da motivação para esta sequência, Joaquim Pinto, em entrevista ao jornal *Expresso*, alude a uma fábula que, mesmo não aparecendo literalmente no filme, respalda a presença da figura da lesma na narrativa de *E agora? Lembra-me*: “Um homem, o primeiro da Terra, encontra uma lesma e começa a conversar com ela. A lesma diz-lhe que não há tempo. O homem desata então a correr, sem parar. Até hoje. Talvez a lesma lhe estivesse a dizer que o ‘tempo instantâneo’, independente de outras realidades, não existe” (Ferreira, 2014). Reproduzimos aqui o comentário do realizador por entendermos que ele sintetiza, poeticamente, a relação entre extensividade e condensação no trabalho com a duração dos planos, que propomos nesta análise.

ao *kairos*: “Não me lembro do que fiz ontem, mas sinto um cheiro de infância. É triste andar por entre Deus ausente”.²

As tematizações sobre o cotidiano particular do realizador são contempladas numa perspectiva que, embora assuma a cronologia, situa-se além dela. Nas vicissitudes que frequentemente o impeliram a “começar do zero, com o Nuno”, Joaquim Pinto rememora os trabalhos no cinema (como engenheiro de som, produtor e realizador), as constantes viagens, os amigos que vão morrendo, os sete anos vividos na Ilha dos Açores, o crescimento dos cães de estimação, o primeiro ensaio clínico com as drogas experimentais e o retorno ao continente. Nesse feixe de memórias, a rodagem de *O novo testamento de Jesus Cristo segundo João*,³ obra que o realizador caracteriza como um convite ao amor absoluto, expressa também a limitação da linguagem diante de toda experiência que se vive – ideia que parece explicar a opção estética pela reunião de fragmentos imagéticos francamente heterogêneos em *E agora? Lembra-me*.

A acumulação de imagens e sons, ao mesmo passo em que aponta para uma tentativa de se conferir alguma lógica e algum sentido à aventura da vida, também expressa quão infausta tende a ser essa empreitada. O filme, nesse âmbito, tem na prática das citações (verbais e imagéticas) uma de suas estratégias de composição, recorrendo a diferentes posições enunciativas para perfazer um lugar de autoria: “Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (Barthes, 2004: 64).

Essa multiplicidade de escrituras, ao agenciar também os “textos da natureza” (as frequentes composições que acolhem o tempo próprio das plantas, vírus e seres não racionais), não faz com que o documentário prescindia, entretanto, de uma vocação política. Se as guerras ao redor do mundo, expostas na maioria das vezes em segundo plano (em imagens que provêm de televisões ou de computadores portáteis), parecem em certa medida distantes, torna-se bem próxima a realidade decadente do sistema público de saúde, que quase acarreta a interrupção forçada do tratamento de Joaquim Pinto na Espanha.

A constatação de que “As drogas da crise são outras”, materializada enquanto a câmera passeia pelas ruas de Casal Ventoso (bairro de Lisboa outrora célebre pelo comércio de entorpecentes), referencializa a alienação do homem contemporâneo quanto a substâncias que facultariam o autoconhecimento, o que nos legou, por um lado, a banalização dos antidepressivos e, por outro, “a estúpida política repressiva”. Mas a crítica também se volta contra uma ade-

2. O verso “É muito triste andar por entre Deus ausente” encontra-se no poema “A mão no arado”, de Ruy Belo.

3. Documentário dirigido por Joaquim Pinto e Nuno Leonel (2013).

são irrefletida aos discursos científicos que tornariam palatável uma espécie de novo darwinismo social, ao relacionar a vocação humana de enganar e abusar a um determinismo genético, exemplo da retórica em que o ideal humanista há muito perdera força: “Vivemos tempos fluidos, mas as verdades continuam a vender bem”.

Dentre essas verdades prontas ao consumo, adensa-se o impasse entre morrer da doença ou morrer da cura, em face de um corpo violentado pelas drogas experimentais que compõem o tratamento. As insônias e os pesadelos, assim como o raciocínio intermitente e a falta de disposição física do realizador, revelam uma extenuante, mas não amargurada, negociação com a morte, em que o ato cinematográfico se perfaz com as matérias de um mundo sobrevivente, “revanche derrisória da arte sobre as epidemias” (Gester, 2014). À luz dessa revanche da arte, o lugar da primeira pessoa no documentário de Joaquim Pinto funciona como um liame entre as diversas memórias imagéticas e sonoras que exorbitarão a finitude empírica do autor, forma paradoxal de afirmação de um *eu* que ultrapassa a própria contingência.

As imagens de um mundo em profanação

Um dos motivos recorrentes na estruturação de *E agora? Lembra-me*, no que diz respeito ao já referido exercício com as citações verbais e imagéticas, é a presença da obra *De Aetatibus Mundi Imagines* [*As Imagens das Idades do Mundo*], de Francisco de Holanda, considerado um dos principais expoentes do Renascimento português. O original da obra, uma crônica do mundo em imagens (composta entre 1543 e 1573), é mantido na Biblioteca Nacional de Espanha, e as pinturas presentes no livro são perscrutadas por Joaquim Pinto, que revela certa obsessão com a ideia de “Como se imaginava o tempo antes de haver tempo e antes de haver homens”.⁴ Detido em uma representação de Afrodite e Eros, o realizador, em um lapso, pensa ter lido no desenho a palavra “Nuno” (o nome de seu companheiro). Tratava-se, entretanto, do primeiro vocábulo de uma célebre citação de Virgílio: “Nunc scio quid sit amor” [“Agora sei o que é o amor”].

O reconhecimento, ainda que por equívoco, do nome da criatura amada em uma imagem que tematiza precisamente o amor dimensiona a presença de Nuno Leonel no documentário. Inicialmente refratário a participar da rodagem, Nuno aos poucos adere ao projeto, que acaba por se conformar de fato

4. A ausência de figuras antropológicas refere-se especificamente, em *De Aetatibus Mundi Imagines*, à série de desenhos sobre a Criação do Mundo, em que a Santíssima Trindade é representada por meio de figuras geométricas, tipo de representação muito rara na pintura da época (Deswarte, 1983).

como uma realização do casal. As situações cotidianas compartilhadas adensam o caráter de filme-processo em *E agora? Lembra-me*, já que o exercício reflexivo sobrevém como resultado do percurso que a própria obra vai desenvolvendo, sem uma roteirização inflexível, durante o período de “paragem forçada”, como Joaquim Pinto se refere ao ano de 2011.

Afrodite e Eros aparece originalmente em *De Aetatibus Mundi Imagines* fazendo um díptico com a composição *Anjo do Senhor*. Ironicamente, o pareamento das gravuras na obra de Francisco de Holanda, segundo Sylvie Deswarte, tem por princípio uma desqualificação do amor profano ante o amor sacro:

Face ao *Anjo do Senhor*, resplandecente de luz, raios e chamas sobre um azul límpido, são figurados *Afrodite e Eros* como cadáveres esqueléticos, os sexos vazios e secos, em uma ambiência sepulcral e noturna de penhascos recobertos de inscrições. Esse díptico mostra-se da mesma forma, para além do contexto da *Crônica do Mundo*, como a exaltação do amor sagrado em relação ao amor profano, opondo à eterna beleza divina a perecível beleza terrena, e afirmando, no mesmo golpe, o caráter mortal dos deuses da Antiguidade. (Deswarte, 1983: 111).⁵

A asserção da historiadora da arte torna-se especialmente interessante se a contemplarmos à luz do conceito de Agamben (2007) quanto ao ato de profanação, que encerra o sentido mesmo de restituir os objetos sagrados ao livre uso dos homens, a efetivação da experiência de “um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado” (p. 66).

Nesse âmbito, *E agora? Lembra-me* é uma elegia à profanação, à consignação das coisas do mundo a seu modo irreparável de existir (Agamben, 2013), sem que a elas seja destinada qualquer forma de suplementação metafísica. Paradoxalmente, essa é também a atividade que pode facultar aos homens um “sair de si” (enquanto *locus* de uma identidade fixa, unificada): “perder-se nas coisas, perder-se até não poder conceber senão coisas. E só então, na experiência da irremediável coisalidade do mundo, chocar-se com um limite, tocá-lo” (p. 96).

O mote do amor profano que converteu em imagem *Afrodite e Eros* pelos traços e cores de Francisco de Holanda perpassa a história de Joaquim e Nuno, mas “contamina” também o próprio olhar que transforma em matéria audiovisual o mundo sensível no documentário: vidas humanas e não humanas que

5. No original: “Face à l’*Ange du Seigneur*, resplendissant de lumière, de rayons et de flammes, sur un azur très pur, sont figurés *Aphrodite et Eros*, à l’état de cadavres squelettiques, aux sexes vides et secs, dans un décor sépulcral et nocturne de rochers recouverts d’inscriptions. Ce diptyque apparaît ainsi, sorti du contexte de *La Chronique du Monde*, comme l’exaltation de l’Amour sacré face à l’Amour profane, en opposant à la beauté divine éternelle la beauté terrestre périssable, et en affirmant du même coup le caractère mortel des dieux antiques”. Tradução nossa.

se mostram em seu modo radicalmente próprio de existência, entregues a um autêntico uso de si. O filme acolhe o “estado das coisas” em uma perspectiva que estende a cada um dos seres seu papel na ordem da vida.

O poder de adaptabilidade e regeneração dos vírus motiva, assim, uma investigação exaustiva do realizador, sobretudo em relação ao HIV, instalado em seu próprio organismo: “Ver para crer, procuro imagens do vírus”. Na aproximação parafrásica à manifestação de São Tomé Apóstolo, que só pôde acreditar no Cristo ressuscitado ao lhe tocar as chagas, desnuda-se a obsessão dos homens pela visibilidade, parâmetro quase indispensável, contemporaneamente, à condição de crença.

Entretanto, as formas naturalmente invisíveis, por ironia, são também as mais antigas e persistentes na aventura da vida. Mas o viés “biologizante” na interpretação sobre esses micro-organismos não subtrai ao filme a análise da dimensão sócio-política das epidemias, com os condicionantes que configuram um tempo e uma história próprios a cada doença. Em paralelo às imagens de laboratório que mostram o HIV, há a conclusão de que, possivelmente, a busca pela verdadeira face do vírus esteja nas imagens da “história não contada no coração das trevas”, nos “massacres daqueles que não se submetiam”, acompanhada por fotografias que remontam à exploração colonial na África. O tempo e a história da Aids não têm, pois, como se deslindar do tempo e da história da expropriação do homem pelo homem, como também ocorrera outrora com as várias doenças que assombraram a humanidade.

Ainda que originárias de um passado remoto, tornam-se perturbadoras as imagens museológicas que representam a sífilis a partir de moldes de cera (a narração explica que os modelos foram feitos diretamente nos corpos de pacientes infectados, internados compulsoriamente).⁶ Esse choque de percepção não deriva apenas do realismo das peças (certamente indiscutível), mas sobretudo do caráter crítico das imagens, que fazem do jogo da memória uma experiência necessariamente atual: o passado que se torna vertiginoso justamente por precipitar, no presente, as energias aterradoras que identificam a doença em um tempo e um espaço particulares, conformando também as dinâmicas de estigmatização e segregação típicas das moléstias contagiosas (que derivam frequentemente para interpretações moralizantes em relação às epidemias).

Não raro, as doenças mais temíveis são também aquelas a que se atribui uma origem estrangeira, em que o “outro”, imaginariamente, é a fonte do mal e da conspurcação:

6. Essas peças compõem o acervo da Coleção de Dermatologia do Hospital Santo António dos Capuchos, em Lisboa.

A ideia de que as doenças que afligem a Europa vêm de fora faz parte da secular imagem da Europa como entidade cultural privilegiada. Pressupõe-se a Europa, de direito, isenta de doenças. E os europeus manifestam uma indiferença extraordinária em relação ao impacto devastador que eles próprios – como invasores, como colonizadores – tiveram sobre o mundo exótico e “primitivo”. (Sontag, 1989: 59, grifo da autora).

Conforme a câmara revela nos moldes em cera os corpos lacerados pela sífilis, a narração rememora a trajetória da “inofensiva bactéria trazida pelos marinheiros de Colombo” no período ultramarino, que acabou, contudo, por assolar a Europa. Mas critica, ao mesmo turno, a violência colonial e a fobia ao estrangeiro tipicamente europeias, com a ilação de que a sífilis nada teria sido senão a moeda de troca da varíola e do sarampo que as Américas herdaram compulsoriamente dos colonizadores.

Na relação com a alteridade – com os semelhantes, com as diferentes formas de vida que compartilham o espaço do mundo ou até mesmo com aquela que literalmente ameaça a identidade do sujeito (o vírus HIV) –, é tecida a trajetória que o documentário percorre. Pregnante nas várias experiências retratadas, o tema torna-se especialmente lírico quando Joaquim Pinto relembra os primeiros tempos na escola: relata que não se importava com os maus tratos impingidos contra ele pelos professores – implícita relação memorialística com um Portugal sob o jugo da ditadura salazarista –, mas não suportava ver os filhos de pescadores, famintos e descalços, sendo brutalizados. Levava-os então para casa, dava-lhes de comer, deixava que tomassem banho “na banheira grande”. As imagens em super-8, mostrando aparentemente crianças genéricas (sem relação referencial com a narrativa) que se abraçam e brincam em uma praia, mais uma vez evocam um amor profano, que dessacraliza as diferenças de nascimento e de posição social – a despeito, sublinha a voz over do realizador, da censura de sua mãe, que ora é percebida como assustadoramente profética: “Esse menino ainda apanha alguma doença”.

É nesse espectro que o filme empreende o trabalho de “desmetaforização” tão premente no estudo de Sontag (1989) sobre a Aids. Para a filósofa, é necessária uma reflexão que desmobilize a dispersão de significados que suscitam o medo irracional dos indivíduos em relação à doença, ainda interpretada como uma condição derivada de comportamentos desviantes – e, portanto, suscetíveis de apreciações moralistas.

Se, no documentário, a realidade de um organismo debilitado é recorrente nos longos planos-sequência que explicitam as insônias, a abulia e a pele perfurada por agulhas, a doença, no entanto, jamais é figurativizada como uma desgraça, mas dimensionada no entrecruzamento de uma perspectiva biológica e de uma perspectiva sócio-política. O poder individual de escolha (ainda

que sob parâmetros limitados) é sublinhado quando J6, uma amiga de Joaquim que também se submete aos medicamentos experimentais, decide interromper o tratamento. Em um dos e-mails trocados com o amigo, J6 chama a atenção para a incoerência de se violentar o corpo com um tratamento extremamente agressivo em troca de mais alguns anos de vida.

A questão do tempo, neste e noutros segmentos do filme, releva de um ponto de vista que, no agenciamento de imagens provenientes de registros heterogêneos, alcança um efeito de sentido de anacronicidade. Embora os eventos históricos remontem a uma temporalidade específica, sua representação – *reapresentação* – em um presente enunciativo, que evidentemente se completa no exercício espectral, congrega as imagens visuais como “símbolos particularmente efetivos de estados psicológicos que podem ser recriados no espectador” (Rampléy, 1999: 112). Esses fragmentos constituem-se como imagens sobreviventes não tanto na medida em que atestam, comprobativamente, a veracidade dos eventos históricos, mas sobretudo por seu valor de *comoção*: o poder de atualizar, ressignificando, a dimensão sensível de uma experiência pretérita: o “isso foi” em face do “agora”, único tempo forte da memória.

Imitação da vida: o presente como condição da memória

A emergência das lembranças como uma operação que só se torna possível no presente é enfatizada em *E agora? Lembra-me* por meio da contemplação de uma das passagens das *Confissões*, de Santo Agostinho, em que o teólogo alude à impossibilidade de se apreender o tempo: a rigor, não podemos medi-lo, pois o passado já não existe; o futuro ainda não é; e o presente carece do espaço (distância) necessário a qualquer intento de mensuração. Nesse âmbito, o passado (como rememoração) e o futuro (como aquilo que se espera) são dimensões cujo valor, na mente dos homens, depende necessariamente do agora, do momento em que se vive. O conceito de tempo tem, então, como lastro as ideias de memória e de expectativa.

A reflexão agostiniana sobre o tempo nos âmbitos da cosmologia, como movimento próprio à ordem da vida, e da interioridade subjetiva, em que se enfatiza o aspecto da consciência da finitude, perpassa a estruturação do documentário de Joaquim Pinto – e o momento em que o realizador “se encontra” com as palavras do teólogo, por influência das leituras de Nuno, é revelador: se até então Joaquim pouco se interessara pelas ideias do “inventor da guerra santa e do pecado original”, a relação intrínseca das *Confissões* com o filme, na referida tematização do tempo e da memória, emerge com força expressiva.

Outra semelhança entre as obras diz respeito à condição do *eu* que enuncia. Santo Agostinho dirige-se a Deus, a alteridade absoluta, em seu exercício

confessional. Mais do que a conformação de um interlocutor, o teólogo intenta colocar à prova a própria condição identitária: se Deus é aquele que tudo sabe e a tudo conhece (a quem, portanto, não se pode mentir), será, por consequência, uma espécie de “fiador” da autenticidade do ato de confissão. Em *E agora? Lembra-me*, é também em relação às manifestações da alteridade (os semelhantes, as formas não-humanas de vida, a própria experiência da linguagem) que o *eu* afirma sua condição de existência. Apenas em relação ao *tu*, o *eu* tem razão de ser. É pela experiência subjetiva que a realidade pode ser compreendida e dimensionada, mas não há como se cogitar o lugar da primeira pessoa senão em uma relação com o *outro*.

Essa asserção se radicaliza em uma das últimas sequências do documentário, quando imagens do ciclo da vida natural, em seus movimentos e em suas paragens, são acompanhadas pela reflexão: “Vivemos tempos tristes. Pobre ideia de que podemos matar toda a vida. Quando tivermos voltado ao pó, a vida respirará aliviada”. No caminho que devolverá ao pó toda forma de existência, entretanto, o homem é o único que intenta, ilusoriamente, ludibriar a própria morte. É pela experiência da linguagem que o sujeito aspira a uma distensão dos limites, forjando uma prosaica história da eternidade, aquela que sobreviverá a ele à maneira de um vestígio.

Como exercício imaginativo (no sentido de se lançar à produção de imagens de uma história até então inaudita), a trajetória de *E agora? Lembra-me* – e, de modo mais abrangente, a da própria experiência do cinema – é a de uma imitação: aquela que se perfaz com a matéria-prima da vida, mas que, em alguma medida, desloca poeticamente os limites de sua contingência. Não é por acaso, pois, que Joaquim Pinto alude à leitura de uma biografia da atriz Lana Turner no mesmo momento em que, pela primeira vez, ouvia notícias “daquela doença que matava homossexuais na América”. Após uma carreira conturbada e um período de ostracismo, Turner consegue voltar ao cinema pelas mãos de um produtor (Ross Hunter), que “lhe levava flores e, sem interferir, criava as condições para que [o filme] *A imitação da vida* acontecesse”.

Ross Hunter de sua própria história, Joaquim Pinto não apenas cria as condições para permanecer vivo, mas também torna essa experiência prenhe de desejo. É preciso querer para crer. Os votos de “bom Natal” antecedem o último plano-sequência do filme, que começa com a imagem de um caminhão de carga que transporta perus engaiolados (derrisória analogia com o destino do homem), mas termina com uma panorâmica da estrada ao horizonte: o “lembrar-se do agora” como uma passagem, que, mesmo conduzindo ao pó, torna possível a imitação da vida com aquilo que, em nós, sobreviverá à nossa finitude.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2007). *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- Agamben, G. (2013). *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Barthes, R. (2004). A morte do autor. *O rumor da língua*: 57-64. São Paulo: Martins Fontes.
- Benjamin, W. (1984). Alegoria e drama barroco. *Origem do drama barroco Alemão*: 181-211. São Paulo: Brasiliense.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). O liso e o estriado. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, 5: 179-214. São Paulo: editora 34.
- Deswarte, S. (1983). Les De Aetatibus Mundi Imagines de Francisco de Holanda. *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Plot*, 66(1): 67-190.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Ferreira, F. (2014). Vamos aprender a estar vivos (e talvez a ser melhor do que somos). *Expresso*: entrevista com Joaquim Pinto, Lisboa, 22 de setembro. Disponível em <http://expresso.sapo.pt/cultura/vamos-aprender-a-estar-vivos-e-talvez-a-ser-melhor-do-que-somos=f887951>
- Gester, J. (2014). Sur la planète thérapie. *Libération*, Paris, 18 de novembro. Disponível em http://next.liberation.fr/cinema/2014/11/18/sur-la-planete-therapie_1145532
- Rampley, M. (1999). Archives of memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas. In A. Coles (Ed.), *The optic of Walter Benjamin*, vol. 3 (pp. 94-117). London: Black Dog.
- Ricoeur, P. (2003). Memória, história, esquecimento. Palestra realizada na Conferência Internacional *Haunting Memories? History in Europe after authoritarianism*, Budapeste: Publicações Universidade de Coimbra. Disponível em http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia
- Safatle, V. (s.d.). O que vem após a imagem de si?. *Revista Trópico*, s.p. Disponível em <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/print/2793.htm>
- Santo Agostinho (1996). *Confissões*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural.

Sibilia, P. (2013). A construção de si como um personagem real: autenticidade intimista e declínio da ficção na cultura contemporânea. *Eco Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ*, Dossiê: Imaginando o real: novos realismos, Rio de Janeiro: UFRJ, 15(3): 22-46.

Sontag, S. (1989). *Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Filmografia

E agora? Lembra-me (2013), de Joaquim Pinto.

Ensaiair a si mesmo: autorretrato e multidão em *News from home* e *Lost book found*

Tatiana Hora*

Resumo: Os ensaios *Lost book found* (1996), de Jem Cohen, e *News from home* (1977), de Chantal Akerman narram experiências em Nova Iorque que intercalam o eu e a multidão. Eles aderem à subjetiva indireta livre para romper com os limites entre “as imagens que a câmara vê” (objetivas) e “as imagens que a personagem vê” (subjetivas) e desestabilizam a instância narrativa dando abertura a outras experiências da cidade.

Palavras-chave: autorretrato; ensaio; agenciamentos coletivos de enunciação; subjetiva indireta livre.

Resumen: Los ensayos *Lost book found* (1996), de Jem Cohen, y *News from home* (1977), de Chantal Akerman, relatan experiencias en Nueva York que intercalan el yo y la multitud. Ambos se adhieren a la subjetividad indirecta para romper los límites entre “las imágenes que la cámara ve” (objetivas) y “las imágenes que el personaje ve” (subjetivas), y desestabilizan la instancia narrativa dando apertura a otras experiencias de la ciudad.

Palabras clave: autorretrato; ensayo; agenciamientos colectivos de enunciación; imagen subjetiva indirecta libre.

Abstract: The essays *Lost book found* (1996), by Jem Cohen, and *News from home* (1977), by Chantal Akerman narrate experiences in New York that intercalate the self and the crowd. They adhere to the free indirect subjective to break the boundaries between “the images that the camera sees” (objective) and “the images that the character sees” (subjective), and destabilize the narrative instance giving way to other city experiences.

Keywords: self-portrait; essay; collective disposals of enunciation.

Résumé: Les essais *Lost book found* (1996), de Jem Cohen, et *News from home* (1977), de Chantal Akerman, racontent des expériences qui se passent à New York, dans lesquelles s’entrelacent le moi et la foule. Ils s’attachent au plan subjectif indirect libre pour rompre avec “les images que la caméra ne voit pas”(objectives) et “les images que le personnage voit”(subjectives), et déstabilisent l’instance narrative en permettant d’autres expériences de la ville.

Mots-clés: autoportrait; essai; agencement collectif d’énonciation.

* Doutoranda. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Dept. de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 31270-901, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: tati_hora@hotmail.com

Submissão do artigo: 30 de dezembro de 2015. Notificação de aceitação: 23 de fevereiro de 2016.

Ruas percorridas por automóveis e transeuntes, enquadradas por planos geométricos,¹ que valorizam o equilíbrio das linhas e formas da arquitetura da cidade. Em *News from home* (1977), Chantal Akerman² apresenta um olhar entre a objetividade da arquitetura de Nova Iorque e a subjetividade da experiência da estrangeira que nela reside temporariamente. A voz *over* da cineasta lê as cartas escritas por sua mãe perguntando por notícias de sua estadia em Nova Iorque, e tudo o que vemos é o exterior: a ensaísta escreve sobre si com imagens através do espaço da rua, como se houvesse uma interseção entre o seu eu e aquela cidade. Um “eu” que é uma condição passageira, como vemos ao final do filme, num plano feito do ponto de vista de um navio que vai embora de Nova Iorque. Diversos personagens percorrem o espaço sem sabermos de onde eles vêm, muito menos para onde vão, não nos deixando nenhuma história, nem sequer um rastro além de suas aparições furtivas. No entanto, é através do relativo apagamento da cineasta nas marcas de enunciação que esses anônimos adquirem uma maior força dentro do filme, pois assumem uma presença própria que nos remete a outras experiências vividas naquele espaço.

Lost book found (1996), de Jem Cohen, traz planos do ponto de vista do alto de um arranha-céu, e ouvimos o narrador-personagem comentar sobre a paisagem que vê e também sobre aquilo que não pode enxergar, enquanto perscruta as janelas do edifício em frente, mostrando pessoas percorrendo seus apartamentos na forma de vultos. A montagem alterna entre os planos do ponto de vista do arranha-céu e imagens a partir de carrinhos de ambulantes, enquanto o narrador-personagem conta: “eu descobri que, por ficar atrás do carrinho, vendendo, eu havia construído uma parede e uma janela, de onde podia observar o que acontecia na rua, naquele longo corredor de empresários e passantes”. Jem Cohen, nascido no Afeganistão, trabalhou como ambulante em Nova Iorque, o que nos remete a uma possível autobiografia, mas não fica

1. Segundo Deleuze (1983), o quadro geométrico é aquele onde o espaço é composto por linhas paralelas e diagonais de acordo com o equilíbrio das formas, apresentando um movimento invariável. Se, de acordo com o autor, o enquadramento é limitação, os limites do quadro geométrico são definidos por ele como matemáticos, ou seja, são os limites do quadro que impõem as condições sobre os corpos que o percorrem.

2. Segundo Ivone Margulies (1996), durante sua estadia em Nova Iorque de 1971 a 1972, a cineasta Chantal Akerman entrou em contato com o cinema experimental de Andy Warhol e os filmes-diários de Jonas Mekas. Lembremos que Warhol realizou obras como *Empire State Building* (1964), um plano-sequência de pouco mais de oito horas do edifício homônimo em Nova Iorque da noite até o amanhecer, e *Sleep* (1963), que mostra mais de seis horas de sono de um rapaz, filmes que apresentam um aniquilamento da subjetividade e uma pretensão de capturar o cotidiano no seu transcorrer pela reprodução técnica. Já Jonas Mekas, num ensaio como *Lost, lost, lost* (1976), apresenta um diário íntimo com imagens fragmentárias da sua experiência enquanto exilado da Lituânia residente em Nova Iorque. Entre Warhol e Mekas, Chantal parece herdar o apagamento da subjetividade de Warhol e as inflexões ensaístas com tom autobiográfico de Mekas.

claro onde termina a ficção e começa o documentário, onde finda a vida e se inicia a encenação.

Lost book found apresenta a história do ambulante que teria comprado um livro de um misterioso “pescador de objetos”, que havia pescado o livro na vala do metrô. O cineasta elabora um ensaio que cria ficções a partir de imagens do cotidiano de Nova Iorque, chegando a confundir não só os limites entre o objetivo e o subjetivo, promovendo também uma dialética entre o real e o imaginário ao elaborar a atmosfera onírica sobre a iminência de uma chuva de moedas em Nova Iorque a partir de flagrantes documentais. Segundo Cláudia Mesquita, “Jem Cohen conta que, à época em que realizou o filme, interessava-lhe enfrentar a ideia inspiradora de que ‘o mundo é feito de narrativas, um milhão delas; algumas invisíveis, algumas esquecidas, algumas que desapareceram antes mesmo de serem contadas’” (2006; 143). As múltiplas narrativas possíveis que habitam as ruas interessam ao narrador-personagem de tal modo que desestabilizam a instância narrativa, e assim o filme parte de uma experiência que se conecta a infinitas outras experiências possíveis na cidade.

Vestígios? São as vidas que passaram por aí, os corpos, as palavras, as narrativas, todo um emaranhado de encontros tão intensivamente vividos quanto rapidamente perdidos. Filmada, a cidade se torna texto, hipertexto, e mesmo, simultaneamente, coletânea de todas as histórias possíveis nas cidades e léxico de todas as palavras trocadas. (Comolli, 2008: 180).

Ensaio e autorretrato

Os ensaios *News from home* e *Lost book found* apresentam subjetividades instáveis, multifacetadas, proteiformes. Lembremos que, no ensaio, “o sujeito está em movimento, em metamorfose, em explosões, ele pode tomar diversas faces, elas também contraditórias”³ (Neyrat, 2004: 159).

Em *News from home*, a leitora das cartas, Chantal, fala de si convivendo com a voz da autora das cartas, sua mãe, e se oculta sob a austeridade de planos aparentemente impessoais. Já em *Lost book found*, a narração do ex-vendedor ambulante convive com a instabilidade da memória empreendida pela voz do livro. Os narradores se esboçam na relação com os outros personagens com os quais se deparam nas andanças por Nova Iorque: sejam os ambulantes de *Lost book found*, ou os anônimos no metrô e nas ruas encarando a câmera em *News from home*. Esses filmes seguem a lição de Montaigne, que, segundo Starobinski, elaborava ensaios como registros da sua vida, “mas os ensaios de

3. No original : “Le sujet y est en mouvement, en métamorphose, éclate, il peut prendre plusieurs visages, eux aussi contradictoires.”

sua vida, excedendo sua existência individual, concernem à vida dos outros, que ele não pode separar da sua” (Starobinski, 2011: 8).

Segundo Cyril Neyrat (2004), se o ensaísta é a matéria da sua obra, o ensaísmo está mais para os autorretratos do que para as autobiografias. Mas, antes de chegar à noção de autorretrato, vamos primeiramente apresentar o conceito de autobiografia segundo a conceção pragmática de Phillippe Lejeune (2008), noção problematizada por Paul de Man (1979) no ensaio *Autobiografia como desfiguração*.

Primeiramente, saber se os ensaios *News from home* e *Lost book found* são autobiografias envolve parâmetros complexos. Num primeiro momento, Phillippe Lejeune (2008) define a autobiografia como um texto onde há identidade entre autor, narrador e personagem. Em seguida, a partir de narrativas que tencionam essa relação e deslocam o problema da primeira pessoa como aspeto central (na autobiografia nem sempre o narrador diz “eu”), ele chega ao conceito de pacto autobiográfico. Lejeune (2008) conceitua a autobiografia com base no contrato estabelecido entre escritor e leitor, ou, em termos cinematográficos, entre cineasta e espectador.

News from home, por exemplo, apresenta a leitura de cartas em voz *over* dirigidas a Chantal, mesmo nome da diretora, o que nos levaria a concluir, tendo como norte o conceito de Lejeune (2008), que se trata de uma autobiografia. No entanto, a cineasta jamais fala de si nem da sua relação com a cidade de Nova Iorque, todavia a sua experiência da cidade é narrada através de planos com uma duração dilatada, que acolhem a banalidade cotidiana. Como afirma Bergstrom (2004), “de todo modo, neste filme como em todos os outros, Chantal Akerman utiliza apenas elementos autobiográficos cuidadosamente delineados. Sua vida não é um livro aberto e estamos bem longe do cinema verdade”.⁴

Já em *Lost book found* nós não conhecemos o nome do narrador que trabalhou como vendedor ambulante nas ruas de Nova Iorque, embora saibamos por informações exteriores ao filme que o cineasta Jem Cohen exerceu essa atividade na metrópole, o que nos leva a suspeitar que a obra apresente elementos autobiográficos. Segundo Phillippe Lejeune (2008), alguns textos ficcionais narram eventos que são conhecidos como integrantes da trajetória de vida do autor, mas isso não leva a caracterizar tais textos como autobiografias, e sim como romances autobiográficos, posto que o autor não assume a identidade entre autor e personagem, não conformando o pacto. *Lost book found* está circunscrito ao grau zero do pacto, ou à ausência de contrato, como afirma

4. No original: “Néanmoins, dans ce film comme dans tous les autres, Chantal Akerman n'utilise que des éléments autobiographiques soigneusement délimités. Sa vie n'est pas un livre ouvert et l'on est bien loin du cinéma-vérité.”

Lejeune acerca de obras literárias em que “não apenas o personagem não tem nome, mas o autor não firma nenhum pacto – nem autobiográfico, nem romanesco. A indeterminação é total.” (Lejeune, 2008: 29).

Como podemos perceber, os ensaios *News from home* e *Lost book found* estão bem longe de compor autobiografias no sentido clássico do termo, ou seja, não apresentam uma identidade plena entre autor, narrador e protagonista, nem trazem à tona confissões acerca de suas biografias que poderiam aludir a uma continuidade coerente de suas trajetórias de vida.

Partindo da contestação do conceito de autobiografia de Lejeune, Paul De Man (1979) afirma que, apesar de Lejeune deslocar a noção de autobiografia do problema do referente, ou seja, definindo-a não a partir da verdade dos relatos, mas sim da relação contratual estabelecida com o leitor através do nome próprio, ele acaba por não superar a questão do referente. De Man argumenta que o sujeito contratual finda por se tornar uma autoridade transcendental que permite ao leitor julgá-lo por suas histórias, isto é, a antiga estrutura especular teria sido desarticulada, mas não suplantada.

Segundo Paul De Man (1979), a autobiografia não é um gênero, mas sim uma *figura de leitura* que, de certo modo, é encontrável em todos os textos, pois o momento autobiográfico consistiria na substituição reflexiva mútua entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura, o autor e o leitor (ou o cineasta e o espectador). Ainda de acordo com De Man (1979), se todo texto é autobiográfico, ao mesmo tempo nenhum pode ser, pois não é possível o autoconhecimento pleno, nem a totalização do eu.

De Man (1979) afirma que a figura de linguagem da autobiografia é a prosopopeia: se a prosopopeia quer dizer personificação, ou seja, atribuir qualidades humanas a seres inanimados, a autobiografia consiste em dar voz ou face através da linguagem. A autobiografia envolve os processos de figurar e desfigurar. Nos filmes *News from home* e *Lost book found*, a dialética entre figuração e desfiguração acontece a partir da tensão entre narrador e imagens, isto é, dos obstáculos entre o que é dito e o que é visto, do descentramento da instância narrativa e da dualidade entre corpo e descorporalização. Os dois ensaios são narrados por acúsmetros, tal como na definição de Michel Chion (1999), pois são personagens invisíveis de quem conhecemos a voz, mas não vemos o seu corpo. E são tipos específicos de acúsmetro, caracterizados pela voz-eu, ou a voz que narra a sua própria experiência.

Em *News from home*, quando Chantal toma corpo no filme, esse corpo é um reflexo na janela da porta do metrô, uma imagem num quadro dentro do quadro. Mas essa figura não surge num espelho límpido, onde podemos ver as suas formas com nitidez. Ao contrário, a efígie aparece num vidro embaçado

da porta de um metrô, onde mal podemos ver o seu semblante. O corpo da cineasta Chantal surge enquanto uma imagem entre outras imagens. Se, como afirma Michel Chion (1999), a voz-eu no cinema é, em geral, gravada em estúdio com isolamento sonoro que garante a aparência de “descorporalização” e a identificação do espectador ao ouvi-la como se fosse a sua própria voz, já em *News from home* a voz em diversas cenas é suplantada pelos ruídos de carros e passantes, numa ambivalência entre ausência de corpo e corporeidade devido à inserção da voz na circunstância do real. Além disso, a voz-eu em *News from home* sequer fala de si, mas tão somente lê num timbre monocórdio as cartas que a mãe de Chantal escreveu, numa duplicidade entre a leitora das cartas que é narradora do filme, e a autora das cartas que também é narradora.

Nas cartas, a mãe reclama de longos períodos sem receber nenhuma correspondência da filha, ressalta que os endereços de remetente estavam sempre mudando, conta que vai viajar com o marido, pede para ela visitar parentes no Bronx que conhecem cineastas e podem ajudá-la a conseguir emprego na indústria do cinema; e relata pequenos casos de família, a exemplo da prova de Sylviane e do divórcio de Jean-Pierre e Lydie, tudo lido pela voz indiferente de Chantal.

Nessa sequência, enquanto a mãe narra acontecimentos de sua vida e da família, o ensaio nos apresenta planos banais de um estacionamento e de pessoas anônimas sentadas sozinhas na calçada ou conversando em grupos nas ruas, de quem sequer nos aproximamos. Se *News from home* pode ser considerado um filme-epístola, certamente é feito com correspondências inscritas em imagens que nada nos contam. Suas imagens são como cartas em branco, se procurarmos nelas ações. A disjunção entre o universo das cartas com seus casos narrados, e o âmbito da leitura das cartas, que convive lado a lado com imagens não-narrativas, é reforçada pelas pausas, silêncios e pela aridez dos planos, de modo a colocar um obstáculo entre a leitura das cartas e a sua escrita; segundo Ivone Margulies, essa obstrução é comum na obra da cineasta.

A mise-en-scène de Akerman alternadamente convoca um discurso direto para a sua personagem e coloca aspas no seu discurso com a inserção de vazios, longos silêncios e uma frontalidade enviesada. Uma deliberada distribuição estranha dos textos desestabiliza uma confortável associação entre a fala e a escrita, o roteiro e o diálogo. A fala nunca absorve inteiramente o discurso; o sentido de autoridade nunca se dissolve completamente numa terceira pessoa narrativa transparente.⁵ (Margulies, 1996: 149).

5. Akerman's *mise en scène* alternately claims a direct discourse for her character and brackets his speech through blank delivery, long silences, and a skewed frontality. A deliberately awkward distribution of text disallows a comfortable fit between writing and speech, script and dialogue. Speech never entirely absorbs discourse; the sense of authorship never completely dissolves into a transparent third-person narrative.

Já em *Lost book found*, a voz do livro assume a forma de uma alegoria do texto urbano escrito por múltiplos autores do livro-cidade, assim, o ex-ambulante se desfigura para então se figurar ao se agenciar com a coletividade que habita as ruas. Numa cena, a voz-eu do narrador conta que costumava caminhar bastante, até que decidiu comprar um carro. Aos poucos, a sua voz vai sumindo, enquanto vemos a janela de um carro em movimento embaçada pela chuva. Outra voz começa a dizer coisas ininteligíveis e, em seguida, diversos títulos como: “Mercúrio”; depois, a voz do livro pronuncia coordenadas espaços-temporais como: “215, Oeste, Rua 34, 9 e 12 am. Broadway Star Neile”, entre outras. A voz do livro profere também títulos relacionados a imagens como se fossem quadros em movimento, a exemplo de quando diz: “O arquivo” sobre o plano de um homem que dorme no chão enquanto um vulto passa rapidamente; ou: “O homem que dorme”, referente a um homem dormindo na rua entre muitos papéis esvoaçantes; e: “Vitória”, alusivo a uma bandeirinha dos Estados Unidos. Os enquadramentos apresentam uma indeterminação do ponto de vista (quem vê essas imagens?), pois não há elementos que as vinculem precisamente a um personagem, já que a “voz do livro” não exhibe a definição e o timbre de uma voz-eu e as palavras são dificilmente compreendidas.

Segundo Raymond Bellour, no cinema a autobiografia “se torna fragmentária, limitada, dissociada, incerta – influenciada por essa forma superior de dissociação que nasce dos disfarces da ficção”⁶ (Bellour, 2009: 293). E é por isso que o autor, referindo-se ao cinema, se afasta do conceito de autobiografia (ele parte da contestação do conceito de Lejeune) e recorre à noção de autorretrato. Em vez de evocar a experiência pelas palavras, o autorretrato promove uma escavação em busca de imagens. Entretanto, o autor de autorretratos é comparado a Narciso por Raymond Bellour: ao se deparar com sua imagem refletida na água, ele mergulha no rio e acaba se afogando e “é verdadeiramente afogando a si mesmo que Narciso se constrói como autorretrato” (Bellour, 2009: 308).

Segundo Cyril Neyrat (2004), o ensaio é feito da forma do autorretrato composto de instantâneos esparsos, não da narrativa autobiográfica plena e o sujeito do ensaio se situa abaixo do cartesiano, pois está imerso numa oscilação de fluxo e refluxo entre sujeito e mundo. Para a autora, o ensaísta está entre Narciso e Proteu, centrado em si mesmo e lançado ao mundo, em constante transformação. É nisto que se aproximam as definições de Bellour (2009) e Neyrat (2004) de autorretrato, e aquela de “autobiografia como desfigura-

6. No original: “Se vuelve fragmentaria, limitada, disociada, incierta – obsesionada con esta forma superior de disociación que nace de los disfraces de la ficción.”

ção”, elaborada por De Man (1979), em suas críticas à noção de autobiografia de Lejeune: a noção de pacto autobiográfico apresenta uma multiplicidade de possibilidades de textos autobiográficos (da coincidência entre narrador, personagem e autor à problematização dessas relações pelas obras), mas sempre mantém intacto o sujeito, com nome ou sem nome, falando abertamente de si ou não, e esses autores propõem desestabilizar o próprio sujeito autobiográfico. Nos ensaios *Lost book found* e *News from home* importa menos o pacto autobiográfico entre cineasta e espectador enquanto identidades fixas, do que a abertura da forma para outras experiências que habitam e constituem a cidade.

Em certo momento de *Lost book found*, o ex-vendedor ambulante conta que, a medida que se tornava invisível, começava a enxergar coisas que antes eram invisíveis para ele. Durante o processo de rememoração, o narrador se encontra entre imagens, deparando-se com lacunas e *flashes*, construindo um relato entre o esquecer e o lembrar como se fossem duas atividades indissociáveis. Já em *News from home*, os planos frontais e fixos de longa duração promovem uma aparente “não-mediação”, como se o dispositivo cinematográfico acolhesse o tempo em seu transcorrer. Nesses dois ensaios, o sujeito autobiográfico é colocado em questão através da imbricação entre sujeito e mundo, entre o narrador e as infinitas experiências da cidade, e entre o “eu” e o “outro”, imersos na multidão.

Eu é outro

Os ensaios *News from home* e *Lost book found* vão muito além do “falar sobre si” em seus autorretratos elaborados no espaço da cidade, não apenas porque se afastam de uma narrativa autobiográfica confessional mas, também e, principalmente, porque empregam recursos estilísticos que dão a ver uma rutura com uma subjetividade estável. Não se trata de um “eu” que explora a sua trajetória de vida, nem de um “eu” que encara o “outro” como objeto. *News from home* e *Lost book found* produzem, cada um ao seu modo, um pacto com a experiência coletiva urbana.

Ao abordar a narração clássica, Deleuze (2005) a define sob o conceito de “regime orgânico” e afirma que “por convenção, chama-se objetivo o que a câmera ‘vê’, e subjetivo o que a personagem ‘vê’” (Deleuze, 2005: 179-180); isso resulta numa dicotomia entre imagens objetivas e subjetivas no cinema, como também numa identidade constante do tipo Eu=Eu. Tal convenção da narrativa clássica é definida por Pasolini como cinema de prosa, que o cineasta italiano opõe ao cinema de poesia, ou ao cinema moderno por excelência. Segundo Pasolini (1982), enquanto o cinema clássico traça uma clara distinção entre o mundo objetivo e a subjetividade dos personagens, oferecendo pistas

bastante didáticas de que “trata-se de uma subjetividade” e não do “real”, o cinema de poesia confunde os limites entre objetividade e subjetividade ao aderir à subjetiva indireta livre. No cinema de poesia defendido por Pasolini, o autor não fala *sobre* uma personagem, mas *segundo sua língua*, isto é, incorpora na escritura da obra a percepção de mundo da personagem através de princípios formais e estilísticos.

De acordo com Deleuze (2005), diferente da narração do regime orgânico, na narração do regime cristalino não há um *eu* que se identifica com a câmera e filma o *outro* como objeto. A identidade Eu=Outro, segundo Deleuze, refere-se à infinita capacidade de metamorfose do cineasta e dos sujeitos filmados, de modo que ambos se envolvem num devir.

Ao tratar dos filmes de Jean Rouch e de Pierre Perrault, Deleuze (2005) alega que o cinema direto⁷ que envereda pelas potências do falso apresenta personagens que vivem o antes e o depois na encenação, que se transformam e fabulam a si mesmos para além do real e do fictício, cuja verdade é essa mudança e essa interpretação que transcorre diante da câmera. Deste modo, a subjetividade, não mais centrada, não mais fixa, não mais constante, migra para a coletividade, transmuta do Eu=Eu para o Eu=Outro, e, portanto, “a personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo” (Deleuze, 2005: 185). Assim sendo, as personagens fazem o discurso da África enquanto Jean Rouch realiza o seu discurso indireto livre em *Moi, un noir*, enquanto as personagens de Perrault elaboram o discurso do Quebec em *Pour la suite du monde*.

Nos ensaios *Lost book found* e *News from home* o coletivo não é apenas o objeto que está fora e que encanta o ensaísta, mas se incrusta na própria forma fílmica de modo a desestabilizar a identidade da câmera Eu=eu e convertê-la em Eu=outro. Lembremos da literatura menor de Kafka, tal como lida por Deleuze e Guattari (1977): uma forma literária que, diferente da grande literatura, que apresenta o individual tendo como pano de fundo o contexto histórico, vincula imediatamente o individual ao político. Da relação intrínseca entre o individual e o político presente na literatura menor resultam enunciados completamente contaminados pelo político, de modo que não há enunciações individuais, mas sim enunciações coletivas. Assim, na literatura menor não há sujeito, mas sim *agenciamentos coletivos de enunciação*. Para Deleuze e

7. O cinema direto nasce por volta do final dos anos 50, com a criação dos novos aparelhos portáteis de gravação de som e imagem, e, em seu primeiro momento, “acredita-se numa posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo a corpo com o mundo” (Ramos, 2008: 269), sendo exemplar o filme *Primary* (1960), de Robert Drew. Num segundo momento, um filme como *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, revela uma modalidade do cinema direto que prefere explicitar a intervenção do cineasta no mundo e a encenação dos personagens no documentário, sendo chamado também de cinema verdade.

Guattari (1977), não há um sujeito por trás do enunciado, assim como não há um sujeito que emana do enunciado⁸. Haveria, antes, uma função geral que promove um agenciamento polívoco, de múltiplas vozes e sentidos, da qual o indivíduo é uma parte e a coletividade outra parte, formando partes que se relacionam numa engrenagem. Segundo Deleuze e Guattari, a letra K em Kafka não designa nem um narrador nem um personagem, mas sim um agenciamento maquínico, um agente coletivo.

Assim como não se trata de Kafka, nos filmes que estudamos não é Chantal, a quem se dirigem as cartas de *News from home*, nem o personagem sem nome de *Lost book found* que estão por detrás do enunciado. Em termos de montagem, voz e enquadramento executados nestes filmes, é possível perceber a instabilidade da subjetividade frente aos agenciamentos coletivos de enunciação.

Não estamos falando de identificação, mas de agenciar. Segundo Deleuze e Pernet (1998), agenciar é estar no meio, é ser submerso na linha de encontro entre o mundo interior e o mundo exterior, e se absorver na corrente comum. Agenciar não é imitar o outro nem se identificar, mas produzir algo entre mim e o outro, o que nos leva a um devir, em que ambos não continuam sendo os mesmos. Como em *News from home*, pois a leitora das cartas submerge na multidão e nos olhares. Ou em *Lost book found*, em que o ex-ambulante, do ponto de vista “de baixo”,⁹ vive o corpo a corpo na deriva pela cidade. O agenciamento como co-funcionamento: “nem identificação nem distância, nem proximidade nem afastamento, pois, em todos estes casos, se é levado a falar por, ou no lugar de... Ao contrário, é preciso falar *com*, escrever *com*. Com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas” (Deleuze e Pernet, 1998: 43).

Lost book found e *News from home* recorrem à subjetiva indireta livre e dão a ver, portanto, realidades e subjetividades instáveis e narradores proteiformes, multifacetados. São narradores mutantes, que narram a experiência em constante transformação. Se o devir é um infinito tornar-se que nunca chega a uma identidade acabada, que não cabe na forma do modelo, e implica um encontro, ou núpcias, entre solidões, trata-se de “achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar. Pois reconhecer é o contrário do encontro”

8. Ao falar em “enunciado”, é preciso enfatizar que estamos num âmbito diferente da literatura, pois estamos abordando o cinema. Diferente de Metz, que assimilava a imagem cinematográfica a um enunciado, Deleuze (2005) se desfaz das amarras do paradigma linguístico, e afirma que a imagem não é um enunciado, mas sim *enunciável*. Segundo Deleuze (2005: 43), a língua existe em relação a uma matéria não-linguística, e “é por isso que os enunciados e as narrações não são um dado das imagens aparentes, mas uma consequência que resulta dessa reação. A narração está fundada na própria imagem, mas não é dada”.

9. Ou, como diria Cláudia Mesquita (2006), *Lost book found* assume um ponto de vista “ao rés do chão”.

(Deleuze e Pernet, 1998: 8). Segundo Deleuze, o devir pode ser expresso no estilo, sendo o estilo considerado como um agenciamento de enunciação, ou, conforme sua síntese, trata-se de “conseguir gaguejar em sua própria língua (...)” (Deleuze, 1998: 4). O autor cita como exemplos de “gagos usando sua linguagem” o cineasta Godard e o escritor Kafka, entre outros.

Mas não é disso mesmo que é feito o ensaio, desse gaguejar em sua própria linguagem? Experimentar a linguagem cinematográfica, testar as fronteiras entre os domínios da ficção e do documentário, através do ensaísta que ensaia a si mesmo nos encontros que promove com os personagens e o mundo. Numa sequência de *Lost book found*, o narrador-personagem parece nos confessar a sua forma inacabada e a incerteza do assunto do filme. O narrador afirma que as listas do livro perdido permaneceram sendo ecoadas pela sua memória, com “certos lugares, coisas, e incidentes que parecem se encaixar como palavras cruzadas”. Um plano em câmera baixa faz *travellings* e atenta para uma sacola rodopiando ao sabor do vento numa calçada, enquanto ouvimos a voz do narrador afirmar: “Com uma forma que sempre muda, cujo assunto eu nunca tive certeza em primeiro lugar”.

Numa passagem de *Lost book found*, vemos um cartão onde está escrito “A lifetime income opportunity”¹⁰ – em seguida, um pequeno bilhete com letras escritas à mão dizendo “To Mom, may you get lots of Money/ Love, Kisha”.¹¹ Então um *travelling* segue um homem adentrando uma passagem subterrânea numa calçada, até que ele fecha as portas. Uma superposição de imagens nos leva a um *travelling* que avança na direção da escada que conduz a uma estação no subsolo, por onde desce um casal. Em *contra-plongée*, a imagem apresenta um *outdoor* com o rosto de uma mulher sob a penumbra da noite, e uma voz num cassino diz: “Eu lhe contarei tudo, tenho uma cidade subterrânea aqui”, e vemos um misterioso homem de chapéu, de costas, descendo uma escada rolante que leva a uma estação de trens. Bilhetes que remetem a histórias que não conhecemos, passagens enigmáticas no espaço da cidade, imagens da metrópole desconhecidas por nós. *Lost book found* não atenta apenas para o que antes era invisível aos olhos do narrador, mas também aponta para o que ainda não é visível no ensaio, para os espaços da cidade que o filme não consegue alcançar, o que está no fora de campo, e faz alusão a tantas narrativas que não foram contadas e que nos deixam apenas pistas, rastros, pegadas.

É por isso que o narrador-personagem nos pergunta quem escreveu o livro perdido, e em seguida apresenta uma série de retratos de anônimos. O ex-ambulante conta suas histórias mostrando imagens de outros ambulantes como

10. Uma oportunidade de renda vitalícia.

11. Para a mamãe, você pode conseguir muito dinheiro. Com amor, Kisha.

se o narrador se agenciasse com eles. O ensaio mostra imagens de pessoas dormindo num trem como se o narrador também fosse um deles, quando conta que pegava o trem para ir ao trabalho, e por trabalhar num escritório aos poucos foi perdendo contato com a cidade.

Os enquadramentos “com o olhar para baixo” em *Lost book found* apresentam muitas imagens de vestígios da cidade, como alguém varrendo o chão, papéis, vasos de lixo, formam planos que estão muito longe de um olhar privilegiado sobre Nova Iorque. Segundo Certeau (1998), as pinturas renascentistas representavam a cidade a partir de um olho celeste conduzido por uma pulsão gnóstica diante desse texto não redutível à univocidade, o texto urbano. O quadro em *Lost book found* vai mais embaixo, onde atuam os praticantes ordinários da cidade. E o filme cede a esses inúmeros caminhos possíveis desenhados por tantos outros habitantes, num ensaio seduzido pelo desejo de perder-se no meio da cidade-labirinto.

Ao contrário de *Lost book found*, em que o investimento nos *travellings* promove uma perambulação pela metrópole, os planos fixos em boa parte de *News from home* (à exceção de algumas poucas panorâmicas no decorrer do ensaio, ou dos *travellings* que remetem ao progressivo movimento de partida da personagem de Nova Iorque para a Bélgica) transmitem a impressão de que estamos lidando com uma observadora estática que registra as imagens dos transeuntes.

Em muitos planos de *News from home*, o descentramento do olhar promovido pela valorização da profundidade de campo, ampliando as possibilidades da perspectiva em detrimento das restrições estabelecidas por um olho central, em vez de encenar, “a ausência do sujeito” faz prevalecer a elaboração de uma subjetividade opaca por meio de uma estrutura fílmica anti-revelatória que reforça os limites do quadro. Se a mãe de Chantal anseia por respostas plenas às suas cartas, a cineasta responde com os vazios da indeterminação da narrativa do filme que parece aberta a tantas outras experiências que fraturam o ensaio. Numa sequência, a narradora lê uma carta em que a mãe pergunta sobre como estava indo o trabalho da filha num restaurante. O ensaio apresenta planos de diversos estabelecimentos a partir da janela, com o efeito de superposição de quadros reforçando um distanciamento, até que a sequência termina com a imagem de um balcão vazio à noite, numa lanchonete fechada.

Como afirma Fredric Jameson (1995), no modo impessoal como Chantal Akerman mapeia a cidade de Nova Iorque não reside um aniquilamento da subjetividade, mas outra forma de sujeito.

(...) o sujeito individual parece desaparecer atrás da coletividade sitiada que, assim, fala com ainda mais ressonância (de modo que todas as suas expressões pessoais são ao mesmo tempo políticas). Mas essa é uma concepção

de subversão estética bastante diferente daquela da quebra das formas e dá conta de uma das características primordiais da situação pós-moderna, que por muito tempo confundimos com a morte ou desaparecimento do sujeito, mas que se mostrou ser a *coletivização intensificada e a subordinação de todos os rebeldes solitários ou mônadas isoladas em novas formas de coesão e afirmação de grupo* (grifo nosso). (Jameson, 1995: 178).

Akerman abre mão de um olhar unívoco e de voltar-se para si mesma, e prefere narrar a experiência a partir do mundo exterior, observando atentamente os personagens com os quais a câmera cruza, personagens que muitas vezes lhe devolvem o olhar. Segundo Jacques Aumont (1993), todo enquadramento supõe uma relação entre um olho fictício e um conjunto de objetos organizado num cenário. Enquadrar é criar centros visuais, sendo o centro absoluto o olho fictício do espectador. Akerman rompe com esse “olhar privilegiado” ao apresentar imagens entre o mecanicismo do quadro cinematográfico e a subjetividade do olhar.

Em *News from home*, a rigidez da moldura, promovida pela fixidez do plano, a frontalidade, as panorâmicas enviesadas, os *travellings* feitos a partir de trens e automóveis que jamais demonstram uma personalização do olhar e, por fim, o uso recorrente do quadro dentro do quadro são alguns elementos que reforçam os limites da janela cinematográfica e se afastam de efeitos de identificação. Não olhamos para o mundo a partir de um olho central, pois o enquadramento apresenta uma abertura para as múltiplas possibilidades do olhar através da profundidade de campo.

Em imagens como a sequência em que a câmera permanece fixa entre as colunas de uma estação de metrô, por onde passam diversos passageiros que aguardam o metrô chegar, vemos uma multiplicação de quadros a partir das relações entre figura e fundo, entre os personagens que percorrem o espaço próximo à câmera, e aqueles que se deslocam no fundo do quadro. Às vezes o quadro fica vazio, ou mal conseguimos ver um determinado personagem. *News from home* apresenta em diversas sequências imagens segundo o princípio do desenquadramento. Segundo Jacques Aumont (2004), desenquadrar envolve os processos de esvaziar o centro da imagem e reforçar as bordas do quadro: assim, em *News from home* estamos sempre em confronto com os limites da imagem, somos cotejados com o fora de quadro.

Youssef Ishaghpour, a partir de uma metáfora, nos fornece uma pista sobre *News from home*. Em seu ensaio *O fluxo e o quadro*, o autor defende que há uma relação intrínseca na obra de Akerman entre a reprodução técnica e a busca pelo apagamento da subjetividade. No entanto, ao referir-se a *News from home*, o autor nos indica (com um questionamento) uma relação entre procedimentos estéticos austeros (especialmente no que diz respeito ao enqua-

dramento), na transmissão da experiência, e uma forma que vincula o pessoal e o coletivo.

Não haveria com a reprodução técnica um desaparecimento da subjetividade, um sentimento inapelável de perda e de morte, uma regressão, nostálgica de um estado de dependência, de um “lar” (“home”) desaparecido? *E se o que ouvimos no filme, como o mais pessoal, fosse apenas a voz dessa multidão solitária que vemos no metrô?* (grifo nosso). (Ishaghpour, 2010 : 32).

A montagem de *News from home* apresenta planos com princípios formais repetitivos que constituem uma montagem por serialização, impondo a reprodução técnica contra uma experiência contínua. Por outro lado, a duração artesanal dos longos planos exige a paciência, o tempo de espera. Planos fixos com enquadramento frontal diante de prédios da cidade, *travellings* laterais a partir de veículos em movimento, planos fixos diante de pessoas atravessando o semáforo, panorâmicas em estações de metrô, são alguns exemplos de planos que se repetem no decorrer do filme. Ao se afastar dos psicologismos da narrativa autobiográfica, *News from home* apresenta uma forma que sugere a experiência de qualquer um, de espaços quaisquer, do tempo em que nada acontece, e não a experiência de um sujeito centrado em si que revela episódios de uma trajetória coerente. *News from home* dá a ver a experiência através de procedimentos estilísticos que valorizam as imagens-tempo em que diversos personagens aparecem em seu cotidiano em espaços quaisquer. Uma montagem que faz sucederem espaços quaisquer para além de sentidos unívocos impostos pelos espaços reduzidos ao encadeamento de ações de uma personagem autobiográfica.

Já a montagem de *Lost book found* não exprime o pensamento de um sujeito. A coexistência da voz-eu do narrador-personagem com a “voz do livro perdido e sem autor”, produz uma multiplicidade de vozes sobre a justaposição das imagens. Trata-se de um texto fílmico em busca do texto urbano, com uma narrativa elaborada por múltiplas vozes, tal como o texto urbano é enunciado por tantos autores, os habitantes da cidade. Além da voz do livro, outras vozes que desestabilizam a instância narrativa centrada no narrador-personagem são as vozes de megafones obtidas pelos flagrantes documentais na cidade, como na sequência com planos de vitrines e de fachadas de lojas em que diversas vozes anunciam promoções de rádios, de malas de mão, de relógios, e de liquidação numa loja que fazia queima de estoque porque estava prestes a fechar.

O ensaio como uma “forma que pensa”: ¹² não um sujeito que expressa o pensamento em imagens cinematográficas mas, sim, através de uma monta-

12. Godard define o ensaio como “uma forma que pensa” em *Histoire(s) du cinema*.

gem que se quer à maneira de um agenciamento coletivo, tal como os habitantes agem nas enunciações do texto urbano. Os habitantes são os múltiplos autores do livro-cidade em *Lost book found* e as relações entre a voz do livro e a voz-eu do narrador-personagem elaboram imbricações entre o indivíduo e a coletividade incrustadas na forma do filme.

São diversos trabalhadores em esquinas com seus carrinhos ou perambulando pela cidade sob os arranha-céus, e todos eles fornecem um aspecto multifacetado ao narrador personagem. Ao se interessar pelos ambulantes, alguns deles imigrantes, “uma mulher asiática”, “um homem italiano”, figuras à margem da sociedade capitalista americana, o narrador assume um ponto de vista que se aproxima daquele do *flâneur* e, assim, “o texto se configura como uma leitura da sociedade, da perspectiva rasteira, do ângulo dos de baixo: marginalizados, desprezados, desclassificados, excluídos, descartados” (Bolle, 1994: 396).

Na literatura menor, tal como definida por Deleuze e Guattari (1977), em que o universo individual é perpassado pelo político: é o *flâneur* de *Lost book found* que tem “um olhar para baixo”, um interesse pelas coisas ínfimas e pelos personagens menores, marginalizados na sociedade capitalista. Já *News from home* se situa entre a impessoalidade da rigidez do quadro e a subjetividade da leitora das cartas, no cruzamento dos olhares entre a câmera e os personagens: quadros em que a negação da perspectiva central e a mobilidade do olhar estimulada pela profundidade de campo se afastam do ponto de vista do “sujeito que vê o mundo”, desestabilizando a identidade Eu=eu da câmera através de uma narradora-personagem que se agencia com a multidão que atravessa a cidade. Eu e outro não são essências, e conhecemos a narradora-personagem através da relação que ela estabelece com a cidade e os seus personagens.

Eu é outro, ou o ex-ambulante se encontra num devir-cidade junto com os tantos autores do livro perdido. Eu é outro, ou a estrangeira que escreve sobre a sua passagem sem fatos a partir desses encontros com os personagens em Nova Iorque, para no fim partir, sempre “sem lar”, à deriva.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (1993). *A imagem*. Campinas: Papirus – (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- Aumont, J. (2004). *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosaac e Naify.
- Bellour, R. (2009). *Entre-imagens: Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.

- Bergstrom, J. (2004). *News from home*. In C. Akerman, *Autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinema – Centre Pompidou.
- Bolle, W. (1994). *Fisionomia da metrópole moderna – representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp.
- Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Chion, M. (1999). *The voice in cinema*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Deleuze, G. (1983). *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Deleuze, G. & Pernet, C. (1998). *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1977). *Kafka – por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago editora.
- De Man, P. (1979). *Autobiography as de-facement*. *Comparative Literature*, 94(5). Baltimore: John Hopkins University Press. Disponível em <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2906560?uid=2&uid=4&sid=21103476705213>
- Ishaghpour, Y. (2010). O fluxo e o quadro. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, 7(1): 24-35. Belo Horizonte.
- Jameson, F. (1999). *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal.
- Lejeune, P. (2008). *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Marguiles, I. (1996). *Nothing happens. Chantal Akerman's hyperrealist everyday*. Durham and London: Duke University Press.
- Mesquita, C. (2006). Lost book found: uma cidade ao rés do chão. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, 3(1): 132-149. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Neyrat, C. (2004). L'essai à la limite de la terre et de l'eau. In M. Gagnebin & S. Liandrat-Aguigues (org.). *L'essai et le cinéma*. Paris: Ed. Champ Vallon.
- Pasolini, P.P. (1982). *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Ramos, F.P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Starobinski, J. (2011). É possível definir o ensaio?. *Revista Remate de Males*. Campinas.

Filmografia

News from home (1977), Chantal Akerman.

Lost book found (1996), Jem Cohen.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 1)

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues*

Resumo: Primeiro artigo vinculado a um projeto maior, o trabalho problematiza a emergência e o declínio da entrevista na tradição do documentário; em seguida, inspirado em Jean-Louis Comolli, o estudo sugere a reabilitação deste expediente a partir do exemplo de alguns filmes contemporâneos que nos indicam novas políticas do encontro.

Palavras-chave: documentário contemporâneo; entrevista; cinema direto; Comolli.

Resumen: Primer artículo vinculado a un proyecto más amplio, el trabajo problematiza la emergencia y el declinio de la entrevista en la tradición documental; seguidamente, inspirándose en Jean-Louis Comolli, el estudio sugiere la rehabilitación de esta práctica a partir del ejemplo de algunas películas contemporáneas que nos indican nuevas políticas del encuentro.

Palabras clave: documental contemporáneo; entrevista; *direct cinema*; Comolli.

Abstract: This is the first paper linked to a larger project of research. Here I focus on the emergence and decline of the interview in documentary tradition. Then, inspired by Jean-Louis Comolli, I suggest the rehabilitation of this practice through the analysis of some contemporary movies that indicate other politics of encounter.

Keywords: contemporary documentary; interview; direct cinema; Comolli.

Résumé: Premier extrait d'une recherche plus étendue, cet article met en examen l'apparition et le déclin de l'interview dans la tradition du documentaire ; ensuite, motivé par les considérations de Jean-Louis Comolli, le texte suggère la réhabilitation de cette pratique à partir de l'analyse de films contemporains qui dévoilent des nouvelles "politiques de médiation".

Mots-clés: documentaire contemporain; interview; cinéma direct; Comolli.

* Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Comunicação Social, 50670-901, Recife, Brasil. E-mail: laecioricardo@gmail.com

Submissão do artigo: . Notificação de aceitação: .

O presente estudo¹ integra um projeto de pesquisa recém-aprovado no âmbito do Departamento de Comunicação Social da UFPE e de título homônimo (*Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo*). Trata-se, pois, de uma investigação maior que se propõe a reavaliar e mensurar o expediente da entrevista na prática documentária recente, tendo em vista a existência de alguns filmes que nos desafiam a repensar seu emprego convencional, tantas vezes criticado pelo viés burocrático – entrevistador e personagem posicionados em zonas de conforto, sem riscos para ambos, integrando uma cena que não solicita qualquer engajamento crítico/político por parte do espectador. Tendo em vista o caráter inicial da pesquisa e a necessidade de contextualização dos impasses que circunscrevem a prática da entrevista no documentário, apresento aqui a primeira parte deste estudo, um ensaio que nos servirá de referência para uma imersão no problema central: *a ascensão e o crepúsculo* de tal expediente. Nos próximos dois ou três artigos vinculados ao projeto (*com periodicidade possivelmente semestral*), a investigação será ampliada com a análise de alguns filmes onde, acredito, podemos identificar “respostas” e procedimentos capazes de revitalizar o emprego da entrevista, ou de pelo menos nos indicar vias alternativas.

O documentário moderno e a consagração da entrevista

O desenvolvimento das tecnologias portáteis de registro síncrono do som e da imagem (*tomada direta*), em fins dos anos de 1950, juntamente com o florescimento de uma nova ética na relação cineasta/personagem no documentário (ética que limitava o controle do realizador e a pretensão totalizante de muitos filmes), promoveram uma ruptura neste domínio audiovisual: a chamada transição do modelo clássico para o moderno (Barnouw, 1993; Gauthier, 2011). Neste contexto, a estilística clássica, caracterizada pela presença de uma voz over didática e pela afasia dos sujeitos abordados², cede espaço a um fascínio crescente pela fala e pela presença do outro em cena, bem como pela adoção de procedimentos narrativos que valorizam a complexidade do mundo, em vez de reduzi-la a esquemas mecânicos (*relações de causa e efeito*).

1. Uma versão reduzida deste trabalho foi apresentado no XIX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, realizado entre 20 e 23 de outubro de 2015, na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Essa versão foi encaminhada para inclusão nos anais do encontro, a ser publicada no primeiro semestre de 2016.

2. Emprego aqui o termo “documentário clássico” para me referir, prioritariamente, às produções que adotam uma estilística marcada pelo controle excessivo do realizador (*monopólio da voz*). Tais obras também se caracterizam pelo enfoque totalizador, que privilegia leituras unívocas. No entanto, reconheço que, sob o rótulo “documentário clássico”, figura uma diversidade de propostas e realizadores que não se encaixam nesta descrição. Cito os exemplos de Vertov, de Joris Ivens, de Resnais (produção documental), de Georges Franju e do *Free Cinema*, dentre outros.

Esta transição sinaliza a ascensão de uma prática cinematográfica marcada por um menor controle do realizador e por uma maior confiança na desenvoltura dos sujeitos em cena. Em muitos títulos realizados à época, verificamos um retraimento da autoridade do cineasta em benefício de uma afirmação da alteridade filmada – em outros termos, não mais vislumbramos a presença de *vozes desincorporadas* e nem de *corpos emudecidos* (corpos que são objeto de uma enunciação unicamente externa). Todavia, apesar da complexidade desse quadro, são comuns as referências que vinculam tal contexto de transição e ruptura unicamente ao desenvolvimento dos equipamentos portáteis de registro síncrono do som e da imagem (ou seja, ao aparato técnico que possibilitou a realização de *tomadas diretas*³). Trata-se de um fetichismo tecnológico impreciso, carente de relativização e de esclarecimento⁴ (Rodrigues, 2011). Tal conjuntura, no entanto, também testemunha a consolidação da *entrevista* como prática de abordagem da alteridade no documentário.⁵

Neste domínio audiovisual, convém ressaltar que a miniaturização/portabilidade dos equipamentos e a redução das equipes permitiram a construção de uma atmosfera de maior intimidade e de menor intimidação entre as partes envolvidas, condições sem dúvida favoráveis à entrevista. De caráter interativo, o emprego deste procedimento desponta prioritariamente na escola do *cinema-verdade* (CV). Assim, ao assistirmos aos filmes dessa vertente nos deparamos com uma obra realizada por alguém ativamente engajado na representação; suas tomadas nos revelam o corpo-a-corpo dos sujeitos em cena e seus níveis de engajamento, em encontros muitas vezes carregados de emoção. Em certa medida, o que se registra é uma situação/evento que desponta pela mediação e agenciamento do cineasta (inexistente antes do acionamento da câmera), re-

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

4. O exemplo protagonizado por Jean Rouch me parece propício para ponderarmos esta complexa relação. Como observa Scheiffele (2009), bem antes do advento dos aparelhos portáteis e síncronos, Rouch já estabelecera outro vínculo com os africanos por ele filmados, pautado numa ética que pressupunha a criação como colaboração mútua em vez de espoliação da alteridade – ou conversão desta em artefato exótico a ser exposto nos museus etnográficos do Velho Mundo. Ao recusar os procedimentos da antropologia convencional, Rouch descobre que, apenas restando suas pretensões eurocêntricas e solicitando a força do imaginário “nativo”, poderia contribuir para o florescimento de aspectos contundentes da realidade africana capazes de fecundar seu cinema. Tal gesto nos revela o pioneirismo de sua arte/ciência e nos permite entender a magnitude de uma obra como *Eu, um Negro* (1958).

5. Embora este contexto possibilite a consagração da entrevista no documentário, cabe mencionar que tal prática encontra antecedentes importantes nesta tradição, como ilustram as experiências de Vertov em *Réquiem a Lénin* (1934) e o filme *Housing Problems* (1935), produção britânica dirigida por Edgar Anstey. Um pioneirismo que não pode ser desconsiderado.

configurando experiências de vida – a dele, a dos personagens e, talvez, a do espectador.

Nessa escola, em vez da discrição pretendida pelos colegas do *direto americano*, vislumbramos um envolvimento maior do cineasta com o universo abordado no filme. Em síntese, é a presença agenciadora do diretor que estimula derivas narrativas e instiga a fabulação dos personagens, forjando níveis de indiscernibilidade para o espectador e expondo a fragilidade da dicotomia ficção/documentário (Deleuze, 2009). Por conseguinte, em vez de registros orientados por um ideal de “invisibilidade” da equipe, testemunhamos nos filmes desta tradição⁶ unicamente a “verdade de um encontro”, com suas hesitações, ambiguidades e a reinvenção de subjetividades diante da câmera. Amparado em texto consagrado de Comolli (2010), poderíamos dizer que tais obras valorizam a inevitável “perversão” ou vocação do *direto*, ao suscitar migrações subjetivas e ao promover entrelaçamentos entre a ficção e o documentário, diferenciando-se da simples reportagem (para Comolli, a prática televisiva correspondia ao emprego menos notável dos dispositivos de registro síncrono – uma espécie de *grau zero do direto*).

Apontamentos sobre a entrevista

Problema central deste estudo, a entrevista não é, evidentemente, uma técnica exclusiva do documentário. Ela está presente no cotidiano das Ciências Sociais, da Medicina, da Psicologia e do Judiciário (testemunhos e depoimentos, lembremos, são procedimentos análogos, motivados por uma voz que solicita do *outro* uma pronta resposta), além de despontar na prática religiosa – a confissão e a confidência são práticas que estimulam um “falar de si”. E, claro, é ferramenta importante para o campo da Comunicação Social – constitui, por exemplo, a principal técnica de apuração de informações no Jornalismo. Se, por um lado, vícios e virtudes da entrevista podem ser observados tanto no documentário quanto nestes domínios, é preciso reiterar que a entrevista no documentário possui especificidades próprias. Tal singularidade vai desde a dilatação do tempo do encontro entre o diretor e o entrevistado, algo distante da pressão do relógio que normalmente rege o ofício jornalístico, até a maior durabilidade do produto final editado, em contraste com o consumo efêmero das notícias diárias (em outros termos, a obra fílmica precisa resistir ao teste do tempo: mesmo visto cinco ou dez anos após a sua finalização, o filme pre-

6. A título de ilustração, cito exemplos de documentários vinculados à esta tradição (cinema-verdade e/ou documentários reflexivos): *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin; *Comícios do amor* (1965), de Pasolini; *Daguerreótipos* (1976), de Agnès Varda; *A tristeza e a piedade* (1969), de Marcel Ophüls; *Cabra marcado para morrer* (1985) e *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho.

cisa mobilizar algum interesse, expressar atualidade e se comunicar com novos espectadores).

Amparada na oralidade (verbo e gestos entrelaçados), a entrevista, seja no documentário ou na prática jornalística, pode propiciar uma democratização na enunciação (uma redistribuição dos lugares de fala), com limitações evidentes. Assim, se durante sua prática o *monopólio da fala* se encontra reduzido, podemos dizer que, quase sempre, permanece o *monopólio da pergunta* (a inviolabilidade do lado que tradicionalmente porta uma dúvida ou questionamento). Uma pesquisadora brasileira, investigando o campo da comunicação, observa que a situação ideal (ou *idílica*) na entrevista é aquela na qual o diálogo entre as partes é possível (Medina, 2001); um desses raros momentos nos quais o entrevistado e o entrevistador saem ‘alterados’ do encontro, situação na qual a técnica e a formalidade são ultrapassadas pelo estabelecimento da ‘intimidade’ entre o EU e o TU (descoberta de si no outro e vice-versa), experiência na qual uma aprendizagem e visão de mundo se afirmam reciprocamente. Mas tal convergência de interesses e de sensibilidades é, de fato, possível?

Como sugere Leonor Arfuch (1995), a entrevista está longe de ser um simples procedimento de coleta de informações; ao contrário, é uma atividade discursiva complexa, que entrelaça redes de subjetividades, que pressupõe protocolos, que cria obrigações, exerce persuasões, controle ou violência. Por outro lado, nos diz ela, a necessidade de, no decorrer da entrevista, manter o interesse do entrevistado no *jogo* e de mobilizar a atenção do público durante a projeção, é uma dupla preocupação que solicita competências específicas do condutor do processo (preparo prévio, disponibilidade para o outro, capacidade de ouvir e de intervir com precisão...). Afinal, cabe ressaltar que a *cena* só pode ser composta e mantida se as partes envolvidas estabelecerem um pacto entre si – de um lado, alguém anseia por um relato/informação, por uma palavra revigorada, exclusiva e de provável interesse público; do outro, alguém almeja um canal para verbalizar suas inquietações, sigilos, memórias e ansiedades, ciente de que sua fala será acolhida devidamente.

As observações de Arfuch convergem com algumas considerações de Bill Nichols. Para o autor norte-americano, o mérito da entrevista é permitir que o cineasta se dirija prioritariamente às pessoas na tomada, minimizando, assim, os comentários em *voz over* voltados ao público e inseridos na edição final – uma espécie de *embate verbal direto* que minimizaria o didatismo da narração explicativa e sobreposta às imagens (2007: 159). Todavia, a exemplo da colega argentina, Nichols também destaca certa dimensão protocolar no emprego desse recurso. Segundo ele, a entrevista seria uma forma distinta de encontro social, uma vez que “difere da conversa corriqueira e do processo mais coer-

citivo de interrogação”; e, evocando Michel Foucault, ele argumenta que sua prática inclui formas de troca regulamentadas, com distribuição desigual de poder entre as partes envolvidas (2007: 160).

Figura central nesta pesquisa, o francês Jean-Louis Comolli desloca um pouco o debate. Segundo ele, apesar do excesso de entrevistas vislumbrado no cinema e na televisão, este recurso nunca deve ser encarado como banal e, tampouco, sem desafios. Em suas palavras, “convocar alguém para compor uma cena e fazê-lo falar e, eventualmente, escutá-lo [...] nunca foi e nem pode ser um gesto anódino” (2008: 86). Portanto, colocar-se de frente para o *outro*, numa relação mediada por uma máquina, é um ato de grande responsabilidade e de entrega – trata-se de um duelo, “uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência”. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, nos diz Comolli, “a máquina capta – cruelmente – a nulidade desse encontro”. Em síntese, conclui ele: “não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença” (2008: 86).

Dilemas da entrevista na contemporaneidade

Palco fomentador de importantes conquistas técnicas associadas ao *direto*, a televisão, com sua lógica de produção subordinada ao espetáculo e à contínua pressão do relógio, gradualmente se transformou no seu *algoz* – neste domínio, a palavra revigorada nos primeiros documentários modernos foi substituída pelo comentário breve e aos entrevistados não é concedido tempo para manifestar sua visão de mundo (Da-Rin, 2004; Rodrigues, 2011). Todavia, muitos documentários também têm contribuído para este esvaziamento, ao abdicar das tomadas onde a *duração* era um valor inalienável, o que permitia ao personagem alcançar maior desenvoltura e/ou experimentar novas derivas, e ao converter os sujeitos em *talking heads* – neste modelo de fácil identificação, os entrevistados são enquadrados acima da cintura e posicionados num eixo diagonal (se dirigem a alguém que permanece ausente do quadro), e seus depoimentos são editados e emparelhados (contrastados entre si) para a corroboração ou retificação das hipóteses articuladas pelo filme. Ou, como resume Bill Nichols, nesta vertente “os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história” (2007: 160); em outros termos, para justapor e entrelaçar pontos de vista originalmente distintos.

Em certa medida, como tudo que se institucionaliza (seu uso recorrente por cineastas menos criativos, mas também seu emprego precário pela grande mídia), a entrevista perdeu força, se converteu em recurso desacreditado, em mero depoimento emitido em “zonas de conforto” – sem riscos para os polos

envolvidos e sem grandes investimentos da parte do espectador. Na virada dos anos de 1990/2000, não foram poucas as vozes que se insurgiram questionando este emprego viciado do *direto* e suas limitações.

Defensor incontestado das virtudes do *direto* e do papel político do documentário (pelo menos de certa prática documentária por ele incensada), Comolli, numa série de ensaios disponibilizados há algum tempo em português, é um dos primeiros a reconhecer tal esvaziamento e a clamar por um revigoramento que distancie o *bom cinema* dos excessos da grande mídia. “Hoje, quase trinta anos depois, a prática do ‘cinema direto’ se generalizou de fato e se banalizou”, nos diz ele, exemplificando a observação com a popularização das câmeras amadoras; em seguida, complementa em tom crítico: “enquanto a televisão valoriza cada vez mais o uso do ‘ao vivo’ como prova da verdade, chifre do touro” (2008: 111). Em síntese, as emissoras televisivas restringiriam a potência do direto a um simples *expediente de comprovação, de verificação*. Em sua avaliação, portanto, a produção da *palavra filmada* na atualidade seria o lugar de uma guerrilha sem nome: haveria o campo da “palavra destruída”, território das corporações midiáticas; e “há aquele da palavra construída após a ruína”, missão inalienável do cinema documentário (2008: 120). Mais à frente voltarei às considerações do ensaísta francês, porém, motivado por um ideal de *reabilitação* da entrevista.

Dentre nós, Teixeira (2003) e Bernardet (2003) talvez tenham sido os críticos mais enfáticos deste esvaziamento⁷. Acompanhem suas considerações. A valorização da tomada direta no documentário, como destaca Teixeira, levou este domínio a uma curiosa situação: de um estágio inicial de afasia e espolição da alteridade teríamos saltado, em suas fases moderna e contemporânea, para um quadro de *incontinência oral* e de banalização da entrevista. Teríamos passado de um estado “de falar pelos que não têm voz”, num contexto de monopólio discursivo por parte do cineasta, para o imperativo de “dar a voz ao outro”, conduta que elege a interlocução como princípio, num suposto intento de apaziguar a autoridade evidente em qualquer situação de filmagem (2003: 164-165). Tal premissa, malgrado suas intenções, teria ares de falácia. Para o autor, esta guinada não implicou grandes rupturas, tampouco uma democratização da instância enunciativa no documentário, uma vez que o cineasta mantém sua condição de “dono do discurso” e a partilha da palavra, em tais condições, é mediada pelo ambíguo viés da dádiva, que implicaria sempre dívida e má-consciência (2003:165).

7. Penso, aliás, que é sintomático o fato de que ambos tenham redigido seus ensaios num período semelhante.

Revolvido pelo sentimento de culpa e por ter *coisificado* a alteridade, o realizador, hoje, se esforçaria para amortizar esse pecado com o exercício de uma escuta (não raro, indiferente) e a restituição da fala ao *outro*. No entanto, testemunharíamos aqui apenas um gesto de reversibilidade consentida – doada e permitida –, distante de uma reconfiguração enfática da dimensão enunciativa (2003: 165). Em seu texto, Teixeira admite que “dar a voz” é uma prática mais generosa do que silenciar o *outro* em cena⁸. Contudo, argumenta, tal decisão expõe seus limites quando o diretor, “embora recuse falar em nome do outro ou cortar-lhe a voz, mantém-se em sua identidade inalterada de articulador de um discurso por ele autorizado e acordado” (2003: 165). Em síntese, tal gesto esquemático não converteria a alteridade em sujeito ativo da comunicação.

Bernardet (2003), em ensaio igualmente contundente, incluído na reedição de *Cineastas e imagens do povo*, estimulou nossos cineastas a repensar o emprego da entrevista. Redigidas de modo mais coloquial, suas colocações se aproximam do mal-estar apontado por Teixeira. “O som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas”, celebra ele inicialmente, para, em seguida, recuar: “Após esse momento criador [...], a entrevista se generalizou e se tornou o feijão com arroz do documentário cinematográfico televisivo, [...] virou cacoete”. A crítica se intensifica:

[Hoje] Não se pensa mais documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático. Faz-se a pergunta, o entrevistado vai falando e está tudo bem; quando esmorecer, nova pergunta (2003: 284 a 286).

Para Bernardet, o relativo aumento das produções neste domínio não teria sido acompanhado de renovações estilísticas e narrativas. “Se, nos primórdios do cinema direto, a entrevista era um tentativa de encontrar o outro”, pondera, [hoje] “se tornou automatismo” (2003: 286). De modo sintético, podemos resumir os argumentos centrais que impulsionam o ensaio: a contínua aclamação de Eduardo Coutinho (de cuja obra Bernardet é entusiasta) pela crítica/academia teria promovido sua influência incontestada no campo do documentário, herança que, por sua vez, incentivara alguns realizadores a emular sua prática sem êxito (ele seria *uma espécie de sombra nem sempre positiva*). Paralelamente, e de modo não desconectado da primeira constatação, Bernardet aponta a falta de criatividade dos documentaristas para empregar a entre-

8. Embora replicada com frequência na historiografia crítica do documentário (sobretudo na tradição brasileira), é preciso ressaltar certa inadequação da expressão “dar a voz”, ainda que a prática vislumbrada pelo cineasta em seu desejo de abordagem da alteridade, seja o de estabelecer uma interlocução marcada por um menor controle e uma maior autonomia do “outro”. Penso que o texto de Teixeira é um dos mais enfáticos na desconstrução deste ideal idílico (ideal que termina por mascarar uma autoridade inevitável e a negociação que preside qualquer tomada); todavia, talvez seja hora de pensarmos também na revisão terminológica da expressão e em seu possível desuso.

vista de modo inovador – não raro, alguns até converteriam sua prática num exercício narcísico onde o vetor da conversa se dirige à personalidade do cineasta, em vez de priorizar o outro à sua frente.

Por fim, Bernardet insiste que a primazia conferida a este *jorro verbal empobrecido* levava os documentaristas a se descuidar da banda visual do filme, bem como com os sons/ruídos que despontam fora do contexto de interação entre o diretor e os sujeitos por ele abordados, além de pouco valorizar a interação dos personagens entre si (aspecto priorizado por Jean Rouch, por exemplo). Penso que esta crítica enfática, tendo em vista a ressonância de Bernardet no segmento audiovisual brasileiro, trouxe consequências imediatas como o gradual abandono da entrevista, em sua modalidade convencional, por gerações recentes de documentaristas e o estímulo à adoção de “dispositivos” como fundamento do processo criativo, no intuito de, quem sabe, reposicionar a entrevista em outros parâmetros⁹ (desdobrarei esta hipótese em outro texto derivado desta pesquisa).

Todo este longo percurso para chegarmos a uma conclusão desconfortável: como tudo que esbanja originalidade em seu nascedouro¹⁰, a *tomada direta* em sua prática mais sedutora – a entrevista – gradualmente se esvaziou, perdeu fôlego, em virtude de suas apropriações limitadas. Todavia, não obstante tal diagnóstico, é preciso lembrar que a entrevista ainda permanece como um expediente recorrente no documentário, como atesta sua prática em muitos títulos recentes, alguns com resultados surpreendentes e encorajadores. Assim, em sintonia com Comolli (2008), acreditamos que ela não pode ser descartada em virtude do emprego precário, dos *pecados no varejo*. Cabe-ria, antes, repensar a entrevista, reavaliá-la e reativá-la enquanto instrumento capaz de *reabilitar a potência dos encontros* na tomada direta. Deste modo, amparado no ensaísta francês e na contramão dos trabalhos que ratificam o seu esvaziamento, este estudo propõe reabilitar as potências da entrevista na contemporaneidade, destacando o seu uso criativo em alguns títulos produzidos pós-1990 (obras que converteram o evento previsível do encontro em cenas

9. Conferir: RODRIGUES, Laécio. “Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo” in *Galáxia*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo, n. 30, pp. 138-148, dez. 2015. ISSN: 1982-2553. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/20160>.

10. Nunca é demais relembrar a fulgurância da entrevista no período de afirmação do cinema direto. Neste contexto, é conhecido o quanto o seu emprego contribuiu para revigorar o documentário (pensemos na obra de Jean Rouch; Shirley Clarke, Marcel Ophüls, Pierre Perrault e Claude Lanzmann, dentre outros), seja via estímulo da potência fabuladora dos personagens (Deleuze, 2009) ou unicamente como exercício interativo/investigativo. No caso brasileiro, embora tenhamos muitos exemplos, certamente Eduardo Coutinho foi o cineasta que melhor nos apresentou as virtudes da entrevista para revolver as subjetividades dos sujeitos por ele interpe- lados em cena, estimulando derivas narrativas inesquecíveis.

revigoradas).¹¹ Neste empreendimento, desejamos ressaltar que, em vez de homogênea, a prática da entrevista é complexa e heterogênea. Em outros termos, são muitas as possibilidades de condução e realização de uma entrevista. E cada uma delas solicita diferentes formas de engajamento na tomada entre cineastas e sujeitos filmados.

Ainda em diálogo com Comolli, ressaltamos que, num mundo ruidoso de falas e num cinema marcado pelo mutismo do outro, é tarefa do documentário (em tomada direta) contribuir para o ressurgimento da potência da palavra corporificada – com sua multiplicidade de sentidos, com seus ritmos e encadeamentos próprios. Assim, ante o discurso daqueles que censuram o uso frequente da palavra no documentário e consideram que, em virtude dos excessos no varejo, sua manifestação deve ser refreada, Comolli avança na direção contrária – é preciso que o documentarista, mais do que nunca, se invista da palavra e do corpo das pessoas filmadas. E que também ele se implique na tomada com seu corpo e voz.¹²

Afinal, se “filmar um outro é confrontar a minha mise-en-scène com aquela desse outro”, promovendo desestabilizações e aprendizado mútuo, também cabe lembrar que é tarefa do cinema opor-se à indiferença e à lógica midiática, exaltar os desejos, aproximar os povos e engajar os espectadores na tomada. “É preciso, então, antes de tudo, que a indiferença relativa de um espectador”, tradicionalmente alijado da cena nos registros televisivos, “seja contrariada pelo trabalho do filme até se transformar em implicação” (2008: 105). Uma questão de *inscrição* (quais as regras que presidem a realização da tomada) e de *escritura* (como manusear o material bruto) parecem estar no epicentro do debate, opondo o cinema político ambicionado pelo autor às obras que recaem nas teias do espetáculo:

Tudo é escritura, mas nem todas as escrituras se equivalem e apenas algumas podem pretender, além de sua eficácia, uma honestidade ou autenticidade. Como julgá-las? Rejeitando os procedimentos que desprezam o espectador. Um espectador desprezado representa desprezo para todos os outros. E vemos

11. Numa primeira triagem, delimitamos alguns títulos para as etapas futuras desta pesquisa. Obras internacionais: *Close up* (1990), *Salve o cinema* (1995), *Os catadores e eu* (2000), *Sob a névoa da guerra* (2003), *Vinguem tudo, mas deixem um de meus olhos* (2005), *Z-32* (2008), *S-21 - A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), *O peso do silêncio* (2014). Filmes brasileiros: *O fim e o princípio* (2005), *Jogo de Cena* (2007), *A margem do corpo* (2006), *A falta que me faz* (2009), *Doméstica* (2012), *Os dias com ele* (2013) e *Mataram meu irmão* (2013).

12. Comolli, lembremos, defende uma prática cinematográfica que implica investimento político e doses de violência (sedução, entrega e desconfiança seriam gestos inerentes a esta arte), mas também acolhimento e abertura para o mundo. Para o francês, filmar em tomada direta implica abrir a cena à vida de modo que o real possa fecundar a representação, promovendo fissuras e implodindo o que estava programado – gesto político que, em sua radicalidade, também comporta a possibilidade de não haver filme algum (Comolli, 2008).

este desprezo, dia após dia, agir nos procedimentos da televisão, moldada pela publicidade (Comolli, 2008: 120).

Contra a indiferença e o desprezo (ante a alteridade e o espectador, respectivamente), portanto, concordamos com Comolli quando o ensaísta sugere que “filmar é trazer cinema ao mundo, transformá-lo em cinema” (2008: 120). Ou quando ressalta que, em seu empreendimento político, é tarefa do cineasta perceber que *algo da experiência resiste*: não obstante a onipresença dos roteiros, do cálculo e do controle, alguém anseia por falar e algo espera por ser apreendido livre das interdições e da violência perpetradas pela grande mídia. É difícil não perceber nesta observação uma proximidade com o belo ensaio de Didi-Huberman sobre as *sobrevivências dos vagalumes* – precisa metáfora para as existências que resistem em nosso tempo, não obstante o terror e a escuridão provocados pelos regimes autoritários, ou os holofotes excessivos do espetáculo que ameaçam tudo ofuscar (2011). Assim, só nos resta concordar com a promissora hipótese aventada por Comolli:

Eu me pergunto se a ambição (pouco declarada) do documentário não seria, filmando esse comum, restabelecer para ele e para nós a ideia, mais que comprometida pela espetacularização crescente das sociedades humanas, de certa dignidade do ser (2008: 122).

Apontamentos finais

Por conseguinte, se o campo da *palavra destruída* (composto pela grande mídia em suas práticas orientadas por laços econômicos e ideológicos) persiste em sua amplitude e contundência, é preciso não desistir do campo da *palavra construída após a ruína* personificado por certa produção documentária que, embora minoritária, trafega na contramão do espetáculo e das fórmulas repisadas. Assim, em sintonia com Comolli, acredito que a prática da entrevista não pode ser desacreditada ou menosprezada em virtude dos *excessos no varejo*, tendo em vista que estas *sobrevivências filmicas* (vestígios de resistência) nos sugerem possibilidades de reinvenção desse recurso.

Portanto, nos próximos ensaios vinculados a esta pesquisa, desejo investir na análise de algumas obras estéticas e politicamente potentes, obras que trafegam por vias que desafiam a monotonia do espetáculo, confrontando a autoridade do realizador e estabelecendo uma chave emancipada de leitura e engajamento (Rancière, 2010). Tais títulos, insisto, contribuem para revitalizar o cinema direto e reequacionar a relação cineasta, alteridade, espectador, além de nos indicar uma outra *política dos encontros* e novas pedagogias para a prá-

tica da entrevista.¹³ Seja por meio de procedimentos reflexivos, ensaísticos e críticos que nos estimulam a dela desconfiar (*da entrevista*), seja por meio de práticas inscricivas que, ao se abrir para certos riscos, tensionam a cena com o signo do imprevisível.

Referências bibliográficas

- Arfuch, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film*. Nova York: Oxford University Press.
- Bernadet, J.C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Comolli, J.-L. (2010). O Desvio pelo Direto. *Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo* (Forumdoc.BH): 294-317. Disponível em <http://www.forumdoc.org.br/2010/catalogo2010.pdf>. Estes ensaios foram originalmente publicados em *Cahiers du Cinéma*, n. 209, fevereiro, e n. 211, abril, de 1969, com o título “Le détour par le direct”.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido – Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Gauthier, G. (2011). *O documentário: Um outro cinema*. Campinas: Papirus.
- Marcorelles, L. (Org.) (1973). *Living cinema*. London: Cox & Wyman.
- Marsolais, G. (1974). *L'aventure du cinéma direct*. Paris: Seghers.
- Medina, C. (2001). *Entrevista – o diálogo possível*. 4ª edição, São Paulo: Editora Ática.

13. Como já ressaltai, entendo que só podemos falar do procedimento da entrevista no plural: ou seja, não existe uma única forma de se entrevistar, mas diferentes práticas de agenciamento na tomada. Portanto, se a grande mídia com frequência restringe a fertilidade deste método (juntamente com os documentários que, interessados numa suposta interlocução apenas repõem a autoridade da figura do diretor), adotaremos como objetivo, em estudos futuros, o delineamento de uma tipologia dos modos possíveis de organização e realização de uma entrevista – das diferentes relações que podem ser estabelecidas entre aquele que filma e aqueles que aceitam adentrar o quadro e partilhar uma duração, concedendo à equipe (e ao espectador) fatias verbais de sua experiência.

- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rodrigues, L.R.A. (2011). Potência e arrefecimento do direto no documentário. *Doc On-Line – Revista digital de cinema documentário*, (11): 134-158, dez. Disponível em http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_laecio_rodri-gues.pdf.
- Rodrigues, L.R.A. (2015). Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo. *Galáxia, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP*, (30): 138-148, dez. São Paulo. ISSN: 1982-2553. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/20160>.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG.
- Scheinfeigel, M. (2009). Estilhaços de Vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). *Revista Devires*, 6(2): 12-27, Julho/Dezembro. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/devires/v6n2/download/02-Maxime.pdf>
- Teixeira, F.E. (2003). Enunciação do documentário: O problema de “dar a voz ao outro”. In M. Fabris *et al.* (Orgs.), *Estudos Socine de Cinema, Ano III* (pp. 164-170). Porto Alegre: Editora Sulina.

Filmografia

- A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha
- A margem do corpo* (2006), de Débora Diniz
- A tristeza e a piedade* (1969), de Marcel Ophüls
- Cabra Marcado para Morrer* (1985), de Eduardo Coutinho
- Close up* (1990), de Abbas Kiarostami
- Comícios do Amor* (1965), de Pasolini
- Crônica de um Verão* (1960), de Rouch e Edgar Morin
- Daguerreótipos* (1976), de Agnès Varda
- Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro
- Eu, um Negro* (1958), de Jean Rouch
- Housing Problems* (1935), de Edgar Anstey
- Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho
- Os catadores e eu* (2000), de Agnès Varda
- Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan

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

O peso do silêncio (2014), de Joshua Oppenheimer

Os dias com ele (2013), de Maria Clara Escobar

Réquiem a Lénin (1934), de Vertov

S-21 - A máquina de morte do Khmer Vermelho (2003), de Rithy Panh

Salve o cinema (1995), de Mohsen Markmalbaf

Santo Forte (1999), de Eduardo Coutinho

Sob a névoa da guerra (2003), de Errol Moris

Vinguem tudo, mas deixem um de meus olhos (2005), de Avi Mograbi

Z-32 (2008), de Avi Mograbi

Arthur Omar, *Congo* e o antidocumentário: mediações e crise na representação

Gilberto Alexandre Sobrinho*

Resumo: O artigo estuda o pensamento e a realização em documentário do artista brasileiro Arthur Omar. Parto de uma análise de seu texto “O antidocumentário provisoriamente” e analiso, em seguida, o filme *Congo*, um documentário elaborado a partir de um tema caro aos estudos antropológicos, a congada, mas que se realiza por um processo de experimentação profunda.

Palavras-chave: Arthur Omar; documentário brasileiro; antidocumentário; *Congo*.

Resumen: Estudio del pensamiento y de la realización en el documental del artista brasileño Arthur Omar. Parto de un análisis de su texto “antidocumentário provisoriamente” para analizar, a continuación, la película *Congo*, un documental que se elabora a partir de un tema caro a los estudios antropológicos, la congada, pero que se realiza mediante un profundo proceso de experimentación profunda.

Palabras clave: Arthur Omar; documental brasileño; antidocumental; *Congo*.

Abstract: This is a reflection about the thoughts and documentary filmmaking by Brazilian artist Arthur Omar. I start by analyzing his text called “O antidocumentario provisoriamente” and, then, an analysis of the film *Congo* is developed. It is a documentary about a theme that has interested anthropological studies, the “congada”, a Brazilian cultural popular expression. The result is a deep artistic experimentation.

Keywords: Arthur Omar ; Brazilian documentary; antidocumentário; *Congo*.

Résumé: Dans cet article j'étudie la pensée et la réalisation documentaire de l'artiste brésilien Arthur Omar. Il s'agit d'une analyse de son texte *O antidocumentário provisoriamente*, suivie d'une analyse du film *Congo*, un documentaire en cours de préparation à partir d'un thème cher aux études anthropologiques, la *congada*, mais qui se réalise à travers un profond processus d'expérimentation.

Mots-clés: Arthur Omar; documentaire brésilien; antidocumentaire; Congo.

* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação. 13010050, Campinas, Brasil. E-mail: gilso-brinho@iar.unicamp.br

Submissão do artigo: 31 de dezembro de 2015. Notificação de aceitação: 09 de fevereiro de 2016.

De uma certa forma, rompi com *Congo*. Para o mal.

Arthur Omar

Este texto toma como objeto parte da obra do artista multimídia Arthur Omar, que constrói seu trabalho pela profusão de gêneros e de linguagens (cinema, vídeo, fotografia, instalações, música, poesia, literatura e desenho) e que transita por universos temáticos os mais variados. Tratarei especificamente sobre sua incursão no domínio do documentário, partindo de uma análise de seu texto *O antidocumentário provisoriamente* (Omar, 1999) e analisando seu filme *Congo* (1972), sendo um documentário elaborado a partir de um tema caro aos estudos das ciências sociais e da cultura popular, a congada, e que se realiza por um processo de experimentação profunda.

O filme não obedece aos esquemas canônicos de apresentação do fenômeno retratado e se enuncia como um filme em branco, em que a maior parte dos planos é composta de letreiros pretos sobre fundo branco que intercalam com imagens captadas de pessoas, lugares e animais. Não há narração no sentido tradicional e tampouco a fala dos personagens, apenas sons de tambores que se mesclam a uma música erudita e uma voz *over* que desconstrói o didatismo do gênero.

Na obra de Arthur Omar tem-se um rico trânsito de signos e um olhar investigativo que opera, por via da experimentação, sobre os limites das linguagens em sua capacidade de apreender o universo cultural, transbordando em perguntas e respostas que revêem a tradição artística e interrogam sobre o saber epistemológico.

Fluxos intermináveis em torno da cultura e da experimentação: introdução à obra de Arthur Omar

A aparição de Arthur Omar no contexto artístico brasileiro se deu na década de setenta, período marcado pela forte repressão política, durante a Ditadura Civil-Militar e pela continuidade do vigor criativo que acometia a arte fortemente desde a década de 1960 (Xavier, 2012). Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal seriam, assim, marcos antecessores que poderiam, de formas variadas ter influenciado seu período de formação.

Sua obra carrega traços instigantes. De imediato, nota-se a criação de um universo extremamente particular, do primeiro filme *Sumidades Carnavalescas* (1971), às mais recentes realizações, como a instalação *Fluxos*, a série de fotografias *O esplendor dos contrários*, ambas de 2001, ou a exposição *Zo-*

oprismas (2006), o artista transita entre suportes e linguagens, e nisto reside uma postura atenta para os vários meios que a arte contemporânea se utiliza para construir imagens, para dialogar com a palavra escrita e para captar os fluxos e irradiações poéticas dos sons. Não há um traço distintivo único, em sua atitude artística encontra-se o carnaval, a história do Brasil, personagens do universo policial, a natureza e o homem da Amazônia, manifestações da cultura popular, a periferia da metrópole, a moda, os artistas com que convive, sua casa, um gato, a luz.

Artista da paisagem urbana e rural, do rosto, do corpo, da colagem e da memória, Omar exalta, sobretudo em seus trabalhos visuais, a dimensão plástica, em que interessam mais as potencialidades da composição, que ele capta, modela e restitui a sua maneira. A memória atua como expediente capaz de conferir grande dosagem reflexiva, pois não se trata de uma obra alheia ao contexto em que surge, seu pronunciamento estético e político é forte e declarado, a exemplo de seu clássico *Triste trópico* (1974), filme marcado pela colagem de materiais e pelo viés antropofágico tão caro à arte brasileira e a nossa dimensão cultural e, pode-se dizer também que há algo no filme que o conecta ao espírito tropicalista de anos anteriores. Arthur Omar é um construtor e um tradutor de imagens místicas, míticas, profanas, engajadas, abstratas, sensuais e desconcertantes. Imagens imantadas de radicalidade e de experimentação em torno da natureza e da cultura.

É assim o filme *Tesouro da juventude* (1977), elaborado a partir de colagens de imagens de filmes de cavação e de filmes de George Méliès. Neste trabalho, o artista se torna arqueólogo e recria um passado distante cravado na memória de um cinéfilo. O filme é uma homenagem a Alberto Cavalcanti e ao seu filme *En rade* e se estrutura a partir da herança vanguardista dos filmes do começo do século XX. A música orquestrada cede para uma voz *over* que surge para aumentar o clima de estranheza. Em uma declaração, quase ao final, encontramos a chave do mistério que perpassa plano a plano, servindo como espécie de revelação, assim, ouvimos “Onde começa o desejo? O desejo não tem começo”, eis o mistério, o desejo é o que move a atividade criadora, fonte labiríntica para os desvios da criação. Dos achados arqueológicos está a imagem de um homem negro, uma coletividade que alude ao oriente mulçumano, imagens do cineasta-mágico George Méliès, rochas, céu, aves, mar. Filme que transborda em texturas, amalgamadas por uma estrutura labiríntica, em que não há um fio condutor, sem referências de tempo e de espaço, é uma incursão experimental ao princípio da mediação entre a câmera e o mundo.

Outro exemplo forte de investigação da potência da imagem é o filme *Resurreição* (1989), são imagens de fotografias tiradas de jornais populares e de

arquivos explorando a violência em que prevalece o uso da montagem, tendo uma música religiosa ao fundo. Omar investiga nas imagens da violência a desagregação do corpo, a alma perdida, a condição humana em seu estado de putrefação e de fetiche, mas isso só se realiza mediante a montagem, artefato cinematográfico que permite a fruição temporal e espacial da encenação da dor e do espetáculo, imprimidos pelo ritmo de planos de curta duração e da aproximação da lente diante do horror. Há toda uma elaboração artística que visa, em última instância, provocar uma ascese no espectador, direcionar seus sentidos para um estado de contemplação conflitiva.

No território do vídeo, ainda num momento em que as texturas da imagem em movimento podiam ser singularizadas, antes de a convergência digital fazer desaparecer essas fronteiras que eram mais ou menos visíveis, também verificamos esse trabalho de incursão pelas potências do meio, naquilo que o suporte permitia para a atividade criadora. Na trilogia *A última sereia* (1997), *Pânico sutil* (1998) e *A lógica do êxtase* (1998), filmes feitos para o Estúdio M. Officer, Omar promove interfaces entre a estética do vídeo e a *performance*, há nessa trilogia um misto de teatro, vídeo, pintura, escultura, sendo todos os signos erigidos e encadeados em nome da passarela, signo maior do universo da moda. Assim, opera-se um trabalho meticuloso com o tempo de fabricação da imagem, fusões no interior do plano, busca pela abstração na imagem figurativa.

Ao lado dessa postura investigativa e experimental, atestada principalmente em sua produção audiovisual, encontramos na obra de Arthur Omar o diálogo com gêneros tradicionais no território da fotografia e do vídeo documentário. Nessa ordem, o ensaio fotográfico *Antropologia da face gloriosa* (1997) é uma revisitação do retrato concebido a partir da captura de estados “gloriosos” de faces mascaradas, maquiadas ou nuas, extraídas de um único clique a partir dos festejos do carnaval carioca. A série, apresentada em quatro versões¹ e editada em livro, restitui via palavra e imagem toda uma atmosfera mítica que se instala nos corpos durante o carnaval, não se trata de um documento realista sobre as emanções que acometem sujeitos variados durante a festa, mas uma intervenção necessária mediante o clique e, posteriormente, na revelação, para que aspectos culturais dos ritos possam ser redimensionados em uma tradução verbo-visual de um momento que acontece pela ativação dos cinco sentidos. Essa emanção do êxtase em imagens do carnaval é um traço que se prolonga na obra do artista e se vincula a um propósito centrado na cri-

1. As exposições foram realizadas da seguinte forma: *Antropologia da face gloriosa I*, 1984, exposição individual no Mam, Rio de Janeiro; *Antropologia da face gloriosa II*, 1993, Mís, São Paulo; *A grande muralha*, 1997, 24ª Bienal de São Paulo.

ação que se engendra a partir de elementos ritualísticos que compõem nosso legado cultural.

No limite entre a ousadia e a tradição está *A coroação de uma rainha* (1993), filme documentário realizado em vídeo, em que Omar capta a cerimônia de Coroação da Rainha Alzira, de 65 anos, moradora de Jatobá, próximo a Belo Horizonte. Povoado por um intenso clima de magia, em que imagens da natureza, da festa e de seus participantes são captados por uma câmera desautomatizada e sublime. O filme traduz por um olhar antropológico os movimentos do cerimonial que conjuga festa e religião, tratando-se de um espetáculo que se conforma a outros tantos festejos da cultura popular brasileira. Nessa obra, destaca-se a incidência de uma antropologia que atravessa a produção de Omar, bem como uma recusa com a experimentação em seu sentido mais radical, o que culmina num filme quase didático, vinculado a uma certa tradição do documentário, com nuances poéticas.

Artista polimorfo por excelência, Arthur Omar instiga a percorrer sua obra em busca de respostas. Seus filmes, objetos destacados nessa introdução, concentram um universo de tensões que se vinculam imediatamente ao percurso da experimentação, cujos marcos remontam à idéia de vanguarda. Para uma apreciação mais centrada de sua produção, analisaremos o filme *Congo* (1972), tendo em vista ser um filme que por si só problematiza o formato documentário, traz em sua organização todo um pronunciamento radical sobre o tema que se propõe a enunciar, filia-se ao viés antropológico, elemento que se estende em outros filmes do diretor.

Um filme em branco ou o filme em crise: as mediações em *Congo*

Não existe uma problemática única que cerca o formato documentário. Desde suas origens, vemos transcorrer posturas diversas no tratamento dado aos temas que se enunciam sob a etiqueta do filme documentário, fazendo eclodir, sob o ponto de vista teórico, diversas discussões sobre sua especificidade, e sob o ponto de vista da realização, variações no que tange a tomada de decisões sobre o que filmar e, principalmente, como filmar os eventos tidos como objetos do documentário.

No ensaio intitulado *O antidocumentário provisoriamente*,² Arthur Omar imbuí-se da tarefa de traçar um diagnóstico sobre o documentário, problematizando suas fronteiras e estabelecendo uma crítica à produção convencional, bem como àquela elaborada pela vanguarda. Sua atitude tem como princípio

2. Texto de Arthur Omar publicado em 1972, no Caderno Comunicação do Jornal do Brasil, em seguida foi publicado na revista *Vozes*, n.06, ano 72, 1978 e reeditado em *Cinemais*, n.08, novembro/dezembro 1997 (utilizaremos essa última edição neste artigo).

rever os processos pelos quais o filme documentário se assenta e a partir daí lançar as bases para o que ele define como antidocumentário, tendo o filme *Congo* como proposta radical desse pensamento.

Em tom de manifesto, o texto parte de uma análise da maneira como o documentário se firmou na seara cinematográfica, mantendo em sua elaboração formal os mesmos procedimentos do filme de ficção, sendo ambos assentados na função de espetáculo. Deste modo, o documentário perde sua autonomia e o conteúdo do filme passa a ser consumido tal qual se procede diante de um filme fictício. É contra esse cenário que Omar se pronuncia:

A atitude documental é uma atitude entre outras atividades possíveis no tratamento de um tema. Este texto procura justamente levantar o problema de que novas atitudes talvez sejam mais produtivas hoje no Brasil do que simplesmente partir para o filme documentário generalizado sobre as nossas coisas e a nossa cultura, numa atitude de conservação e preservação que, na verdade, nada conserva e nada preserva, esquecendo que o fundamental é o filme como gesto e ação, uma obra aqui e agora, com sua forma aqui e agora, o resultado concreto de uma decisão de filmar e dar forma a uma obra concreta, e não a repetição mecânica e infinita de conteúdos que estão do outro lado da linha, linha essa que sempre existirá enquanto persistir a atitude documental, a de mero repórter, sem formulação de um projeto de absorção real das lições do objeto no corpo imediato da obra e, em seguida, no setor em que essa obra vai circular. Em suma, sem um novo *Método*. (p.183)

Se a vanguarda experimental funciona tradicionalmente como contraponto ao cinema clássico, aos olhos de Omar o que se realiza é justamente o contrário, pois ao se articular por um conjunto de negações, o que se estabelece é novamente a afirmação do gênero dominante. Contra a atitude vazia de certa vanguarda e em nome de um documentário que possa dialogar profundamente com os temas a que se propõe, o autor propõe o que denomina antidocumentários.

Omar segue a reflexão e de antemão destaca no filme *Congo* certos elementos que respondem à problemática do filme documentário que só pode ser discutida no contexto da cultura brasileira. Sua noção de documentário prevê a exterioridade do sujeito e do objeto [“Uma coisa é participar da congada, outra é estudá-la. O documentário é isso: estudar a congada” (p.189)], revisão do papel do espectador, posicionamento do documentário dentro da cultura, visão da cultura brasileira como processo e movimento, detecção de uma pergunta no ar, sendo esse último aspecto bastante determinante:

Então, perguntar como pode o cinema documentar a cultura brasileira é perguntar como vai ser a cultura brasileira. Porque esses filmes, do modo como forem feitos, e seus resultados, entrarão dentro do círculo da cultura e comporão *realidade* do seu setor cinema. Numa cultura nova como a nossa, em que a questão, a pergunta no ar, a pergunta dominante é a da *construção* dessa

cultura, a sua fisionomia futura, pensar a forma do documentário é uma coisa de muita responsabilidade porque se estará decidindo sobre os limites específicos com que certos aspectos culturais vão ser reelaborados e encarados e consumidos dentro dessa cultura; além disso, outro problema, se estará decidindo da forma dos filmes que vão compor essa cultura. (p.200).

O que se pode notar é que seu posicionamento diante do documentário se vincula a um propósito centrado na inserção do produto cultural, o filme, na cultura em que ele emerge e tenta sobreviver. Há, declaradamente, um posicionamento político, uma tomada de decisões que não abandona o processo histórico em nome expressão artística. Esta só pode ser entendida plenamente em sua obra como fruto de uma postura que visa questionar os limites da arte na medida em que essa exigência for detectada no próprio contexto em que é produzida, pelo menos é o que indica o texto e a provocação que é o filme *Congo*.

O assunto do filme é a congada, definida por Câmara Cascudo como:

(...) autos populares brasileiros, de motivação africana, representados no Norte, Centro e Sul do país. Os elementos de formação foram: a) coroação dos Reis de Congo; b) préstitos e embaixadas; c) reminiscências de bailados e guerreiros, documentativos de lutas, e a reminiscência da Rainha Njinga Nbandi, Rainha de Angola, falecida a 17 de dezembro de 1663, a famosa Rainha Ginga, defensora da autonomia do seu reinado contra os portugueses, batendo-se constantemente com os soldados vizinhos, inclusive o de Caríongo, circunscrição de Luanda. (Cascudo, 1979: 242-243).

Para Artur Ramos, estas danças de Congos “são evidente sobrevivência histórica de antigas epopéias angola-congolenses, com as suas cerimônias de coroação de monarcas, lutas destas monarquias umas com as outras e contra o português invasor e episódios vários”.³

Nos onze minutos do filme não presenciamos a congada, em nenhum instante é oferecida qualquer imagem que faça remissão direta a essa manifestação, como se verifica tradicionalmente nos documentários sobre esse tipo de assunto. Em seus próprios termos, Omar não se propõe a “uma nova visão da congada, o Congo, objetivamente, não é o tema do filme, o tema é a tensão entre o conhecimento erudito e uma prática popular que está colocada em outro nível de realidade e que em última instância não se comunica” (Ramos, 1993). O filme traduz o universo da congada indiretamente, aposta na capacidade interpretativa do espectador em captar a visão particular do cineasta sobre o fenômeno, apresentado de maneira emblemática planos constituídos, em sua maioria, de signos verbais, imagens que escapam a uma referencialidade explícita, sons de tambores, música erudita e uma voz over de uma criança, o

3. *Apud* Cabral, O.R. (1951). As danças de congos no sul do Brasil. *Província de São Pedro*, jun., 06(15): 102-105. Porto Alegre.

momento mais plausível do filme, que lê trechos da versão de Mário de Andrade sobre a manifestação da congada.

Logo após os créditos iniciais, surge um plano onde se lê “um filme em branco” e em seguida, surgem alternadamente planos em branco e em negro e somos levados a decifrar uma série de microtextos (frases ou palavras) que evocam um posicionamento do cineasta perante o fenômeno. Trata-se de um exercício de apreensão que busca desconstruir, principalmente, por via da palavra a congada, assimilando suas características principais e inserindo-a numa reflexão histórica e social. Assim, um plano enuncia “material negro contra material branco”, em outro momento surge “instrumentos africanos contra desintegração das figuras” ou “forma superior de cultura contra instituição teatral popular” e outros que se articulam mediante oposições ou junções do tipo “carne + razão”, “coisas naturais + coisas didáticas” ou “1618 + 1972” e revelam um olhar em que a restituição cede para um processo de síntese e de interrogação sobre a inserção do fenômeno no processo histórico em que ele nasce e sobrevive, e isso se realiza pela evocação de seus princípios e características que se articulam de maneira provocativa, pois se trata de algo que evoca a violência e a resistência da diáspora africana, daí a voz inquiridora do cineasta que não deixa de apontar para as contradições advindas do processo de opressão, do embate entre o negro e o branco e a heterodoxia que marca o *Congo*. Branco e negro enformam o filme, assumem feições distintas, misturam-se. Mas há uma recusa em se fixar na dialética da cultura e não apresentar uma forma documentária não menos conflitiva, daí a expressão “filme em branco”, em que a materialidade do celulóide, as regras do gênero, os meios e instrumentos passam por processos de revisão.

Tratando-se de um filme que pode ser lido, visto e ouvido, sua enunciação polifônica, pontuada por recortes variados, instaura um objeto de várias faces. A noção de unidade discursiva, fundada na lógica espaço-temporal não ganha voz em seu corpo textual. Como filme documentário, verifica-se, de antemão, a crise do sujeito e a desagregação de um pronunciamento totalizante que possa explicar didaticamente o tema exposto. Ao optar por intrincada trama enunciativa, verificamos a existência de mediações⁴ atualizadas na imagem e no som que expõem a crise do conhecimento livresco e do discurso das ciências humanas, em especial o discurso antropológico, bem como o questionamento da representação no documentário influenciado, sob o ponto de vista do conteúdo, pelas ciências sociais, e sob o ponto de vista da linguagem, pelo cinema clássico.

4. Tomamos o termo apresentado por Renov: “a mediação refere-se àqueles atos de intercessão, reconciliação ou interpretação intrínseco a todos fenômenos sociais”. (Renov, 1986: 72).

A mediação pela escrita é um gesto provocativo que nega o preceito baziniano de preservação e restituição do mundo pela câmera cinematográfica. Sendo a maioria dos planos compostos por signos verbais, alude-se a um gesto irônico em que o realizador explicita não só seu saber livresco, mas qualquer outra abordagem “científica” que tenta, de forma centralizadora, catalogar, informar, interpretar, registrar eventos da cultura. Quanto a esse aspecto, Bernardet (1985: 96) assume o seguinte ponto de vista, tratando do filme em questão: “Queremos acreditar que o saber científico é uma ponta para o real, nos fala dele, o interpreta, o expressa, ao limite é o próprio real. A partir do momento em que este saber fica cortado do objeto em função do qual teria sido construído e que o justifica, ele fica sem função”. Essa crítica estabelecida no próprio enunciado fílmico alinha-se, de certa forma, ao pensamento de Foucault em relação à etnologia – ciência que mantém laços tênues com a antropologia – no que diz respeito ao seu papel diante dos povos denominados “sem história”:

Adivinha-se o prestígio e a importância de uma etnologia que, em vez de se definir primeiro, como o fez até aqui, pelo estudo das sociedades sem história, procurasse deliberadamente o seu objetivo no campo dos processos inconscientes que caracterizam o sistema de uma dada cultura; ela poria em jogo assim a relação de historicidade, constitutiva de toda a etnologia em geral, no interior da dimensão onde sempre se desenrolou a psicanálise. (Foucault, 1967: 91).

Trata-se de uma visão centrada em rever o posicionamento das ciências humanas e que procura, ao diagnosticar a etnologia, estabelecer certos parâmetros analíticos que possam verificar com maior acuidade os processos envolvidos em sua atividade. Se em *Congo* as emanções do inconsciente parecem afastar-se da trama verbal em jogo, nota-se, nas imagens icônicas e no encadeamento do som outras mediações que procuram atender à busca de uma história perdida, seja através de seus fantasmas, de seus mitos e de suas manifestações num presente vazio. Se há uma postura declarada que depõe contra um certo cientificismo, nota-se, neste mesmo percurso, a crise do sujeito que fala e expõe suas reminiscências como realizador imerso numa cultura urbana e letrada, haja visto as referências explícitas a Artur Ramos, Câmara Cascudo e Mário de Andrade, bem como a rede de influências que se deixam ecoar no próprio texto, a saber, Dziga Vertov e Joaquim Pedro de Andrade.

No campo sonoro promove-se a mesma descontinuidade presente no tecido das imagens; assim, desacordes da música contemporânea são alinhavados com batuques, ruídos e silêncio, nesse entremeio a voz over de uma criança lê um texto sobre a congada. Identificamos o ato da leitura pela dificuldade com que tenta, em vão, oferecer elementos do auto. Temos uma crítica às vo-

zes empostadas, frequentemente exercidas por homens nos documentários, a voz que unifica, informa e educa, a voz de Deus, interessa mais essa postura enunciativa que o seu próprio conteúdo.

As mediações operadas no processo analógico transbordam em reminiscências, ruínas e um vazio inquietante. A imagem em primeiro plano do rosto de um jovem mulato habitante da zona rural, a fotografia de uma família de negros, o plano geral de uma casa grande quase abandonada e do que seria um engenho com crianças mulatas brincando traduzem o universo complexo do processo de miscigenação do povo brasileiro que caminhou ao lado de um processo de opressão e de abandono dessa população no meio rural.

A foto posada da família restitui essa dimensão conflitiva das tensões subjetivas e identitárias do negro, sufocadas pelo branco. Esse encadeamento tem como finalidade inserir no espaço em que seria praticada a congada uma interrogação sobre os processos de desagregação da cultura negra e sua luta pela sobrevivência num ambiente hostil. Em outro momento, a câmera percorre as paredes de uma sala burguesa e num giro de 360° pára momentaneamente diante de medalhões com as seguintes inscrições “indústria”, “poesia”, “escultura”, “pintura”, “amor”, “pátria”, “música”, “jurisprudência”, “glória”, “deus”, “fidelidade”, “agricultura”, “medicina”, novamente vemos tecer um jogo de oposição em que, de um lado, está o ambiente letrado, burguês e cristão de origem européia, de outro, a congada como movimento de resistência. Assim, como os letrados que ao mesmo tempo informam de maneira inquiridora a congada, oferecem informações sem vínculo aparente, também vemos no material icônico uma oscilação entre um estado de descrença em relação ao ato de documentar atualizado pelas imagens prosaicas do feno e dos cachorros copulando, e um pronunciamento mordaz em relação aos processos de dissolução envolvidos, e isto se conclui pelas as imagens dos ex-votos e o plano final constituído de caveiras.

Considerações finais

Radical em sua estrutura, *Congo* constrói-se por uma montagem intelectual que prevê a participação e a reflexão do espectador. Em seu diálogo com suportes de naturezas diversas (palavra, foto, imagem filmada, fotograma em branco e em negro, gravura, sonoridades múltiplas), o filme transborda em questionamentos. Essa atitude reflexiva alinha-se, num certo sentido, ao pensamento de inspiração pós-estruturalista (Clifford, 1986, Trinh T. Minh-ha, 1993) que revê o posicionamento do sujeito centralizador do discurso e o papel do antropólogo por meio da reavaliação dos instrumentos tradicionalmente utilizados para a análise dos processos culturais, promovendo deslocamento da voz que

outrora procurava nutrir-se de objetividade e cientificidade, ensejando um discurso híbrido, auto-reflexivo e consciente das malhas que esses instrumentos oferecem ao labor científico ou artístico.

Congo sinaliza uma postura radical no horizonte do documentário brasileiro. Sabe-se que no período em que foi realizado havia a preocupação emergente por parte de alguns cineastas em preservar, por meio de estratégias convencionais e também em diálogo com o cinema moderno, manifestações da cultura popular situadas na zona rural, onde o sertão é o emblema e a Caravana Farkas assinala a produção que atualiza tais propósitos, justamente num período marcado ideologicamente pela defesa de um imaginário da nação focado nas representações sobre o povo. Ao se posicionar pela negação desse tipo de registro, sobretudo aqueles mais convencionais, e realizar um filme afeito à denúncia dos métodos de composição, traduzindo por vezes variadas um fenômeno que se embrenha de forma complexa na estrutura social, Arthur Omar assume outra postura moderna (antecipação da pós-modernidade?) a do artista em crise com os métodos de representação e que mantém uma preocupação flagrante em situar seu produto desviando-se da defesa da identidade e assumindo as tensões que permanecem nos processos de formação, desenvolvimento e práticas da cultura brasileira.

Referências bibliográficas

- Bernardet, J.-C. (1985). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- Cabral, O.R. (1951). As danças de congos no sul do Brasil. *Província de São Pedro*, jun., 06(15): 102-105. Porto Alegrepp.
- Câmara Cascudo, L. (1979). *Cinco livros do povo*. João Pessoa: Editora UFPB.
- Clifford, J. (1986). Introduction: partial truths. In J. Clifford & G. Marcus (Eds) *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Foucault, M. (1967). As ciências humanas. In E.P. Coelho, *Estruturalismo: Antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugalia.
- Omar, A. (1997). *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Omar, A. (1997). O antidocumentário provisoriamente. *Cinemais*, novembro/dezembro, (08): 179-203. Rio de Janeiro.
- Omar, A. (2001). *A lógica do êxtase*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

- Ramos, G. (s.d.). Arthur Omar: o anti-documentário em *Congo* (1972) e *O ano de 1798* (1975). São Paulo, 1993. Disponível em: <http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/targets/entrevistas/languages/portuguese/html/sobreoantidocumentario.html>
- Renov, M. (1986). Rethinking documentary: toward a taxonomy of mediation. *Wide Angle*, 18(3/4): 71-96. Birmingham.
- Trinh, T. Minh-Ha (1990). Documentary is/not a name. *October*, Spring, 52: 76-98. Cambridge.

Filmografia

- Congo* (1972), de Arthur Omar.
- A coroação de uma rainha* (1993), de Arthur Omar.
- A lógica do êxtase* (1998), de Arthur Omar.
- Pânico sutil* (1998), de Arthur Omar.
- Ressurreição* (1989), de Arthur Omar.
- Sumidades Carnavalescas* (1971), de Arthur Omar.
- Tesouro da juventude* (1977), de Arthur Omar.
- Triste trópico* (1974), de Arthur Omar.
- A última sereia* (1997), de Arthur Omar.

O *design sonoro* de material de arquivo na representação do horror trágico: uma análise de *México* (2002), de Alejandro González-Iñárritu

Tatiana Aneas & Guilherme Maia*

Resumo: Este artigo busca investigar os modos de produção de sentido e afeto mobilizados pelo filme *México* (2002), de Alejandro González Iñárritu. Para tanto, é feito um esforço de articulação entre dois autores da análise fílmica, a saber, Gomes (1996, 2004a, 2004b) e Odin (2004, 2011, 2012) com o objetivo de estabelecer um ponto de vista teórico-metodológico para a análise pretendida. Partimos da hipótese de que o filme se propõe a ser interpretado e experimentado como um documento, e que esta estratégia é fundamental para pôr em operação o programa poético desta obra, no qual o *design* do material de arquivo sonoro tem papel decisivo.

Palavras-chave: análise fílmica; *design* de som; Poética; modos de leitura.

Resumen: En este trabajo se investiga los modos de producción de sentido y afecto movilizados por la película *México* (2002), de Alejandro González Iñárritu. Para ello, se hace un esfuerzo de articulación entre dos autores del análisis fílmico, a saber, Gomes (1996, 2004a, 2004b) y Odin (2004, 2011, 2012), con el fin de establecer un punto de vista teórico-metodológico para el análisis pretendido. Partimos de la hipótesis de que la película propone ser interpretado y experimentado como un documento, y que esta estrategia es fundamental para poner en funcionamiento el programa poético de esta obra, en la que el diseño de material de archivo sonoro tiene un papel decisivo. Palabras clave: análisis fílmico; diseño de sonido; poética; modos de lectura.

Abstract: This paper investigates the meaning production and affection processes mobilized by *Mexico* film (2002), by Alejandro González Iñárritu. Therefore, it is constructed a joint effort between two authors of film analysis, namely, Gomes (1996, 2004a, 2004b) and Odin (2004, 2011, 2012) in order to establish a theoretical and methodological point of view to analysis. Our hypothesis is that the film intended to be interpreted and experienced as a document, and that this strategy is essential to put into operation the poetic program of this film, in which the sound archive material design plays a decisive role.

Keywords: film analysis; sound design; poetic; reading modes.

Résumé: Cet article examine les processus de production de sens et d'affect mobilisés par le film *Mexico* (Alejandro González Iñárritu, Angleterre, 2002). Pour ce faire, on

* Tatiana Aneas: Doutoranda. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. 40110-060, Salvador, Brasil. E-mail: tatiana.aneas@gmail.com

Guilherme Maia: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. 40110-060, Salvador, Brasil. E-mail: maia.au diovisual@gmail.com

Submissão do artigo: 08 de janeiro de 2016. Notificação de aceitação: 09 de fevereiro de 2016.

s'est efforcé d'articuler deux auteurs de l'analyse filmique – Gomes (1996, 2004a, 2004b) et Odin (2004, 2011, 2012) – avec pour objectif d'établir un point de vue théorique et méthodologique pour l'analyse souhaitée. Nous partons de l'hypothèse que le film se propose d'être interprété et expérimenté comme un document, et que cette stratégie est essentielle pour faire fonctionner le programme poétique de cette œuvre, dans laquelle le design du matériau d'archive sonore joue un rôle décisif.

Mots-clés: analyse filmique; design sonore; poétique; modes de lecture.

Muitos são os modos possíveis de analisar um produto audiovisual. Em geral, a escolha por um método de abordagem, por um modo de investigar, depende das perguntas às quais o filme nos convoca – como espectadores e como analistas. Considerar aspectos estéticos, econômicos, políticos, suas relações, ou estreitar o olhar para uma das dimensões de uma obra, são decisões que devem ser guiadas pela questão que se deve responder e pelas prováveis respostas a ela.

No caso de *Mexico* (Inglaterra/França, 2012, 11 min.), dirigido por Alejandro Gonzalez-Iñárritu, nos chama a atenção, em primeiro plano, as estratégias fílmicas que modelam nossas reações emocionais. Como somos colocados diante de representações que nos convocam ao horror, à comoção. Para o espectador, é construído um lugar de testemunha, e o filme se propõe a ser interpretado e experimentado como um documento (Odin, 2012). Nossa hipótese é que esta estratégia é fundamental para pôr em operação o programa poético desta obra (Gomes, 2004a, 2004b), e que, sem desconsiderar a importância do valor semântico das imagens, é na instância do projeto de som que esse programa poético manifesta com mais evidência suas estratégias e seu raro sabor. A análise que se segue tem o propósito de demonstrar a validade desta ideia.

Por se tratar de um problema que lida sobretudo com a dimensão estética do filme, com seus modos de produção de sentido, com os efeitos convocados, com as formas de leitura propostas pela obra, é que elegemos métodos dedicados à análise destes aspectos. Além da investigação do objeto propriamente, este artigo esboça uma possibilidade de articulação das premissas presentes em Odin (2012) e Gomes (2004a, 2004b). Isso porque nos interessa sobretudo o programa poético do curta, suas estratégias e recursos, que parece estar relacionado a um determinado contrato com o espectador – que podemos chamar modo de leitura documentarizante. O fenômeno fílmico, aqui, é a experiência do filme, e a forma como ela é tecida através da narrativa audiovisual.

Para breve contextualização, a peça é parte de uma série de onze curtas-metragens que relembram os atentados ao World Trade Center em 11 de setembro de 2001. Cada curta está sob responsabilidade de um diretor diferente, de diferentes nacionalidades. Dentre as onze obras que compõem o conjunto, esta

é a única que opta por privilegiar a construção de um olhar documental sobre os acontecimentos. Ao contrário do que ocorre com os outros dez curtas, neste caso a narrativa não propõe um fragmento ficcional que de alguma maneira remete o espectador aos fatos históricos. O apreciador, antes, é confrontado com os registros, documentos sonoros e imagéticos, das cenas do horror real vivenciado pelos envolvidos nos atentados.

A partir disto, é possível imaginar que parte significativa do programa poético (Gomes, 2004a) desta obra esteja calcado em estratégias de composição que propõem para o apreciador um determinado contrato de leitura, no qual a premissa fundamental é a que ele está diante de uma representação que se promete um recorte do "real". Mais do que isso, o filme parece querer posicionar o espectador como uma testemunha daqueles acontecimentos.

No mesmo sentido, partindo do que Odin chama de "modo de produção de sentido documentarizante"(2012), é possível pensar que trata-se de uma obra que leva o espectador a pressupor um enunciador real como origem deste discurso que é a base da sua experiência fílmica. Isso porque o espectador é convidado a experimentar os acontecimentos tais como eles foram supostamente testemunhados e vividos por pessoas que estivessem no lugar e na hora em que ocorreram. Vale ressaltar que este não é o único modo de leitura mobilizado pelo filme. Há certamente um interesse por parte da obra de ser recebida também como objeto estético, por exemplo, que utiliza estratégias e recursos narrativos e audiovisuais pouco usuais, inovadores, criativos. São dimensões que não se excluem, trata-se, aqui, mais de uma questão de predominância. Até porque os efeitos produzidos (ou, pelo menos, a intensidade com que são produzidos) na apreciação são em certa medida derivados do fato de que tomamos aqueles sons e imagens como reais.

Pressupostos teórico-metodológicos

A análise aqui proposta está centrada nas estratégias de composição fílmica e os modos que a obra convoca e mobiliza o espectador. Por isso, o ponto de vista metodológico que irá ser construído é de natureza sobretudo textual, imanente. Em seguida apresentaremos premissas e desdobramentos metodológicos para esta análise derivados de Odin e Gomes.

De Odin e sua abordagem semiopragmática utilizaremos sobretudo a ideia de que determinados filmes, sob certas circunstâncias, podem desencadear diferentes "modalidades da produção de sentido e afetos"(Odin, 2011). Para o autor, estes modos são operadores de análise que objetivam dar conta dos processos de produção de sentido permitidos pelo filme. São operadores que intentam sobretudo revelar qual a recepção construída pelo texto, a partir do tipo

de experiência comunicacional que provocam e das operações de interpretação que mobilizam. E que podem variar dependendo do público e da circunstância de recepção, mas cujas possibilidades estarão sempre previstas na composição do filme de alguma maneira – ou, ao menos um conjunto restrito de possibilidades de interpretação. Todo filme programa, de alguma forma, os modos pelos quais pode ser interpretado.

Abstrair a modalidade que predomina neste processo significa compreender "os tipos de espaço permitidos pelo texto, as formas de colocação discursiva aceitas, as relações afetivas possíveis de serem instauradas pelo filme, e a estrutura enunciativa que o produto autoriza o receptor a produzir"(Odin, 2004: 33). A depender dos processos desencadeados, então, Odin defende que o modo de leitura pode ser ficcionalizante, documentarizante, espetacularizante, artístico, estético, energético ou privado (*idem*: 36).

Por leitura documentarizante entendemos toda "leitura capaz de tratar o filme como documento"(Odin, 2012: 13), o que parece estar exemplificado em *Mexico*. Para o espectador, a origem do discurso fílmico é um enunciador real – ou melhor, o espectador pressupõe a realidade do enunciador. "Nessa perspectiva, tudo o que se encontra diante da câmera (cenários, figurinos, personagens etc.) torna-se objeto da leitura documentarizante."(*idem*: 17). Em *Mexico*, as imagens e sons apresentados devem ser tomados como fragmentos de uma realidade caótica e horrível. A câmera, e o apreciador, são construídos como verdadeiras testemunhas oculares, e o filme ganha sentido por ser um registro, por captar o que acontece ali naquele momento, estabelecendo relação quase indexical entre as imagens e o que elas representam.

Ao tratar dos recursos estilísticos comuns aos filmes de reportagem, perceberemos que muitos deles estão presentes em *Mexico*, embora esta classificação não pareça ser suficiente para explicar esta obra.

No nível da imagem: flou [foco embaçado], tremulação da imagem, *travelings* aos solavancos, panorâmicas hesitantes, golpes de zoom, rupturas brutais no desenvolvimento dos planos e no encadeamento das sequências, longos planos-sequências, iluminação deficiente, grão da película (...) No nível do som: timbre específico do som direto (por oposição ao som de estúdio: ausência de ressonância), ruído, estrutura linguística da palavra "viva"(...). (Odin, 2012: 25).

É preciso, porém, ressaltar que a perspectiva de Odin não propõe uma leitura estritamente imanente. Embora o artigo de Odin intitulado: "Filme documentário, leitura documentarizante", e publicado no Brasil em 2012, sobre o filme documentário apresente uma tendência mais centrada no filme em si, é igualmente verdade que sua pesquisa (Odin, 2004, 2011) tende a propor uma terceira via entre perspectivas imanentistas e contextualistas. É por isso que o

autor defende a importância de se considerar os espaços de produção, e sobretudo os espaços de recepção em que o filme é percebido. Isso porque, além das restrições internas à obra (como os créditos iniciais que impõem uma leitura fictivizante ao informar que existe a interpretação de atores), existe também um feixe de restrições relativos ao contexto em que estas obras são recebidas (Odin, 2004: 21). Daí que um mesmo filme de ficção pode ser interpretado a partir de um olhar estético quando apreciado em festivais, por exemplo, ou a partir de um modo de produção de sentido documentarizante quando recebido no contexto de um curso de cinema.

Nesta investigação especificamente, a compreensão deste contexto de produção ou recepção não está no centro da problemática que se pretende dar conta. Por isso, este aspecto do pensamento do autor não é discutido no sentido de transformá-lo em operador de análise. O que, por outro lado, não significa dizer que não seja possível fazê-lo, inclusive com resultados significativos.

É no ponto em que defende a existência de elementos internos ao filme que modelizam sua interpretação que a semiopragmática de Odin encontra a poética do filme de Gomes. É também em Gomes que encontraremos indicações de procedimentos metodológicos adotados nesta análise.

A partir de leituras de Aristóteles, Eco e Pareyson, Gomes afirma que, tal como Aristóteles, está interessado em objetos cuja representação está baseada na *mímeses* (imitação), isto é, na representação de ações por personagens – o que a teoria contemporânea do audiovisual chama narrativas. Gomes vai se inspirar na Poética para pressupor que uma obra pode ser pensada a partir da sua destinação, o seu propósito, sua finalidade. E, para Aristóteles, a destinação de uma obra é o seu efeito. Ou melhor, é produzir o efeito para o qual ela foi composta, programada. Assim, uma tragédia bem-sucedida não deve fazer outra coisa que provocar horror e compaixão, assim como a comédia deve produzir graça, necessariamente. Tratam-se de efeitos emocionais que dizem respeito aos gêneros aos quais estas obras se filiam.

Ele chama a atenção para o fato de que os efeitos somente podem se efetivar na apreciação, com a participação de um receptor ou apreciador. Mas que, por outro lado, este efeito é previsto na criação e as suas instruções de ativação estão presentes na obra, através da sua composição. Trata-se de um conjunto de premissas para uma perspectiva analítica que se ocupe em investigar "os efeitos da composição e da relação entre tais efeitos realizados e as estratégias presentes em tal composição" (Gomes, 2004a: 21). Ou seja, ao partir para a análise de um filme, uma chave analítica viável seria questionar sobre os efeitos que ele produz e como ele os produz – através de quais estratégias e recursos. "A poética estaria, então, voltada para identificar e tematizar os

artifícios que no filme solicitam esta ou aquela reação, esse ou aquele efeito no ânimo do espectador"(Gomes, 2004a: 23).

Uma segunda orientação metodológica da Poética indica que, se queremos observar efeitos e estratégias, o objeto de tal análise deve ser a experiência fílmica. Isso porque é somente através dela que é possível observar os efeitos; é na textura do filme que estão inscritas essas estratégias, e não no discurso do realizador ou da crítica.

O procedimento metodológico então prescreve que se identifique, primeiro, a natureza dos efeitos produzidos ou do lugar construído pelo filme para o apreciador. Alguém poderia dizer que a apreciação empírica comporta nuances e diferenças entre os efeitos produzidos, a depender de múltiplos fatores – como seja o contexto de recepção. Mas, neste caso, trata-se de identificar os efeitos permitidos pelo filme, previstos pelo texto, e nada além disto. Por fim, Gomes vai propor que a peça fílmica seja decomposta em três estágios de organização dos seus elementos: efeitos, estratégias e meios ou recursos. E que o filme, enquanto máquina de produção de encantos, opera no sentido de produzir três tipos de efeitos no apreciador: cognitivos, sensoriais ou emocionais.

Este filme parece exemplar para operar a articulação entre os dois autores, uma vez que compreender a maneira como a obra posiciona seu espectador como testemunha, levando-o a construir um "enunciador pressuposto real" é fundamental para disparar na apreciação o programa poético previsto na obra. Esse movimento nos parece acertado sobretudo para defender que convocar um modo de leitura documentarizante é parte substancial das estratégias de produção de efeitos que compõem *Mexico*, e que fazem deste filme uma obra singular.

Analisando *Mexico*

Cabe agora examinar mais atentamente as principais estratégias e recursos compositivos que concorrem para posicionar o espectador desta maneira específica e para nele fazer operar seu programa de efeitos. Programa este que, no aspecto emocional, está baseado sobretudo na produção de horror e compaixão.¹ Sentimentos descritos por Aristóteles como derivados de uma experiência em que presenciamos um outro, semelhante a nós, em situação de infortúnio. Interessante notar que, para o clássico, tratam-se dos efeitos típicos da tragédia. E Iñárritu parece fazer questão de apresentar o ataque às torres gê-

1. Discussão presente n' Arte Poética de Aristóteles (2006).

meas como um acontecimento trágico – aqui não causado pelo acaso ou pelo destino, mas pela incapacidade do homem de lidar com a diferença.

Vale ainda observar que, embora aproxime o espectador desta “realidade” experimentada, o filme não o faz com o intuito de objetivar essa relação com os atentados. Ao contrário, há claramente uma estratégia de nos fazer comover com as reações tão “verídicas” e espontâneas que vemos e ouvimos – sobretudo ouvimos. Parece que, ao mobilizar um modo de leitura documentarizante, ao nos fazer crer que tudo aquilo aconteceu de fato e daquela maneira, o filme intensifica seus efeitos emocionais. Afinal, não são com personagens fictícios que estamos nos identificando, mas com pessoas de carne e osso, que presenciaram, viveram (e morreram) aquela situação extrema. O modo como o material de arquivo é organizado pela montagem é decisivo nesse processo. Os sons e as imagens registrados no momento em que o fato ocorreu não estão no filme como mera prova ou espelhamento de algo acontecido, mas sim, como recomenda Didi-Huberman (2012), transformado em narrativa e matéria expressiva, por meio de recortes e de uma montagem cruzada que estabelece relações entre arquivos e também com outros materiais de expressão.

Em um regime minimalista severo na dimensão visual, o que o filme mais nos mostra é o nada, o vazio. Ao longo dos cerca de 11 minutos de duração, nós, os espectadores, olhamos para aproximadamente 8,5 minutos de tela preta. No pouco tempo restante, o que mais vemos são breves *inserts* de planos abertos, em baixa resolução, que “rasgam” a tela preta para nos mostrar quadros compostos por partes do céu, a fachada de um edifício e algumas poucas figuras humanas vistas à distância. Em um filme de natureza tão rara, as estratégias sonoras se impõem naturalmente como foco de qualquer análise. Optamos aqui por observar, especialmente, o modo como o material de arquivo, associado ao *design* de som, é organizado como estratégia de afetação cognitiva, sensorial e emocional, atentos ao fato de que quem assina a arte sonora do filme é o próprio diretor, em parceria com o *cantautor* Gustavo Santaolalla.

O espetáculo começa com silêncio e uma tela preta que se estende por cerca de dois minutos e vinte segundos. O primeiro evento da trilha sonora é o que, em música, chamamos de um *crescendo dal niente*, ou seja, um *fade in* a partir do silêncio, de vozes entoando *Salás*, o “canto falado” com textos do Alcorão dos rituais muçulmanos de reza. O *crescendo*, em passo lento, é acompanhado por um aumento progressivo no grau de densidade das vozes: um número cada vez maior de pessoas entoam rezas com textos e “afinações” diferentes, não sincronizadas ritmicamente. Ouvidas, a princípio, como se proferidas à distância, as vozes que oram chegam, pouco a pouco, cada vez mais perto de nós. Presupondo que o leitor-modelo (Eco, 1994) da obra não entende o idioma, o

canto falado coletivo assincrônico molda um mantra heterofônico e microtonal, decerto não desprovido de grande beleza plástica. Entretanto, o constante crescendo e as tensões harmônicas, associados à ausência de outra informação na tela que não a cor preta, produzem também um crescente sentido de inquietação, processo do qual, é claro, participa o registro que temos na memória do conflito entre determinados grupos islâmicos e os EUA massivamente difundido pelos meios de comunicação. Ademais, o espectador previsto na obra bem sabe que está assistindo a uma série de filmes curtos sobre o ataque às Torres Gêmeas.

Seguem as vozes e ouvimos um primeiro “baque” surdo – um impacto – em volume moderado. Um segundo som de impacto, com mais volume e presença, é seguido de outros, espaçadamente e em variada dinâmica. Neste ponto, o som de impacto é matéria sonora quase “pura”, que afeta a escuta reduzida – a qualidade do som em si – e põe em movimento a causal – a busca de uma relação do signo sonoro com algum referente (Chion, 2011): que som é esse, que surge no meio das vozes desses homens muçulmanos que rezam e chegam cada vez mais perto de nós? O primeiro movimento da cognição, na ausência de outro *input*, sobretudo na ausência de imagens, é o de buscar atribuir um sentido mínimo ao que é dado à percepção. Mesmo as primeiras imagens, no entanto, apresentadas em planos que duram frações de segundo, não dão conta de explicitar a fonte deste som que, a princípio, só não passa despercebido em meio à heterofonia das rezas porque é reiterado e, assim, se impõe como signo em busca de um significado.

Seguem os sons de impactos espaçados, somados às vozes. Em fluxo dinâmico também *dal niente*, emerge aquilo que no jargão do design de som chamamos de *drone*, um som contínuo na região médio-grave (no caso em análise, uma nota musical sustentada), recurso via de regra utilizado para produzir a sensação de tensão, muitas vezes como um sinal de que algo grave está para acontecer. Com a mesma dinâmica em *crescendo*, a região médio-aguda vai sendo preenchida pelo som de um trinado em instrumento metálico da família dos idiofones de agitação (como os guizos). Percebe-se, portanto, uma estratégia de superposição de camadas sonoras, que opera pelo menos em três níveis: na dimensão cognitiva, reconhecemos a presença do Islã no filme, enquanto saboreamos um efeito de natureza sensorial de beleza, mas também de crescente tensão, uma vez que rezas, impactos e *drone* são oferecidos à escuta em dinâmica cada vez mais forte, excitando nossas expectativas em frente à tela “muda”.

Um som de impacto em dinâmica mais forte que todos os anteriores dá acento sonoro à primeira e brevíssima imagem que o filme oferece: durante

um terço de segundo, vemos uma seção da fachada de um prédio, o céu e o que parece ser algo em queda livre. A seguir, a tessitura das notas sustentadas é progressivamente expandida, a princípio na região aguda, a seguir nos graves, enquanto continuamos a ouvir uma cortina densa composta pelo agitar dos “guizos”. O resultado até aqui é uma massa heterofônica áspera que se torna a cada momento mais intensa, densa e tensa, operando, primordialmente, em um regime sensorial.

Um segundo ponto de sincronização (Chion, 2011) entre um som de impacto em volume mais alto e um *drop* de imagem semelhante ao anterior (2/3 de segundo), antecede o início do segundo ato da trilha sonora. Este é marcado pela mudança para um regime factual, com a entrada de uma voz masculina, que identificamos como emitida por uma estação de rádio ou TV anunciando, em inglês, as condições atmosféricas de “um esplêndido dia de setembro”. Frase que a edição oferece à escuta com a entrada, em pano-de-fundo, de uma sutil melodia em tom menor, sem acompanhamento e executada no piano. É um esplêndido dia de setembro, mas uma melodia ao longe nos fala um pouco de tristeza. A frase do locutor é repetida em *loop* enquanto ouvimos, em *fade in*, o som de um avião a jato em voo, que vai do *pianíssimo* ao fortíssimo.

É sobre um fundo intensamente cacofônico, formado por uma massa densa de ruídos de colisão, sirenes, estática de comunicação por rádio, vozerio, motores e o trinado de “guizos” (que permanece constante até quase o final do filme), que escutamos agora o relato radiofônico de um repórter perplexo e desesperado dando conta dos acontecimentos que se desenvolvem diante dos seus olhos. A ideia de que se trata de uma notícia via rádio é estabelecida pela vinheta da emissora antes da informação e pela “qualidade” do áudio. Uma impressão de que se trata de uma inserção ao vivo deriva do próprio conteúdo da fala do repórter, que não sabe descrever ao certo o que acontece diante dos seus olhos:² o impacto dos aviões no World Trade Center. As vozes, que no primeiro ato tinham o tom das orações, agora são “gritos” de diversas vozes masculinas emocionadas que descrevem, em *broadcast*, o que está acontecendo. Tudo no material de arquivo e no *design* de som concorre para construir a percepção de que são testemunhos reais e para nos fazer imergir na atmosfera de perplexidade e caos do momento em que tudo aquilo aconteceu.

O ato sonoro seguinte, ainda sobre o mesmo fundo heterofônico denso e caótico, é a superposição de vozes masculinas de locutores, em vários idiomas, mostrando-nos a repercussão do fato no resto do mundo. A dinâmica e a densidade do *drone* são intensificadas. Um “crash” em alto volume, interrompe

2. "Estamos agora no World Trade Center, algo aconteceu aqui. Um avião, muita fumaça sai de uma das torres".

subitamente o fluxo do *drone* na região grave, mas a sustentação do acorde tenso na região aguda permanece na trilha sonora. O “crash” coincide com o momento no qual um aumento no ritmo e na duração das imagens de arquivo deixa mais claro que o que está sendo mostrado são os *jumpers*.³ A mudança na textura da malha sonora marca o início de um novo parágrafo na narrativa, momento no qual um locutor, com voz emocionada, informa aos ouvintes de que há pessoas se jogando das janelas do prédio. O vazio na região grave faz com que ouçamos com mais clareza o som dos impactos que – agora temos certeza absoluta, mesmo em um regime assincrônico no qual jamais vemos corpos atingindo o solo –, trata-se do som da chegada ao chão dos corpos das pessoas que optaram por tentar sobreviver a um salto com muitas chances de ser mortal. Na progressão dramática, não são mais dois prédios que foram atingidos, são mulheres e homens desesperados. São, agora, “uns de nós”.

Apesar de oferecidas à apreciação em doses mínimas, as imagens dos *jumpers*, mostradas em ritmo e duração crescentes, muitas vezes em conjunção com sons de impacto na trilha sonora, são decisivas no caráter da obra. Além de operarem na dimensão sensorial da progressão dramática (ritmo e duração crescentes), são decisivas no engajamento emocional do espectador, pois deixam claro que são imagens captadas no momento do acontecimento, o que é possível inferir a partir da qualidade destas capturas – imagens pouco nítidas, trêmulas, típicas de cinegrafistas amadores, embora não totalmente destituídas de certa beleza plástica – aquilo que Odin chamará de “instruções textuais” oriundas do sistema estilístico típico dos filmes de reportagem. Trata-se de mais uma estratégia para “pôr em ação o modo de leitura documentarizante”(Odin, 2012: 19).

3. Como ficaram conhecidos na imprensa norte-americana aqueles que foram obrigados a pular dos prédios em chamas. Muitas destas imagens mostradas no filme foram consideradas pelos norte-americanos como ultrajantes, gerando polêmica quando publicadas/exibidas e mesmo censuradas por alguns meios de comunicação.



Figura 1.

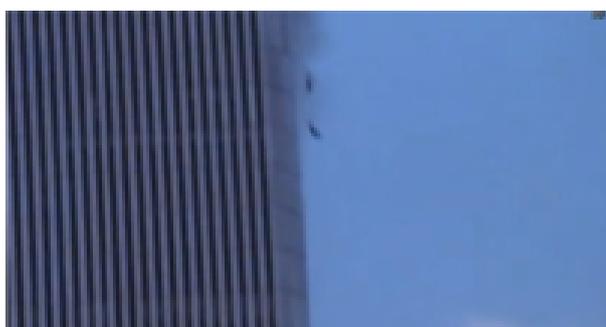


Figura 2.

O horror e a compaixão já vinham sendo construídos, mas a convocação da piedade, especificamente, se acentua bastante a partir no “crash” e atinge o ponto culminante no momento em que começamos a ouvir *bips* de secretárias eletrônicas e mensagens gravadas por passageiros do avião e por pessoas que estavam nos escritórios das torres para seus familiares. O filme quer que ouçamos as palavras e as entonações claramente. Não importa somente o que é dito mas, principalmente, o modo como é dito, o fluxo de emoções que aquelas vozes transmitem. Neste momento, o tecido heterofônico sai e dá lugar a uma textura bem mais rarefeita. Além das vozes, somente o som dos trinados nos “guizos”, em pano-de-fundo, para que ouçamos com máxima clareza, bem perto de nós, todo o conteúdo emocional da voz da mulher que deixa um recado na secretária eletrônica dizendo ao companheiro: “Amo você, diga às crianças que também as amo, tchau amor”, concluindo este segmento da narrativa em um *fortíssimo* de compaixão.

Um ruído rumoroso grave invade a trilha sonora em *crescendo*, dando início à próxima seção. Voltam as vozes em *broadcasting*, agora descrevendo o momento em que a primeira torre desaba. Na trama sonora, é construída nova atmosfera cacofônica densa, com acréscimo de um sinal eletrônico, agudo e insistente aos movimentos dos ruídos graves rumorosos do desabamento, às vozes, aos impactos e aos obstinados guizos. Nada agora se aproxima do que tradicionalmente conhecemos como “musical”, como era o caso do *drone* de notas sustentadas. Em dinâmica e densidade crescentes, essa é a “cama” sobre a qual ouvimos, também em *broadcasting*, vozes de ódio que clamam por vingança. “Quero que ataquemos as mães deles, quero que ataquemos os filhos deles” é a última dessas frases, que também fica repetida em *loop* por um tempo, em contraponto com outra voz masculina que repete uma frase em árabe, saindo a seguir para nos deixar somente com a tela preta e uma massa de ruídos espessa, áspera, incômoda, que ocupa praticamente todas as faixas de frequência e não para de crescer em volume, densidade e tessitura durante cerca de 30 segundos, fazendo os nossos ouvidos cada vez mais “arranhados” e saturados clamarem por alívio, que é justamente o que o filme nos dá a seguir, com a dádiva de um silêncio absoluto.

Nada. Tela preta e falantes silenciosos por cerca de 5 segundos. Respira o filme, respiramos nós, aliviados, mas por pouco tempo. As imagens das torres desabando, que aparecem a seguir sobre um fundo de silêncio absoluto, marcam o ponto final do discurso baseado em material de arquivo, em uma chave trágica que extrai do efeito de contraste com o tecido caótico que vinha sendo oferecido à escuta um impacto dramático importante e constrói, no silêncio, um espaço para reflexão sobre o que foi *audiovisto* anteriormente.

Após o momento em que a narrativa enfim entrega aquilo que passa todo o tempo prometendo – a imagem da queda das torres –, voltamos a olhar para a tela preta e, em um longo *crossfade* para uma tela totalmente branca, a ouvir as mesmas vozes que oram no início do filme, demonstrando uma instância autoral preocupada em “costurar” o fim com o princípio, ou seja, atenta ao equilíbrio formal da narrativa. Desta vez, contudo, vai entrando no campo sonoro a música composta por Gustavo Santaolalla e Osvaldo Golizov. Tonal, melódica, de natureza romântica e executada em cordas, o volume da música aumenta lentamente e a melodia passa a reinar absoluta na trilha sonora. No mesmo passo, a tela vai se tornando cada vez mais clara. Essas mudanças súbitas no ritmo da narrativa e na natureza do que nos é oferecido à visão e à escuta, que operam como uma espécie de “alívio lírico” em relação ao altíssimo grau de tensão do segmento anterior, preparam o desfecho da obra. Nos últimos segundos, na tela já completamente branca, surge em *fade in* o

leiteiro "*Does God's light guide us or blind us?*",⁴ com uma tradução em árabe da frase. O último signo do último sintagma do filme é um ponto de interrogação.

Este curto ato conclusivo do filme, decerto mereceria um investimento analítico mais vigoroso. Tomamos aqui a decisão hermenêutica de que o filme não engendra em si um programa cognitivo destinado a defender um ou outro lado do conflito no qual o ataque suicida às Torres Gêmeas está inserido. É claro que o que ouvimos com mais fartura são as vozes de testemunhas e vítimas indiretas de um ato de extrema violência. Tendemos, assim, a uma posição empática em relação aos que foram atacados. A frase final escrita na tela, nos idiomas dos dois povos envolvidos diretamente no conflito, no entanto, convida a cognição do espectador para refletir não somente sobre esse episódio específico, mas para o hiperbólico grau de violência cometida pelo homem contra o homem, ao longo da nossa história, tendo como justificativa aparente a palavra de deuses e profetas. Na interpretação desta análise, os protagonistas dessa história não são George W. Bush e Osama bin Laden, mas sim as vozes anônimas de um povo que é representado orando e realizando ataques suicidas, enquanto um outro nos é mostrado em uma chave de pavor, desespero e ódio.

Ainda em relação à seção conclusiva do filme, mereceria também maior atenção analítica o caráter acentuadamente sentimental que a música de Santalolalla e Golizov acrescenta à experiência de apreciação, sugerindo até mesmo uma leitura retroativa do filme sob uma perspectiva (demasiadamente?) melodramática. Temendo, contudo, enveredar por reflexões que nos desviassem por demais do nosso objeto, optamos por colocar a ênfase da análise nos conteúdos gerados pelo material de arquivo, recurso do qual a seção final da obra se descarta por completo.



Figura 3.

4. "A luz de Deus nos guia ou nos cega?" (tradução nossa)



Figura 4.

Considerações finais

A título de síntese, defendemos nesta análise que *Mexico* é um filme que busca engajar o espectador do ponto de vista emocional, cognitivo e sensorial sobretudo a partir de estratégias que constroem, primeiro, uma posição de testemunha e um modo de produção de sentido documentarizante. O que significa que pressupomos a realidade dos registros e de seus autores, a partir do uso do recurso das imagens e dos sons de arquivo. E que, segundo, este modo de leitura é importante não apenas no sentido de construir esta posição testemunhal, mas também de intensificar as estratégias de produção de empatia e sentimento com relação aos personagens da narrativa, aos envolvidos nos atentados.

Nota-se também a presença de estratégias voltadas para a produção de desorientação de ordem cognitiva e sensorial. Embora o conteúdo da narrativa⁵ não seja de grande complexidade, até por fazer parte da enciclopédia de qualquer espectador médio, as informações não são dadas facilmente. É como se o filme quisesse inserir o espectador no centro do caos que se instalou naquele lugar. Como se quisesse reproduzir na apreciação todo o choque e perplexidade, toda a dificuldade em compreender e em reagir, em atribuir um sentido e um motivo ao que estava ocorrendo, produzidos pelos atentados do ponto de vista de quem os testemunhou. E, para isso, trata de desorientá-lo, fornecendo informações fragmentadas e incompletas, provocando sentimentos de angústia, ansiedade e incerteza sobre o que acontece e o que acontecerá – os mesmos que devem ter acometido aqueles que lá estavam. A tela preta, os planos rápidos e rarefeitos, não são apenas meios para produzir estranhamento por se distanciarem das convenções cinematográficas. São antes escolhas fundamentais para intensificar a desorientação, tanto cognitiva como sensorial. Cognitiva

5. Aquilo que Bordwell (1985) chamaria de fábula, no caso de obras ficcionais.

porque a narrativa não se esforça em fornecer pistas que permitam ao espectador criar hipóteses sobre o seu desenrolar, sobre o que virá no próximo plano ou na próxima sequência – que aqui são mais sonoras do que imagéticas, importa insistir. E sensorial porque a escassez de imagens obriga o apreciador a construir sua referência espacial com base naquilo que escuta, e não no que vê.

Ainda nesta mesma chave, percebe-se também estratégias destinadas a fazer com que o espectador se sinta tragado por um turbilhão de informações incompletas que não dão conta de explicar com clareza o que estava ocorrendo. São diferentes vozes, em diversos idiomas, que se chocam, são montadas umas sobre as outras, sem que o *off* anterior tenha terminado – de modo semelhante ao que acontece nos primeiros minutos de filme, na montagem sonora das rezas islâmicas. Incapaz de apreender o conteúdo do que é dito, o espectador entra em um estado de anestesia cognitiva. Literalmente, desistimos de tentar entender, e o que nos resta pode ser o prazer sensorial da escuta. Ou a angústia derivada da ausência de sentido.⁶

Creemos, ainda, que análise tenha dado conta de explicitar a presença de uma instância autoral que organiza os materiais sonoros de arquivo em um *design* de acentuado rigor formal e, ao mesmo tempo, a serviço de uma progressão narrativa e dramática rica e astutamente urdida para produzir os efeitos trágicos do horror e da piedade. Nesse sentido, é notável o modo como o filme organiza informações orais factuais em um fluxo de texturas, tessituras e contrastes, construindo um espectro dinâmico que vai do silêncio absoluto ao limite de tolerância da nossa escuta a ruídos em altíssimo volume.

Embora acreditemos que a abordagem imanente, centrada no programa poético do filme e nos seus modos de engajar o espectador tenha sido uma escolha metodológica adequada para demonstrar como a obra constrói o lugar do apreciador, sabemos, é claro, que não é a única perspectiva possível. Certamente, para uma pesquisa interessada em discutir as fronteiras entre ficção e documentário, trata-se de um objeto privilegiado. Muito nos faz crer ser promissora, também, uma análise desta obra na relação com seu contexto produtivo, seu autor e seu projeto artístico.⁷ Iñárritu é sabidamente um diretor reconhecido por seu estilo de construir narrativas nas quais seus personagens sofrem com as determinações do acaso, tal e qual aqueles que eventualmente estavam no World Trade Center no 11/09.

6. Esta interpretação está condicionada ao fato de que o espectador/analista não é um poliglota. Mas é igualmente verdade que o filme não parece construir um espectador-modelo desta forma. Ademais, não é difícil concordar que, independente da forma como são apresentados, estes são fatos difíceis de serem compreendidos.

7. Em 2002, o diretor já tinha produzido e sido premiado com *Amores Brutos* (México, 2000). Depois, faria *21 Gramas* (Estados Unidos, 2003), *Babel* (França/Estados Unidos/México, 2006), *Beautiful* (México/Espanha, 2010) e *Birdman* (Estados Unidos, 2014).

Aliás, interessante notar essa presença da instância autoral em um comentário irônico que ocorre nos primeiros minutos de filme, pouco antes de sermos apresentados às primeiras evidências do horror. Falamos aqui da já mencionada transmissão radiofônica que repete, em *loop*, a voz de um locutor que diz ser aquele "um esplêndido dia de setembro". É como se, no esforço de representar o abominável, Iñárritu quisesse dar à sua narrativa uma forma tão absurda e desnorteante quanto o é o seu próprio conteúdo.

Referências bibliográficas

- Aristóteles (2006). *Arte Poética*. Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Chion, M. (2011). *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM Imago.
- Eco, U. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras. Tradução de: Six Walks in the Fictional Woods (Cambridge, MA: Harvard University, 1994).
- Gomes, W.S. (1996). Estratégias de produção de encanto: o alcance contemporâneo da Poética. *Textos de Cultura e Comunicação*, (35): 99-124.
- Gomes, W.S. (2004). La poética del cine e la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 31(21): 85-105. São Paulo: Annablue.
- Gomes, W.S. (2004). Princípios de Poética (com ênfase na Poética do Cinema). In M. Pereira, R. Gomes & V. Figueiredo (Org.), *Comunica* (pp. 93-125).
- Odin, R. (2004). A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In F.P. Ramos (Org.), *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional* (pp. 27-45). São Paulo: Senac.
- Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 39(37): 10-30. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP.
- Odin, R. (2011). *Les espaces de communication: introduction à la sémiopragmatique*. Grenoble: Press universitaires de Grenoble.

Filmografia

Mexico, 11'09"01 September 11 (2002), de Alejandro González Iñárritu. (Produção: Alain Brigand. Paris: Bac Films, 2002. DVD (134 min.), son. color.)

Identidade e memória nos documentários da TV OVO: a ressignificação local em projetos de comunicação comunitária

Neli Fabiane Mombelli & Cássio dos Santos Tomaim*

Resumo: Este artigo estuda a ressignificação da memória e a construção da identidade local ao analisar documentários da TV OVO sobre bairros de Santa Maria/RS. O pressuposto teórico parte do documentário enquanto “lugar de memória” e avalia a existência de uma perspectiva de comunicação contra-hegemônica a partir da análise fílmica.

Palavras-chave: memória; identidade; documentário; comunicação comunitária.

Resumen: Este artículo estudia la resignificación de la memoria y la construcción de la identidad local al analizar documentales de TV OVO sobre barrios de Santa Maria/RS. El presupuesto teórico parte del documental como un "lugar de memoria" y evalúa la existencia de una perspectiva de comunicación contrahegemónica a partir del análisis fílmico.

Palabras clave: memoria; identidad; documental; comunicación comunitaria.

Abstract: This article studies the memory reframed and the construction of local identity through the analysis of TV OVO documentaries about neighborhoods on the city of Santa Maria/RS. The theoretical purpose is the documentary as a “place of memory” and the existence of a communication counterhegemonic perspective by the film analysis.

Keywords: memory; identity; documentary; community communication.

Résumé: Cet article étudie la ressignification de la mémoire et la construction d’une identité locale en analysant des documentaires de TV OVO sur des quartiers de Santa Maria/RS. L’hypothèse théorique a comme point de départ le documentaire en tant que « lieu de mémoire » et examine l’existence d’une perspective contre-hégémonique à partir de l’analyse du film.

Mots-clés: mémoire; identité; documentaire; communication de la Communauté.

* Neli Fabiane Mombelli: Doutoranda. Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Departamento de Ciências da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 97105-900, Santa Maria, Brasil. E-mail: nelifabiane@gmail.com
Cássio dos Santos Tomaim: Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Departamento de Ciências da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 97105-900, Santa Maria, Brasil. E-mail: tomaim78@gmail.com

Submissão do artigo: 05 de dezembro de 2015. Notificação de aceitação: 19 de fevereiro de 2016.

Introdução

Neste artigo,¹ buscamos compreender como a memória e a identidade de uma cidade são ressignificadas em documentários que abordam a construção simbólica e o imaginário social desse lugar a partir da representação de bairros eleitos patrimônios culturais. A preocupação com a memória, que compreende lembranças e esquecimentos, surge com a modernidade. A rápida modernização da América Latina e o culto do tempo presente acabaram por distanciar o hoje do ontem, e nesse processo muitos dos rastros do passado que dão sustentação às identidades, se apagaram com os respingos do desenvolvimento.

Assim, a fórmula encontrada para ligar o presente ao passado e resgatar as origens das identidades é a criação de “lugares de memória”. Como afirma Pierre Nora (1993: 7), esses lugares são criados porque não existem mais meios de memória. Assim, a memória assume formas, torna-se tangível, material, deixando de transitar entre lembranças e esquecimentos que são a sua essência. Os “lugares de memória” possuem no seu devir uma vontade de memória, constituindo-se em objetos ou convenções que mantêm viva e simbolizada, em qualquer detalhe, a inconstância das lembranças que vão e vêm em nossa mente. E nesse ínterim é que se constituem os laços de pertencimento e as identidades.

São esses aspectos que analisamos neste artigo, tendo em vista que os dois documentários selecionados retratam o patrimônio cultural de Santa Maria, cidade ao centro do Estado do Rio Grande do Sul, no extremo Sul do Brasil, que tem como fio condutor da narrativa audiovisual a construção de uma memória santa-mariense.

Os documentários são produzidos pela TV OVO, um projeto de comunicação comunitária, constituído juridicamente em uma associação sem fins lucrativos, que iniciou suas atividades em 1996, na Vila Caramelo, zona oeste de Santa Maria. No início, era uma oficina de audiovisual para os adolescentes do bairro periférico mas, em 1997, foi institucionalizada pelos próprios jovens participantes, que se tornaram monitores das oficinas do ano seguinte. A cada nova turma, o grupo anterior era responsável por repassar os conhecimentos para quem estava chegando. A TV OVO se caracteriza como um meio de comunicação comunitário e que, simultaneamente, visa à capacitação profissional de jovens em situação de exclusão social e promove a democratização do direito social à cultura, com foco no audiovisual.

1. Este artigo é resultado da dissertação de mestrado intitulada *Santa Maria projetada: memória e identidade nos documentários da TV OVO* defendida no programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação de Cássio dos Santos Tomaim.

Dentro dessa perspectiva, um dos projetos desenvolvidos por ela é o *Por onde passa a memória da cidade*, que conta com recursos públicos advindos da lei de incentivo à cultura de Santa Maria (LIC/SM). É ele que abarca os dois documentários² que analisamos. Os documentários *Quatro Mistérios do Rosário*³ (Marcos Borba, 2012) e *Trilhos do Itararé*⁴ (Marcos Borba, 2012) abordam dois bairros hoje adjacentes ao centro, mas que em meados do século passado eram considerados periféricos devido às proporções de Santa Maria e, também, no caso do bairro Nossa Senhora do Rosário, por ser um local habitado por uma população desfavorecida economicamente. Os filmes contam a história de formação e desenvolvimento desses bairros, sendo o Itararé o bairro dos ferroviários e o Nossa Senhora do Rosário o bairro negro da cidade, que hoje se transformou em um bairro universitário.

A proposta de eleger a TV OVO e seus documentários como objeto de estudo, isto é, um objeto de características locais é porque em função das políticas culturais, principalmente na esfera nacional, que têm fomentado a produção audiovisual no país, grupos pequenos e desconhecidos estão tendo a oportunidade de registrarem suas realidades. Neste tocante, analisar o que a TV OVO, que se enquadra neste perfil, está produzindo e como ela vê e retrata o contexto de sua cidade, abre perspectivas para outras pesquisas seguirem nesta linha e pensarem como outros grupos, em outros locais, têm se apropriado do fazer documentário.

Ainda, o artigo traz contribuições para os estudos de Comunicação, Cinema e História, tendo como foco o audiovisual e sua relação com a memória, a identidade, o patrimônio cultural e a comunicação comunitária. Além disso, lançamos o olhar para produções que são, de certa forma, marginalizadas, que têm o circuito exibidor um tanto restrito, voltado mais para cineclubes, itinerâncias, festivais e internet, além de contar com baixo orçamento para realizar suas produções, visto que muitos dos estudos voltados ao documentário geralmente trabalham com documentaristas, produtoras e filmes conhecidos, que

2. Na dissertação trabalhamos com quatro documentários. Para este artigo optamos por deixar os dois primeiros de fora para podermos aprofundar a análise. Assim, não abordaremos o *Avenida Progresso* (Marcos Borba, 2009) [disponível em <https://goo.gl/2d4ivF>] que retrata a Avenida Rio Branco a partir dos anos de 1900 e o *1ª Quadra* (Marcos Borba, 2009) [disponível em <https://goo.gl/DLuKdR>] que aborda a 1ª quadra da Rua Dr. Bozzano, hoje Calçada Salvador Isaia. Ambos recuperam a história de ruas centrais de Santa Maria que sempre tiveram grande importância econômica e cultural no contexto da cidade. O *Por onde passa a memória da cidade* também abarca quatro mini-documentários biográficos de “personas” de Santa Maria, produzidos em 2011. Estas produções audiovisuais não fizeram parte do nosso objeto por possuírem formato (curta-metragem) e temática (biografia) diferentes dos demais documentários da TV OVO.

3. Disponível em <http://goo.gl/s3K5Vv>

4. Disponível em <http://goo.gl/3PR9Ob>

possuem certa visibilidade no mercado exibidor e que contam com maior aparato tecnológico e recursos financeiros.

Percurso metodológico

Para estudar a ressignificação da memória e da identidade nos documentários, usamos como metodologia a análise fílmica, que se baseia na interpretação do produto audiovisual, uma vez que não possui uma fórmula única a ser seguida. Ela analisa a narrativa do filme e a sua composição enquanto produto final, levando em consideração todo um aporte teórico relacionado à linguagem, às teorias do cinema e do filme documentário, além do contexto de produção dos filmes. Para analisar os documentários, trabalhamos a partir de três eixos que definimos como prioritários: as vozes e as maneiras de representar o real; a estética televisiva e os usos e apropriações dos testemunhos; e a memória e a identidade para Santa Maria. A seguir, falaremos brevemente de cada eixo de modo a esclarecer as referências usadas no momento da análise.

As vozes e as maneiras de representar o real referem-se à maneira como qualquer documentário é constituído, isto é, a partir de pontos de vista. A forma como esse ponto de vista é expresso é o que Nichols (2005: 76) chama de a “voz” do documentário. De acordo com o autor, a “voz” fala a partir de como os elementos de imagem e som são dispostos no filme, o que envolve escolhas de linguagem, qual enquadramento será usado, como um plano será composto, quando cortar a sequência, de que forma será montado, se a captação do áudio será direta, se haverá *voz-over*, trilha, se os acontecimentos seguirão uma sequência lógica ou serão reorganizados, se serão utilizadas imagens em movimento e fotografias de arquivo e, por fim, qual o modo de representação que o documentário irá usar para realizar suas asserções sobre o mundo (Nicholls, 2005).

Um documentário pode ser composto de várias vozes que se manifestam através das entrevistas, das fotografias e imagens de arquivo, das imagens contemporâneas, da voz *over*, no entanto, ele sempre irá constituir uma voz própria, a partir da junção dessas vozes que irão produzir um significado que traduz o ponto de vista, apresentando o argumento ou defendendo uma causa do cineasta. Segundo Nichols, trazer vozes de entrevistados é uma forma de legitimar a voz do filme, uma espécie de estratégia para que a voz do documentário não exerça um tom autoritário. Já os modos de representar o real expressam o modo de ver do diretor do filme e também a forma como o filme se engaja no mundo, uma vez que, para além de oferecer um retrato do mundo reconhecível, como adverte o autor, o documentário também é sinônimo de

interesses. Ele nunca será uma simples representação do mundo, desprovida de intenções.

São seis os modos de representação elencados por Nichols.⁵ Dentre esses, a TV OVO se utiliza de um deles: o expositivo. Trata-se do mais tradicional. Ele “agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética” (Nichols, 2005: 142), isto é, reconta-se uma história em que a ênfase é voltada para narrativa em si, exposta verbalmente, enquanto que as imagens ficam em segundo plano, num tom mais ilustrativo.

Outra característica muito marcante do modo expositivo é o uso da “montagem de evidência” que, por meio das imagens, irá sustentar o argumento do filme. Para Nichols, a “montagem de evidência” é uma forma de organizar os cortes sem que necessariamente haja uma continuidade, em que tempo e espaço não sejam únicos, mas sim “que se dê a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica” (Nichols, 2005: 58). No caso dos documentários da TV OVO, esta lógica se dá por meio dos testemunhos dos personagens sociais.

O segundo eixo é composto pela estética televisiva e pelos usos e apropriações dos testemunhos. Embora os documentários aqui analisados sejam considerados próximos da linguagem cinematográfica, já que eles participam de festivais de cinema e são produzidos para serem exibidos em sessões de cineclubes e em sessões itinerantes, eles também se aproximam de uma estética televisiva. Anna Maria Ballogh e Juan Droguett (2008: 42-43) dizem que cinema e televisão, ao serem duas janelas para o mundo contemporâneo, convivem numa inter-relação constante. Para os autores, “o cinema contemporâneo é, em certo sentido, um cinema do esboço, do fragmento” (Ballogh e Droguett, 2008: 45), devido à crescente mescla e indefinição entre estética televisiva e cinematográfica.

Em nosso objeto, essa conjunção se dá na medida em que as obras possuem uma grande dependência de testemunhos na sua narrativa. Esse uso exacerbado configura o que Calabrese (1987) chama de lógica do fragmento. Isto é, para o autor, do ponto de vista discursivo, o fragmento, que faz parte de um inteiro, ao ser fracionado, é como se excluísse o todo do qual pertencia, não contemplando a presença do inteiro (Calabrese, 1987).

Essa estética do fragmento é percebida nos documentários na medida em que eles apresentam diversos recortes de testemunhos que foram extraídos de um todo, de uma entrevista maior. Assim, “o fragmento deixa-se ver pelo ob-

5. Os modos de representação são expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático.

servador tal como é, e não como um fruto de uma acção do sujeito” (Calabrese, 1987: 88). Segundo o autor, o fragmento não tem uma fronteira delineada, específica, mas é um recorte, uma interrupção, é uma reconstrução.

Além do fragmento, Calabrese fala do detalhe, o que, para ele, é uma estética diferenciada. O detalhe consiste em tornar “perceptível a partir do inteiro e da operação de talho” (Calabrese, 1987: 86). Ou seja, diferentemente do fragmento, que constituirá um novo inteiro, o detalhe ou pormenor é a ação de dar destaque a um elemento, mas que não negligencia o seu inteiro. O detalhe incorpora as marcas de enunciação. É possível perceber que há um sujeito realizador que faz escolhas e direciona a narrativa. Isso é perceptível em no documentário *Quatro Mistérios do Rosário*, sobre o qual falaremos mais adiante.

Já os testemunhos dividem-se em dois grupos em nossa análise: um se refere às vozes populares, ou seja, às falas de moradores das ruas e bairros de Santa Maria convidados a rememorar suas lembranças sobre os lugares; e o outro tipo se refere às vozes institucionalizadas, isto é, que representam um campo de saber. São aqueles que possuem conhecimento para falar sobre determinado aspecto, como historiadores, arquitetos, etc. Estas vozes, agrupadas em distintas categorizações de testemunhos, são expressas pelo que chamamos de personagens sociais e são articuladas no documentário de diferentes formas para sustentar o ponto de vista da TV OVO.

O último eixo da nossa metodologia é a memória e identidade para Santa Maria. Ao falarmos de Santa Maria e de seu passado, precisamos definir, também, qual é o ponto de vista hegemônico sobre ele para, então, poder inferir que representações os documentários da TV OVO projetam sobre e para a cidade. A partir da leitura da bibliografia sobre Santa Maria, percebemos que os dois livros, um de João Belém (1933) e o outro de Romeu Beltrão (1958), que são referências sobre a história da cidade, relacionam a identidade da cidade às instituições de ensino religiosas, que eram de grande expressão. A partir dos anos de 1980, quando historiadores acadêmicos voltam-se para o passado santa-mariense, há uma mudança neste conceito, e a Santa Maria do final do século XIX passa ser vista como “Cidade Ferroviária”. Já no início do século XX, até meados de 1950, o destaque é para a “Cidade do Comércio” e, posterior a isto, com a decadência da ferrovia, como “Cidade Cultura”.

Ao partir da ideia do documentário enquanto “lugar de memória” e ao buscar compreender, a partir da leitura dos filmes enquanto práticas comunicacionais de viés comunitário, em que medida estas produções audiovisuais exercem uma perspectiva de comunicação contra-hegemônica, evocando um projeto de

memória e construindo uma identidade para a cidade de Santa Maria, precisamos situar o lugar da nossa fala em relação ao conceito de contra-hegemonia.

Por hegemonia, consideramos a conceituação do pensador italiano Antonio Gramsci, que na sua obra a entende como um domínio exercido por uma classe sobre outras, envolvendo força e consentimento. Assim, ao compreender a hegemonia enquanto um amplo espectro que envolve não somente a infraestrutura, mas, principalmente, a superestrutura, quando pensamos em identidade e memória entendemos hegemonia como um processo de visão de mundo que é incorporado pela sociedade, em que há negociação e consentimento. A partir disso, tomamos como contra-hegemônico, em nossa pesquisa, um grupo e/ou um movimento e/ou uma prática que vai de encontro a essa forma de incorporação, isto é, que de alguma maneira busca certa autonomia, podendo ser no campo do discurso e/ou das ações. A princípio, é o que se espera de um projeto como o da TV OVO, uma organização social de e para jovens da periferia de Santa Maria que encontra no audiovisual formas e ferramentas que propiciam reflexões sobre a sociedade e que buscam novos caminhos a partir do protagonismo juvenil.

Ainda no âmbito da identidade, trabalhamos a partir da ótica de Castells (2006), que a compreende como uma construção social, marcada fortemente por estruturas de poder. É a partir dessas relações de poder, que envolvem as representações e o imaginário social, que o autor propõe três formas de constituição da identidade. A primeira, chamado por Castells de legitimadora, é aquela mantida pelas instituições que se constituem como dominantes na sociedade como, por exemplo, a escola, a Igreja e o Estado. O autor diz que o objetivo dessa identidade é de aumentar e tornar racional a sua dominação sobre os atores sociais. A segunda, classificada pelo autor como identidade de resistência, é composta por atores que estão em posições desvalorizadas pela sociedade ou de estigma. Ela acaba por criar a sua própria lógica para sobreviver, de modo a se opor à dominação. Já a última, que ele chama de identidade de projeto, se constitui com o auxílio de bens culturais. Isto é, atores sociais se utilizam de algum bem cultural ao seu alcance, o que lhes permite construir uma identidade que redefine o seu lugar na sociedade. As mudanças provocadas pela identidade de projeto podem transformar a estrutura social que envolve os seus atores sociais (Castells, 2006).

Castells (2006) enfatiza que nenhuma identidade constitui uma essência. Elas são dinâmicas ao longo desta sequência, podendo ora ser de resistência, ora ser de projeto ou ainda transformar-se em legitimadora. Essas formas de constituição de identidade, que se referem aos três tipos elencados pelo autor, serão observadas na análise dos dois documentários que compõem nosso

objeto de estudo, a fim de apontarmos que identidades essas produções audiovisuais da TV OVO constroem para Santa Maria.

A (des)construção de Santa Maria nos documentários

Neste momento, apresentamos os documentários e uma síntese da análise a partir dos eixos metodológicos estabelecidos, isto é, quanto às vozes e as maneiras de representar o real; a estética televisiva e os usos e apropriações dos testemunhos; e a memória e a identidade para Santa Maria.

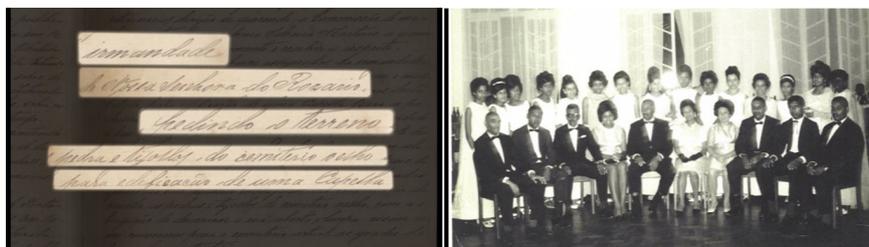
O documentário *Quatro Mistérios do Rosário* (Marcos Borba, 2012) conta a história do bairro Nossa Senhora do Rosário a partir de quatro eixos: a Irmandade do Rosário, o clube de negros Treze de Maio, a constituição geográfica do bairro e a comunidade. Os quatro eixos são uma alusão aos quatro mistérios do Rosário, oração católica dedicada à Virgem Maria. O bairro se localiza nas adjacências do centro da cidade, mas era tido como região periférica até meados da década de 1970, devido às proporções do espaço urbano de Santa Maria, que era bem menor na época se comparado com a atualidade.

Os elementos articulados pelo documentário para formar sua voz própria transitam entre o uso de registros *in loco*, *voz-over*, letreiros, algumas fotografias antigas, animações de documentos históricos, animações de ilustrações e, principalmente, o uso e apropriação dos testemunhos dos personagens sociais. Esses testemunhos são apresentados de forma tradicional, em planos médios. Não há uma grande inovação estética no trato com as imagens. Quanto às demais vozes articuladas, há muitos movimentos de câmera, a partir do uso de grua, mostrando ruas e casas do bairro, de maneira a dar uma visão ampla sobre o local.

A estética e modos de apropriação dos testemunhos nesse filme são operados de forma a prolongar o tempo dos depoimentos e ele se utiliza da estética do detalhe ao transcrever a fala final de cada testemunho das vozes institucionalizadas. Essa transcrição separa a narrativa em três blocos, sendo que o quarto bloco não usa a descrição para o detalhe, mas sim, o movimento de *zoom* das lentes da câmera. Essa transcrição se torna importante na narrativa na medida em que a fala transcrita sempre possui um caráter ideológico muito forte, referindo-se a uma Santa Maria que parece não olhar e refletir sobre seu passado. Esse aspecto é um exemplo de como a estética do detalhe opera neste documentário a fim de ressaltar e definir a enunciação na narrativa representada pelo documentarista, que se faz presente a partir dessa operação de detalhamento do que ele considera ser necessário reforçar na fala dos personagens como síntese dos blocos narrativos.

Outro aspecto que se destaca é que os primeiros três blocos do documentário priorizam os testemunhos de personagens sociais que falam a partir de um determinado campo de saber, como é o caso do historiador Ênio Grigio, da diretora técnica do Museu Treze de Maio, Giane Vargas Escobar, e do arquiteto Nabor Silva Ribeiro. Apenas o último bloco traz testemunhos de moradores, de pessoas que vivenciaram as histórias narradas.

Mesmo dividido em quatro blocos, cada um abordando um eixo temático diferente, mas com relação entre si, a estrutura narrativa do documentário apoia-se nos testemunhos dos personagens sociais como provas de uma imagem do passado de Santa Maria, fazendo jus, mais uma vez, à estética do fragmento, que constrói a narrativa a partir de recortes de entrevistas para formar um novo sistema.

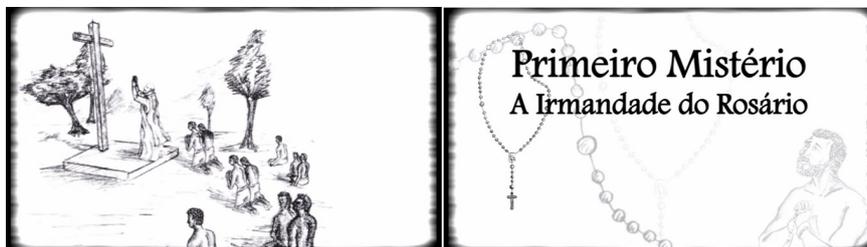


À esquerda, exemplo de animação de documentos. À direita, uma das fotografias antigas do Clube Treze de Maio, clube da elite negra do bairro.

Fonte: Qu4tro Mistérios do Rosário. TV OVO, 2012.

Esteticamente, os principais temas do filme, que são o negro e a religião, são demarcados por três elementos: o uso de animações de ilustrações, a trilha sonora puxada por um berimbau, característico da cultura afro, e a transcrição da fala final das vozes institucionalizadas.

Entre tantas formas de abordagens possíveis, a TV OVO escolheu abordar principalmente a questão da negritude, uma história que não é muito contada na cidade, e a relação dessa história com a religião, já que é a Irmandade do Rosário, situada no bairro, que constrói uma igreja somente para negros. Assim, temos imagens pontuais que demonstram isso, como as ilustrações animadas de portugueses cristianizando os escravos e de um escravo ajoelhado, com os pulsos acorrentados e um rosário envolto em suas mãos.



À esquerda, jesuítas cristianizam os escravos.

À direita, exemplo do início de cada bloco da narrativa.

Fonte: *Quatro Mistérios do Rosário*. TV OVO, 2012.

Além da questão negra e religiosa, no terceiro bloco aborda-se a delimitação geográfica do bairro que possui um traçado radial desde 1918, diferenciando-se do ponto de vista do mapa oficial da cidade, que entende o bairro com delimitações mais abrangentes. Mais uma vez, o bairro é representado como um local esquecido e que começa a chamar atenção no final dos anos 2000, a partir do estabelecimento de uma instituição de ensino superior na região, o Centro Universitário Franciscano (Unifra). A fala do personagem social, o arquiteto, é sustentada por *inserts* com animação do mapa do bairro e com registros *in loco* das ruas e edificações do Rosário. Elementos que, articulados, cumprem o papel de comprovar e de ilustrar o ponto de vista do depoente que, por sua vez, é assumido pelo filme.

O quarto bloco, que trata sobre a comunidade, os testemunhos dos moradores são apropriados de forma a complementar e comprovar o que foi mencionado pelas vozes institucionais, como se quem estuda o passado tem mais credibilidade para falar a respeito do que quem o viveu. E, ao contrário dos blocos anteriores, este bloco não termina com a transcrição de uma citação final. O filme se encerra com outro artifício. Toda a significação está presente no *zoom* que é realizado quando Maria Aparecida da Silva do Nascimento, uma das primeiras moradoras da rua São Francisco, relembra os bailes do Clube Treze de Maio, o qual ela chama de “Clube do Morenos” e que seus avós ajudaram a fundar. Ela recorda o preconceito étnico de Santa Maria e as mudanças ocorridas no bairro.

No final da fala, Maria Aparecida se emociona ao lembrar-se da mãe. Embora não haja a transcrição de um trecho da fala da personagem, como nos blocos anteriores, a estética do detalhe se revela quando a câmera faz um *zoom*, reenquadrando a cena, fechando o quadro no rosto da personagem social para mostrar a lágrima que deveria cair. A fala termina e segue o silêncio de Maria Aparecida no quadro. Neste mesmo momento, reinicia-se a trilha do docu-

mentário, ao som do berimbau. A imagem vai para uma tela preta por alguns instantes.

A partir da análise deste simples dispositivo que dá um novo reenquadramento do plano, com o apoio da trilha, percebemos toda a significação do documentário, que se encerra na questão do passado escravista da cidade. Aqui se revela a presença do diretor e do diretor de fotografia na tomada de forma intencional, que quer chamar a atenção para o fato de que estamos diante de um bairro de negros que, assim como a igreja construída para e pelos negros, é usurpado pela cidade que prefere apagar os rastros dessa história, deixando-a cair no esquecimento.

A emoção de Maria Aparecida é apropriada pelo documentário para contar este outro lado da história. Interessante pensar que esse testemunho foi escolhido para aparecer no final do filme e é o único que apresenta uma mudança de enquadramento. Podemos dizer que é esse sentimento de pertencimento que interessa à TV OVO, é ele que traduz o que a TV OVO entende como memória do bairro Rosário, como história da cidade.

O documentário assume o seu enquadramento de memória ao trabalhar com as transcrições da última frase dos testemunhos de personagens sociais ao final de cada bloco e com o reenquadramento operado na emoção de Maria Aparecida. Mas ele também diz que há muitas outras histórias a serem contadas sobre o bairro quando ao final surge o letreiro que explicita que “[...]no bairro do Rosário existem muitos mistérios, histórias e causos. Aqui ficam só quatro[...]” (*Quatro Mistérios do Rosário*, 2012). Trata-se do ponto de vista sobre as lembranças do lugar, do “lugar de memória” que a TV OVO lança para o bairro Nossa Senhora do Rosário.

O documentário *Trilhos do Itararé* (Marcos Borba, 2012) registra a história do bairro Itararé que, vizinho à Estação Férrea, era tido como o bairro ferroviário da cidade. A narrativa gira em torno dos anos de apogeu do local, da sua constituição em função da malha ferroviária e da sua decadência após a desativação do trem de passageiros. Os destaques, para além do patrimônio imaterial, simbólico, ganham forma no Clube Ferroviário 21 de Abril, que representava o *status* social de quem trabalhava na ferrovia, e no Monumento ao Ferroviário, que fica no alto de um morro e carrega o legado de formação do bairro, de onde se tem uma vista panorâmica do Itararé.

A estética do filme está bastante voltada para uma narrativa fragmentada.⁶ Isso porque a história é contada a partir do testemunho de quatro personagens sociais, cujas falas recortadas são justapostas formando um novo todo, com-

6. Essa estética também é observada nos documentários *1ª Quadra* e *Avenida Progresso* que não entraram na análise deste artigo e fazem parte do mesmo projeto.

pondo uma nova narrativa histórica. E, diferente do *Quatro Mistérios do Rosário*, o *Trilhos do Itararé*, além das vozes articuladas com algumas fotografias antigas, mapas animados, letreiros, utiliza-se muito de imagens registradas *in loco* na época da produção do filme e do som do trem percorrendo os trilhos, o que se transforma numa marca sonora importante na construção da narrativa deste documentário.

O filme apresenta uma estrutura menos elaborada que o *Quatro Mistérios do Rosário*. Os testemunhos dos personagens sociais também são registrados em planos médios. Há alguns planos abertos do bairro, sendo que o principal deles apresenta o local em um movimento de panorâmica realizado no Monumento aos Ferroviários, e há muitos planos conjuntos e gerais feitos na Gare da Estação Férrea, como ênfase para os trilhos do trem. Apenas um efeito de *fastmotion* (aceleração da imagem), que é utilizado em uma das sequências que analisaremos abaixo, destoa do restante da linguagem empregada na narrativa.

A história do filme é conduzida por dois personagens eleitos como protagonistas: um é Amilton Santos, pertencente à família de ferroviários, que, como seu pai, também trabalhou na rede ferroviária; o outro é o trem de carga e o seu som, que ainda hoje passam por Santa Maria.



À esquerda, o personagem social e protagonista Amilton Santos. À direita, um dos planos que anunciam o trem como o outro protagonista da narrativa.

Fonte: *Trilhos do Itararé*. TV OVO, 2012.

O desenho do som é bastante trabalhado no *Trilhos do Itararé* em relação ao documentário anterior. Ele assume um papel importante na construção de sentidos na narrativa. Isso é perceptível durante a fala de Amilton Santos, que conduz a história a partir da narração do seu testemunho. Enquanto ele fala, são utilizadas muitas cenas atuais do bairro, da época de produção do filme, com o áudio ambiente no qual se sobressai o canto dos passarinhos. As cenas também são acompanhadas de uma trilha sonora em que o instrumento de destaque é uma gaita de fole. Ainda, no desenho de som, percebemos, bem baixinho, o som do trem que percorre os trilhos. Esse desenho de som faz com

que a ideia da nostalgia se mantenha durante todo o filme. Fala-se de um trem que já passou, fisicamente, mas que continua a passar no imaginário social do bairro.

Os depoimentos dos demais são justapostos ao de Amilton. Mas as falas são como que um complemento à narrativa de Amilton. Junto a elas, por vezes, é possível ouvir o som do trem, como se ele estivesse a passar por ali justamente no instante de determinada fala.

Já os letreiros que compõem a narrativa sempre são anunciados com a presença do trem de carga e explicitam um tom de nostalgia. Uma cena que reforça esse sentido trabalha com *fastmotion*. O trem, num plano *contre-plongée*, se aproxima em grande velocidade e, ao passar por cima da câmera, o movimento dos vagões volta ao seu tempo normal. Na tela surge um letreiro que encerra toda a significação do documentário: “[...] é uma nostalgia do tempo do trem que paira no ar. Mas o orgulho de ser morador do Itararé fala mais alto quando o presente vai moldando um futuro que preserva a memória dessa comunidade construída na força do trem” (*Trilhos do Itararé*, 2012). A imagem do trem mais uma vez é acelerada até ele sair de quadro. Esse plano reflete a relação das lembranças da ferrovia e o tempo que passou rápido e deixou profundas marcas na comunidade do seu entorno.



À esquerda, cena mencionada acima, com *fastmotion*. À direita, a cena final do documentário, mencionada no texto a seguir.

Fonte: *Trilhos do Itararé*. TV OVO, 2012.

Na última sequência, o trem passa pela estação ao entardecer, sem parar. O som do seu andar está mais alto. A cena termina com o trem saindo de quadro e o dia anoitecendo, uma simbologia que nos remete ao movimento da história, a um passado que já se foi, mas que permanece vivo na memória daqueles sujeitos que vivem no bairro, principalmente pelo som dos vagões nos trilhos estar presente diariamente no Itararé. São os seus testemunhos que a TV OVO representa para o resto da cidade como rastros que precisam ser rememorados, de um trem que passou e deixou um peso no bairro, hoje, de

certa forma, esquecido pelas políticas públicas e pela própria memória santamariense. Para além da nostalgia, o filme contribui para um novo projeto de memória que busca valorizar a ferrovia como patrimônio da cidade e fazer com que esse passado não caia no esquecimento, como se encontra atualmente, com relação tanto à ferrovia quanto ao bairro. Do ponto de vista do documentário da TV OVO, a partir dos testemunhos articulados, ambos pararam no tempo com a desativação do trem de passageiros. O documentário também assume a dor dos ferroviários.

Santa Maria projetada: ressignificações da memória e da identidade

Depois de apresentar nosso objeto de estudo, o eixo metodológico dessa pesquisa e a análise dos documentários, abordamos a questão levantada em nossa problematização, isto é, em que medida estas produções audiovisuais exercem uma perspectiva de comunicação contra-hegemônica, enquanto práticas comunicacionais de viés comunitário, evocando um projeto de memória e construindo uma identidade para a cidade de Santa Maria.

Ao analisarmos qual é a imagem que os filmes representam da memória de Santa Maria e que identidade eles projetam para a cidade, entendemos que os dois documentários aqui analisados abordam uma imagem-memória contra-hegemônica e constroem uma identidade de projeto para a cidade.

O documentário *Quatro Mistérios do Rosário* aborda uma imagem-memória contra-hegemônica na medida em que apresenta a história do bairro Rosário que foi, de certa forma, esquecida pela memória-história de Santa Maria. Ele traz um ponto de vista diferenciado ao sustentar sua retórica a partir dos testemunhos de personagens sociais negros e menos favorecidos economicamente, um discurso que tem origem em uma etnia e em uma classe social excluída do trabalho de construção da identidade santa-mariense.

Ainda, no discurso do filme, notamos uma informação que não é apresentada pela historiografia oficial da cidade: a briga pelo litígio da Igreja do Rosário entre a Irmandade e o Padre Caetano Pagliuca, em que o padre toma a posse da igreja. Tanto o livro de João Belém (1933) quanto o artigo de João Rodolpho Amaral Flores (2010) falam do padre enquanto um homem de grandes feitos e que retomou o catolicismo na cidade, mas não mencionam esta questão, sequer falam da existência de uma população negra santamariense. Apenas Romeu Beltrão (1958) traz essa informação, mas de forma bem simplista, somente como citação do fato.

Outro aspecto apresentado pelo documentário é o questionamento em relação às políticas de preservação do patrimônio da cidade, em que o Bairro Nossa Senhora do Rosário não é contemplado pelo plano diretor de Santa Ma-

ria. E assim como nos demais documentários, a ferrovia é lembrada como fator importante no desenvolvimento do município, mas sob outro olhar – o olhar daqueles que movimentavam a Maria Fumaça, os negros que trabalhavam na malha ferroviária.

A identidade que o *Quatro Mistérios do Rosário* constrói é uma identidade de projeto, ao passo que busca um sentido de transformação social. Uma identidade que produz sujeitos de sua própria história, representados pelo documentário ao tratar de temas como a criação do Clube Treze de Maio e da Igreja do Rosário, espaços que a princípio eram voltados para a negritude. O documentário conta a história da formação da comunidade negra em Santa Maria e da luta para que a cidade reconheça esse passado.

O documentário *Trilhos do Itararé*, ao se voltar para o passado ferroviário da cidade, traz uma imagem-memória contra-hegemônica, já que busca tirar do silêncio uma memória coletiva de Santa Maria. O discurso opera a partir do saudosismo da ferrovia, mas não deixa de apresentar as feridas abertas que o fim do trem de passageiros deixou. O filme também fala do abandono que o bairro Itararé tem sofrido no que se refere às políticas públicas da prefeitura e, também, à própria memória-história da cidade.

A imagem-memória deste documentário é contra-hegemônica e a identidade que ele representa é a de projeto. Essa identidade se apresenta na medida em que o *Trilhos do Itararé* mostra que o sentimento de pertencimento, o orgulho e a memória da ferrovia resistiram, mesmo que o final da história não tenha sido tão feliz. Ela se configura ainda pelo documentário se somar com o movimento historiográfico dos últimos 30 anos, que se volta para Santa Maria como uma “Cidade Ferroviária” e não somente “Cidade Cultura”. É uma identidade que se movimenta em vias de legitimação, pois, como lembra Castells (2006), nenhuma identidade compõe uma essência, elas são dinâmicas, permeadas por transformações e sempre por estruturas de poder.

Considerações finais

A resignificação da memória e da identidade da cidade começa no momento em que a TV OVO elege determinados lugares em detrimento de outros para serem temas de seus documentários. Hegemônica ou não, a representação dessas eleições sempre tem a carga da resignificação, pois atualizam memórias e trazem, em maior ou menor grau, as impressões do grupo que registra essa história. Contudo, podemos dizer que essa resignificação adquire maior peso quando tem o tom da contra-hegemonia, pois apresenta novas significações que não estão contempladas no âmbito da historiografia oficial.

O passado de Santa Maria é atualizado na relação entre tempo presente e tempo passado que se estabelece na abordagem dos temas nos documentários. Aliás, falar do ontem no hoje é sempre uma atualização, pois esse rememorar sempre carregará traços do agora. Percebemos essa atualização nos documentários na medida em que trazem bem marcado o hoje, resultado do ontem, e que, para além dessa relação, desenham traços da memória-história que foram apagados com o tempo.

A memória, a qual chamamos aqui de imagem-memória, e a identidade que os documentários da TV OVO projetam para Santa Maria são a de uma imagem-memória que se orienta pelas fronteiras da contra-hegemonia, mas que não necessariamente representa uma identidade de resistência. A construção da identidade apresentada pelos documentários está muito mais para uma identidade de projeto, isto é, uma identidade que saiu das linhas da resistência e que agora, num movimento de reconhecimento e de autoafirmação, pode vir a legitimar-se. Por outro lado, podem permanecer nas linhas da resistência se os documentários não circularem e se a cidade não se apropriar dessa história pouco contada.

A partir desses pressupostos, identificamos os documentários como um projeto de memória, um “lugar de memória” para Santa Maria que traduz os anseios culturais de uma mídia comunitária preocupada com a preservação e com o registro da memória da cidade em que ela nasceu, mas que também tem certa dependência de políticas públicas, como editais e leis de incentivo, para realizar suas ações no campo do audiovisual. Este aspecto tem permeado a comunicação comunitária contemporânea, tanto que podemos vê-lo refletido no projeto da TV OVO. Ao submeter-se em determinados editais, há estrangulamentos de estruturas de poder, porque sempre há memórias que são priorizadas em detrimento de outras. Nem sempre as memórias de grupos periféricos ou comunitários estão entre as preteridas. Por outro lado, recursos destinados para iniciativas por meio de políticas públicas voltadas para a cultura proporcionam intervenções sociais que poderiam não ocorrer caso não houvesse essa possibilidade de financiamento.

Produções audiovisuais como as da TV OVO tornam-se uma importante ferramenta para debater o patrimônio cultural de uma cidade, a fim de fomentar a sua preservação e a educação. Afinal, compreender o patrimônio e a sua formação permite a uma comunidade se reconhecer e conhecer o seu lugar, criar laços de pertencimento, respeitar as diferenças e transferir conhecimentos. Talvez este aspecto justifique o porquê de trabalhar com tanto enfoque no modo de representação expositivo. Ao querer dar espaço para a comunidade e contar uma história que seja compreensível para diferentes graus de escola-

ridade e classes sociais, o modo expositivo parece contribuir para um entendimento mais rápido e por se aproximar da linguagem televisiva, que costuma ter maior alcance na sociedade.

Esse tipo de produção também nos mostra que a comunicação comunitária subsiste. Em todos os períodos da história, em qualquer época, sempre haverá constrangimentos, estruturas de poder, sejam elas políticas, econômicas, ideológicas, que irão enquadrar as formas de atuação, por mais democrático que seja o regime político. São resultado de processos, em que a comunicação sempre se dará a partir de tensões e conflitos. Contudo, iniciativas como a da TV OVO, que conseguem sobrepor barreiras e manter um olhar diferenciado da grande mídia, têm um papel importante de intervenção social. Neste caso, trazer um olhar, no sentido de voltar-se mais uma vez ao passado, para preservar o que ainda resta e registrá-lo para futuras gerações, torna-se importante na medida em que propõem reflexões acerca de presente, passado e futuro. Afinal, toda sociedade precisa de uma memória para fundamentar sua identidade. Uma sociedade sem identidade é uma sociedade que flutua no limbo da existência, que não sabe quem é e nem para onde vai.

Referências Bibliográficas

- Balogh, A.M. & Droguett, J. (2008). Diálogos de antropofagia audiovisual. *Comunicação & Inovação*, 9(16-1): 42-49. São Caetano do Sul.
- Belém, J. (2000). *História do Município de Santa Maria – 1793-1933*, 3ª ed. Santa Maria: Editora da UFSM.
- Beltrão, R. (1979). *Cronologia histórica de Santa Maria e do extinto município de São Martinho (1787 – 1930)*. Santa Maria: Pallotti.
- Calabrese, O. (1987). *A idade neobarroca*. Tradução de C. Carvalho & A. Morão, São Paulo: Martins Fontes.
- Castells, M. (2006). *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra.
- Flores, J.R.A. (2010). Patrimônio, memória e historiografia. In B.T. Weber & J. Ribeiro (Org.), *Nova História de Santa Maria. Contribuições recentes* (pp. 17-42). Santa Maria: [s.n.].
- Gramsci, A. (1984). *Cuadernos de la cárcel*, Tomo III. Traducción de A.M. Palos. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana. México: Ed. Era.
- Nichols, B. (2005). *Introdução do documentário*. Campinas, SP: Papirus.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, (10): 7-28. São Paulo: PUC.

Filmografia

Quatro Mistérios do Rosário (2012), de Marcos Borba.

Trilhos do Itararé (2012), de Marcos Borba.

Mujeres en venta (2015) y *(des)Iguales* (2015-2016): un análisis crítico de dos propuestas de documentales transmedia

Lucas Durr Missau*

Resumo: O presente artigo analisa, a partir de uma perspectiva crítica, as obras transmedia *Mujeres en venta: trata de personas con fines de explotación sexual* (2015) y *(des)Iguales* (2015-2016). Seguidamente, faz uma reflexão sobre o modelo narrativo que propõem, nomeadamente a sua estrutura e lógica, com a finalidade de entender os elementos que contribuem para sua caracterização como documentários transmedia. Palavras-chave: documentário; narrativa; transmedia.

Resumen: El presente artículo analiza las obras *Mujeres en venta: trata de personas con fines de explotación sexual* (2015) y *(des)Iguales* (2015-2016) como productos transmedia desde un punto de vista crítico. El objetivo es reflexionar sobre su modelo narrativo desde su estructura y lógica con la finalidad de entender los elementos que contribuyen a su caracterización como documentales transmedia. Palabras clave: documental; narrativa; transmedia.

Abstract: This article analyses the productions *Mujeres en venta: trata de personas con fines de explotación sexual* (2015) and *(des)Iguales* (2015-2016) from a critic perspective. The main objective is to reflect about its narrative model, namely its structure and logic with the purpose of understanding the elements that contribute to its characterization as transmedia documentaries. Keywords: documentary, narrative, transmedia.

Résumé: Cet article analyse les œuvres *Mujeres en venta : trata de personas con fines de explotación sexual* (2015) y *(des)Iguales* (2015-2016) à partir d'un point de vue critique. L'objectif est de réfléchir sur le modèle narratif depuis sa structure et sa logique afin de comprendre les éléments qui contribuent à sa caractérisation comme un documentaire transmédia. Mots-clés: documentaire; narratif; transmédia.

* Doctorando. Universidad Nacional de La Plata – UNLP, Facultad de Periodismo y Comunicación Social – FPyCS, Doctorado en Comunicación. B1900ABN, La Plata, Argentina. E-mail: lucas.durr@gmail.com

Submissão do artigo: 18 de novembro 2015. Notificação de aceitação: 16 de fevereiro de 2016.

Introducción

Este artículo analiza las obras *Mujeres en venta: trata de personas con fines de explotación sexual*¹ (2015) y *(des)Iguales*² (2015-2016) desde el modelo narrativo que proponen y que las caracteriza como documentales transmedia. La primera obra forma parte del proyecto Documedia – Periodismo Social Multimedia³ de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina. El proyecto fue concebido por la Dirección de Comunicación Multimedial de la misma universidad y desde 2008, año en que fue creado, se destaca por producir obras periodísticas que abordan temas sociales y por probar nuevas formas de exhibir el contenido teniendo en cuenta las potencialidades del soporte web.

Además de *Mujeres en Venta*, el grupo de realizadores tiene una trayectoria reconocida por realizaciones anteriores. El documental *Vibrato: escuela orquesta del barrio Ludueña*⁴ (2008) estuvo entre los finalistas en la categoría Internet del Premio Nuevo Periodismo Iberoamericano CEMEX+FNPI (2009). *Calles Perdidas: El Avance del Narcotráfico en Rosario*⁵ (2013) obtuvo reconocimiento internacional en la categoría Periodismo Digital del Premio Internacional Rey de España 2013. También, las producciones *Obras en Construcción*⁶ (2009) y *Migraciones*⁷ (2011) integran el portfolio del equipo de la Universidad de Rosario.

El documental *(des)Iguales* es la primera realización transmedia de la Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia. La cátedra fue creada en 2014 por el Instituto de Cooperación Latinoamericana de la Universidad Nacional de Rosario y destacamos como sus dos objetivos principales: (1) “estimular la investigación y el desarrollo de producciones y aplicaciones transmedia (...) desde una perspectiva transdisciplinar” (Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia, 2015) y (2) “producir una publicación anual multiplataforma” (Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia, 2015).

De esta manera, en un análisis inicial de *Mujeres en Venta* y *(des)Iguales* percibimos semejanzas entre las dos obras referentes (1) al abordaje de problemas sociales y (2), en el ámbito institucional, a su relación con la Universidad

1. *Mujeres en venta* está disponible para visualización en: <http://www.documedia.com.ar/mujeres/>.

2. *(des)Iguales* está disponible para visualización en: <http://www.des-iguales.com>.

3. Más informaciones sobre el proyecto y las obras realizadas en [documedia.com.ar](http://www.documedia.com.ar).

4. *Vibrato* está disponible para visualización en: <http://www.unr.edu.ar/resources/documedia/vibrato/vibrato.htm>.

5. *Calles Perdidas* está disponible para visualización en: <http://www.documedia.com.ar/callesperdidas/>.

6. *Obras en Construcción* está disponible para visualización en: <http://www.unr.edu.ar/resources/documedia/construccion/>.

7. *Migraciones* está disponible para visualización en: <http://www.documedia.com.ar/migraciones/>.

Nacional de Rosario (UNR), que se presenta como un interesante escenario de producciones transmedia fuera del eje mercadológico. A pesar de las semejanzas mencionadas, las obras tienen estructuras narrativas y estrategias de acercamiento a los temas muy distintas.

Si de un lado, *Mujeres en Venta* tematiza la red de explotación del trabajo sexual en Argentina; por su parte, *(des)Iguales* enfoca las desigualdades sociales, políticas, económicas, sexuales en Latinoamérica. En este artículo, buscaremos analizar las semejanzas y las particularidades de cada una de las dos obras con la intención de comprender los aspectos que las caracterizan como documentales transmedia.

El método que utilizamos para hacer este análisis es de estudio de caso. Según Sánchez y Otero (2012: 106), es lo más adecuado para estudiar cómo se desarrolla la narrativa transmedia en las obras no-ficcionales. “Aplicándolo a nuestra área de conocimiento, el estudio de caso puede contribuir a conocer cómo se organiza y estructura (qué plataformas emplea, qué contenidos vehicula/n cada una de ellas, a qué públicos se dirigen) un ejemplo de narrativa transmedia. De esta manera, podrán comprenderse mejor sus mecanismos de funcionamiento al servicio de la historia.” (Sánchez y Otero, 2012: 106-107).

La elección de *Mujeres en Venta* y *(des)Iguales* como corpus de análisis se justifica por los siguientes criterios: (1) se definen como obras de género documental transmedia; (2) no tienen la misma circulación de obras seriadas de medios hegemónicos, las cuales presentan claras estrategias mercadológicas; (3) el reconocimiento obtenido en premios internacionales de periodismo ya mencionados arriba; (4) son realizados y/o creados en la Universidad Nacional de Rosario (UNR) lo que da indicios de una escena interesante en el área.

De esta manera, el desarrollo del artículo está dividido en tres partes. Inicialmente, planteamos una discusión teórica sobre las definiciones de narrativa transmedia, su aplicación por parte del audiovisual contemporáneo, y su utilización para definir las emisiones audiovisuales. Tras este razonamiento, buscamos entender la diferenciación entre el documental multimedia interactivo y el documental transmedia con el objetivo de caracterizar este último. Posteriormente, por medio del análisis de *Mujeres en Venta* y *(des)Iguales* es posible describir y reflexionar sobre las características que definen el documental de narrativa transmedia.

Narrativas transmedia: conceptos y características del relato contemporáneo desde una perspectiva crítica

El contexto actual de desarrollo del proceso de convergencia mediática identificado, principalmente, por Henry Jenkins (2008) ha impulsado la apa-

rición de nuevos modos de contar historias. En distintas áreas, desde la producción audiovisual seriada (series, novelas, películas), hasta el periodismo (grandes reportajes, documentales, entre otros), es cada vez más recurrente el uso de los términos multiplataforma, crossmedia y transmedia para definir prácticas profesionales, géneros y productos.

Antes de definir qué es la narrativa transmedia, empezamos por determinar conceptualmente los otros dos términos, los cuales nos ayudan a identificar aspectos que especifican las narrativas multimedia contemporáneas. Aunque no sea correcto establecer una escala valorativa de las obras considerada como una evolución diacrónica que ha empezado con el multiplataforma, pasando por el crossmedia, hasta llegar al transmedia; este último se ha destacado debido al carácter novedoso de los avances recientes de las tecnologías de comunicación e información.

O sea, las narrativas siempre fueron de alguna manera multiplataforma y crossmedia. Sin embargo, la aparición de las nuevas tecnologías y su relativa popularización han potenciado el desarrollo de nuevas maneras de contar las historias en los últimos años. En nuestro análisis reflexionaremos brevemente sobre los tres conceptos identificando semejanzas y diferencias con el objetivo de aclarar los límites teóricos de cada uno, lo que contribuye a pensar las obras *Mujeres en Venta* y *(des)Iguales*.

De este modo, la primera definición es que, tanto los productos transmedia, como los crossmedia y de *multiple platforms* son narrativas multimediáticas. Según Sánchez y Otero (2012), desde “el plano comunicativo hablar de multimedia es hacerlo de aquellos relatos transmitidos o percibidos unitariamente a través de múltiples medios” (Sánchez y Otero, 2012: 108).

Las mismas autoras definen el relato multiplataforma como “probablemente, la forma más básica de narrativa multimedia” (Sánchez y Otero, 2012: 110) en que un mismo relato es narrado en diferentes medios o soportes, adaptándose el lenguaje. En este sentido, en el contexto televisivo, las narrativas multiplataforma se acercan a las ya conocidas adaptaciones. Por lo tanto, no se caracteriza como un fenómeno completamente nuevo, sino que fue impulsado por el contexto actual de desenvolvimiento tecnológico (Sánchez y Otero, 2012: 110-111).

Así como las narrativas multiplataforma, las narrativas crossmedia también se caracterizan por narrar una historia en diferentes medios y soportes. La peculiaridad de esta clase de narrativa es que:

la narración crossmedia difiere de la multiplataforma en el hecho de que no se trata de la adaptación del mismo relato a diversos soportes, sino que cada uno de ellos aportará información para la construcción de un relato unitario. El

receptor debe experimentar el conjunto para entender el significado de cada uno de ellos. (Sánchez y Otero, 2012: 111).

Los estudios sobre el lenguaje transmedia son recientes, pero preceden los hallazgos de Henry Jenkins (2001). “Ese nuevo lenguaje denominado en 1975 por Stuart Saunders Smith como trans-media concert (Renó y Flores, 2012) fue transferido desde la música al cinema por Marsha Kinder (1991) bajo el nombre intertextualidad transmedia y, una década después, fue rebautizado y popularizada por Henry Jenkins (2001) como *transmedia storytelling*” (Renó, 2012: 2).

En líneas generales, de acuerdo con la definición de Jenkins (2008), son considerados transmedia aquellos relatos interrelacionados que están desarrollados en múltiples plataformas, pero que guardan independencia narrativa y sentido completo (Sánchez y Otero, 2012: 112). Para hacer la diferenciación entre los relatos transmedia y crossmedia profundizaremos la reflexión sobre las características y especificidades del primero.

Para algunos autores (Dena, 2009; Hernández y Grandío, 2011; Scolari, 2009), la narración transmediática tiene como una de sus especificidades la expansión de una historia en diferentes medios, plataformas y soportes. A diferencia del relato multiplataforma (que sigue la lógica de la adaptación) y del relato crossmedia, las expansiones transmedia se dan en múltiples medios, que aportan distintos elementos para el entendimiento de la historia simultáneamente.

Otra particularidad de las narrativas transmedia es la relación entre creadores, productos y audiencias, la cual está basada en nuevas maneras de participación, interacción y autoría. En general, los proyectos de esta clase de relatos tienen espacios determinados para la inmersión del público, de acuerdo con la plataforma elegida, que van más allá de los asignados por las obras literarias, televisivas y cinematográficas tradicionales. O sea, el usuario (que es seguidor/consumer/prosumer de un producto) actúa también en el proceso de contar la historia.

De esta manera, según Sánchez y Otero (2012: 115), podemos enumerar cuatro características comunes de la narrativa transmedia identificadas por distintos autores. La primera es que se trata de un concepto reciente lo cual supone la utilización de diversas plataformas (radio, televisión, blogs, redes sociales, páginas web, teléfonos o dispositivos móviles, etc) para desenvolver la narrativa de una misma historia. La segunda característica identificada es que cada una de las plataformas opera como un punto de entrada en la historia, pero que no es necesario conocer el contenido de cada una de ellas para entender la historia en su conjunto.

La tercera particularidad identificada en los relatos transmedia es la “creación de contenidos específicos para cada uno de los canales de comunicación empleados, buscando una experiencia satisfactoria a través de cada uno de ellos” (Sánchez y Otero, 2012: 115). La última característica se refiere al papel activo otorgado a las audiencias, cuya curiosidad impulsa la necesidad de saber más sobre la historia narrada originando el fenómeno de los seguidores.

Por otro lado, Henry Jenkins (2009a; 2009b) enumera siete principios de las narrativas transmedia, los cuales acá presentamos de manera resumida, porque son ampliamente conocidos debido a la abundancia de obras que los han mencionado y referenciado en los últimos años:

- Expansión vs. Profundidad: es la capacidad del público de involucrarse en la circulación de los contenidos mediante las redes sociales y en el proceso de ampliar su valor económico y cultural, siendo que la profundidad es la habilidad de una persona de profundizar su experiencia de la obra hasta que llegar al núcleo duro de sus seguidores.
- Continuidad vs. Multiplicidad: es el carácter de continuidad de una obra por medio de diversas plataformas que deben ser coherentes y creíbles en relación con la narrativa como un todo. Al mismo tiempo, la multiplicidad sigue una lógica distinta en que hay cierta incoherencia del relato de la obra en relación con las historias en otras plataformas.
- Inmersión vs. Extracción: la inmersión designa la capacidad de los seguidores de ingresar en mundos ficcionales. La extracción se refiere a los elementos del relato que son transportados al mundo real, como videojuegos, juguetes, entre otros, y apropiados de manera que puedan crear otras historias.
- Construcción de mundos: se refiere a la creación de mundos que pueden soportar personajes e historias distintas a través de múltiples medios y plataformas, ofreciendo elementos también de identificación con el consumidor, además de contribuir con la inmersión y la extracción.
- Serialidad: es la propiedad de fragmentación de las historias para que sean consumidas sin un orden determinado.
- Subjetividad: se trata del proceso por el cual los seguidores comparan las experiencias de los personajes en las narrativas con aspectos de sus vivencias y perspectivas personales.
- Ejecución: la característica que designa la posibilidad de que el público pueda formar parte del relato, contribuyendo (en partes específicas de la historia) para su continuidad o expansión.

Si bien los conceptos y las características del relato que hemos descrito arriba nos ofrecen recursos analíticos para entender la utilización de elementos

de esta clase de narrativa en el periodismo y el género documental, *Mujeres en Venta* y *(des)Iguales* son productos que circulan en ámbitos distintos a los productos analizados en gran parte de la literatura sobre *transmedia storytelling*. Esto es, son producciones transmedia realizadas fuera de los padrones hegemónicos y, por eso, sus particularidades deben ser consideradas en un análisis más abarcador.

Por lo tanto, la perspectiva crítica de análisis que ejercitamos en este artículo intenta entender aspectos de obras que, si por un lado no tienen un impacto significativo en la cantidad de seguidores (y consecuentemente retorno financiero), por otro actúan en la discusión de problemas sociales, obteniendo reconocimiento en otros ámbitos, como los que ya mencionamos en la introducción de este trabajo. En la próxima parte del artículo, desarrollaremos las propiedades que configuran el carácter transmediático en el ámbito periodístico y documental.

Documental transmedia: conceptos, características principales y modelos

El desarrollo tecnológico y estético de las últimas décadas ha potenciado nuevas formas de contar las historias desde el lenguaje audiovisual. En este panorama, las narrativas multimedia, sean ellas multiplataforma, crossmedia o transmedia, han dado soporte para experimentaciones en variados ámbitos en los cuales las redes sociales, la relativa popularización de los dispositivos móviles y de la web, además de otras herramientas novedosas forman parte de un ecosistema mediático con innovaciones que abarcan desde las rutinas productivas y creativas hasta el consumo.

Sin embargo, se percibe como apunta Renó (2014: 2) una escasez de estudios sobre el tema y de producciones que utilizan el modelo transmedia para la creación de relatos del género documental. También, el autor identifica que “gran parte de las obras documentales que se autodenominan transmedia son en realidad interactivas (Renó, 2011; Manovich, 2005) o construidas a partir de estrategias crossmedia o hipermedia (Landow, 2009; Gosciola, 2003). Estas estrategias son muy parecidas a la narrativa transmedia, pero no son la misma cosa. “En realidad, narrativa transmedia es más amplia y absorbe en su sistema de construcción esas dos estrategias como parte de su composición final” (Renó, 2014: 3).

El mismo autor contribuye con una definición del relato transmedia que utilizamos como uno de los fundamentos de este ejercicio de análisis que proponemos acá. Según Denis Porto Renó, “la narrativa transmedia es un lenguaje contemporáneo desarrollado por la sociedad a partir de los procesos y ambientes interactivos y que tiene como característica la difusión de mensajes

distintos, a partir de plataformas diversas, por redes sociales y ambientes facilitadores de retroalimentación y en dispositivos móviles.” (Renó, 2014: 4-5).

Como conceptos fundamentales para entender la definición de documental transmedia propuesta por Renó (2013) están el hipertexto, la hipermedia y la interactividad. Su definición de hipertexto está basada en (1) Ted Nelson (*apud* Landow, 2009), para el cual hipertexto es una construcción narrativa expansible, navegable, que conecta discursos textuales a través de nodos neurales; y (2) en Espen Aarshet (2005: 95), para el cual hipertexto es una herramienta para la mente, debido a su capacidad de creación de nuevas estructuras a partir de la navegación por los nodos neurales.

A su vez, Renó (2013: 97) diferencia hipermedia de hipertexto por la estructura multiplataforma del primero, que es capaz de conectar por nodos neurales y caminos navegables discursos textuales, sonoros, audiovisuales, imágenes, animaciones e infografías. Aún de acuerdo con Renó (2013: 98), la interactividad es fundamental para el documental como transmedia.

El concepto que propone toma la interactividad según la definición de Andrew Cameron (*apud* Shaw, 2005: 372), la cual lo define como una reconstrucción constante de nuevas estructuras de lectura desde los intereses y de las decisiones de los usuarios. Renó (2013) complementa su definición con el postulado de Manovich (2005) de que entre las variadas posibilidades interactivas existen niveles diferentes (abiertos o cerrados) determinados por la capacidad de participación y por las características de la interface.

Empezamos la caracterización del documental transmedia por su comparación con otra definición del género que se denomina documental multimedia interactivo (DMI). Esta definición del documental se acerca a la perspectiva transmedia porque ambas pretenden explorar y experimentar las potencialidades hipertextuales e hipermediáticas del soporte digital.

En el límite entre lo que caracteriza a uno y a otro está la relación que se establece entre el espectador y la obra por medio de las redes sociales. Para Renó (2011: 33), la base del cinema interactivo es que el espectador tiene cierto control sobre lo que está en la pantalla, él sabe que lo que está en la pantalla puede cambiar de acuerdo con la opción que elija.

Si bien, de una manera general, el documental multimedia interactivo tiene las mismas propiedades del transmedia, por otro lado las opciones de interactividad son limitadas. Es decir, el DMI es construido en multiplataforma con discursos complementarios e interconectados; explora el uso de textos, imágenes, videos, infografías y otras herramientas; tiene distribución en redes sociales; pero la capacidad de apropiación del contenido por parte de los usuarios en estas redes es limitada.

Este es el punto principal que distingue el documental multimedia interactivo del documental transmedia. En la definición que usamos para este trabajo, Renó (2014: 4-5), utiliza el término retroalimentación para designar la posibilidad de que el público se relacione con las obras.

A partir de eso, el documental transmedia se particulariza por presentar multiplicidad de plataformas de lenguaje y una diversidad de mensajes independientes entre sí, aunque relacionados unos con otros. En esta perspectiva también están presentes las estructuras narrativas que proporcionan su circulación por las redes sociales (Renó, 2013: 94).

Para entender mejor cómo esos conceptos repercuten en la práctica y también en el análisis teórico sobre las producciones documentales transmedia, Renó (2013; 2014) expone cuatro formatos y modelos de relato en este género que ha identificado en sus investigaciones: (1) estructurado, (2) análogo-digital, (3) de visualización navegable, y (4) de navegación geográfica.

El modelo estructurado, según Renó (2014: 5), se caracteriza por una navegabilidad limitada, utilizando la barra de desplazamiento vertical lo que direcciona la lectura para un modelo casi lineal. El análogo-digital es un modelo que designa las obras producidas originalmente como audiovisuales y que pasan a ser adaptadas al modelo transmedia por medio de ampliación de lenguajes (Renó, 2014: 7).

El tercer modelo es designado como de visualización navegable debido a la posibilidad de que los usuarios puedan navegar por los contenidos a través de la interfaz de la obra “como si estuvieran paseando por un museo o mismo por todo el contenido, casi físicamente” (Renó, 2014: 10-11). El último formato identificado por el autor es denominado navegación territorial, porque involucra a los usuarios en una experiencia que trasciende el ambiente virtual, haciendo que incorporen movimientos territoriales para interactuar con las obras.

Los modelos y formatos apuntados por Renó (2013, 2014) designan reflexiones del autor sobre producciones documentales transmedia realizadas en determinadas obras, las cuales fueron objeto de estudios de caso. Es decir, los modelos sirven para clasificar determinadas obras y como referencias para nuevos análisis y también nuevas experimentaciones del género. Lo que proponemos en este artículo es identificar los elementos que caracterizan *Mujeres en Venta* y *(des)Iguales* como documentales transmedia y, de este modo, ofrecer aportes teóricos para identificar nuevos formatos y modelos.

Mujeres en Venta y (des)Iguales: análisis de la estructura del relato y del formato propuesto

El documental *Mujeres en Venta: trata de personas con fines de explotación sexual en Argentina* tiene como tema las redes de trata que captan, engañan, someten, explotan, trafican y matan mujeres en Argentina. La obra revela las singularidades de cada una de las etapas que componen el fenómeno desde las zonas de captación, hasta los lugares donde son sometidas a explotación sexual. Entre las voces que reúne en registros audiovisuales, están víctimas (que cuentan sus historias personales y experiencias de otras víctimas cercanas), investigadores sociales especialistas en el tema, miembros de instituciones públicas y representantes de organizaciones de apoyo a las víctimas.

Su narrativa está estructurada para que el usuario pueda acceder a materiales que exponen información sobre cada etapa que forma parte del proceso de explotación sexual. Empieza evidenciando las formas de captación de mujeres en barrios pobres y pequeños de regiones provinciales de Argentina, Paraguay y Uruguay, expone las principales rutas de tráfico de personas, narra la explotación sexual y muestra la actuación de instituciones en el rescate de mujeres en situación de riesgo.

Más allá del rico material de investigación periodística y de producción gráfica y audiovisual, *Mujeres en Venta* es un modelo novedoso de documental transmedia. En líneas generales, si pensamos a partir de las características delineadas previamente en este artículo, la obra está compuesta por contenidos que se expanden, están disponibles en múltiples plataformas y posibilitan en este contexto la retroalimentación por medio de redes sociales y otras herramientas.

De acuerdo con la clasificación de formatos y modelos de Renó (2013, 2014), podemos caracterizar *Mujeres en Venta* como un documental transmedia de visualización navegable. Sin embargo, la forma en que está concebida su visualización aporta contribuciones a la definición propuesta por Renó ya que el usuario recorre el contenido de manera diferente a la ejemplificada en la definición del autor. Si bien se puede usar la barra de desplazamiento vertical de la página web donde está la obra para acceder a los contenidos audiovisuales, *Mujeres en Venta* tiene disponible lo que denominan “Recorrido Transmedia”.

Por medio de este recorrido (también utiliza la barra de desplazamiento vertical para navegar por los contenidos), se exponen al usuario los variados tipos de contenido en distintas plataformas como: un mapa colaborativo de la red de trata de mujeres, un comic, audios, fotos, videos cortos, un documental de larga duración, además de materiales de campañas sobre el tema con la utilización de *qr-codes* y de realidad aumentada. De este modo, por medio de

la barra de desplazamiento el usuario navega por las etapas que componen el sistema de explotación sexual. Dichas etapas son narradas en videos cortos con declaraciones de víctimas y otras personas involucradas en el tema, que a su vez se complementan con datos expuestos gráficamente en la página.

A través del “Recorrido Transmedia” se accede al material multiplataforma, interactivo y que posibilita la retroalimentación del contenido haciendo posible que el público forme parte del relato. En este sentido, destacamos el mapa colaborativo. Más allá de poder visualizar las principales regiones argentinas donde hay mujeres desaparecidas, mujeres rescatadas y lugares de explotación, el usuario puede contribuir en su elaboración y actualización enviando su reporte.

El comic *Mujeres en Venta: Periodismo en viñetas* cuenta la historia de una adolescente, natural de Paraguay, víctima de explotación sexual que escapa de la red de trata de personas. La narrativa fue construida a partir de la sentencia judicial de un caso juzgado en la ciudad de Rosario, Argentina, en 2012. La serie está compuesta por cinco historias publicadas con el semanario *El Eslabón* disponible para los suscriptores del periódico.

La parte del recorrido destinada a las imágenes que retratan aspectos de la producción de *Mujeres en Venta* tiene una característica interesante. “La galería de fotos se actualiza conforme avanzan las líneas narrativas del relato de Documedia en sus diferentes soportes y plataformas.” (*Mujeres en Venta*, 2014).

Entre los audiovisuales producidos, están los denominados en la obra como “Micros”. Son cuatro obras de cinco minutos emitidas por el Canal 3 en la ciudad de Rosario. El material está disponible en la parte destinada a los “Micros” en el “Recorrido Transmedia”. Emitido por el mismo canal de televisión en Rosario y disponible en la página de *Mujeres en Venta*, está el documental de 26 minutos intitulado “Historias silenciadas”. Otra serie de audiovisuales que ofrece la obra son los “Movisodios”, se trata de cinco videos cortos de tres minutos de duración creados para el consumo desde dispositivos móviles.

Por último, forman parte del “Recorrido Transmedia” las campañas de difusión de la obra y del tema que trata la obra. Los afiches creados tienen recursos de *qr-codes* y de realidad aumentada posibilitando que los espectadores puedan interactuar con contenidos específicos e ingresar en la narrativa de *Mujeres en Venta*. En la página que reúne los materiales del documental también se puede acceder a las piezas de la campaña de sensibilización a la trata de personas creadas para proyectarse en pantallas de LED en distintos lugares de la ciudad.

Con respecto a las herramientas de redes sociales, *Mujeres en Venta* trae como opciones durante las dos alternativas de recorridos la posibilidad de acceder a nuevos contenidos en Facebook, Twitter y Youtube. Cada una con contenidos específicos que extrapolan los límites del universo narrativo de la obra.

Por su parte, *(des)Iguales* es una obra transmedia todavía en proceso de elaboración y con previsión de ejecución para los años de 2015-2016. Fue pensada dentro del marco conceptual y teórico de la Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia, en 2015. Su temática enfoca las desigualdades sociales, políticas, económicas, sexuales, entre otras practicadas en Latinoamérica, a las cuales pretende visualizar y dar visibilidad utilizando las posibilidades del relato transmedia.

En este sentido, *(des)Iguales difiere de Mujeres en Venta* porque el primero tiende a priorizar las potencialidades colaborativas y territoriales de las plataformas disponibles. Por ese motivo, si bien lo clasificamos según los formatos y modelos de Renó (2013, 2014) como documental transmedia de navegación territorial, tenemos que considerar la expansión propuesta por el documental en términos de la cobertura territorial que se propone abarcar y también de la relevancia de la participación del espectador en la construcción del relato, la cual va más allá del uso de redes sociales como Facebook,⁸ Twitter,⁹ Youtube,¹⁰ Instagram¹¹ y Vine.¹²

La amplitud del territorio que busca abarcar *(des)Iguales* se extiende por los países de Latinoamérica. Para eso, cuenta con la participación de usuarios de lugares diferentes por medio de envíos de relatos, declaraciones audiovisuales en que los participantes narran los problemas de sus localidades. Además, los usuarios pueden ubicar sus envíos ayudando a componer un mapa de visualización de las desigualdades publicado en la página de la obra. Los usuarios también pueden agregar fotos y otros datos en el mapa.

De esta forma, para cada etapa de desarrollo del documental es expuesto un tema distinto referente a las diferencias sociales. Por ejemplo, riqueza, justicia, participación política, género, sexualidad, movilidad, están entre los elegidos como ejes temáticos del relato. En cada eje, los usuarios producen documentales cortos sobre la realidad local de la que forman parte, los alojan

8. Utiliza la fanpage del Proyecto Desiguales, disponible en <http://facebook.com/proyec todesiguales>.

9. Utiliza la hashtag #DesIguales y el perfil des_iguales, disponible en http://twitter.com/des_iguales.

10. Utiliza el canal Proyecto Desiguales, en <https://www.youtube.com/channel/UCnvEKZW YIXs-TGCXAIz4Y9A>.

11. Utiliza la hashtag #Desiguales.

12. También utiliza la hashtag #Desiguales.

en Youtube, desde donde automáticamente son publicados en la página de la obra y pueden ser visualizados.

Posteriormente, los materiales de estos documentales son editados y convertidos en videos de uno a dos minutos, a los cuales son asociados recursos de realidad aumentada y de localización. La idea es pegar los dispositivos de realidad aumentada en paredes y muros en diferentes lugares/ciudades de Latinoamérica. A través de las redes sociales, los participantes pueden enviar registros del proceso de producción y de visualización de dichos dispositivos.

También, se invitará a los usuarios a registrar la experiencia de producción, pegatina y visualización de realidad aumentada por las calles de las ciudades de Latinoamérica. El registro podrá hacerse en varios formatos. Podrán utilizarse plataformas sociales de distribución de contenidos como Facebook, Twitter, Instagram y Vine. Al final del proyecto, será elaborado un libro en multiplataforma, que será en español y portugués.

Conclusiones

Los estudios del fenómeno transmedia en el campo comunicacional han alcanzado cierto protagonismo en los últimos años. Sin embargo, la investigación de obras transmediáticas aún es novedosa y carece de análisis que abarquen más allá de la producción de obras audiovisuales con amplio alcance mercadológico. Es en este sentido que hemos ejercitado el análisis de obras que proponen generar cambios sociales y pautan sus realizaciones en problemas de orden económico, político, social y cultural.

Mujeres en Venta y *(des)Iguales* están compuestos por materiales que nos hacen extrapolar el examen de carácter técnico del relato transmedia. Para este artículo, nos enfocamos en identificar los elementos que caracterizan las dos obras como documentales transmedia e, infelizmente, no abarcamos en la discusión aspectos de la rutina de producción y del contenido tematizado. Estos dos puntos contribuirían a la discusión sobre las transformaciones que vienen impactando el periodismo en los últimos años. Desde esta perspectiva, sería posible entender el valor cultural y social de las producciones transmedia, más allá de medir su innovación tecnológica y consecuente potencial mercadológico.

En general, además de tratar de temáticas de carácter social, *Mujeres en Venta* y *(des)Iguales* tienen en común la utilización de recursos novedosos para contar las historias. Si bien se pueden caracterizar como documentales transmedia con formatos clasificados y previstos conceptualmente por Renó (2013, 2014), las dos obras proponen en la estructura de sus relatos intensificar la experiencia del usuario por medio de la retroalimentación, lo que hace que

estos documentales actúen como importantes vectores en la actualización de los modelos narrativos descritos por el mismo autor.

En este sentido, el aporte de *Mujeres en Venta* es el “Recorrido Transmedia”, por medio del cual el público accede al material multiplataforma e interactúa con la obra también produciendo contenido desde las posibilidades previstas. A su vez (*des*)*Iguales* potencia la colaboración del usuario a través de la ampliación del alcance territorial sumada a distintas alternativas de expansión de la narrativa con la participación de la audiencia.

Si bien hemos podido avanzar en la discusión sobre nuevas propuestas de documentales transmedia, identificamos que todavía hay aristas a ser sanadas, específicamente, sobre el género documental y su relación con el periodismo, en el contexto transmediático. Las dos obras que hemos analizado nos dan indicios materiales para reflexiones posteriores con este enfoque.

Referencias bibliográficas

- Aarseth, E. (2006). Sin sensación de final: estética hipertextual. In Ma. T. P. Villariño & A. A. González, *Teoría del hipertexto: la literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco Libros.
- CLNT (2015). *Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia*, disponible en <http://catedratransmedia.com.ar>. consultado el 11/09/2015.
- Dena, C. (2009). *Transmedia practice: theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments*. Tesis doctoral presentada en el Department of Media and Communications, University of Sydney. Disponible en <http://www.scribd.com/doc/52231937/DENATransmediaPractice>
- Gosciola, V. (2003). *Roteiro para as novas mídias: do game à TV interativa*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Hernández Pérez, M. & Grandío, M.M. (2011). Narrativa crossmedia en el discurso televisivo de Ciencia Ficción. Estudio de Battlestar Galactica (2003-2010). *Revista Área Abierta*, 28. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/download/.../4031>
- Jenkins, H. (2009a). *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)*. Disponible en http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html
- Jenkins, H. (2009b). *The Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling*. Disponible en: http://henryjenkins.org/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html

- Jenkins, H. (2008). *Cultura de la convergencia*. Barcelona: Paidós.
- Jenkins, H. (2001). *Convergence? I Diverge*. Technology Review.
- Kinder, M. (1991). *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Landow, G. (2009). *Hipertexto 3.0*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Renó, D. (2014). *Diversidad de formatos para documentales transmedia*, VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, VI CILCS, Universidad de La Laguna.
- Renó, D. (2013). Diversidades de modelos narrativos para documentarios transmídia. *Revista Doc Online*, 14, Agosto. Disponible en: http://www.doc.ubi.pt/14/dossier_denis_reno.pdf. Consultado el 02/09/2015.
- Renó, D. (2011). *Cinema interativo e linguagens audiovisuais interativas: como produzir*. Tenerife: Editora ULL.
- Renó, D. & Flores, J. (2012). *Periodismo transmedia*. Madrid: Fragua editorial.
- Sanchez, C.C. & Otero, T.P. (2012). Nuevas narrativas audiovisuales. *ICONO 14*, 10(2): 102-125. ISSN 1697-8293. Madrid, España.
- Scolari, C. (2009). Transmedia storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, adn branding y contemporaru media production. *International Journal of Communication*, 3: 586-606.
- Shaw, J. (2005). O cinema digitalmente expandido: o cinema depois do filme. In L. Leão (org.). *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: SENAC.

Filmografía

- (des)Iguales (2015-2016), de la Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia. Disponible para visualización en <http://www.des-iguales.com>.
- Mujeres en venta: trata de personas con fines de explotación sexual (2015), de DocuMedia Periodismo Social Multimedia. Disponible para visualización en <http://www.documedia.com.ar/mujeres/>.
- Calles Perdidas: El Avance del Narcotráfico en Rosario (2013), de DocuMedia Periodismo Social Multimedia. Disponible para ser visualizado en <http://www.documedia.com.ar/callesperdidas/>.

Migraciones (2011), de Fernando Irigaray. Disponible para visualización en <http://www.documedia.com.ar/migraciones/>.

Obras en Construcción (2009), de Fernando Irigaray. Disponible para visualización en <http://www.unr.edu.ar/resources/documedia/construccion/>.

Vibrato: escuela orquesta del barrio Ludueña (2008), de Fernando Irigaray. Disponible en <http://www.unr.edu.ar/resources/documedia/vibrato/vibrato.htm>.

Olhe pra mim de novo: um road movie documental sobre diversidade cultural/sexual

Wilton Garcia*

Resumo: Este texto apresenta uma discussão sobre diversidade cultural/sexual no Brasil a partir do filme *Olhe pra mim de novo* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2010). Trata-se de um *road movie* documental a respeito do transexual Syllvio Luccio. Das (re)dimensões teóricas e políticas resultam problematizações da produção de conhecimento acerca de corpo, gênero, identidade e performance que se encontram inseridas nos estudos contemporâneos do cinema e do audiovisual.

Palavras-chave: *road movie* documental; diversidade cultural/sexual; estudos contemporâneos.

Resumen: Este texto presenta una discusión sobre la diversidad cultural/sexual en Brasil desde la película *Olhe pra mim de novo* (2010), de Claudia Priscilla y Kiko Goifman. Se trata de una *road movie* sobre el transexual Syllvio Luccio. De las (re)dimensiones teóricas y políticas resultan problematizaciones de producción de conocimiento sobre el cuerpo, el género, la identidad y el desempeño que se insertan en los estudios contemporáneos del cine y el audiovisual.

Palabras clave: documental *road movie*; diversidad cultural/sexual; estudios contemporáneos.

Abstract: This paper presents a discussion of cultural/sexual diversity in Brazil from the film *Olhe pra mim de novo* (2010), by Claudia Priscilla e Kiko Goifman. It is a *road movie* documentary about the transgender Syllvio Luccio. From the theoretical and political dimensions results the problematization of knowledge production about body, gender, identity and performance that are inserted in contemporary studies of cinema and audiovisual.

Keywords: *road movie* documentary; cultural/sexual diversity; contemporary studies.

Résumé: Cet article présente une discussion sur la diversité culturelle/sexuelle au Brésil à partir du film *Olhe pra mim de novo* (Claudia Priscilla et Kiko Goifman, 2010). Il s'agit d'un *road movie* documentaire sur le transgenre Syllvio Luccio. De la (re)dimension théorique à celle politique, il en résulte la question de la production de connaissances sur le corps, le sexe, l'identité et la performance dans la proposition des études contemporaines du cinéma et de l'audiovisuel.

Mots-clés: *road movie* documentaire; diversité culturelle/sexuelle; études contemporaines.

* Universidade de Sorocaba, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Grupo de Pesquisa Mídia, Cidade e Práticas Socioculturais.18.023-000, Sorocaba/SP, Brasil. E-mail: wilton.garcia@prof.uniso.br.

O presente texto faz parte da pesquisa *Imagem, cultura e diversidade: estudos contemporâneos*, em andamento.

Submissão do artigo: 04 de dezembro de 2015. Notificação de aceitação: 13 de fevereiro de 2016.

O consumo de sexo passa pela garganta estreita dos padrões “vendáveis” no mercado da carne, em clima de competição baseado no exibicionismo. (Trevisan, 2000: 471)

Hoje, a expressão da carne/corpo para consumo emerge como reflexo de erótica, desejo, sensualidade e/ou sexo, sobretudo no âmbito do cinema e do audiovisual. Notadamente, o que se observa no mercado-mídia são os enfrentamentos cotidianos que equacionam a lógica contemporânea projetada pelo impacto vertiginoso do capital. De modo antropofágico, corpos expostos em cena aguçam o(a) espectador(a). E sua performance estimula feixes de efeitos de sentidos. A crescente exposição da intimidade, sem manter sigilo algum, atravessa o privado e o público em espetacularidade (Vargas Llosa, 2012). Mas, também realiza um convite à reflexão, ao conclamar uma posição de mundo. Na epígrafe deste texto, o autor faz uma crítica ácida à exibição do sexo e amplia os parâmetros da diversidade cultural/sexual.

A intensidade desse panorama descrito acima, serve para introduzir uma leitura sobre o documentário brasileiro *Olhe pra mim de novo* (2010), dirigido por Cláudia Priscilla e Kiko Goifman. Esta fita exhibe uma narrativa documental densa (dura e cruel), quando expõe as dificuldades do protagonista transexual Syllvio Luccio, em particular no espaço conservador do Nordeste brasileiro. Ao longo do texto, imagem, experiência e subjetividade são categorias enunciadas como estratégias discursivas, a elaborar perspectivas criativas e políticas de *visibilidade e ação afirmativa* para o universo Trans.

Na tela, configuram-se situações complexas que afrontam a natureza humana. A leitura que aqui se organiza são impressões e registros de uma potencial exemplificação fílmica (Garcia, 2013), a se (des)dobrar em elementos conceituais e teóricos da diversidade cultural/sexual no cinema nacional contemporâneo. Para Lúcia Nagib (2012: 28), “novas ferramentas teóricas são necessárias para entender a relação entre sexo e poder no cinema [...] um mundo *pós-diferença*, onde noções de normalidade comumente usadas para definir um ‘outro’ deixaram de existir”. Isso requer uma flexibilidade crítico-conceitual necessária a qualquer pesquisador(a)/investigador(a), a (re)formular a dinâmica de variáveis discursivas entre alteridade, diferença e diversidade. Mais que isso, aspectos econômicos, identitários, socioculturais e políticos estabelecem determinado agenciamento/negociação para se indagar a respeito da sociedade contemporânea.

Assim, instaura-se uma pergunta: como refletir acerca desse tipo de produção audiovisual – o documentário – quando tange a diversidade cultural/sexual no Brasil?

Tal questão assume contornos específicos do contexto observado conforme (re)dimensiona a sociedade atual e suas interrelações em *Olhe pra mim de novo*. Um documentário desafia espectadores(as), intelectuais e políticos para dar encaminhamentos às manifestações e aos possíveis avanços da humanidade. Por exemplo, a desigualdade social no Brasil e no mundo formula considerações proeminentes e pontos de vista estratégicos que acompanham a atualização de discursos, dispositivos e tendências, inscritos no sustento da atmosfera contemporânea. De alguma maneira, alternativas estéticas, científicas e/ou políticas tentam equiparar as vastas desigualdades em contraponto aos substratos do consumo (Bauman, 2013).

Para se (re)pensar uma dimensão teórica, elejo os *estudos contemporâneos*. Trata-se de uma área interdisciplinar que associa os *estudos culturais* – e suas variantes multiculturais, pós-coloniais e diaspóricas (Cevalco, 2003; Eagleton, 2012; Hall, 2003, 2002) – às *tecnologias emergentes* (Canclini, 2008). Os *estudos contemporâneos* tentam constituir uma teoria social e política ao desdobramento de reflexões, em especial no campo da comunicação, inclusive do cinema. Assim, qualquer proposição binária (centro/periferia, hegemônico/subalterno, opressor/oprimido ou tradicional/moderno) torna-se ineficaz, bem como reduz as abordagens. Tais estudos atualizam a cooperação de assuntos como: globalização, ecologia, empreendedorismo, neoliberalismo, sustentabilidade. O escopo, dessa forma, concentra-se na discussão teórica e prática sobre responsabilidades socioculturais, políticas e identitárias (Hall, 2003, 2002), sem necessariamente se apreender como propriedade enunciativa.

Isso pressupõe que a noção de contemporâneo – para além da previsão temporal, cronológica – ultrapassa as parcelas do tempo (passado, presente e futuro), ao indicar uma reflexão baseada em atualização e/ou inovação. Atualizar/inovar faz parte do acompanhamento e acomodação dessa noção como estado deslizante e intermediário, que comporta provisoriiedades e parcialidades. Tanto os aparatos das tecnologias emergentes, em seus ferramentais, quanto as escolhas estéticas e éticas, em suas tendências, passam a compor estratégias discursivas e seus respectivos paradoxos.

Realizadas as inscrições introdutórias, proponho dois tópicos – um *road movie* documental e diversidade cultural/sexual. Essa divisão pretende aquecer o debate por ora anotado. Do objeto de investigação ao tema em questão, emergem tópicos distintos que se complementam e se aglutinam como prioridades a respeito dos recursos oferecidos.

Um *road movie* documental

A condução de estratégias discursivas em um documentário traduz qualquer evento em encenação: o atuar. A partir de um filme, o(a) espectador(a) relaciona realidade e ficção no ambiente em que convergem a experiência e seu referente (Peixoto, 2007). Esse encontro tange o estado vivenciado pelo suposto personagem e o audiovisual captado por recursos tecnológicos. No desafio de instabilidades – perante o acaso, o inesperado, o imprevisto e/ou o improvisado – tal documentar visa à artimanha de determinado cálculo no planejamento cinematográfico, o qual permite colocar-se no lugar do(a) outro(a): a empatia de alteridade, diferença e diversidade.

Olhe pra mim de novo elabora um misto de *road movie* e documentário, ao exibir a história de Syllvio Luccio. Como transexual masculino, esse sujeito surge fora do eixo hegemônico, o que pode instaurar a ocorrência de um *road movie*. Eis um elevado movimento transitório que se articula pelos fatos registrados, aos poucos, em deslocamentos espaciais. De acordo com Claudia Marinho,

O espaço é construção e se mostra como produto das vivências dos sujeitos que deslocam seus corpos pelos lugares e não-lugares moldando roteiros, nem sempre precisos. Essa experiência de espaço informa os contextos, moldando paisagens que são produtos das percepções, memórias, subjetivações individuais e coletivas. (Marinho, 2007: 228).

As coisas acontecem na tensão do espaço. Nesse trânsito, verifica-se a condição humana do protagonista, cuja ambiguidade de gênero (masculino x feminino) é recorrente. Sozinho, na estrada, o personagem afirma que gostaria de fazer a cirurgia de mudança de sexo, uma vez que se vê preso em um corpo que não lhe pertence. Na tela, a estrada representa uma solução: a saída contra o sistema. Syllvio diz que não pretende padecer em um corpo de mulher. Com metáfora, sente-se confinado em uma gaiola. Isto é, evita a forma corporal atual, a qual não expressa sua identidade sexual e de gênero. Diante de tamanha provação, não desanima, pois se reinventa ao admitir uma masculinidade “exótica”. E, nesse momento, vale lembrar sua posição social como ativista militante a se destacar em prol das causas das comunidades Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais (LGBT) e afins. Em busca da felicidade, faz desse percurso uma exploração de si. A sinopse indica:

Um *road movie* no sertão do Nordeste brasileiro. Nesse cenário – marcado pelo forte calor, pela pobreza e pela cobrança extrema da virilidade do homem – Syllvio Luccio é um transexual masculino em fase de transformação.

O que caracteriza um *road movie* – filme de estrada – são as passagens por diferentes cidades e estradas, com o desenrolar da trama acontecendo ao longo

de determinada trajetória. No campo dos estudos de cinema (Ramos, 2005), *road movie* é reconhecido como gênero fílmico em que situações insurgentes são ressaltadas como problemas a serem solucionados, ou não, diante de conflitos e obstáculos. Seria, metaforicamente, o *flâneur* de Baudelaire associado à presença de um andarilho que almeja atravessar o mundo observando detalhes. Durante a viagem, acontecimentos acrescentam-se à cinemática, a compreender desfechos inimagináveis pelo(a) espectador(a), do ponto de vista da recepção. Samuel Paiva (2007: 176) escreve: “o *road movie* é um gênero quase que exclusivamente focado nos homens, promovendo uma fantasia que vincula masculinidade e tecnologia como resistência às responsabilidades do mundo doméstico, ao casamento, ao emprego fixo”. E o transcorrer da história depende de decisões de envolvidos(as), a (re)conduzir desafios.

Em uma das passagens do documentário no decorrer da viagem, Syllvio Luccio encontra um grupo de gays e transexuais à noite em uma praça na cidade de Currais Novos, pequeno lugarejo do Rio Grande do Norte. Conversando com eles, recebe uma pergunta curiosa de um rapaz, Eneus: “*Porque eu pensava que você era um homem, que pegou... que tirou e agora quer voltar a ser homem de novo. (risos). Mas, você vai botar um pênis ou já botou?*” A imediata resposta do transexual foi: “*Me dê sua mão... não, aqui*”. E levou a mão do jovem rumo à cintura do seu corpo Trans. E a confirmação, como réplica por parte de Eneus, foi em tom de brincadeira: “*Ai, que delícia... (risos) chibocudo, eh! Ai, adorei. Chibata tá boa (risos)*”.

Na brincadeira, o contato físico surpreendeu a expectativa do rapaz. Sua desinformação aponta para a necessidade do cinema trazer para cena esse tipo de temática sobre a diversidade. A simplicidade do lugarejo que Eneus ocupa acaba por definir seus breves limites. O acesso à informação permite determinado conjunto de fatores que acenam determinada realidade. E o documentário provoca essa experiência de ampliar as possibilidades, ao contribuir com o sujeito.

Para Norval Baitello Jr. (2012: 37), “quem anda muito não pode carregar muitas coisas, pois estas travam a mobilidade, impedem o deslocamento, roubam a agilidade e a prontidão”. Essa economia de materiais reflete a economia do saber. Portanto, é algo instável, passageiro, como condição adaptativa de Ser/Estar do sujeito em trânsito – em constante circulação. Em sua múltipla versatilidade constitutiva de início e/ou fim, a trajetória de uma estrada traz mudanças com deslocamentos que podem ser radicais.

Na extensão de dois ou mais pontos, a estrada efetiva paisagens, pois o deslocar revela surpresas, visto que a passagem por diferentes lugares se transforma. *Olhe pra mim de novo* solicita da plateia outro olhar, mais atento, pro-

fundo. No trajeto do protagonista fomenta-se um intercâmbio de informações com os demais personagens da narrativa; o roteiro incorpora situações diferentes, por etapas, que complexificam a condição humana com elementos da ideia de diversidade cultural/sexual. O que faz emergir um sujeito diferente, estranho talvez, porque não é comum (Sodré, 2014). Tal estranhamento impacta o público acostumado a lidar com a norma.

Nesse documentário, o(a) espectador(a) acompanha cada rota e tenta se acomodar diante dos fatos que surgem na tela, implementando o debate acerca da diversidade. A singularidade do protagonista aponta para uma produção de presença (Gumbrecht, 2010), mediante a instabilidade que assola a paisagem nordestina no país. O corpo transexual, em trânsito, indicia o fluxo de possibilidades de identidade de gênero. Grosso modo, o documentário vetoriza um ar eloquente da narrativa, como se fosse uma reinauguração de cada cena em si.

Aqui, o *road movie* está em consonância com o formato documental, tomando a história de Syllvio Luccio como personagem central da trama e o registro audiovisual da realidade transexual. O roteiro atravessa diversos espaços e estúdios que comportam o sertão do Nordeste brasileiro, passando os estados do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. Uma região árida, (de)marcada por forte seca, calor, miséria e pobreza, dificulta a sobrevivência.

Situações críticas de sobrevivência diante de atropelos e adversidades estabelecem a condição adaptativa do sujeito ao mundo. Cada sujeito com sua experiência tenta sobreviver às emoções de suas dificuldades no conviver com o(a) outro(a) e, propriamente, consigo. Isso sedimenta/chancela denúncias de sobrevivência do Ser Humano. Ou seja, esforça-se para assistir uma voz da diferença na sociedade. Tal situação de deslocamento incessante (re)desenha certa postura política de sobrevivência como resposta ao esgotamento atual. De acordo com Peter Pelbart,

A condição de sobrevivente é um efeito generalizado do biopoder contemporâneo; ele se restringe aos regimes totalitários e inclui plenamente a democracia ocidental, a sociedade do consumo, o hedonismo de massa, a medicalização da existência, em suma, a abordagem biológica da vida numa escala ampliada. (Pelbart, 2013: 26-27).

Retomando: na medida em que se constitui uma relação entre sujeito e personagem, a interseção do plano da narrativa cinematográfica dialoga com a realidade captada pela câmera e tenta formalizar um estado intermediário acerca da exploração geográfica inscrita nesse *road movie* documental. Para Gustavo Souza,

O *road movie* é um tipo de filme cuja história se passa na estrada. De fato, não há novidade nessa constatação, mas não se pode esquecer que as ações

na estrada, durante a viagem, são encabeçadas pelos personagens. Logo, se o personagem não se desloca, não há narrativa, não há história, não há *road movie*. Daí a importância de pensar o personagem no âmbito do *road movie* documental como uma instância particular do mundo histórico e com relação a ele próprio. (Souza, 2015: 6).

Compreendida como lugar de chegada, partida e trânsito, a estrada (re)vela mudanças com deslocamentos que podem ser, inclusive, radicais, uma vez que projetam traços que se (des)cortinam na vida. O que efetiva uma interação de espaços entrecruzados – um território provisório, intermediário. A imagem da estrada no cinema exhibe-se com profundidade seletiva como jornada de desbravamentos, combates e/ou conquistas. Segundo Francisco Elinaldo Teixeira

A paisagem documental atual não se ergue num horizonte canônico único, mas numa multiplicidade sem precedentes de formas, certamente como algo que se deixou afetar e abriu passagens por entre as tantas ondulações e revoluções da cultura audiovisual contemporânea. (Teixeira, 2004: 19).

No registro do mundo, um estado intermediário entre ficção e realidade agencia/negocia um ar intersubjetivo no tecido social. Documentar, atravessar a realidade com uma câmera é se esforçar para traduzir o mundo em imagem e som. O que está na cena destaca-se no ato de observar com diferentes desdobramentos crítico-conceituais. Então, o *road movie* documental torna-se elástico ao convergir forças e vetores. Uma história de vida se transforma quando a experiência da estrada oferece “novas/outras” possibilidades. Os enunciados de qualquer filme documentário, nesse caso, correlacionam-se com recursos técnicos e estilísticos.

Portanto, observar é mais que atentar, constatar, examinar, fitar, mirar, notar, perceber, presenciar, reparar, testemunhar, verificar ou, até mesmo, documentar e registrar. Observar seria absorver o que se encontra diante de qualquer observador(a). Evidentemente, isso faz parte do processo de elaboração de determinada produção de conhecimento, o qual constitui derivativas de um documentário como gênero cinematográfico (Teixeira, 2004), a explorar traços intersubjetivos do ato observado.

Diversidade cultural/sexual

Durante o curso desse *road movie* documental, Syllvio Luccio caminha solitariamente. O trajeto parece adentrar por retas e curvas, altos e baixos, nas estradas desertas do semiárido brasileiro. A narrativa cinematográfica ocupa o espaço do personagem enquanto construto de uma figura metafórica em um quase vazio existencial: a experiência do Eu intrínseco, profundo. O transtorno

de identidade sexual e de gênero trilha seu destino esfacelado entre veredas e alamedas, sem abundâncias.

No entorno de ações surpreendentes entre performatividade e audiovisual, trata-se de um recorte instigante, porque propicia *visibilidade e ação afirmativa* para o debate estético, conceitual e crítico sobre a diversidade cultural/sexual no Brasil e no mundo. Hoje, se mostrar – na contramão do código hegemônico – faz parte de uma estratégia política para estar na cena do universo Trans. É uma diferença brutal.

A diversidade, agora, emerge como iniciativa de luta e combate acerca de alteridade e diferença na extensão de identidades (sexual e de gênero). Há variáveis inimagináveis na vida. Tal diversidade tenta driblar o mundo, literalmente, com variantes que ultrapassam o discurso hegemônico e serve de contraponto para agenciar e negociar a exclusão de termos e expressões subalternas. Isso convoca certo posicionamento teórico-político capaz de estabelecer uma relação da teoria com a prática, ao ponderar aspectos econômicos, identitários, socioculturais e políticos.

Nesse filme, ciência e religião conduzem suas próprias estratégias discursivas, ao colocar em xeque a sociedade contemporânea, em particular as minorias sexuais. Entre paradoxos e contradições, observam-se transversalidades dessa narrativa contundente que enuncia um personagem mulher. Syllvio primeiro engravidou e foi mãe. Depois, teve amores e vivências homoeróticas. A partir disso, pretende alcançar a transexualidade. Portanto, nasceu mulher, vivenciou a maternidade, tornou-se lésbica e, para arremate, quer ser homem.

Para completar, os gêneros discursivos aqui se misturam para além de uma lógica binária – masculino/feminino – insuficiente à expressão dinâmica que abarca o idioma da língua portuguesa. A gramática normativa atual, assim, não consegue acomodar as nuances da diversidade cultural/sexual que orienta a projeção identitária, linguística, sociocultural e política de determinadas circunstâncias especiais, as quais permeiam comunidades LGBT e afins. Ou seja, esse *road movie* faz urgir uma voz da diferença a documentar os fluxos da diversidade.

O que caracteriza a diversidade cultural/sexual como estratégia de subjetividade no produto audiovisual brasileiro são os tipos multiformes que circundam a expressão LGBT no país. Possivelmente, esse formato de documentário tem proposto, no cinema nacional, a diversificação da temática LGBT e afins. É um ato político, pois o protagonista Syllvio confronta o mundo por ser diferente.

Como representação flexível do sujeito, passagens em fluxo alternam a identidade sexual, social e de gênero do protagonista na narrativa. O(a) es-

pectador(a) acompanha e se aproxima de algumas informações e dificuldades enfrentadas pelo personagem. A questão da transexualidade torna-se um assunto controverso e delicado que precisa ser visto/lido para além do corpo, da sexualidade e do gênero. São pessoas que atravessam a fronteira e não podem ficar presas aos ambientes de dor, sofrimento, intolerância, estigma, discriminação e/ou preconceito. O universo Trans prolifera uma diferença inquietante aos olhos alheios. O(a) outro(a) visualiza Syllvio Luccio na sua expressão transexual sendo filmada pela câmera.

E o enredo desse documentário inscreve situações inusitadas de questões colocadas para o público, de algum modo, pensar. Também demonstra valores contemporâneos sobre família, maternidade, casamento, genética, sexualidade, entre outros, em especial no contexto tradicional e conservador (cultura patriarcal dominante e opressora), no interior da região Nordeste do Brasil.

De acordo com a artista performática e transexual Claudia Wonder

[...] homens efeminados e mulheres masculinas têm seu papel social definido em muitas culturas. Em tais culturas, que sabiamente vivem de acordo com a natureza, ter um corpo com “dois espíritos” não é deformidade e nem motivo de vergonha. Pelo contrário: é sinal de refinamento espiritual. Devido à dualidade sexual, esses povos acreditam que as pessoas trans têm uma visão mais abrangente das coisas. (Wonder, 2010: 290).

Isso configura uma capacidade de mudar. Alterar estados. Por assim dizer, a *orientação sexual* de qualquer sujeito não deve ser confundida com *opção sexual*. Não se trata apenas de preferência ou atração sexual, nem no cinema nem na sociedade. A especificidade da natureza humana no Nordeste enuncia uma vida diferente, com suas raízes na cultura regional, sobretudo as contradições da masculinidade e regionalização. Articula-se um jogo coeso de ações sociais. Os processos biopsicossociais ampliam a condição adaptativa do desejo e suas intersubjetividades, para além de uma mera escolha particular como decisão do sujeito, com perdas e ganhos. Por isso, a sociedade deve pressupor a dignidade da diversidade cultural/sexual (Trevisan, 2000).

Da materialidade do corpo à sua *performance*, há um território fecundo no desempenho das ações intersubjetivas do sujeito nesse audiovisual. A exterioridade do corpo – que não se enquadra nas convenções sociais – programa uma infinidade de situações, na combinatória da lógica da aparência junto à interioridade. O corpo se estabelece como morada – depositário de informação – e sustenta emblematicamente a razão de Ser/Estar, mais que o existir. É convocar um “novo/outro” pensar acerca do sujeito em uma articulação híbrida, (de)marcada pela permutação de vestígios. Dessa forma, a presença do corpo transexual torna-se uma citação culturalmente (des)naturalizada quando repetida à exaustão pelo próprio sujeito.

Ainda que a transexualidade *female to male* (FTM) possa contradizer a aparência, Syllvio toma hormônios por conta própria. Seu corpo sofreu algumas a(du)lterações, como a barba e o bigode que cresceram junto com o cabelo, de corte curto, puxado para trás. Isso indica o formato do rosto, como retrato convencional de um homem comum. O tratamento hormonal provoca mudanças físicas que ocorrem aos poucos. Ao resenhar sobre documentários LGBTs, Berenice Bento afirma

A norma de gênero estabelece que somos determinados por nossas estruturas biológicas. [...] As normas de gênero distribuem os corpos em função da normalidade que eles apresentem. Quanto maior o desvio da norma, maior o castigo. Os documentários [LGBTs] apontam exatamente a capacidade de as normas de gênero definir os lugares, as falas os gestos possíveis e impossíveis. (Bento, 2008:256).

O biopoder compreende um fluxo de agenciamento/negociação capaz de lidar com a diferença. Cada sujeito tem direito de Ser/Estar em sua plenitude, de se sentir bem. O que esse filme traduz é uma vontade particular de Syllvio na procura da felicidade, ao exemplificar outros problemas e enfrentamentos relativizados como fragilidades humanas – algumas doenças específicas, por exemplo – ao longo do roteiro.

Há uma enorme expectativa da diversidade cultural/sexual como tema do cinema nacional,¹ em particular no documentário. Um conjunto de variáveis estende o avanço de alternativas num sintomático processo camaleônico que tange à condição humana. Indubitavelmente, essa discussão sobre a diversidade cultural/sexual insere o cinema contemporâneo em uma extensão propositiva e amplia a dinâmica do corpo e sua performatização pública, cujo posicionamento ideológico se programa a partir dos enlaces que, na condução da narrativa, apostam na novidade.

Tal discurso cinematográfico potencializa uma (des)construção identitária e performática de grupos e classes sociais marginalizados da periferia em uma intenção extrafílmica a propor uma *política do afeto*. Na cadência rítmica de imagem/som, devem-se considerar os enlaces estéticos dessa *política do afeto* que despertam efeitos emblemáticos do corpo e da personalidade do(a) outro(a), os quais apostam na tônica da diversidade, da diferença e da alteridade. Todavia, uma escritura refina e sugere, poeticamente, o afeto para além de encontro, despedida, desejo, erótica, sensualidade, sexo etc. Um breve passeio orgânico absorvido pelo documentário, em sua pluralidade, expande derivativas intersubjetivas (Pelbart, 2013).

1. Ainda mais diante da contribuição significativa do *Festival Mix Brasil de cultura da diversidade*. Embora destaque, também, as dificuldades de apoio e/ou fomento.

Há um trecho do filme em que o protagonista caminha sozinho pela estrada deserta. Em plano geral, configura-se a grandeza de uma cena aberta. É dia e o sol aparece refletido no vapor que sobe do asfalto, criando determinado efeito visual impactante que assola o olhar do(a) espectador(a). O clima da cena pede renovação. É a sensação de uma imagem se dissolvendo, ao longe, em estado líquido – uma quase-poética aparece na tela do cinema como elemento imagético que não se apreende, de fato. Ao fundo sonoro, uma secretária eletrônica capta a voz de Syllvio Luccio em uma ardente declaração apaixonada:

Oi meu amor... vontade de lhe cheirar, de lhe agarrar. Fazer amor com você. Te possuir todinha. Pegar seu corpo, jogar em cima dessa cama. Beijar você todinha do pé à cabeça. Deixar você toda arrepiadinha de tesão. Estou louco de saudade, estou tarado... morrendo de vontade... de possuir você todinha, daquele jeito gostoso que só a gente sabe fazer.

As peculiaridades vivenciadas diante da câmara esboçam fragmentos intrigantes da realidade de Syllvio Luccio. Mais que isso, tais peculiaridades enunciam alguns dilemas do protagonista. Verifica-se uma solidão neste documentário, uma vez que a estrada vazia remete ao estar só, falar só. Relatar para o vazio como quem diz alto para si. O documentário contemporâneo provoca uma reflexão que circunda os vínculos sentimentais. Afeto, aqui, serve como tônica para se pensar intensidade e leveza juntos na cena, ao aproximar sujeitos desconhecidos por circunstâncias cruciais de resignação. Entre amizade e amor, seria a ternura em um espaço relacional. O que se aproxima de afeição, apego, complacência estima. Relação. Afetar o(a)outro(a) conforme a realidade tange a um “novo/outro” viver. Mexer. Fazer a coisa acontecer. Um movimento de acolhida cria proximidade, intimidade e privacidade. Cumplicidade de uma condição adaptativa emociona o(a) outro(a) pela incomensurabilidade dos fatos.

Considerações finais

Na emergência do debate, o dilema seria experimentar, talvez, aquilo que se estabelece como novidade, visto que está por vir – como constelação de ideias a serem desenhadas, confabuladas. Por isso, não vale a pena se fechar para o que a novidade conclama e tenta instaurar. Em outras palavras, o filme tem seu fio condutor aberto às novidades, o que possibilita, na maioria das vezes, diferentes proposições e caminhos a se entrecruzarem. Sem restringir a criação no campo cinematográfico, a diversidade solicita sua própria emergência. A prática cinemática, por assim dizer, requer expressivo investimento na criatividade a expor os Direitos Humanos.

Se a proposta do filme é abordar as “novas/outras” transformações sobre a transexualidade, o personagem tenta obter o controle corporal, cujo domínio indica algo de quem sabe, de fato, o que está fazendo, em cada detalhe destrinchado. De maneira irresistível, Syllvio Luccio transpõe para seu corpo, primeiro, o uso do figurino, as vestimentas que dão lugar à *mise-en-scène* de uma materialidade transexual.

As informações nesse universo Trans impõe ao personagem a sobrevivência no cativo corporal, pois se identifica com determinada feição de homem, com estereótipos de gestos grosseiros. Verifica-se uma contradição na busca desse modelo falido da convenção social (de macho), isto é, o padrão hegemônico ultrapassado do poder heteronormativo, falocrático, do varão, patriarcal. Repete o *mainstream*, porque copia o que já está posto. Este protagonismo seria um possível personagem no cinema atual, em que o(a) espectador(a) acompanha a saga de amores, fracassos, distâncias.

Multiplicam-se os entornos na sociedade em que se estabelece a versatilidade do olhar para uma perspectiva contemporânea, a qual compõe uma maneira diferente. Uma projeção identificatória no cinema aproximaria e alicerçaria uma (re)dimensão mais afetiva e efetiva do espaço intersubjetivo, mediante as relações. A predicação, então, torna-se um convite à abertura do olhar; o que parece ser inevitável.

Para finalizar, gosto desse documentário como ideal de estratégias discursivas porque faz um afrontamento ao canônico a engendrar a diversidade. Como uma espécie de ornamento, esse *road movie* retira o personagem da margem e o coloca no centro do debate atual. E, desse modo, o papel do cinema tenta, sim, atualizar/innovar a temática da diversidade cultural/sexual na agenda da sociedade. Nos limiares dessa película, a diversidade fecunda “novas/outras” resultantes... outros olhares!

Referências bibliográficas

- Baitello Jr., N. (2012). *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Editora Unisinos.
- Bauman, Z. (2013). *Danos colaterais: desigualdades sociais numa era global*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bento, B. (2008). Resenha de Borboletas da vida. *Bagoas*, jan/jun., 2(2): 253-257.
- Canclini, N.G. (2008). *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural.

- Cevasco, M.E. (2003). *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo: Unesp.
- Cohan, S. & Hark, I.R. (eds.) (1997). *The road movie book*. Londres: Routledge.
- Eagleton, T. (2012). *Marx estava certo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Garcia, W. (2013). Um olhar contemporâneo no Brasil: Olhe pra mim de novo. *Caderno de estudos culturais*, jul./dez., 5(10): 183-194. Campo Grande – MS.
- Gumbrecht, H.U. (2010). *Produção de presença*, Rio de Janeiro: Contra-campo.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hall, S. (2002). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Marinho, C. (2007). Corpo, espaço e criação: poéticas e vivências contemporâneas do espaço. In W. Garcia (Org.), *Corpo & subjetividade: estudos contemporâneos* (pp. 223-236). São Paulo: Factash.
- Nagib, L. (2012). Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. *Devires*, 9(1): 14-29, Belo Horizonte, jan./jun.
- Paiva, S. (2007). Um road movie na rota do Sertão-mar. In Araújo *et al.* (Orgs.), *Estudos de cinema Socine* (pp. 171-179). São Paulo: Annablume, Socine.
- Peixoto, N.B. (2007). Ver o invisível: a ética das imagens. In A. Novaes (Org.), *Ética: vários autores* (pp. 425-453). São Paulo: Cia das Letras.
- Pelbart, P.P. (2013). *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*, São Paulo: n-1 edições.
- Ramos, F. (Org.) (2005). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac.
- Sodré, M. (2014). *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Souza, G. (2015). Deslocamento, performance e memória no documentário Olhe pra mim de novo. *XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* – Rio de Janeiro, RJ – 4 a 7/9/2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1599-1.pdf>
- Teixeira, F.E. (2004). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus.

- Trevisan, J.S. (2000). *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, 3. ed. Rio de Janeiro: Record.
- Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*, Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Afaguara.
- Wonder, C. (2010). Criando gênero, fazendo história. In H. Costa *et al.* (Org.), *Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos* (pp. 283-291). São Paulo Edusp: Imprensa Oficial.

Filmografia

Olhe pra mim de novo (2010) de Claudia Priscilla e Kiko Goifman.

Cinema and its ability to represent a staged reality

Carlos Ruiz Carmona*

Resumo: O artigo é uma reflexão sobre a relação entre o discurso cinematográfico e a realidade discutindo as restrições técnicas e as potencialidades criativas para representar uma impressão de realidade. O artigo emerge do pressuposto que as qualidades técnicas do cinema apenas representam uma aparência técnica da realidade que deve satisfazer certas expectativas culturais.

Palavras-chave: documentário; representar a realidade; narrative; aparência técnica.

Resumen: Este artículo es una reflexión sobre la relación entre el discurso y la realidad cinematográfica, y discute las limitaciones técnicas y el potencial creativo para representar una impresión de realidad. El artículo surge del presupuesto de que las cualidades técnicas del cine representan tan sólo una apariencia técnica de la realidad que debe satisfacer ciertas expectativas culturales.

Palabras clave: documental; representar la realidad; narrativa; apariencia técnica.

Abstract: This article is a reflection on the relationship between cinematographic discourse and reality: discussing cinema's technical restrictions and creative possibilities to represent an impression of reality. This article emerges from the assumption that cinema's technical qualities can only represent a technical appearance of reality which must satisfy certain cultural expectations.

Keywords: documentary; representing reality; narrative; technical appearance.

Résumé: Cet article est une réflexion sur la relation entre le discours et la réalité cinématographique : il s'agit de discuter des contraintes techniques et du potentiel créatif pour produire une impression de réalité. Cet article dérive de l'hypothèse selon laquelle les qualités techniques du film ne représentent qu'une apparence technique de la réalité qui doit satisfaire certaines attentes culturelles.

Mots-clés: documentaire; représentent la réalité; le récit; l'aspect technique.

* Portuguese Catholic University, School of Arts, Department of Cinema and Audiovisual, Centre for Research in Science and Technology of the Arts – CITAR. 4169-005, Porto, Portugal. E-mail: carlosruizcarmona@gmail.com

Submission of the article: december 30th, 2015. Notification of acceptance: february 22th, 2016.

Paris, 1895. The Lumière brothers present to the world a magical invention, a perfect combination of lightweight portable camera and projector. This new invention was capable of representing one of the most essential features of the visible world that we inhabit: movement. From that very moment cinema appeared to be directly associated with the notion of reality (Barnouw, 1993: 7; Barsam, 1992: 20-21).

In 1897,¹ during the projection of a one minute film, *L'arrivée d'un train à la Ciotat*, a train approaches growing bigger in size on the cinema screen. The spectators screamed in horror and dodged to avoid "being run over by the train coming towards them" – a very different experience from Edison's theatre Studio Vaudeville performances. The astonished audience felt it was a "real-life" experience: reality in movement as they normally experienced it through their own senses. It took only one year for the magical invention to spread throughout the world. After one of Lumière's popular sessions Maxim Gorky wrote about his experience: "It is a world without sound, without colour. Everything there – the earth, the trees, the people, the water and the air – is dipped in monotonous grey". Gorky continues:

Noiselessly, the locomotive disappears beyond the edge of the screen. The train comes to a stop, and grey figures silently emerge from the cars, soundlessly greet their friends, laugh, walk, run, bustle, and ... are gone. And here is another picture. Three men seated at the table, playing cards, their faces are tense, their hands move swiftly, the cupidity of the players is betrayed by the trembling fingers and by the twitching of their facial muscles. They play Suddenly, they break .. into laughter, and the waiter who has stopped at their table with beer laughs too. They laugh until their sides split but not a sound is heard. It seems as if these people have died and their shadows have been condemned to play cards in silence unto eternity . . . (Gorki, 1996: 6-8).

Gorky's poignant description of his experience raises one essential question: how is it possible that a soundless grey two dimensional image provided a real experience of a colourful sonic three dimensional world? Especially if we consider that, at the time, audiences had none or little experience of watching cinema. According to David Bordwell perceiving and interpreting cinematic images is a learned activity that requires a wide repertoire of schemata.² This

1. The film *L'arrivée d'un train à la Ciotat* was first screened in october 10th, 1897 at Lyon under the title *Arrivée d'un train à la Ciotat*. There was no arrival of a train screened in 1895. The first screening of an arrival of a train was on January 25th, 1896 at Lyon, but under the title *L'arrivée en gare d'un chemin de fer*. This was not the film *L'arrivée d'un train à La Ciotat* because one of the little girls walking on the platform of the station is Madeleine Koehler, a niece of Louis Lumière, that was born in june 1st, 1895. Source: Institut Lumière, Mr. Jean-Marc Lamotte.

2. Schemata: an arrangement of knowledge already possessed by the perceiver used to predict and classify new sensory data. Cf. David Bordwell (2008: 31) e Francesco Casetti (1994: 124-125).

means that audiences had to learn how to interpret the content of a two dimensional technical visual representation into a three dimensional historical world.

Robert Flaherty, in an interview about the making of his film *Nanook of the North* (1922), explained that Inuit culture could not comprehend the content of a still photograph. The Inuit could not relate the world they inhabited to the photograph's two dimensional visual representation for they had never seen a photograph beforehand. According to Flaherty they had to learn how to interpret the two dimensional representation of a three dimensional historical world. Once they had understood the connection between the technical format and the world that was familiar to them they were able to deduce subsequent representations accordingly. Flaherty, argued, that the same applied to moving images (Flaherty, 1996).

As we know, films are made up of a series of individual images called frames. When these images are shown rapidly in succession, a viewer has the illusion that motion is occurring. The viewer cannot see the flickering between the frames. Cinema's illusion takes advantage of two deficiencies in our visual system. First, the retina is unable to adjust rapidly to changing light intensities. Second, the phenomenon known as apparent motion occurs when the eye sees a string of displays as a single moving one. Therefore, despite the fact that celluloid film comprises of still photographic images, when projected at a certain speed, they produce the illusion of moving images. This means that cinema presents a greater complexity in terms of interpretation and understanding than a still photograph. In fact, in order to watch and understand cinema we have to draw on schemata derived from our experiences with the world, with other art forms such as photographs, painting, theatre or novels and, of course, with other films. Seeing and therefore watching films, is not a passive absorption of stimuli. It is a constructive activity, involving very fast computations, stored concepts, and various purposes, expectations, and hypotheses (Bordwell, 2008: 31-32; Plantinga, 1997: 54-58; Casetti, 1994: 114-115; Villafañe, 1987:30-36 e 68-71).

Francesco Casetti argues that cinema is also, like painting, a language medium, through which we create and express meaning. Therefore, cinema is also an act of communication and a means for the exchange of information (Casetti, 1994: 67). But in order to communicate the spectator needs to understand how this complex medium produces meaning and represents the world we live in. Therefore, how is it possible that Lumière's audience experienced cinema as if it was reality?

George Méliès, a magician who became into a famous filmmaker, offered a poignant explanation. He resorted to three Lumière films to support his arguments. In the film *Le repas de bébé*, Auguste Lumière and his wife appear feeding their baby. Méliès claimed that the audience was not overwhelmed by the moving figures themselves, but by the rustling foliage in the background plane of the composition. Moreover, in the film *A boat leaving a harbour*, it was the random movement of the waves which attracted the public's attention, and in *Demolishing a wall*, it was the floating dust. Méliès argued that audiences, at the time, were already prepared to receive illusions performed on a theatre stage and so they could easily accept cinema as another sort of trickery. Méliès himself was an experienced magician accustomed to performing magic tricks on a stage in front of an audience and so he understood the spectator's ability to accept illusion. However, brick dust, random waves or rustling leaves were overpowering since they offered evidence of an event's past existence. Thus, Lumière's films were not just another illusion but a direct reflection of a past reality (Cousins & MacDonald, 1996: 4).

Those details served as evidence to the audience that the image content referred to a past reality for they had confirmed one of the most essential features of the visible world that we inhabit: movement. This is why, Bazin and Tarkovsky had argued that cinema, unlike painting or any previous art forms ever seen before, appears to be able to represent reality as we see it (Bazin, 1971: 11-13). Film becomes the most "realistic art" in respect to the fact that it is precisely on its identification with reality that differentiates cinema from other art forms (Tarkovski, 1990: 18-19).

It is particularly fascinating to watch Lumière's films even today. Filmmakers, students, and university lecturers still find it fascinating to see how life looked in the 1890s whether it's the streets, the buildings, the trams, clothing, people walking or solely the way Paris, Peking and Piccadilly were in those days (Rollyson, 2006: 8-14). Like Gorky had claimed, they present silent grey ghosts, shadows of the past for they are all dead and much of what we see in their films no longer exists.

Nevertheless, these two dimensional images offer evidence of their past three dimensional existence. Like Bill Nichols states: "film offers by itself a tangible "memory theatre" of the past: an external visible representation of what was said and done" (Nichols, 2001: 58).

Hence, Lumière's films confirmed through visual representation evidence of a past existence in the historical world. For this reason we can argue that it is first through documentary that cinema is revealed to the world. Nevertheless, Lumière's films were also the result of a technically staged reality (Barnouw,

1993: 21-22). People in their films responded to signals coming from behind the camera. The subjects involved in *L'arrivée d'un train à la Ciotat* were members of the Lumière family and not anonymous people arriving to a train platform. They followed cues and directions and they performed rehearsals so as to achieve the correct camera position (Cousins & MacDonald, 1996: 5).

From the very birth of cinema we learned that we had to tamper with the medium in order to represent reality. The Lumière brothers were forced to stage their films due to technical restrictions such as depth of field, film-stock sensitivity, focal distance or aperture. Conversely, film offered great possibilities of technical manipulation and filmmakers quickly started experimenting and exploring its creative potential.

Soon after Lumière's invention, filmmakers, such as Georges Méliès learned to exploit and explore the technical possibilities of the medium. Méliès made a masterful use of double exposures, masks, lenses, camera angles, dissolves or fades to create his magical and overwhelming cinematic effects. In his famous film *Le voyage dans la lune* (1902) characters appear suddenly on the frame from scratch and grow in size tremendously in front of the astonished spectator's eyes. As early as 1898, British producer James Williamson filmed *Attack on a chinese mission* in his back yard shooting some of his Boer War scenes on a golf course. This new medium opened a new door of infinite creative possibilities where everything seemed possible, and in just a few years, fakes and reconstitutions became a very popular genre. By 1900 fiction films, and not documentaries, dominated audience's attention and acquired most of the market.

Conversely, Lumière's *actualités* became a repetitive formula losing their initial popularity and failing to engage public attention. The Lumière brothers had began making fascinating reflections on French middle class life. However, their camera operators, who travelled from Europe as far as to Japan or India, across the world, began making films about Kings, Tsars, Kaisers, Emperors, Maharajahs and became some kind of agents of imperial public relations far from the social contents that had primarily thrilled their viewers (Barnouw, 1993: 21-25). As a result, Lumière's films lost their public appeal and popularity since the authenticity and originality of their *actualités* became a repetitive marketing formula that failed to surprise and engage public interest.

It is Robert Flaherty that managed successfully to synthesise the captivating authenticity of *actualités* and the dramatic engaging procedure of fiction films (Cousins & MacDonald, 1996: 18-19). After serious distribution and exhibition difficulties in 1922 Flaherty presented *Nanook of the North* at the Capitol theatre in New York. Soon after the film became a complete internati-

onal success and it became a landmark in film making until today. *Nanook of the North* is a film shot on location, with non-actors, about the Inuit way of life, stylistically a precursor of one of the most influential cinematic movements in film history: the later Italian Neorealism. (Sherwood, 1979:17-19).

In this film Flaherty decided to document past traditional ways of Inuit life. For that purpose he consciously omitted all references that could reveal their present culture at the time of filming. He asked Allakarialak, the protagonist, to re-enact his father's generation's experience and not his own contemporary Inuit lifestyle (Winston, 2005: 188). At the time Allakarialak did not hunt anymore with a harpoon but he used instead a rifle. He also did not live anymore in an igloo as his father did in the past. However, Flaherty chose to represent Allakarialak as if he actually did (Barnouw, 1993: 32).

In fact, Flaherty, at the time, due to technical reasons, was unable to film inside a real igloo. This was due to the fact that lighting conditions did not allow it. It was too dark and the film stock used at the time could not expose the image correctly. Consequently, he asked Allakarialak to construct a half oversized igloo which he used as background composition (Nichols, 2001: 85).

This way Flaherty could film the characters as if in fact they were living inside a real igloo. He was able to achieve this through careful shot composition. He knew that by selecting a closer focal distance he could frame the igloo and the characters in one shot without revealing that the igloo was a fake. It was a question of technically omitting the surrounding area of the igloo from appearing in the frame. This way he was able to create the technical appearance that Allakarialak and his family lived inside a real igloo.

Conversely, the family members of *Nanook of the North* are not related. They are not a real family. They were chosen by Flaherty to represent what he considered to be an ideal Inuit family. This is a practice that he repeated in *Man of Aran* (1934) and *Louisiana story* (1948) in order to represent what he considered to correspond to an ideal Irish or Cajun family (Ruby, 2005: 215).

Flaherty's masterful practice demonstrates his knowledge and awareness of cinema's technical restrictions and creative possibilities for representing the historical world. On the one hand, he was not able to film inside a real igloo: this illustrates a specific technical restriction. On the other, he was able to overcome this constraint, via composition. This also exemplifies the medium's technical capabilities for representing the world. In fact, Flaherty was successful on representing traditional ways of living which no longer existed. He managed to do so, because cinema's technical characteristics, offered him the opportunity to omit all visual and sound information which could discredit his

representation. Thus, cinema allowed Flaherty to omit technically all evidence of present Inuit lifestyle in order to represent the past.

On the other hand, like Dziga Vertov points out on his “Kino-Pravda” (film-truth) writings cinema’s technical qualities provide us with infinite creative possibilities to represent and learn about the world we inhabit. It can help us to perceive and comprehend numerous aspects about our existence in ways which we could not just achieve through our own senses. For Vertov the camera in combination with editing, which he called “Kino-eye” (that which the eye does not see) was superior to the human eye, since cinema, through its technical capabilities, could reveal a deeper level of “truth” about the world which normally would not be perceivable to the human eye (Vertov, 1984: 85-92).

There is a fundamental difference between that which is humanly visible and that which is technically visible through the camera “eye”. On the one hand, we have to admit that a camera can present a subject in ways we could never achieve through our eyes. We could use a macro lens to film the eyes of a very small spider or we could slow down the movement of an action and reveal details about the movement which are not perceptible by eyesight.

On the other hand, cinema through filming and editing allow us to explore subjects and events creatively by expressing our personal viewpoints. This provides a medium for learning and exploring our understanding and knowledge of the world in a way which we could not accomplish just through our own experience.

However, Flaherty’s successful results in representing a past which does not exist anymore may also raises issues regarding the “truth” or authenticity of the event represented and therefore, we could argue against cinema’s ability to represent reality. When we watch *Nanook of the North* we cannot help but feel that these images breathe truthfulness and authenticity. Flaherty’s staged representation seems strikingly real. This is due to the technical appearance that his creative and technical treatment was able to accomplish.³ Flaherty, through cinema’s technical qualities, managed to convince us of the authenticity of his representation. This seems to suggest that representing an event through cinema it is not just a question of the source authenticity but also of the technical appearance we are able to create to satisfy the spectator’s expectations.

In Haskell Wexler’s declarations in an interview about his documentary *Brazil: A report on torture*, (1971) similar “representations” are brought into

3. Peter Wintonick on his documentary *Cinéma Vérité, defining the moment* (1999) interviewed Jean Rouch and asked him about his experience of watching Flaherty’s *Nanook of the North*. Rouch claimed that he saw the film when he was a child. He was very impressed and asked his father if the story was real. Rouch’s father answered that it was “real” but it had been “represented” in front of the camera.

question. Wexler explained that before editing his film he showed the rushes to some friends. One of his friends immediately pointed out that one of the testimonies did not seem sincere. Even though Wexler knew that the character was telling the “truth” he was also aware that his friend was right. The way the camera had captured the testimony and therefore, the way cinema had technically represented that real event, did not seem technically authentic. The posture of the testimony, the facial expression, the sound of the voice, the chosen focal length for the shot, the angle, the lightning set-up, or the background in the composition were all elements, amongst many others, that combined resulted in the representation of the event. All these elements convey information about the event. However, something in that chosen combination by the filmmaker was not technically appropriate for representing it. This suggests that one or more of those elements may have signified event information which undermined the credibility of the testimony. This resulted on questioning its authenticity (Wexler, 1996: 298).

Haskell Wexler's *Brazil: A report on torture* is a case of a documentary with real people talking about their experiences of being tortured: real traumatic and tragic life experiences. However, Wexler and his friends were forced to evaluate the content of the rushes in terms of what they appear to represent technically and not in terms of the source authenticity at the time of filming. The same applied to Lumière's films, perhaps in a more unconscious way. However, they were also forced or simply intuitively felt that they had to stage and give directions to represent their vision of what a train arriving at a platform was like at the time. Filming and pointing the camera was not enough. Not even for a one-minute film with no cuts.

The fact is that representing reality through cinema involves a number of unavoidable complex technical procedures and choices such as aperture, lighting, focusing, focal distance or camera movement. These choices, amongst many others, mean to transform event information from a three dimensional historical world into a two dimensional visual format. This as a result may raise issues regarding the credibility or authenticity of the technical appearance of the event represented.

This is why Seymour Chatman argues that achieving technical verisimilitude is not just a question of what it is “real” but also of what it is “ideal” (Chatman, 1978: 48-51). Thus, representing is not just a question of what an event is but also of what the event should appear to be. This implies that the credibility of the technical appearance of the event represented depends partly on satisfying the audience's expectations which suggests that in order for an event to appear technically credible it must also satisfy certain cultural ex-

pectations. Chatman's arguments pinpoint that in different cultures there are different expectations, guidelines or references about what can be acceptable as technically credible or authentic. An event might appear to be technically believable in a European culture, however, in an Asian culture it may be the opposite. Hence, Haskell Wexler's credibility issues with regard to his testimony might only be applicable to his own culture. In other countries the same credibility issues may not arise or it may be that other issues become apparent. Therefore, the technical "authenticity" of representation varies in accordance to the cultural expectations where the film appears publicly presented.

From the very beginning of cinema's creation we learned that representing reality, due to its technical restrictions, it always involved some form of staging. Simply by choosing a camera position and composition or by setting a particular focal distance and aperture we are already technically staging the representation of reality. It is technically unavoidable. This is why the same technical qualities that allow Flaherty to accomplish a credible staged reality or to Vertov to deepen our understanding of the world may also be the cause for Haskell's Wexler credibility issues. The same technical qualities may be source for restriction or creativity in representing the historical world since representing is not just the outcome of what the event "is" but also of what the event should "appear to be". And the convincing and seducing quality of the representation's appearance depends greatly on how reality has been technically staged to satisfy certain cultural expectations.

The creating potential of staging can also become a powerful mean to fabricate and distort reality in favour of ideologies and regimes in power. Masterful pre-war documentaries such as Leni Riefenstahl's *Triumph des Willens* (1934) and *Olympia* (1938) (Dargis, 1996: 130); Frank Capra's scripted series, *Why we fight* (1942-1945) (Barsam, 1992: 225-226), Lenin's film doctrine (Barnouw, 1993: 54) or John Grierson's contribution to the politicising of documentary (Barsam, 1992: 78-79), illustrates some examples of how cinema's staging of reality can influence people's opinions and attitudes towards a particular subject predisposing audiences' views and knowledge of the world. Cinema's ability to staged reality raises questions regarding the credibility of the images that we see and how, through cinema, we may form our opinions and knowledge of the world.

Through out history filmmakers have produced films that intend to raise our awareness towards that fact. Vertov in *Man with the movie camera* (1929) presents a cinematic reflection on the process by which the impression of reality is constructed. (Barnouw, 1993: 61; Barsam, 1992: 73-75). In his film, through a series of enacted scenes, he describes the process of filming and edi-

ting and therefore the act of constructing a representation. Trinh Minh-ha in *Reassemblage* (1982) questions cinema's ability to represent reality and the knowledge we may gather from a constructed representation. Luis Buñuel's *Las hurdes* (1933) questions and raises awareness of misrepresentations while Chris Marker's *Sans soleil* (1983) questions the assumptions of representing others in a politically, racially and culturally divided world (Nichols, 2001: 125-128).

Bibliographic references

- Aitken, I. (1998). *The documentary film movement: an anthology*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bazin, A. (1971). *What is cinema?*. Berkeley: University of California Press.
- Bazin, A. (1971). The ontology of the photographic image. In A. Bazin, *What is cinema?* (pp. 11-13). Berkeley: University of California Press.
- Barnouw, E. (1993). *A History of non-fiction film*. New York: Oxford University Press.
- Barsam, M.R. (1992). *Non-fiction film, a critical History*. Revised and expanded edition, Indiana: Indiana University Press.
- Bordwell, D. (1997). *On the History of film style*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2008). *Narration in fiction film*. London and New York: Routledge.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2009). *Film History: an introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Traducción Pepa Linares, Madrid: Cátedra.
- Chatman, S. (1978). *Story and discours, narrative structure in fiction and film* (pp. 48-51). New York: Cornell University Press.
- Chatman, S. (1990). *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. New York: Cornell University Press.
- Cousins, M. & Macdonald, K. (1996) (Ed.). *Imagining reality, The Faber book of documentary*. London: Faber and Faber Limited.
- Danzker, J.-A.B. (1980). *Robert Flaherty: photographer/filmmaker, The Inuit, 1910-1922*. Vancouver: Vancouver Art Gallery.

- Dargis, M. (1996). Leni Riefenstahl, art and propaganda. In M. Cousins & K. MacDonald (Ed.), *Imagining reality, the Faber book of documentary* (pp. 129-133). London: Faber and Faber Limited.
- Ellis, J.C. & McLane, B.A. (2005). *A new History of documentary film*. New York: Continuum.
- Flaherty, R. (1996). Robert Flaherty talking. In M. Cousins & K. MacDonald (Ed.), *Imagining reality, the Faber book of documentary* (pp. 36-42). London: Faber and Faber Limited.
- Gorky, M. (1996). The kingdom of shadows. In M. Cousins & K. MacDonald (Ed.), *Imagining reality, the Faber book of documentary* (pp. 6-10). London: Faber and Faber Limited. [A review of the Lumière programme at the Nizhni-Novgorod Fair, as printed in the "Nizhegorodski listok "newspaper, 4 July 1896, and signed "I.M. Pacatus" a pseudonym for Maxim Gorky].
- Grant, K.; Jeannette, B. & Sloniowski (1998). *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Hardy, F. (Ed.) (1966). *Grierson on documentary*. Revisited edition, Los Angeles: University of California Press.
- Jacobs, L. (1979). The military experience and after. In L. Jacobs (Ed.), *The documentary tradition* (pp.182-189). New York: W. W. Norton and Company, Inc.
- Keith, B. (Ed.) (1988). *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video*. Michigan: Wayne State University Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Plantinga, C.R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. London: Cambridge University Press.
- Rollyson, C. (2006). *Documentary. Contexts and criticism*. Lincoln: Universe Inc.
- Rosenthal, A. & Corner, J. (Ed.) (2005). *New challenges for documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- Ruby, J. (2005). The ethics of image making; or, they're going to put me in the movies. They're going to make a big star out of me... In A.

- Rosenthal & J. Corner (Ed.), *New challenges for documentary* (pp. 209-220). Manchester: Manchester University Press.
- Sherwood, R. (1979). Robert Flaherty's *Nanook of the North*. In L. Jacobs (Ed.), *The documentary tradition* (pp.15-20). New York: W. W. Norton and Company, Inc.
- Tarkovski, A. (1990). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Vertov, D. (1984). From Kino-Eye to Radio-Eye. In A. Michelson (Ed.), *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov* (pp. 85-92). Berkeley: University of California Press.
- Villafañe, J. (1987). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Wexler, H. (1996). From an interview in *Take One*, July-Aug 1971. In M. Cousins & K. MacDonald (Ed.), *Imagining reality, the Faber book of documentary* (pp. 298-299). London: Faber and Faber Limited.
- Winston, B. (2005). Ethics. In A. Rosenthal & J. Corner (Ed.). *New challenges for documentary* (pp.181-194). Manchester: Manchester University Press.

Filmography

- Las Hurdes* (1932), by Luis Buñuel.
- Why we fight* (1942-1945), by Frank Capra.
- Man of Aran* (1934) Robert Flaherty.
- Sans soleil* (1983), by Chris Marker.
- A trip to the moon / Le voyage dans la lune* (1902), George Méliès.
- Reassemblage: from the firelight to the screen* (1983), by Trinh Minh-ha.
- L'arrivée d'un train à la Ciotat* (1895), by Auguste and Louis Lumière.
- Triumph des willens* (1935), by Leni Riefenstahl.
- Olympia*, (1938), by Leni Riefenstahl.
- Man with the movie camera*, (1929) by Dziga Vertov.

Uma análise sobre o *documentário performático* no filme *Terra deu, terra come*

Rafael Valles*

Resumo: Partindo do ponto de que o cinema documentário e a *performance art* são áreas distintas, este trabalho pretende analisar as implicações responsáveis por delimitar o que se conhece como *documentário performático*. Como estudo de caso, será analisado o documentário *Terra deu, terra come* (2010), por entender que ele traz questões para se pensar o que é um *documentário performático*.
Palavras-chave: cinema; documentário; *performance*.

Resumen: Partiendo del punto de que el cine documental y la *performance* artística son áreas distintas, este estudio tiene como objetivo examinar las implicaciones responsables por delimitar lo que se conoce como *documental performativo*. Como estudio de caso, será analizado el documental *Terra deu, terra come* (2010), por entender que plantea cuestiones para pensar qué es un *documental performativo*.
Palabras clave: cine documental; *performance*.

Abstract: From the point of view that the documentary film and *performance art* are distinct areas, this study intends to examine the implications responsible for defining what is known as *performative documentary*. As a case study, I will analyze the documentary *Terra deu, terra come* (2010), since this film brings issues to think about what constitutes a *performative documentary*.
Keywords: cinema; documentary; *performance*.

Résumé: Bien que film documentaire et art de la performance soient des domaines distincts, cette étude vise à examiner les principes qui sont à l'origine de la définition de ce qui est connu comme *documentaire performatif*. Comme une étude de cas, on analysera le documentaire *Terra deu, terra come* (*La terre a donné, la terre a mangé*, 2010), en considérant qu'il véhicule des interrogations permettant de réfléchir à la compréhension de ce que peut être un *documentaire performatif*.
Mots-clés: cinema; documentaire; performances.

* Doutorando. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PUCRS – FAMECOS – PPGCOM). 90619-900, Porto Alegre, Brasil. Bolsista da CAPES, Ministério da Educação do Brasil, Brasília – DF 70040-020. Email: ra.valles@hotmail.com

Submissão do artigo: 06 de dezembro de 2015. Notificação de aceitação: 17 de fevereiro de 2016.

Introdução

Este artigo parte do pressuposto de que o cinema documentário se constrói a partir de uma relação íntima com a *performance*. Dentro de um sentido mais amplo dessa relação, o real num documentário é a criação de um ato performático, é a elaboração de um ato ritualístico que revela a impossibilidade de se entender o real como mera reprodução da realidade. O documentário se constrói, assim, não somente a partir das suas relações de alteridade ou na sua busca por abordar um determinado contexto sócio-histórico, mas – sobretudo – nas formas como o registro documental agencia o processo vivencial e efêmero entre o realizador, o suporte e o que se busca registrar.

Somente para citar o caso mais emblemático, *Nanook, o esquimó* (1922) não é somente um documentário sobre Nanook e sua família ou sobre a vida dos esquimós no polo norte. É também um documentário sobre a relação de Nanook com a câmera, de confrontação de um Nanook real com um Nanook representado pelo registro de Flaherty, além de ser um filme construído a partir das negociações entre o que Flaherty propunha que Nanook fizesse, mesmo que isto não significasse fazer parte do seu próprio real.

No entanto, esta questão entre documentário e *performance*, que, num primeiro momento, mostra-se tão evidente, começa a ser problematizada quando são analisadas as suas particularidades. De que tipo de *performance* e documentário estamos falando? A partir de qual contexto procuramos analisar? É dentro de questionamentos como esses que se evidenciam a proposta deste artigo: o que está em jogo aqui é *como estabelecemos as relações entre performance e documentário e em quais circunstâncias se constrói este diálogo?*

As relações entre *performance* e documentário

Não são poucos os teóricos que assumem a dificuldade em delimitar o que é *performance*. Existem inclusive autores que acreditam que conceitualizar uma ontologia seria como limitá-la.

Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da *performance*, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução. (Goldberg, 2006: 09).

No entanto, ao possuir um sentido bastante amplo que vai desde determinadas condutas de execução civil, como cidadania e identidade sexual, até

manifestações artísticas nas suas mais variadas formas (apresentação teatral, concerto musical, intervenções urbanas...), se faz necessário um recorte conceitual para tentar se aproximar de algumas das suas principais caracterizações.

Traduzida com a expressão não menos ampla de *arte de ação*, se buscou assim definir a *performance* enquanto uma arte de intervenção onde, como afirma Diana Taylor,

palavras tais como *ação* e *representação* dão lugar à ação individual e a intervenção. *Ação* pode ser definida como *ato*, um *happening* vanguardista, uma *arte-ação*, uma *concentração* ou uma *intervenção* política. *Ação* incita as dimensões estéticas e políticas de *atuar*, no sentido de intervir.¹

Ao estar muito atrelada ao campo da arte experimental e de vanguarda de movimentos como o futurismo e o dadaísmo nos inícios do século XX, a *performance* se afirmou como um tipo de manifestação artística elaborada basicamente através de um *performer*. A *performance* se entendia assim enquanto uma arte do corpo, enquanto uma *arte da ação* pela qual o *performer* cria um ato efêmero, irrepetível; assim como um ato de intervenção em espaços públicos, diante de grupos, indivíduos, com o intuito de romper o sentimento de cotidianidade, para acentuar o seu caráter ritualístico.

Mas ao se delimitar este entendimento sobre *performance* enquanto manifestação artística, também se estabelecem conflitos. Autores como Peggy Phelan partem do entendimento de que uma *performance* não pode ser reproduzida ou repetida, quanto menos gravada.

O presente é a única vida da performance. A performance não pode ser guardada, gravada, documentada, ou de outra forma qualquer participar na circulação das representações: se isto ocorre, então a performance se tornará qualquer coisa menos performance. (Phelan, 1996: 146, tradução nossa).

Ou, então, como afirma Luiz Claudio Costa,

o registro faz desaparecer a obra em sua escritura supostamente própria, como objeto, porque se tornou uma experiência presencial e impermanente, onde ao mesmo tempo, desdobra a obra e a reinventa numa escritura de apropriação imprópria, uma vez que torna ausente o presente anterior, evidenciando a virtualidade de toda obra de arte. (Costa, 2009: 30).

No entanto, se a essência da *performance art* é a sua efemeridade e irreproduzibilidade, também o é a sua transitoriedade, o seu potencial em adaptar-se a diferentes meios, reinventar-se enquanto manifestação artística. Hoje sabemos que o audiovisual encontra-se perfeitamente integrado a este processo, tendo-se em conta que tanto a vídeo-performance como a foto-performance

1. TAYLOR, Diana. "Hacia una definición de Performance" (tradução nossa). Disponível em: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicin-de-performance.html>

tornaram-se importantes ramificações para um entendimento mais amplo da *performance art*.

Como elemento fundamental nesta aproximação, encontra-se o surgimento do vídeo em meados dos anos sessenta, fator este que abriu todo um campo de possibilidades para se pensar como a *performance* poderia se inserir no registro audiovisual. Como um suporte que intimava outro tipo de relação entre o realizador com a câmera, o vídeo começou a potencializar essa aproximação entre o *performer* e o registro da sua *performance*. O vídeo trazia a ideia do imediato entre a ação e sua reprodução, do *ao vivo* compartilhando a instantaneidade da *performance*. A possibilidade de ver a imagem registrada no ato mesmo do seu registro, trazia aos videoartistas a ideia do vivencial, de realizar um plano-sequência onde a montagem se encaixava no próprio ato do registro.

Com a utilização do recurso criativo do tempo real no vídeo, é possível observar que a obra passa a existir não mais como produto, ou como resultado de uma manifestação acabada, mas como processo de elaboração, que precisa ser vivenciado processualmente, na duração do ato, em seu inacabamento, como referência à vivência de um acontecimento. A obra passa a existir como forma aberta, constitutiva da construção de sentidos entre o tempo apreendido pelo homem e o tempo produzido pela máquina. (Mello, 2006: 145).

Assim, surgiram obras referenciais como *Digging pieces* (1971), *Centers* (1971), *Pryings* (1971), de Vito Acconci; *Shoot* (1971), *220* (1971), *Bed piece* (1972), de Chris Burden; *Reflecting Pool* (1977-1979), de Bill Viola, *Rest energy* (1980), de Marina Abramovic, entre outros, que estabeleceram uma relação de intimidade não mais propriamente com o público em si, mas com o uso da câmera como catalizadores destes atos performáticos.

Se formos pensar dentro do contexto brasileiro, a vídeo-performance também contribuiu profundamente para se expandir o entendimento de uma nova relação entre o realizador com o suporte de registro. Seja através da ausência de cortes e da ideia de experiência vivencial durante o registro, o efeito de presente, da *performance* frontal a câmera, como em *Marca registrada* (1975), de Leticia Parente, ou da câmera como prótese do olhar do realizador, como *Lua Oriental* (1978), de José Roberto Aguilar, a vídeo-arte trouxe uma nova perspectiva para a ação no audiovisual brasileiro. Assim como ocorreu em um contexto internacional, o surgimento do vídeo foi fundamental para se repensar o corpo e sua relação com o suporte sob uma outra perspectiva. Buscando a ideia do *ao vivo*, mais relacionada ao sensitivo e poético do que ao narrativo, os trabalhos em vídeo buscavam assim privilegiar a ação, o processo do corpo no seu ato performático.

Trata-se de práticas poéticas entendidas como ações performáticas, captadas em tempo real e criadas especialmente para o vídeo. O resultado situa-se no

limite de saber onde termina o corpo e onde começa o vídeo, ou na relação dialógica entre corpo e vídeo. Encontramos nas obras desses artistas a criação de um campo nas artes em que corpo e máquina são ao mesmo tempo contexto e conteúdo interpenetrando-se na construção de significados. (Mello, 2007: 143).

Simultaneamente a isto, os anos setenta mostravam ao documentário brasileiro a impossibilidade em somente *mostrar o real como ele é*. Não bastava mais ao documentário tornar-se uma simples ferramenta de transformação social e de promover a denúncia das desigualdades sociais. Começaram, assim, a surgir propostas que questionaram o modo de representação *realista* estabelecido pelos documentários do *cinema novo*. É o caso do *antidocumentário*, proposta formulada por Arthur Omar a partir do ensaio manifesto “O antidocumentário, provisoriamente”, publicado originalmente pela revista *Vozes*, no ano de 1972.

Omar parte da posição de que o documentário tradicional não tem capacidade para fazer o que se propõe – documentar. *Congo* (1972), um dos seus primeiros trabalhos, coloca em prática os seus princípios, a medida em que Omar recusa mostrar seu referente, os camponeses, e busca produzir assim uma recepção do documentário mais relacionada a sua construção, do que propriamente em documentar um *outro*.

Não somos parte do objeto, não podemos tomar parte dele, imersos na ilusão de recriá-lo (...) nenhum documentário é a fala de um vaqueiro, por mais que se focalize o vaqueiro e se o faça falar (...) é preciso questionar a estrutura do documentário como sendo produtor de conhecimento”. (Omar, 2004: 122).

É dentro deste contexto que filmes performáticos como *Di Glauber* (1977) não surgiram por acaso. Ao inscrever-se na imagem, Glauber expande os conceitos no documentário nacional sobre como representar a um *outro*, assim como colocar-se a si próprio frente a um outro. Mais que documentar, Glauber realiza uma *performance*, não somente no seu caráter de criação e representação frente à câmera, mas também pelo seu caráter de intervenção, à medida que os registros feitos no velório sobre o corpo de Di Cavalcanti no caixão não foram previamente autorizados pela família. Como afirmam Consuelo Lins e Claudia Mesquita

Congo e *Di/Glauber* são filmes experimentais, reflexivos, ensaísticos; obras em que a intervenção dos cineastas é central e explícita, realizadas a partir de um material audiovisual heterogêneo, e nas quais o que importa não são as “coisas” propriamente, mas a relação que se pode estabelecer entre elas. Filmes que deixam claro os limites da representação documental e propõem novas formas de relação com o espectador. (Lins; Mesquita, 2008: 24).

Na essência dessas transformações no documentário brasileiro encontra-se a explicitação de um ato performático. A abordagem documental se distancia da sua busca realista, para apostar na explicitação das intervenções que realiza sobre este real, nas escolhas dos seus dispositivos. Este tipo de *performance* que possui as suas raízes na *performance art* se insere enquanto uma atitude de transgressões e rupturas dentro do entendimento das representações no cinema documentário e da construção de caminhos para o que hoje pode se chamar como *documentário performático*.

O documentário performático

Para iniciar um entendimento sobre o que é um documentário performático, duas definições se tornaram referenciais. A partir de uma ótica mais empírica, dividida em modalidades, Bill Nichols define o documentário performático “como um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (Nichols, 2005: 170).

Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum. Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa. (Nichols, 2005: 170).

Mesmo diante de uma definição com um caráter bastante amplo e não suficientemente específico, é importante observar que Nichols ressalta o valor subjetivo na prática de documentários performáticos, onde as *licenças poéticas*, a *maneira emocional* e a *sensibilidade* do realizador são pontos essenciais para atingir a percepção do espectador.

Ao afirmar que este tipo de documentário se dirige aos espectadores de forma emocional e expressivamente, Nichols considera também as origens da definição do ato performático enquanto busca por uma ruptura de ordem estética e narrativa (*estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas*) e como experiência vivida (*Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico*) no registro e no seu processo de recepção.

Já para Stella Bruzzi, dentro de um contexto mais amplo, todos os tipos de documentários são performáticos, por entender que a negociação entre o realizador e a realidade está na *performance*.

O conceito tradicional de documentário, que busca representar a realidade da maneira mais fiel possível, se estabelece sobre o pressuposto realista de que o processo de produção deve ser mascarado, como era o caso do cinema direto. Em consequência, os novos documentários performáticos proclamam uma noção distinta da “verdade” documental que reconhece a construção e ainda artificialidade do filme de não-ficção. (...) o uso de táticas de performance pode ser visto como um meio que sugere, possivelmente, que os documentários deveriam admitir a derrota da sua tentativa utópica. Deveriam apresentar, em câmbio, uma alternativa “honestá” que não busca mascarar sua instabilidade inerente senão, ao contrário, reconhecer que a performance – o ato documental dirigido especificamente às câmeras – será sempre o centro do filme de não-ficção. (Bruzzi, 2006: 186, tradução nossa).

Assim como em Nichols, no conceito de Bruzzi o documentário performático assume uma posição onde se recusa a representar a realidade objetivamente, trazendo assim uma diferente noção para abordar o real. Bruzzi ainda procura assumir uma abordagem mais específica, ao definir os documentários performáticos a partir de duas categorias: enquanto filmes que exibem tópicos performáticos e que visualmente são fortemente estilizados; e aqueles filmes que são inerentemente performáticos, exibindo a presença intrusa do cineasta (Bruzzi, 2006: 187).

No seu estudo sobre o tema, Bruzzi dedica especial atenção para a questão da *presença intrusiva do realizador*, no que ela define como *performer-director* (Bruzzi, 2006: 207), ou seja, enquanto um ato performático de intervenção realizado pelo documentarista em espaços públicos, frente a autoridades ou instituições que não necessariamente concedem permissão para o registro audiovisual. Dentro deste entendimento mais específico efetuado pela autora, assumem destaque os documentários realizados por nomes como Michael Moore, Molly Dineen, Nick Broomfield, entre outros.

Na essência destes *performer-directors*, existe uma mescla entre o desejo em praticar um ativismo político ou uma abordagem de cunho investigativo desde as suas intervenções performáticas e uma busca por fazer um tipo de cinema documentário onde o caráter autoral assume protagonismo. Neste tipo de documentários performáticos, o foco está mais direcionado nas estratégias que os *performers-directors* assumem, nas intervenções que realizam e no que conseguem alcançar ou não, através deste processo. A partir do uso midiático que utilizam nos seus atos performáticos e de uma abordagem narrativa que transita entre o irônico e o sarcástico, estes filmes buscam mostrar o real desde uma perspectiva assumidamente parcial, na mesma medida em que também se assumem como entretenimento.

É por questões como estas que tanto o livro de Bruzzi como de Nichols são importantes pontos de partida neste estudo sobre o tema, por romperem certos

tabus quanto a uma abordagem sobre o performático no cinema documentário. Por mais que ambos assumam definições que transitam em aspectos ainda muito abrangentes ou muito específicos, por outro lado terminam evidenciando as transformações que o documentário vem sofrendo nas últimas décadas.

No entanto, também é necessário afirmar que dentro de um contexto mais amplo, ainda faltam estudos que procurem aprofundar mais algumas questões sobre esta relação entre *performance* e documentário. Nichols, por exemplo, comenta que o documentário performático se aproxima ao campo do cinema experimental e das vanguardas, mas não consegue desenvolver de forma satisfatória esta argumentação. Bruzzi centra sua análise nos *performers-directors* e nos seus atos de intervenção em espaços públicos, mas também existem documentários onde a busca performática está mais concentrada na relação que se estabelece entre o realizador e o personagem registrado (como é o caso do filme *Terra deu, terra come*), assim como na relação do *performer* com o seu suporte técnico.

Além disso, tanto Bruzzi como Nichols se concentram mais em analisar o contraponto que este tipo de documentário assume diante de um tipo de documentário de cunho narrativo mais tradicional, ignorando assim a possibilidade de que existam outros elementos de ordem técnica, estética e narrativa que potencializam este tipo de diálogo entre a *performance* e o documentário. É diante de questões como estas que filmes como *Terra deu, terra come* são importantes neste processo reflexivo, na medida em que contribuem diretamente para ampliar um entendimento sobre o que pode ser um documentário performático.

Terra deu, terra come

Terra deu, terra come (2010) é um documentário que decide assumir riscos. No centro desta questão encontra-se Pedro de Alexina, um dos últimos cantadores de *vissungo*, as cantigas em dialeto *banguela*, que eram entoadas pelos africanos e seus descendentes para carregar os mortos pelo distrito diamantino, no interior do estado de Minas Gerais. Rodrigo Siqueira, o realizador de *Terra deu, terra come* propôs a Alexina que ele representasse um velório e um enterro como os que eram realizados pelos seus antepassados.

A começar pelo prólogo, o documentário mostra o seu desejo em buscar não somente as histórias, mas as *estórias* de Pedro de Alexina. Na introdução, com fundo negro sobre a imagem, Alexina conta a *estória* das causas pela qual uma pessoa de idade deve morrer, em uma discussão entre Jesus Cristo e São Pedro sobre as justificativas que Cristo criou para a Morte poder matar. O espectador começa a ser introduzido, assim, não somente nas qualidades de

Alexina como exímio contador de histórias, mas também na criação de um imaginário onírico que evoca os seus antepassados.

Terra deu, terra come se propõe a registrar, através do ponto de vista e condução de Pedro de Alexina, o velório e o enterro de João Batista, um homem de 120 anos, possuidor de diamantes. Ao longo do filme, não vemos o que está por trás deste corpo coberto por um lençol e cercado por velas. Essa mesma situação permanece quando Alexina, em conjunto com sua família, vizinhos e amigos decide levar o corpo para ser enterrado.

É justamente partindo deste enigma sobre João Batista que se revela uma quebra narrativa que desafia o nosso entendimento sobre o real, que rompe os nossos *pré-conceitos* sobre o que definimos como documentário. O cineasta Rodrigo Siqueira conduz a sua abordagem documental a uma crença em algo que ao final do filme se revela não ser *o real*, mas, sobretudo, uma evocação ritualística deste real. É somente na sequência final do filme, que descobrimos que o corpo de João Batista que estava sendo velado é, na verdade, um tronco de bananeira. O documentário assume, então, uma outra dimensão que o distancia de um mero registro documental do processo funeral de João Batista, para assumir uma cumplicidade com a representação de Alexina. Para alcançar esse ponto de virada, Siqueira construiu um documentário em que o real inevitavelmente deve ser constituído pelo imaginário e por uma recriação de antigas tradições dos antepassados de Alexina.

Terra deu, terra come alcança o mérito em construir uma relação de cumplicidade com Alexina, em potencializar o seu lado performático. É o que ocorre também em algumas sequências do filme, quando Alexina incorpora o próprio personagem do falecido João Batista, quando veste uma máscara de papelão. Torna-se reveladora a sequência em que o personagem João Batista (Alexina com a máscara) interage diretamente com a câmera. Ao representar João Batista, Alexina usa a câmera como um personagem que veio com uma espingarda na busca pelos seus diamantes. João Batista não somente se confronta com esta câmera, como também o camarógrafo decide assumir o personagem, entre um recuar e se aproximar de João Batista, como que buscando um duelo. Esta mesma câmera acompanha ao personagem de João Batista no mato à noite, na busca dos diamantes, indo assim além do seu papel de mero registro da ação, para tornar-se atuante no ato *performático*.

Mas se já não bastasse a *performance* buscada por Alexina, o próprio realizador Rodrigo Siqueira também realiza um trabalho de imersão neste processo performático. Em outra sequência, o personagem de João Batista (Alexina com a sua máscara) ao perguntar de onde vinha e por quem buscava, Siqueira in-

corpora a criação de um personagem que diz procurar por “Pedro de Alexina”. Entrando neste jogo, Siqueira pergunta onde estariam os diamantes.

Mais que ser uma simples *performance* enquanto criação de personagens ou reconstituição histórica dos seus antepassados, o que *Terra deu, terra come* revela é um frescor no processo vivencial conjunto entre realizador e personagem na construção deste imaginário. Alexina mostra não somente um grande carisma e uma grande sintonia na interação com Siqueira, mas – principalmente – uma plena consciência do registro e dos seus atos *performáticos* frente à câmera. Não por acaso, Alexina aparece nos créditos finais como um “colaborador” na direção do filme. Ao final de *Terra deu, terra come*, o documentarista afirma que “conseguiu apurar muitas histórias e alguns tesouros. Mas Pedro fez questão de enterrá-los sob uma ambiguidade que transita entre a verdade, a memória e a fantasia”.

Vale-se observar também a participação de sua esposa e das demais pessoas que participaram do ritual fúnebre não somente como cúmplices, mas também como uma participação ativa no processo, seja em rezar pela alma do falecido, em acender velas no velório, ou em levá-lo até o morro para ser enterrado. Esta participação conjunta torna-se um importante fator para a virada final no documentário, a medida em que suas *atuações* reforçam uma idéia de crença coletiva em torno ao velório, mas que ao mesmo tempo revelam estar em sintonia com a proposta de Alexina, ao não mostrarem nenhuma surpresa na descoberta final em relação ao suposto corpo de João Batista.

Assistir a *Terra deu, terra come* também é encontrar a vigência dos princípios do ensaio “Eztetyka do sonho”, escrito por Glauber Rocha em 1971. Nesse manifesto, Glauber propõe a *desrazão*, uma antirrazão movida pelo misticismo da cultura afro-indígena como ruptura com a razão burguesa e como ação transformadora, no que ele entendia como *arte revolucionária*.

Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda. Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. Sua *estética é a do sonho*. Para mim é uma iluminação espiritual que contribui para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. (Rocha, 2004: 251).

Terra deu, terra come não trai o espectador porque, desde o seu início, revela este universo onírico potencializado pela *performance* de Alexina e pelas relações ritualísticas estabelecidas entre o realizador, a câmera e Alexina. Este filme evoca a *desrazão*, potencializa o caráter transitório do real no documentário, revelando que o real é uma soma de elementos compostos por fatos, imaginários, criações, fábulas e, sobretudo, crenças; e isso que também o afirma enquanto documentário performático.

Considerações finais

Historicamente a *performance art* de alguma forma sempre esteve envolvida na busca por uma renovação estética na arte. Seja através dos manifestos futuristas no início do século XX, nas apresentações surrealistas nos anos vinte e trinta, passando pela ideia do ato performático que surgiu como liberação da obra de arte dos museus nas décadas de sessenta e setenta, a *performance* se afirmou como uma prática que buscou romper com os formatos estabelecidos da arte.

Esta questão termina por revelar o caráter transitório e resistente da *performance* enquanto restringir sua atuação a um conceito. Assim como sucede com a *performance*, para o cinema documentário também resulta complexa uma conceitualização, por tratar-se de uma prática audiovisual que ao longo da sua história sempre procurou ampliar suas fronteiras e tornar-se responsável por abarcar formas que reafirmam sua diversidade. Tanto a *performance* como o cinema documentário são duas áreas que se transformam, que expandem suas fronteiras constantemente, de acordo ao contexto e a cultura em que estão inseridos.

Por esta mobilidade, o diálogo entre *performance* e cinema documentário se converteu em um dos fatores da renovação ocorrida dentro do campo documental a partir dos anos sessenta, assim como foi responsável pela ampliação do campo de atuação da *performance* no âmbito audiovisual. Inserindo-se num contexto onde a preponderância da subjetividade problematizou a representação do real e o documentário contemporâneo conseguiu desprender-se da imposição do real, a *performance* se colocou como um dos instrumentos de renovação e ao mesmo tempo de paradigma para a prática documental.

O ato performático no documentário produz assim uma duplicidade entre a experiência vivencial durante o registro documental e, ao mesmo tempo, a plena consciência no desdobramento da sua representação. Se trata de um *outro* que surge da mescla entre o criado e o documentado, partindo do fato de ser a si próprio e ao mesmo tempo ter a consciência de assumir-se como outro. O sujeito no documentário performático possui plena consciência de sua representação e por isto a manipula. Neste sentido, o documentário performático termina por problematizar a afirmação de Nichols, quando o autor afirma que esta prática move com o emocional do espectador no sentido de promover uma identificação do espectador com o sujeito do documentário performático. O documentário performático evoca o lado emocional do espectador, mas enquanto isto se refira ao ato performático como provocação, que revele uma situação de incomodidade, levando o espectador a questionar suas convicções

sobre a prática documental, ao evidenciar que o real surge como ato de criação e intervenção sobre este *real*.

Um dos principais fatores para o surgimento do performático, se encontra na introdução do vídeo nas produções documentais. Com a introdução do vídeo, o documentário performático surge assim deste diálogo com a vídeo-performance e o documentário contemporâneo, através de produções de cunho mais experimental, com abordagens mais subjetivas, que descartam assumir uma dicotomia entre o real e o imaginário, o factual e o criado, construindo assim a sua verdade a partir de todos estes elementos mesclados. Em meio a isto se encontra a ação, o corpo em ação, buscando dar uma maior prioridade a vivência deste processo que propriamente ao seu desfecho.

É dentro deste contexto que filmes como *Terra deu, terra come* possuem a sua importância para o entendimento de como a potencialização do lado performático termina ampliando um entendimento sobre as abordagens do real, dentro do cinema documentário.

Referências bibliográficas

- Bruzzi, S. (2006). *New documentary: a critical introduction*. New York: Ed. Routledge.
- Costa, L.C. (2009). Uma questão de registro. In L.C. Costa (org). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ.
- Goldberg, R. (2008). *A arte da performance*. São Paulo: Martins Editora.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Mello, C. (2006). *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac São Paulo.
- Mello, C. (2007). Arte nas extremidades. In A. Machado (org.), *Made in Brasil – Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Omar, A. (2004). O antidocumentário, provisoriamente. In F.E. Teixeira (org.), *Documentário no Brasil – tradição e transformação*. São Paulo: Summus.
- Phelan, P. (1996). *Unmarked – The politics of performance*. New York: Ed. Routledge.
- Rocha, G. (2004). *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Taylor, D. (2007). Hacia una definición de Performance. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definición-de-performance.html>

Filmografia

220 (1971), de Chris Burden.

Bed piece (1972), de Chris Burden.

Centers (1971), de Vito Acconci.

Congo (1972), de Arthur Omar.

Di Glauber (1977), de Glauber Rocha.

Digging pieces (1971), de Vito Acconci.

Lua Oriental (1978), de José Roberto Aguilar.

Marca registrada (1975), de Leticia Parente.

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

Pryings (1971), de Vito Acconci.

Reflecting Pool (1977-1979), de Bill Viola.

Rest energy (1980), de Marina Abramovic.

Shoot (1971), de Chris Burden.

Terra deu, terra come (2010), de Rodrigo Siqueira.

Voz e autorrepresentação Mbya-guarani: uma análise do documentário *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá: duas aldeias, uma caminhada*

Mauren Pavão Przybylski, Francisco Gabriel Rêgo & Priscila Cardoso de Oliveira Silva*

Resumo: Este artigo pretende analisar a voz, enquanto objeto de experiência e a autorrepresentação como elemento de legitimação de uma alteridade indígena. Para tanto, utilizaremos como corpus o documentário *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá: duas aldeias, uma caminhada*. O texto é dividido em 3 momentos: 1) breves considerações acerca do conceito de voz, em que enfocaremos a voz guarani; 2) a dimensão oral da representação indígena: analisaremos de que forma o indígena se auto representa a partir do documentário; 3) do diálogo campo/antecampo no documentário procuraremos tecer algumas conclusões acerca da voz Mbya-guarani.

Palavras-chave: voz; auto representação; documentário; Mbya-Guarani.

Resumen: En este artículo se pretende analizar la voz como objeto de la experiencia y la auto-representación como elemento legitimador de una alteridad indígena. Para ello, utilizaremos como corpus el documental *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá: duas aldeias, uma caminhada*. El texto se dividirá en 3 momentos: 1) Breves consideraciones sobre el concepto de voz, centrándonos en la voz guaraní; 2) Dimensión oral de la representación indígena: el caso del cine, analizando de qué modo el indígena se auto-representa a partir del documental; 3) El diálogo campo/antecampo en el documental, procurando realizar algunas conclusiones acerca de la voz Mbya-guaraní.

Palabras clave: voz; autorepresentación; documental; Mbya-guaraní.

Abstract: This article analyzes the voice as an object of experience, and self-representation as a legitimating element of an indigenous otherness. Therefore, we will focus on the documentary *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá: duas aldeias, uma caminhada*. The article is divided in three parts: 1) briefly discussion of the concept of voice, where we focus on Guarani voice; 2) the dimension of the oral voice of indigenous representation: we analyze how the voice is used in the representation; 3) the dialogue “campo/antecampo[field/out-of-field]” in the documentary, in which we will try to make some conclusions about the voice of Mbya-Guarani.

Keywords: voice; self representation; documentary; Mbya-Guarani.

* Mauren Pavão Przybylski: Pós-doutoranda. Universidade do Estado da Bahia – UNEB / CAMPUS II, Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Bolsista PNPd/CAPES. 41925-010, Salvador, Brasil. E-mail: maurenpavao@gmail.com

Francisco Gabriel Rêgo: Mestrando. Universidade do Estado da Bahia – UNEB / CAMPUS II, Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Bolsista FAPESB. 41925-010, Salvador, Brasil. E-mail: francisco1gabriel@gmail.com

Priscila Cardoso de Oliveira Silva: Mestranda. Universidade do Estado da Bahia – UNEB / Campus II, Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Bolsista CAPES. 41925-010, Salvador, Brasil. Email: prioliveira1983@hotmail.com

Submissão do artigo: 30 de dezembro de 2015. Notificação de aceitação: 15 de fevereiro de 2016.

Résumé: Cet article vise à analyser la voix comme objet d'expérience, et l'autoreprésentation comme un élément légitimant d'une altérité indigène. A cet effet, nous utiliserons le corpus documentaire *Mokoi Tekoa Petei Jeguatá* : soit deux villages, et une promenade. Le texte est divisé en 3 phases : 1) brèves considérations sur le concept de voix, en nous concentrant particulièrement sur la voix Guarani ; 2) la dimension orale de la représentation indigène : le cas du cinéma, dans lequel nous analysons comment l'indigène s'auto-représente dans le cinéma documentaire ; 3) à partir du dialogue champ / contrechamp dans le documentaire, on tentera de tirer des conclusions au sujet de la voix Mbya-Guarani.

Mots-clés: voix; auto-représentation; documentaire; Mbya-Guarani.

Breves considerações: a voz na cultura guarani

Das manifestações humanas, a voz é um objeto de experiência, situa-se no centro de um poder que está para além de qualquer conjunto de valores responsável pela fundação das culturas, sendo criadora de inúmeras formas de arte. Na cultura guarani, destaca-se, em especial, as peculiaridades inerentes a voz, atentando para o papel da oralidade nas manifestações indígenas. Nessas espaços, voz e memória aproximar-se-iam de modo quase indistinto. A memória cumpre a tarefa de profetizar as marcas do que havia se perdido e que irremediavelmente influi na linguagem e no tempo.¹ Falar e transmitir a memória possibilitam compreender a voz como um produto complexo, resultado de interações biológicas, intelectuais, emocionais, sociais e espirituais, já que é o instrumento de trabalho e de comunicação mais difundido.² Diante da complexidade ontológica da voz, entra-se no campo da poesia oral, já que esta circunscreve-se em um vasto e distinto conjunto de caracteres. Sua formulação ocorreria de forma rigorosa, promovendo indícios estruturais que se evidenciam em forte sentido de alteridade. Isso porque, nas poéticas orais é que se instauram as formas de sobrevivência, (re)emergência de um antes, de um ontem, pois muitas práticas da vida social são explicadas através dela. Percebem-se suas peculiaridades e influências dentro do cotidiano de toda e qualquer sociedade. Expressa crenças, valores, presentifica e reatualiza saberes.

A partir do descrito e da busca pelo sentido de alteridade, pretendemos observar a representação indígena no cinema, em especial no documentário

1. Memória, aqui, nos interessa quando relacionada ao conceito de voz, como lembrança, recordação e, por isso, não nos deteremos numa análise mais profunda do conceito.

2. FRANCO, Rosa Daniele, (2008) A voz: uma concepção fenomenológica. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

Mokoi Tekoá Petei Jeguatá: duas aldeias, uma caminhada (2008).³ Nosso intuito é o de apreender o papel da voz e, por conseguinte, das expressões tradicionais evidenciadas pela dimensão oral, como forma de se perceber o diálogo estabelecido entre os próprios índios e as expressões diferentes a ela.

Parte-se da autorrepresentação tendo por base a ideia de que esse conceito invoca uma série de posicionamentos e asserções que envolvem outros pressupostos, como o de cultura e identidade. Pretende-se apontar esse conceito como um campo complexo e que, no caso dos indígenas, envolve um forte sentido de alteridade expressada pela forma como eles se utilizam do recurso audiovisual ao abordar suas narrativas tradicionais – nesse caso, a Lenda da Cobra Grande – desenvolvendo uma expressão de voz síntese da historicidade dos Mbya-Guarani e, a partir desta, a síntese da historicidade dos Mbya-Guarani. Outro ponto também importante é o sentido do termo representação que, veiculado pelo suporte audiovisual, evidencia modos de vida e as concepções políticas e culturais da comunidade descrita. Nesse caso, a voz e a imagem assumiriam uma clara função comparativa ao se relacionarem no objeto fílmico possibilitando a construção representacional, reveladora de um traço subjetivo e coletivo da comunidade e dos sujeitos que se apropriam dos recursos audiovisuais.

A dimensão oral da representação indígena: o caso do cinema

Tomamos como corpus dessa pesquisa o projeto Vídeo nas Aldeias⁴ do qual o documentário aqui analisado é resultado. A produção aqui escolhida, constitui-se como um claro espaço de observação das tensões inerentes ao fenômeno da autorrepresentação, revelando-se como uma possibilidade de observarmos as formas como os recursos audiovisuais são incorporados pelas comunidades em questão. Além disso, o documentário evidencia as formas de inserção dos produtos culturais pelos índios dentro de contexto ligado à comunicação de massa e das mobilizações coletivas responsáveis por constituir novas formas de representação. Como a maioria dos produtos culturais

3. Dirigido por Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico, membros das duas comunidades Mbya-Guarani: “Aldeia verdadeira”, em Porto Alegre (RS), e “Aldeia Alvorecer”, no município de São Miguel das Missões (RS).

4. Criado em 1986, *Vídeo nas Aldeias* (VNA) é um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha. Para tanto, a técnica utilizada foi a de produção compartilhada do conhecimento: os indígenas trazem a ancestralidade, os ensinamentos da vida, da escuta, do sonho e os cineastas a técnica. A ideia de muitas das produções é de deixar o indígena com a câmera na mão, captando a partir de seu olhar em direção a um mundo em que o poder está em suas mãos, se autorrepresentando. Enfocaremos as questões de autorrepresentação na sequência deste artigo.

contemporâneos, o filme instaura um espaço de tensão tanto interna quanto externa, resultante da relação desse produto com seu público, e, também, do sistema que o abarca, seja por meio da distribuição ou da crítica – fundamentais para construção dos valores que legitimarão seu status como expressão cultural. É preciso, também, ressaltar no documentário a questão da autoria, que é singular quando contraposta à ideia de coletividade desenvolvida pelas produções que buscam constituir a representação de um grupo. Nesse caso, este seria muito mais do que o produto de uma construção próprio da autoria, a despeito da centralidade da figura do autor/diretor, já que a própria noção de autoria estaria circunscrita dentro de um sistema que abarca sua realização em produto cultural; que esboçaria uma espécie de autoria perceptível na relação desenvolvida entre os membros da comunidade e a ideia de uma representação coletiva Mbya-Guarani. De antemão, poder-se-ia perceber e apontar para o caráter representacional desenvolvido pelo sentido de autoria no cinema indígena. Também, a maneira como o filme se organiza, dentro de uma lógica da tensão dialética em suas estruturas, afeta o olhar daquele que, por alguma razão, se propõe a observar determinado objeto ou evento constituído dentro do sistema/organização social no qual se insere o documentário.

Escrever sobre um filme e, por conseguinte, analisá-lo, é apontar para seus engendramentos, decompô-lo e descrevê-lo em elementos menores dotados de autonomia, mas ainda ligados dentro do arranjo de sua micro e macroestrutura. O gesto analítico tem por objetivo o esclarecimento dos funcionamentos de um determinado filme pela busca de elementos que possibilitem a observação dentro da lógica desenvolvida, cabendo ao olhar de quem analisa reconstruir as relações de modo a perceber dentro desse arranjo as formas pelo qual o filme pode relacionar outras expressões e manifestações artísticas engendradas no âmbito da cultura.⁵ Sendo assim, compreender e ver um filme é também ouvi-lo, percebê-lo em seus elementos intrinsecamente constituídos em imagens, som e voz. Essa tríade compõe um importante conjunto representativo construído ao nível do produto fílmico. Se o filme é visto ele é também perceptível dentro de sua dimensão sonora. Portanto, sua constituição se deve muito mais a uma simples divisão entre som e imagem; sendo legitimado pelo caráter relacional que cada uma dessas instâncias exerce entre si e na outra. A voz ganharia, dessa forma, uma conotação bem específica, pois tensiona e revela elementos fundamentais como: enunciação, recepção, língua, discurso e

5. PENAFRIA, Manuela (2009), “Análise de Filmes – conceitos e metodologia (s)” in VI Congresso SOPCOM, abril.

elementos narrativos como a verossimilhança e ambientação.⁶ O som e a voz desenvolvidos são um atributo utilizado na construção do produto, carregando e revelando as características que dão complexidade à produção cinematográfica; na sua relação com a cultura de massa e indústria cultural; mediante a uma linguagem, sintaxe e léxico que, na relação com as expressões populares e tradicionais, desenvolve-se diante da necessidade de construir uma ideia nova, por meio da reconfiguração do que seja velho, tradicional ou popular.⁷

Para Bill Nicholls,⁸ “cada documentário tem sua voz distinta” e, assim como a voz que fala, responde por uma ideia de estilo ou “natureza própria”, conferindo ao filme uma espécie de “impressão digital”. No livro *Introdução ao documentário*, o autor apresenta a voz como um critério para se definir o que ele chama de “tipos de documentário”.⁹ Nesse contexto, a voz pode ser entendida como um conjunto de elementos sonoros ou visuais que carrega uma expressividade, e que, de modo organizado e hierarquizado consegue, na arquitetura do filme, produzir um efeito característico próprio das realizações documentais. Ela seria, dessa forma, fundamental para o estudo do gênero, possibilitando perceber inclusive as diferenças entre cinema ficcional e documental. Vale ressaltar que, dentro da dimensão da voz e para além da voz tradicional constituída por elementos sonoros, poder-se-ia identificar uma outra dimensão ligada à escolha das imagens por meio do arranjo dos recursos visuais e sonoros imbricados no documentário. Essa voz estaria ligada à forma como o documentarista busca expressar uma determinada perspectiva, ao construir seu ponto de vista do mundo e do seu tempo.

A voz no documentário: possibilidades de leitura da autorrepresentação, história e vida dos mbya-guarani

Dado o exposto, poder-se-ia situar a voz no documentário tendo em vista a potencialidade que o recurso audiovisual oferece aos realizadores. Tal como um elemento base para a constituição do produto documental, a voz apresenta-se como um elemento de construção de autorrepresentação na medida em que estaria em consonância, de um modo geral, com o falar guarani. Construir uma autorrepresentação aproxima-se, fundamentalmente, do falar de si para o outro, apresentando, para o espaço onde o filme se expressa, a cultura de massa,

6. Todos esses são elementos de suma importância, entretanto, aqui, servem apenas de comprovação e exemplificação do corpus, não sendo nosso objetivo analisá-los em profundidade.

7. ADORNO, Theodor, (1994) A indústria cultural (reconsiderada). In: Theodor Adorno. Cohn, G(org). São Paulo: Editora Ática.

8. NICHOLS, Bill, (2005: 135) *Introdução ao documentário*, São Paulo: Editora Papiros.

9. Idem.

os sujeitos portadores de um discurso inerente a histórias dos Mbya-Guarani. Aponta-se, dessa forma, para a relação entre voz e o documentário como uma ação comparativa que une sujeitos opostos; mas, ainda assim, ligados dentro do processo de construção subjetiva e dialógica, definida no espaço da cultura de massa.

O documentário *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá: duas aldeias, uma caminhada* começa com uma apresentação dos aspectos que marcam a ideia de autorrepresentação. Para compreender esse conceito nos apoiamos nas contribuições de Gonçalves e Head que afirmam a ideia de que tal noção surge “como um modo legítimo de apresentar uma autoimagem, sobre si mesmo e sobre o mundo, que evidencia um ponto de vista particular, aquele do objeto clássico da Antropologia que agora se vê na condição de sujeito produtor de um discurso sobre si próprio”.¹⁰ Constrói-se, dessa maneira, uma busca pelo papel determinante dos índios Mbya-Guarani como construtores e defensores de suas narrativas.

Nesse aspecto, a imagem do jovem que detém a câmara e a desloca na comunidade, como um personagem da tribo, é fundamental. Os planos são construídos, em sua maioria, como o recurso da câmara na mão. Os movimentos orgânicos da câmara parecem ressaltar o caráter representativo, ao reforçar a extensão do local e do espaço como interação de quem filma, reveladora dos aspectos característicos da tribo que ganha força, tendo por base os atributos do povo em consonância com o seu espaço.



Figura 01. Mediação pela câmara

10. ALMEIDA, Francieli Lisboa de, (2013). *Um índio com uma câmara: as autorrepresentações indígenas através do vídeo* – Campinas, SP : [s.n.]. (Dissertação de Mestrado defendida em Campinas).

Narrado pelos índios guaranis, em sua própria língua, a construção do discurso fílmico tem, nesse aspecto, um ponto marcante ao evidenciar um caráter representativo da própria linguagem. Utilizando-se de recursos como entrevistas, que na sua maioria ocorrem de forma espontânea enquanto os índios estão no seu ofício e trabalho, a captação do áudio obedece a lógica do processo de obtenção das imagens utilizadas pela direção em constante diálogo com as características espaciais das comunidades representadas. Esse aspecto é importante por ser um dos pontos objetivados pelo documentário na construção de um discurso e posicionamento frente ao processo histórico que situou os indígenas em uma condição de marginalidade espacial, social e econômica.

Nessa lógica, o documentário deve ser observado como uma possibilidade de reposicionamento dos indígenas diante das narrativas privilegiadas. O estranhamento de alguns planos, bem como da angulação empregada e dos cortes envolvidos na composição das sequências fílmicas, reforça o caráter do olhar desenvolvido pelo documentário. A ausência de certos protocolos que, em outros documentários existiriam como norma, neste aparece como um recurso de determinação da especificidade da autorrepresentação.

Aponta-se, nesse caso, o uso recorrente de *contre-plongée*,¹¹ evidenciando uma forma própria de ocupar e relacionar-se com o espaço. O enquadramento do filme parece seguir a regra de melhor explorar o objeto, ou seja, as duas aldeias, tendo como recursos principais o uso do plano médio e da câmera na mão. Chama atenção o uso do zoom como uma forma que diferenciaria o filme de outras produções assentadas em protocolos vigentes. O papel do zoom é interessante, pois reforçaria o caráter de autorrepresentação que entra no filme como um elemento fundamental para a construção e legitimação da imagem documental. Outro ponto interessante, ainda no posicionamento de câmera, é o papel que esta ocupa ao ser posicionada, quase sempre, na mesma posição do olho de quem filma. Esse posicionamento também é importante, pois denota o papel do documentário ao representar um olhar, desenvolvidor de uma forma de estar na comunidade. Tal posicionamento é reforçado pelo franco diálogo que se estabelece com quem está sendo filmado e quem filma, denominado por alguns da comunidade simplesmente pela alcunha de “câmera”.

11. Posição da câmera que resulta na construção de um plano de baixo para cima em direção ao objeto filmado. Pode ser percebida no filme pelo posicionamento da câmera no chão, o que resulta em uma relação desigual ao objeto filmado. No filme, tal posicionamento também resultou em uma maior profundidade de campo que é explorado como forma de evidenciar constantemente o que está sendo filmado e o que não é filmado.



Figura 02. Câmera no chão



Figura 03. Diálogo com o “câmera”

A construção da imagem ocorre diante daquilo que Fernão Pessoa Ramos¹² chamou de “transfiguração do real”, em uma imagem possuidora de um traço específico, reveladora do gênero documental em detrimento do ficcional. A forma como o real é transfigurado para a imagem mediada pela câmera produz o efeito de uma imagem com caráter de testemunho em relação aos aspectos típicos dos índios Mbya-Guarani. Por meio da imagem seria possível perceber a forma como a câmera se desenvolve no espaço e no tempo ao repre-

12. RAMOS, Fernão Pessoa, (2001). O que é documentário? in Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (Orgs), Estudos de Cinema SOCINE 2000, Porto Alegre, Editora Sulina.

sentar a realidade. A imagem documental, por conseguinte, seria reveladora de uma forma específica de mediar a realidade e da “circunstância de tomada” da câmera¹³ ao captar, registrar e de “estar” no mundo, marcas e traços do sujeito portador da câmera, mediação capaz de construir uma presença e uma ausência.

Existiria aqui um caráter fenomenológico e ético envolvido na imagem documental. Seria o documentário, então, a capacidade específica de construir imagens-câmera dotadas de um modo próprio de estar no mundo, “de significar uma forma de presença na circunstância de tomada”.¹⁴ Se a circunstância de tomada se relaciona com o caráter constitutivo da imagem documental, envolvendo formas próprias de captar e estar no mundo, a dimensão discursiva do filme ganharia importância quando da montagem. Muito embora possamos apontar para a presença de uma enunciação ainda na construção das tomadas, seria na montagem o espaço onde o filme ganha um caráter discursivo, próximo, em certa medida, à ideia de encadeamento linguístico. Entretanto, apesar de o documentário envolver um modo próprio de encadeamento de imagem em uma montagem específica, seria sua capacidade de também produzir imagens contundentes, de “transfigurar a presença em imagem”,¹⁵ um traço importante para a definição da imagem documental.

À vista disso, a tônica do documentário estará expressa em um dos registros de vídeo: “Para falar por nós próprios”, o que evidencia na reprodução documental a possibilidade de construção de uma enunciação por parte dos Mbya-Guaranis. Nas duas localidades o papel das narrativas tradicionais Guaranis são elementos substanciais na construção do realismo no filme. As nar-

13. “A circunstância de tomada, para sermos mais específicos, é algo que conforma a imagem-câmera de um modo singular no universo das imagens. Por circunstância da tomada entendemos o conjunto de ações ou situações que cercam e dão forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior, ou, em outras palavras, que o mundo deixa sua marca, seu índice de, no suporte de câmera ajustada para tal”. RAMOS, Fernão Pessoa (2001: 8), O que é documentário? In: Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs), Estudos de Cinema SOCINE 2000, Porto Alegre, Editora Sulina.

14. “O cinema não ficcional é voltado para o instante da tomada, para o transcorrer da duração na tomada e para a maneira própria que este transcorrer tem de se constituir em presente, que se sucede na forma do acontecer”. Idem, pp.8-9.

15. Um dos aspectos fundamentais da imagem documental para Fernão Pessoa Ramos é a relação que a imagem documental desenvolve ao relacionar a presença intermediada pela câmera em uma imagem dotada de sentido, transferindo para a imagem uma presença, capaz de ser percebida por meio da construção de imagens que se relacionem de alguma maneira com o modo como essas imagens foram tomadas, sua circunstância de tomada. A imagem documental seria assim uma articulação entre as características próprias do espaço e do tempo onde se daria a mediação da câmera, e capacidade do documentarista em transferir para a imagem, pela intermediação da câmera, as características desse espaço onde se dá a captação. Dessa forma, o documentário tem na tomada, na forma como essa ocorre, uma característica que a distingue substancialmente dos protocolos de registros comuns ao gênero ficcional. RAMOS, Fernão Pessoa, (2001) O que é documentário? In: Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (Orgs), Estudos de Cinema SOCINE 2000, Porto Alegre, Editora Sulina.

rativas de origem cosmogônicas são apresentadas pelas vozes testemunhadas pelo olhar mediado pela câmera, apresentado aos demais da aldeia, relatado pelos índios mais velhos. O papel dessas narrativas desenvolve-se tendo por base o sentido do espaço, sobretudo pela propriedade que a natureza adquire na sua relação com o ser humano. Na maioria das representações indígenas, de forma abundante e orgânica, a natureza é trabalhada no documentário pela sua forma mais precária, resultado do processo de desfazimento do índio, pela desqualificação e empobrecimento do seu espaço. É diante da dificuldade do trato com a terra que o índio passa a se relacionar com o espaço urbano, com a finalidade de vender utensílios e produtos decorativos, como cestos, animais em madeira, arcos e flechas, objetos que aproximam e separam aldeia da cidade.



Figura 04. Apresentação dos Mbya-Guaranis na cidade.

É aqui que um interessante diálogo se estabelece entre os brancos e os índios, diálogo esse definido pelo contato possibilitado pelos produtos artesanais fabricados pelos indígenas. Tal contato culminará com aquilo que é, talvez, um dos pontos altos do documentário: o encontro entre os membros da aldeia e os brancos, turistas que visitam constantemente as ruínas dos Sete Povos das Missões, redução que no sec. XVII foi o palco da dramática expulsão jesuítica e que influenciaria para sempre os contornos e o papel da nação guarani no contexto colonial e na sua relação com a nação brasileira ainda em processo de formação.¹⁶

16. Aos conflitos surgidos dentro o período de 1750-1756, dá-se o nome de Guerra Guaranítica, e corresponde a uma série de conflitos que opuseram os índios guaranis e as tropas espanholas e portuguesas no sul do Brasil, em virtude da assinatura do Tratado de Madrid, assinado por Portugal e Espanha, no dia 13 de janeiro de 1752. O respectivo tratado obrigava aos

Assim, como as reduções jesuíticas de outrora, responsáveis pela construção do solo colonial e pela adaptação dos indígenas a um modo de vida reduzido aos limites estabelecidos dentro do processo colonial, o espaço atual, delimitado pela aldeia, responde por um isolamento contemporâneo, embasado em estereótipos perceptíveis em afirmações como: “ser índio é viver somente nas aldeias”, ou “índio deve usar roupas de índios”, ou ainda “o índio deve falar somente seu idioma”. É diante da ideia de defesa dos modos de vida e da cultura dos Mbya-Guarani que a narrativa da Cobra Grande, mediada pelo aparato tecnológico de apreensão de sons e imagens, ganha uma importante dimensão, ao possibilitar uma releitura da história dos índios e criando meios e intercâmbios para se repensar o papel desses na cultura contemporânea.

Feitas tais considerações, nosso objetivo é enfatizar, na subseção seguinte, como a *Lenda da Cobra Grande* compõe uma poética que opera uma lógica que articula corpo e voz por meio da performance. Para isso, buscaremos examinar como, nas entrelinhas da história contada, se constituem múltiplos significados que atualizam elementos da tradição narrativa, tais como: tempo, espaço e enredo. E, ainda, como estes últimos, performatizados ao nível da câmera, instauram um posicionamento político frente aos discursos hegemônicos de dominação.

A dinâmica narrativa

Nessa perspectiva, faz-se necessário evidenciar a potencialidade da oralidade no documentário como uma forma de se observar o papel da voz tradicional presente no narrador que conta a *Lenda da Cobra Grande*.¹⁷ Na medida em que desenvolve sua narrativa, tal voz faz uso de uma série de mecanismos e técnicas que são apreendidos e incorporados ao longo de sua vida; saberes ancestrais passados de geração a geração. Ao se pensar num documentário que

índios guaranis da região dos Sete Povos das Missões a deixarem suas terras no Rio Grande do Sul, obrigando-os a se transferirem para o outro lado do rio Uruguai. A querela estendeu-se, tendo em vista o direito de escravizar os índios, permitida pela coroa portuguesa, enquanto que esse era desaprovado pelo Império Espanhol, já que eram os índios considerados como súditos do Rei da Espanha. Em 1759 a Companhia de Jesus foi expulsa de terras portuguesas e, em 1767, da Espanha. Os eventos aqui citados foram fundamentais para que no ano de 1801 o império português tivesse por completo a supremacia na região, abrindo caminho para constituição do estado do Rio Grande do sul.

17. “A *Lenda da Cobra Grande*, surgiu com o término das missões jesuíticas no Rio Grande do Sul. Atravessou o tempo na boca do povo dizendo que na guerra contra os invasores os índios, comandados por um grande guerreiro Sepé Tiaraju, lutaram bravamente mas acabaram sendo vencidos. A maior parte deles foi dizimada ou feita prisioneira. Na Missão de São Miguel ficaram apenas os velhos, mulheres e crianças, que tão logo tivessem alguma serventia eram levados por estrangeiros como escravos. Por consequência, o mato foi crescendo e avançando invadindo a Missão. Com o mato veio a *Cobra Grande*, que subiu as escadas do templo e se alojou na torre da igreja. Quando sentia fome, enroscada nas cordas que pendiam do alto, atirava-se a badalar...badalar”... (in: <http://cbtij.org.br/mboiguacu-lenda-da-cobra-grande/>)

se propõe a ser o registro de uma ancestralidade para além do que estamos aqui enfatizando, bem como todos os demais presentes na série Vídeo nas Aldeias, o vídeo representa a possibilidade de fixação não só de uma performance, mas, no caso dos indígenas, de toda uma cultura que foi massacrada pelos colonizadores, a ponto de ser quase que completamente apagada. O documentário é, portanto, um objeto de luta pelo não (total) apagamento, pelo lembrar, e que tem em seu processo criativo toda uma organização textual dinâmica, interativa, que implica jogo de transformações que se dá entre o discurso anunciado (a luta pela terra, pela identidade, pela autorrepresentação) e a enunciação (o vídeo em si); o entrecruzamento do tempo e do espaço em suas possibilidades performativas.

Aponta-se, nesse aspecto, para a importância dos processos enunciativos e das estratégias desenvolvidas pelos indígenas na sua relação com os recursos audiovisuais. As enunciações constituiriam, dessa maneira, um meio de observação das estratégias de apropriação dos recursos expressivos por parte dos sujeitos do discurso diante daquilo que Benveniste (1989)¹⁸ chamaria de semantização da língua.¹⁹ Seria no plano semântico que estariam tensionados os processos de constituição de sentidos oriundos, tanto da comunidade por meios da operacionalização da linguagem verbal presentes nas narrativas tradicionais, e da linguagem audiovisual, vinculada a uma ideia de enunciação desenvolvida ao nível dos recursos audiovisuais. Lançar um olhar para as especificidades de apropriação desses recursos pelos indígenas é observarmos como esses povos desenvolvem sentidos ao constituir uma narrativa documental em diálogo com suas tradições e História. Dessa maneira, a narrativa possui implicações e nelas há tendências que se incorporam a esse novo suporte de circulação presente no documentário. No entanto, é preciso frisar o tributo à transmissão oral dos conhecimentos armazenados na memória humana e a utilização desta, de forma revigorada no documentário, já que o passado nela se rerepresentaria através dos processos de criação, adaptação e circulação:

Depois os nossos parentes foram levados, pelos Bandeirantes, como chamam eles agora.

Eles nos levavam, quando não nos matavam faziam a gente trabalhar sem comer. Se a gente adoecia, eles matavam, e nem enterravam.

Foi isso que eles fizeram com os que sobreviveram.

Mas uma pessoa escapou, e eles não conseguiram pegar.

18. BENVENISTE, Émile (1989). Problemas de Linguística Geral II. Campinas, pontes.

19. Aline Juchem, ao explicar em seu artigo “Saussure, Benveniste e o objeto da linguística”, explica, a partir de Flores (2008: 37) que a semantização da língua está na sua passagem para discurso pela transformação individual que dela se faz, conceituando esse processo como “relação constitutiva língua-discurso”. Nosso objetivo, aqui, ao trazer a enunciação, é o de nos apropriarmos do conceito naquilo em que ele pode dialogar com o cinema. Não há pretensão, de nossa parte, de uma aprofundada análise nos termos exigidos pelas teorias da enunciação.

Quando não se ouvia mais nada por aqui, ele voltou pra cá. E ficou sentado no pátio com algumas crianças.

– Foi aí que apareceu a cobra grande, né?

Ah, ela estava lá em cima.

Naquela época o sino não tinha caído ainda. Estava tudo tomado de mato, como na foto lá do museu.

Era tarde, era quase escuro, quando um dos sinos tocou. Então ele pensou que ainda tinha gente lá. E entrou.

Lá dentro uma das crianças desapareceu.

– A criança que ela levou?

Era a cobra grande que estava tocando o sino com o rabo. Foi ela que comeu a criança.

Mas quando Nosso Deus Tupã vê algo errado acontecendo, Ele se transforma em tempestade.

Então um raio explodiu o sino, e fez a cobra cair.

O sangue e a gordura da cobra mancharam as paredes.

A gordura da cobra se misturou com sangue.

É aqui, olha as manchas lá.

Algumas vezes quando você olha, a gordura fica mais visível.

Quando o raio bateu, o sino que está no museu caiu.

Primeiro ele ficava aqui, antes dos brancos mexerem.²⁰

Sendo assim, o narrador assume um tom político e questionador ao relatar com maestria a lenda. Ele se coloca como porta-voz do seu povo, definindo-se como autor e protagonista da sua história. Fala dos seus antepassados, porém incluindo sua descendência, ao mesmo tempo em que narra, revive sua memória, atualizando-a quando diz: *Eles nos levavam, quando não nos matavam faziam a gente trabalhar sem comer. Se a gente adoecia, eles matavam, e nem enterravam.*²¹ Ao mesmo tempo em que conta ele invoca as vozes silenciadas e dizimadas de seu povo, os Mbya-Guaranis, fazendo ressurgir, desta maneira, uma outra história que questiona um lugar de fala, usurpado dentro do conjunto social dominante. Ou seja, por meio da lenda ele desconstrói discursos hegemônicos e, assim como pela sedução das palavras, faz fluir os sons reveladores dos modos de vida e das tradições: *Mas uma pessoa escapou, e eles não conseguiram pegar. Quando não se ouvia mais nada por aqui, ele voltou pra cá. E ficou sentado no pátio com algumas crianças.*²² Por esta perspectiva, se a história oficial tenta apagar as vozes dos índios deixando-as à margem, é por meio da lenda, pelo contar que o povo Guarani reinventa seu papel no con-

20. *Mokoi tekoá petei jeguatá*. Documentário, drama. Direção: Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico. Tecnologia digital. Colorido, estéreo. 63 min. Brasil, 2008. (VÍDEOS NAS ALDEIAS, 2007/2008, 2m 51s).

21. *Idem*.

22. *Idem*.

temporâneo, ao remontar a tradição, buscando trazer para o centro os dilemas presentes em sua história.



Figura 05. Narrador



Figuras 06 e 07. Inserções sobre a narrativa

Pode-se dizer que o enfoque documental da lenda, carrega a vocalidade, como afirma Zumthor,²³ porque em suas origens há uma criação coletiva e oral das vozes do passado, vozes estas que são trazidas para a contemporaneidade. “A comunicação poética passa de um registro para o outro produzindo uma mutação radical. Ela continua virtual, escondida no texto como uma riqueza tanto mais maravilhosa porque irrealizada”.²⁴ As mediações que circulam os dias atuais são carregadas de novos artifícios, modernidades, adaptações. Contudo, a força das histórias contadas se sustenta na memória vocalizada, traço este que não se perde mesmo ao longo dos séculos. Tal fato compõe um processo germinal: o movimento de transferência oferecido ao público atual, através da captação audiovisual, num compasso entre oralidade, constituída pela enunciação dos sujeitos, e oralidade mediatizada, por parte do documentário.

– Foi aí que apareceu a cobra grande, né?
Ah, ela estava lá encima.
Naquela época o sino não tinha caído ainda.
Estava tudo tomado de mato, como na foto lá do museu²⁵.

O documentário, ao abordar a lenda, volta-se para a potencialidade da voz Mbya-Guarani. Para isso, enquanto é feito o relato as cenas são rerepresentadas em desenhos fotografados. O próprio narrador testemunha a sua narrativa e faz referência a esse mecanismo imagético incorporando-o à sua versão: *Estava tudo tomado de mato, como na foto lá do museu*.²⁶ Aqui, a produção audiovisual se deixa conduzir pelo ato narrativo. A análise da lenda aliada ao mecanismo tecnológico promove um diálogo que confirma a hipótese de um entrelaçamento que contempla formas de expressão distintas. Ainda sobre a representação documental da narrativa é possível escutar uma voz que se manifesta em *performance* graças a riqueza da tradição que se deixa transmutar em outros meios, nesse caso pela realidade transfigurada em imagem documental.

Para que uma produção cultural permaneça segura em si, muitas vezes ela pode absorver elementos do domínio da cultura de massa, o que potencializa suas produções devido a sua hibridez característica. Em algumas culturas essas incorporações são associadas às tradições e, dessa forma, contribuem para sua

23. Zumthor (1993:21) descreve vocalidade como a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. VER: A LETRA E A VOZ: A “LITERATURA” MEDIEVAL.

24. ZUMTHOR, Paul, (2010:39). Introdução à poesia oral. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. – Belo Horizonte: Editora UFMG.

25. MOKOI TEKOÁ PETEI JEGUATÁ. Documentário, drama. Direção: Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico. Tecnologia digital. Colorido, estéreo. 63 min. Brasil, 2008. (VÍDEOS NAS ALDEIAS, 2007/2008, 2m 51s).

26. Idem.

permanência e realizações. Zumthor²⁷ explica que uma narrativa deverá ser examinada sobre suas constantes e mutáveis relações das quais resultam o encaideamento de seus elementos e a produção de infindáveis sentidos. Destaca-se “pela ausência de artifícios refreando as reações afetivas; a predominância da palavra em ato sobre a descrição; os jogos de eco e de repetição; o imediatismo das narrações, cujas formas complexas se constituem por acumulação; a impessoalidade, a intemporalidade”. Essas são características que se apresentam na *Lenda da Grande Cobra* e que nos faz percebê-la como um texto oral que veicula grande carga expressiva, pois evidencia identidades culturais, discursivas e políticas.

Dessa forma, o texto oral focaliza-se em performance, “a arte poética consiste em assumir esta instantaneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. Daí a necessidade de uma eloquência particular, de uma facilidade de dicção e de frase, de um poder de sugestão: de uma predominância geral dos ritmos”.²⁸ O ouvinte/espectador segue este encaminhamento ao assistir ao vídeo documentado. Nesta condição, não há possibilidade de retorno, desistência. A mensagem em performance atinge seu objetivo e o efeito desejado.

Tomando como referência o estudo desenvolvido pelo teórico Frederico Fernandes em seu livro intitulado *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*²⁹ dois conceitos podem ser analisados e incorporados para efetivo desenvolvimento de nossa análise: 1) Relato, “que constitui um feixe de histórias a que se somam acidentes, desilusões, aventuras, esperanças, saudades, engendra-se pelo exercício do olhar”. Neste caso, o espectador guia-se pelo olhar do narrador, que vislumbra os acontecimentos e os readapta por meio da oralidade no documentário. Os relatos são documentos que reapresentam o passado, porém como uma possibilidade de se compreender o viver no presente; 2) Narrativa, “sendo constituída com base num passado próximo, o exercício mnemônico que a viabiliza não pressupõe a descrição do convencional, isto é, daquilo que já se apresenta assimilado no mundo percebido de quem articula”.³⁰ Relocando o conceito de narrativa desenvolvida pelo autor acima citado como um deslocamento espacial e temporal que se insere na descoberta pelo que é “o novo”, o “desconhecido”, é possível analisar a lenda por esta perspectiva, por meio do “novo” e do “desconhecido” que se instauram em meio às diversas

27. ZUMTHOR, Paul, (2010:138). Introdução à poesia oral. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. – Belo Horizonte: Editora UFMG.

28. ZUMTHOR, Paul, (2010:139). Introdução à poesia oral. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. – Belo Horizonte: Editora UFMG.

29. FERNANDES, Frederico Augusto Garcia, (2007) *A voz e o Sentido: poesia em sincronia*. São Paulo: Editora UNESP.

30. Idem, p. 66.

reinterpretações do espectador/ouvinte, que também compartilha desta curiosidade pelo inusitado que se revela na narração.

Por conseguinte, a lenda é marcada por pensamentos inconclusos, mas não menos significantes. No documentário é possível perceber a presença marcante dos gestos que assinalam uma comunicação presentificada e a ausência de divagações psicológicas, além claro, da audiência dos seus pares que observam, atentos, o desenrolar narrativo. O fator marcante da poesia oral é o tempo e espaço em que ela é comunicada.³¹ O autor explica que a comunicação não está no vazio do tempo, mas encontra-se em um presente que sofre interferência de um passado para, dessa forma, projetar o futuro. É um encontro cíclico que nunca finda. Ele ainda discute sobre a principal diferença entre a comunicação espacial, aquela movida pelo delimitar de um lugar, objeto, códigos, canais e pessoas, da poesia oral, a qual se apresenta pelo contato direto com o receptor e o retorno a memória oral, possibilitando que se estabeleça um evento comunicacional entre os pares que se fazem presentes em performance.

Outro fator preponderante que se deixa sobressair na lenda é o aspecto religioso, bem demarcado em seu espaço cultural, do qual podemos extrair elementos que se encaixam perfeitamente ao mundo mítico das tradições indígenas. *Mas quando Nosso Deus Tupã vê algo errado acontecendo, Ele se transforma em tempestade. Então um raio explodiu o sino, e fez a cobra cair.*³² Assim, o autor materializa, por intercâmbio do visual, um mundo imaginário coberto de costumes, magia e fé. Ele se apropria de inúmeras combinações e alcança, desta forma, “um suporte cultural preexiste”.³³

Interessante perceber que o narrador percorre sua própria cultura para “desenhar” a lenda e rerepresentá-la perante a câmera. Traça em sua composição um movimento de ir e vir que evidencia um repertório composto por pontos de vista e ideologias. Nesse sentido, o documentário está a serviço de comunicar e registrar as realidades vividas pelos membros da comunidade, mas também por outras pessoas, sejam do presente ou do passado. Assim, a lenda ganha notoriedade e se faz presente, não apenas em seu contexto de produção, mas de toda uma população que possa ter acesso ao vídeo, hoje disponível em canais de YouTube e/ou distribuída em DVDs.

Nesse contexto, o público tem a possibilidade de compreender formas variadas da representação da cultura indígena Guarani que se faz e refaz por meio

31. Idem, p. 35.

32. MOKOI TEKOÁ PETEI JEGUATÁ. Documentário, drama. Direção: Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico. Tecnologia digital. Colorido, estereo. 63 min. Brasil, 2008. (VÍDEOS NAS ALDEIAS, 2007/2008, 2m 51s).

33. FERNANDES, Frederico Augusto Garcia(2007: 69). A voz e o Sentido: poesia em sincronia. São Paulo: Editora UNESP.

da lógica dos ritos tradicionais, a crença em seres míticos, a luta por um mundo melhor, neste caso, a necessidade de minimizar as diferenças decorrentes do processo histórico de dominação e desigualdade. O público, a partir desse projeto, vislumbra outra história, novas interpretações e, ao mesmo tempo, questiona a homogeneidade perversa do discurso oficial.

A todo instante da narrativa o realizador indígena está presente, mediando a relação de sua cultura com o exterior. Como alguém que constitui um elo entre dois mundos, os Mbya-Guaranis trazem para o plano da representação documental aspectos de sua cultura, manipulando as ferramentas audiovisuais com o intuito de inserir-se nos espaços da comunicação de massa. No gesto de reafirmação de sua natureza, ao dialogar com o campo e o antecampo, estaria subjacente um certo caráter afirmativo do poder dos índios como porta-vozes de um processo de esquecimento vivido na história, reposicionando-os frente à cultura de massa. É diante do processo de constituir vozes esquecidas que o filme se desenvolve. Dessa forma, as lendas e os falares dos índios estão completamente ligados ao processo de feitura do filme. Interessante notar como as vozes têm um papel preponderante ao revelar os conjuntos das narrativas próprias da tradição em contato com as reivindicações Mbya-Guarani.



Figuras 08 e 09. Uma voz histórica

Nesse caso, como apresentado por Brasil (2013),³⁴ a relação de reflexividade entre o campo e o antecampo poderia também ser perceptível na relação estabelecida pelas narrativas tradicionais Guaranis, em especial a *Lenda da Cobra Grande*, ao se pensar a potencialidade do cinema em trazer, para o campo, o espaço diegético, as histórias que comporiam o antecampo. O caráter dialógico é, inclusive, preservado na dimensão do diálogo, já que a narrativa é apresentada tendo em vista o diálogo desenvolvido pelos dois índios.

34. BRASIL, André, (2013: 245 – 267) Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Piõnhitsi e Mokoí Tekoá Petei Jguatá. Revista Significações. São Paulo, n. 40.

Destarte, compreender a lenda como um dispositivo operante que diverte, ensina e transmite, é entender que este pode nos transportar para além de uma versão puramente narrativa.

Do diálogo campo/antecampo no documentário: algumas conclusões sobre a voz Mbya-guarani

A partir de nossas análises, pode-se perceber que a narrativa tradicional desenvolvida pelo documentário *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá: duas aldeias, uma caminhada*³⁵ possibilita lançar um olhar para as formas como os próprios indígenas desenvolvem e potencializam suas vozes. O documentário, por conseguinte, se constitui na dualidade das culturas, na medida em que os indígenas reafirmam modos próprios, performatizados na cultura do outro, possibilitam observar, de forma crítica, a cultura branca. Nesse espectro, além de uma abordagem interativa, intercultural, acerca da autorrepresentação, outras questões estariam evidenciadas no documentário, questões que revelariam os traços específicos que marcariam a negociação entre a relação das imagens, inerentes à cultura Mbya-Guarani e a cultura de massa. Tais apontamentos são perceptíveis nas construções específicas dessas comunidades nas suas formas de constituição de imagens e no registro dos seus aspectos, vistos, por si e pelo demais, como tradicionais. Estaria evidenciada nessa construção a própria fragilidade do uso do termo tradicional expresso em sua maioria pela identificação dos traços, por parte de quem observa o filme, estabelecido no critério de negociação intercultural.

Assim, é importante destacar que coexistiriam, no documentário, os elementos dialógicos estabelecidos entre as culturas envolvidas no processo histórico vivido pelos índios. É nesse aspecto que se deve observar a característica do diálogo desenvolvido no documentário que não parece perder de vista o elemento relacional, consubstanciado na relação direta entre o mundo indígena e o não-indígena. A dimensão dialógica do documentário é perceptível não somente nos diálogos desenvolvidos pelo filme dentro do espaço diegético, mas também na presença de toda uma cadeia relacional presente no antecampo.³⁶

35. *MOKOI TEKOA PETEI JEGUATA* (2008). Documentário, drama. Direção: Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico. Tecnologia digital. Colorido, estéreo. 63 min. Brasil, 2008.

36. Como nota Brasil (2013), o uso do antecampo estaria presente em inúmeros filmes indígenas. A “exposição do antecampo” seria um traço recorrente do cinema indígena. Essa estratégia expositiva, possibilitaria aos realizadores se implicarem na composição da cena, coexistindo na mediação cinematográfica, uma ideia de reflexividade, perceptível na figura do realizador e o do membro da aldeia. “O antecampo é o lugar onde o realizador encena esse duplo intercambiável papel: dentro da cena, como parente e membro da comunidade; e fora da cena, como cineasta” (p. 266). BRASIL, André, *Mise-en-abyme da cultura: a exposição do*

A exposição do antecampo, por seu lado, reforça um caráter de engajamento do filme dentro de uma realidade específica. Nesse caso, o papel das vozes representadas pelo documentário tem um valor marcante ao expor o diálogo e a dimensão reflexiva das imagens. O franco diálogo estabelecido tem na mediação da câmera um ponto convergente, perceptível na concordância do olhar da “câmera”, também falante da língua Guarani, uma câmera em conformidade com a historicidade e complexidade da vida Guarani.



Figura 11. Um olhar para o antecampo

Nos dizeres do índio acerca da lenda estaria implícita uma outra forma de observar o surgimento das ruínas. A lenda da cobra grande, como uma explicação das origens históricas dos guaranis, recoloca as ruínas como um espaço próprio para a resistência dos Mbya-Guarani. A lenda surge como uma reafirmação perante o mundo já recontado pelas narrativas vigentes; tendo, agora, nas vozes dos indígenas, uma explicação que trouxesse a marca da exclusão e do empobrecimento das fontes naturais da vida dos índios. Narrativa e história se aproximam como forma de apontar o papel prevalente do extracampo no documentário. Nesse caso, o constante jogo campo e antecampo tem o papel de potencializar a narrativas como reafirmação dos atributos dos Mbya-Guaranis, reposicionando suas vozes não somente para o cinema, mas para as lutas e a perpetuação dos seus modos de vida.

“antecampo” em Piõnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. Revista Significações. São Paulo. n. 40. 2013. pp. 245-267.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (1994). A indústria cultural (reconsiderada). In T. Adorno & G. Cohn (Org). São Paulo: Editora Ática.
- Almeida, F.L. (2013). *Um índio com uma câmera: as auto-representações indígenas através do vídeo*. Campinas, SP : [s.n.]. (Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia na Universidade Estadual de Campinas Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP.
- Benveniste, É. (1989). *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes.
- Brasil, A. (2013). Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Piõnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. *Revista Significações*. São Paulo.
- Franco, R.D. (2008). *A voz: uma concepção fenomenológica*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- Fernandes, F.A.G. (2007). *A voz e o Sentido: poesia em sincronia*. São Paulo: Editora UNESP.
- Penafria, M. (2009). Análise de Filmes - conceitos e metodologia (s). *VI Congresso SOPCOM*.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papiros editoras.
- Ramos, F.P. (2001). O que é documentário?. In F. P. Ramos & A. Catani (orgs), *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Zumthor, P. (2010). *Introdução à poesia oral*. Tradução: J. P. Ferreira, M. L. D. Pochat & M. I. Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz, A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

Filmografia

- Mokoi tekoá petei jeguatá* (2008). de Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico.

Observação documental – O registro imagético e sonoro da vivência nas escadarias do centro do Porto

Ana Clara Nunes Roberti & Daniel Brandão*

Resumo: Este artigo é uma reflexão sobre as metodologias documentais na experiência realizada sobre o registro visual do cotidiano das Escadas das Verdades e do Codeçal, no Centro do Porto, que teve como motivação a permeabilidade entre o público e o privado no modo de vida local. A partir de um trabalho de quase dois anos (2013 a 2015), foi realizado um documentário no âmbito do Mestrado em Design da Imagem na Universidade do Porto.

Palavras-chave: documentário, património cultural; cinema; design da imagem; observação participante; metodologias documentais.

Resumen: Este artículo es una reflexión sobre las metodologías documentales del registro visual de lo cotidiano en Escadas das Verdades e Codeçal, en el centro de Porto, un trabajo de cerca de dos años (2103-2015) que tuvo como motivación la permeabilidad entre lo público y lo privado en el modo de vida local y se hizo un documental incluido en el Master en Design de Imagen, Universidad de Porto.

Palabras clave: documental, patrimonio cultural; cine; design de imagen; observación participante; metodologías documentales.

Abstract: This article is a reflection on the documentary methodologies in the experiment carried out by the visual record of the everyday life at the Stairs of Verdade and Codeçal, in downtown Porto, who was motivated by the permeability between the public and the private in the local way of life. From a work of almost two years (2013-2015), it was made a documentary included in the Master in Image Design, Porto University.

Keywords: documentary, cultural heritage; cinema; image design; participant observation; documental methodologies.

Résumé: Cet article est une réflexion sur l'enregistrement visuel de la vie quotidienne des *Escaliers de Vérités et Codeçal*, dans le centre de Porto, un travail qui s'est étalé sur près de deux ans et qui a pour motivation la perméabilité entre le public et le privé dans le mode de vie local.

Mots-clés: documentaire; patrimoine culturel; observation participante.

* Ana Clara Nunes Roberti: Doutoranda. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes do Porto, Doutoramento em Design. 4049-021, Porto, Portugal. E-mail: nr.anaclara@gmail.com

Daniel Brandão: Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, Escola Superior de Design, Departamento de Arte e Comunicação. 4750-810, Barcelos, Portugal. E-mail: daniel.c.brandao@gmail.com

Submissão do artigo: 31 de dezembro de 2015. Notificação de aceitação: 15 de fevereiro de 2016.

Introdução

Algumas paisagens humanas parecem estar, particularmente, vivas. O centro da cidade do Porto possui uma série de escadarias que são, de uma forma curiosa, cercadas por casas. Apesar de estarem, no momento desta investigação (2013 a 2015), em boa parte abandonadas – muitas casas desabitadas ou em más condições e pouco fluxo de pessoas a transitar pelas escadas – a vivência humana não faz questão de se esconder e parece, à primeira vista, transbordar.

Bacias, estendais, brinquedos de criança, vasos de plantas. Tudo isso é deixado no chão, logo aos pés ou à cabeça de qualquer um que venha a passar por esse percurso. O público dá lugar ao privado. Tudo o que configura aquele espaço parece discorrer sobre quem nele vive, mesmo não se tratando de suas casas, do ponto de vista físico. O que está à volta, fala de quem por ali está.

As escadas são, do ponto de vista morfológico, irregulares, íngremes e compostas de uma quantidade significativa de degraus. A descrição leva a pensar que se trata de um local desconfortável para se estar, mas a realidade não cumpre tais expectativas. Os moradores passam boa parte do tempo do lado de fora de casa, sentam-se por horas entre um degrau e outro para conversar, apenas para tomar um pouco de sol ou fumar um cigarro. As crianças brincam e correm pelas escadarias. As mães lavam e estendem roupa, guardam objetos, tal como no quintal de casa.

A primeira vez que a investigadora deu conta deste cenário particular foi em uma deriva pela cidade. Desde o primeiro momento, as escadas foram capazes de instigar curiosidade. É como entrar, de repente, em um grande quintal com vistas privilegiadas para o meio da cidade. O interesse e as constantes descobertas, deram origem à investigação¹ que aqui se apresenta.

Estas comunidades foram capazes de usar os degraus como paredes e se isolarem da agitação urbana que fica a poucos metros dali. Entretanto, ao longo da investigação, compreendeu-se que o que entristece os moradores é justamente o abandono do local, muitos acreditam que “antes é que era”. Dessa forma, a pesquisa foi acrescida por outros caminhos, complementares entre si e enriquecedores.

O documentário² foi a ferramenta eleita para organizar e transmitir o conhecimento adquirido. A escolha deveu-se às preferências e práticas pessoais da investigadora, com o apoio do co-autor deste artigo, e pela liberdade que

1. Investigação desenvolvida no âmbito do Mestrado em Design da Imagem na Faculdade de Belas Artes, da Universidade do Porto, de autoria de Ana Clara Nunes Roberti, sendo orientadores os professores Adriano Rangel e Daniel Brandão.

2. Ver *teaser* em: <https://vimeo.com/145889232>

esse tipo de linguagem oferece, dando margem para a exploração do tema, sua apresentação e interpretação. Os imprevistos foram constantes e parte complementar do trabalho. O envolvimento com o local e com os moradores revelou-se essencial e prosseguiu-se por mais de um ano. A ideia foi usufruir da prática cinematográfica para elaborar a representação de um recorte da realidade de forma singular e subjetiva.

O fato de serem escadas cercadas por casas, já sugere um paradoxo: escadas são essencialmente locais de passagem e acesso para os transeuntes contudo, há pessoas que residem nesse trânsito e, mais do que isso, se apoderam dele.



Figura 1. Imagem feita nos primeiros meses de trabalho de campo.

Autoria: Ana Clara Roberti

Os limites (ou a falta de) entre o público e o privado

A maneira como os moradores lidam com o espaço para fora da porta de suas casas parece ser diferente do que acontece de forma geral na restante cidade (Fig. 1 e 2). Não foi preciso estar distante do meio urbano para que a situação fosse diferente. Pelo contrário, as escadarias aqui estudadas estão no centro do Porto.

Chega-se à hipótese central da existência de pontos de charneira psicogeográficos. Mede-se as distâncias que efetivamente separam duas regiões de uma cidade, distâncias que podem ter pouquíssima relação com a distância física entre elas. (Debord, 1958: 4).

As escadas aparecem como potenciadoras deste ambiente. São capazes de impedir que ali passem carros, motos ou outros tipos de veículo. Isso contribui para que as crianças possam estar, sem perigo, a brincar pelo espaço, ainda que sem a supervisão dos pais. As escadas são muitas, o que faz com que quase nenhum transeunte as utilize como passagem do ponto de vista prático; com exceção dos moradores, os que ali passam são turistas ou curiosos. A largura das escadas é menor do que a das ruas, o que torna as casas mais próximas umas das outras e sendo assim, também os vizinhos. Apesar de desconfortáveis para subir e descer, parecem propensas para se sentar e assim, de repente, juntam-se alguns moradores entre os degraus para conversar.

Através, principalmente das imagens, este projeto procurou ressaltar as peculiaridades destas comunidades no que se refere aos limites entre o espaço público e privado. O registro de quase dois anos do cotidiano comum das escadas foi o material trabalhado.



Figura 2. Imagem da fachada de uma das casas das Escadas do Codeçal. Utensílios de limpeza caseiros dispostos como se o espaço exterior à residência fosse ainda parte integrante da mesma.

Autoria: Ana Clara Roberti

Delimitar

No princípio da investigação constatou-se que havia um número considerável de escadarias habitadas no centro do Porto; boa parte delas, partindo do rio, dá acesso a outras partes da cidade. Como forma de se trabalhar de ma-

neira mais precisa o objeto de estudo foi preciso delimitar o terreno. Depois de um período de trabalho de campo e análise, foram escolhidas as Escadas das Verdades e as Escadas do Codeçal, ambas pertencentes à freguesia da Sé. A aproximação geográfica entre ambas colaborou para a escolha, sendo uma a continuidade da outra. Além disso, as primeiras derivas, momentos que deram origem ao interesse em elaborar este trabalho, foram feitas por esta região.

Pertinência e urgência do registro

Este projeto ocupa-se, principalmente, em ter um registro imagético, fundamentado em uma investigação de rigor científico, de comunidades que vêm sendo profundamente alteradas nos últimos anos. Esse processo, no caso das escadarias estudadas, não apresenta sinais de interrupção, pelo contrário, tem-se agravado. A maior parte dos moradores já saíram de suas casas devido a falta de condições de habitação. Entretanto, as casas deixadas não foram reformadas e tão pouco têm recebido novos moradores. São poucos os que ainda permanecem no local. Moradores antigos dispostos, em boa parte, a se mudar pelos mesmos fatores e ainda pela agravante do metro, que passa na ponte logo acima das casas produzindo muito ruído.

Trata-se de um ambiente rico em história e vivência. Os que ainda insistem em lá viver, talvez já não por muito mais tempo, foram capazes de transmitir um conhecimento importante para esta investigação, que não poderia ser adquirido de outra forma. Esta é uma investigação com caráter de urgência, a preservação do local, que sob difíceis condições ainda sobrevive, foi feita por meio de imagens como forma de salvaguardar essa herança cultural.

O cinema documental como ferramenta

Primeiro conteúdo, depois forma. Essa foi a ordem de construção deste trabalho, mesmo que a passagem por esses estágios tenha sido rápida a ponto de praticamente fundi-los. O que se pretende esclarecer é que o projeto buscou fazer do tema um bom documentário e não forçar o enquadramento de um assunto no âmbito documental.

O lugar que é representado na tela é um assunto, mas a pessoa que o representa na tela, é outro. Entretanto, o lugar pode influenciar a pessoa e a pessoa o lugar; e já não há distinção entre um e outro. O caso em questão é assim e a riqueza dessa fusão é tamanha que se torna quase o assunto principal do tema por completo. Dentro desse híbrido, moradores e escadas se misturam numa pluralidade de cor e som que parece pedir que uma – várias – imagem em movimento fale um pouco por si.

Entre a Verdade e o Direto

Jean Rouch, um dos fundadores do *Cinema Vérité* (França) é importante para este trabalho na medida em que apostou em um cinema auto crítico e de metodologia reflexiva. A ideia do “assunto” a ser tratado no documentário provocar essa reflexão e poder interferir diretamente no rumo da obra, se aplicou ao longo da investigação em questão desde o momento em que houve contato direto e explícito com os moradores das escadas do centro do Porto. A relação construída com essas pessoas foi espontânea e improvisada do início ao fim.

Na visão de Rouch, o cinema etnográfico não se posicionava como oposto ao cinema de autor, pelo contrário, ambos poderiam confluir numa mesma obra, expondo a observação participante e, conseqüentemente, a relação com o outro. “Em seus filmes sentimos a presença de um outro personagem, que é o olhar da câmera, e que apesar de estar externo à cena, vai também conduzir o andamento da história” (Daminello, 2010: 34). O resultado desta experiência documental, conta com a subjetividade, na medida em que apresenta um olhar próprio sobre o tema que se propôs estudar. A intenção deste trabalho nunca foi ter uma postura passiva. Desde os aspectos mais abrangentes, como a escolha do local a ser tratado, até aos detalhes na montagem do filme, afirma-se certo grau inalienável de subjetividade, sem prejuízo do próprio rigor científico do projeto. Entretanto, o que houve foi a associação de duas visões que se misturaram sem hierarquia: a de quem observa e a dos que passaram a, também, observar.

O nosso objetivo [Comité du Film Ethnographique] era de uma grande ambição: iniciar o diálogo entre o rigor científico e a arte cinematográfica. Mas, desde aí, o Filme Etnográfico tornou-se adulto e reconhecido no mundo inteiro sob o nome de Visual Anthropology- Antropologia Visual. (Rouch, 1995: 11).

A câmera de Rouch é participante, leve, vai onde precisa ir. É um instrumento que faz a intermediação entre quem filma e quem é filmado. Uma relação importante que pode, sem problemas, ser notada. “Então, ao invés de usar o zoom, o operador de câmera/diretor pode realmente entrar dentro de seu assunto filmado. Acompanhando ou perseguindo um dançarino, um sacerdote ou um artesão (...)” (Rouch & Feld, 2003: 39). Neste trabalho, não há pretensões em fazer com que o espectador se esqueça que ali existe uma câmera. Aliás, é, inclusive, importante que ele se lembre que ela ali está e que tipo de implicações isso causa.

(...) Para mim, a única maneira de filmar é caminhar com a câmera, levando-a onde ela é mais efetiva e improvisando, com ela, outro tipo de balé, tentando fazê-la tão viva quanto as pessoas que se está filmando. Eu considero esta

improvisação dinâmica como sendo a primeira síntese do cine-olho de Vertov e a câmera participante de Flaherty. (Rouch & Feld, 2003: 39).

O *Direct Cinema* (Estados Unidos da América) também libertava o documentário das típicas receitas comerciais, mas de outro modo. O realizador era apenas um observador, enquanto o espectador se esquece que há uma câmera que o separa da realidade retratada. Equipes reduzidas, discretas, com pouca ostentação tecnológica e sempre com a câmera nas mãos.

O artista do cinema direto almejava a invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era, na maior parte das vezes, um participante declarado. O cineasta do direto representava o papel de um espectador descomprometido; o artista do cinema verdade adotava o comportamento de um provocador. (Bar-nouw, 1993: 254).

O processo etnográfico deste projeto não se concentrou em apenas um dos movimentos e práticas. Procurou, sem uma ordem de importância específica, mesclá-los de acordo com o que fazia sentido em cada situação. Foi preciso recorrer a uma postura observadora e paciente, ao máximo sem “intromissões”, resultando em reflexões e imagens que possam respirar. Ao mesmo tempo, também não houve o receio de deixar a relação com a câmera e com o investigador vulnerável aos olhos de quem assiste. É possível ver as pessoas se dirigirem diretamente a quem está a filmar e ainda ouvi-las a relatar situações em que estiveram com a realizadora, Ana Clara Nunes Roberti. Intervenções, situações criadas e, naturalmente, o trabalho de edição, enfatizam a forma autoral do trabalho.

Outras influências

Em dosagens diferentes, houve ainda uma série de outros autores e experiências precursoras que contribuíram para a maneira de pensar e lidar com este trabalho. Áreas de estudo multidisciplinares, autores e realizadores, que funcionaram como inspiração, conhecimento ou referências metodológicas

Pela observação intensa: o *Mass-Observation*, investigação social, que teve como objetivo registrar a vida cotidiana na Grã-Bretanha através do contributo de observadores voluntários, teve início em 1937 e foi polêmico em seu propósito, processo e resultados (Mass Observation, 2004). A polêmica foi devido à técnica adotada, que passava por fazer com que os cidadãos se observassem mutuamente, inculcando um espírito de vigilância. O interesse pelo registro da vida banal do dia a dia e a dedicação à observação, foram aspectos que aproximaram esta iniciativa deste projeto. A ideia de fazer com que as pessoas olhassem para o seu próprio cotidiano e para o espaço que as cerca é algo que influenciou este trabalho – naturalmente, em outro grau de intensidade e

através de metodologias diferentes. As anotações feitas pelos cidadãos sobre o que era observado na vida cotidiana, remete ao que foi feito neste trabalho, com um diário criado não apenas para as entrevistas e notas das reuniões com estudiosos da área, mas também para registrar os aspectos observados em cada visita ao local de estudo onde foi construído o filme.

Pela deriva e pela passagem: tendo em conta que este projeto surgiu a partir de derivas e deambulações e teve sequência numa espécie de deriva guiada, é possível estabelecer relações estreitas com o trabalho de Guy Debord. “O campo espacial de uma ‘deriva’ pode ser delimitado com precisão ou pode ser vago, dependendo de se o objetivo é estudar um terreno ou desorientar-se emocionalmente” (Debord, 1958: 3). Existe a consciência de que há consequências psicogeográficas envolvidas no processo deste trabalho. Atravessar um espaço público em busca de interpretá-lo, fazer questionamentos aos que lá estão é, de alguma forma, provocar. Durante as sucessivas derivas, foi preciso equilibrar constantemente o improvisado, o natural e o rigor científico, de forma a ter um controle flexível da situação, “(...) a ‘deriva’ inclui ao mesmo tempo o deixar-correr e a sua necessária contradição: o domínio das variações psicogeográficas através do conhecimento e cálculo das suas possibilidades” (Debord, 1958: 1).

Em *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), Debord discorre sobre conceitos teoricamente interessantes para este trabalho e apresenta, também, uma edição de vídeo peculiar. A montagem não se compromete com a linearidade, mas sim procura transmitir ideias e causar impacto visual. Obras bem-sucedidas desse tipo encorajam a construção de outras. A “busca de diferentes usos da paisagem urbana” (Debord, 1959) é, de forma abrangente, a grande base para este trabalho.

Pelo histórico e pelo poético: por meio da expressividade metodológica, este projeto propôs explorar a narratividade poética do histórico, busca esta, enfatizada por Walter Benjamin (Benjamin, 2006). É dessa forma, que as suas ideias e conceitos serviram de fonte para este trabalho. É possível dizer que um dos grandes métodos utilizados foi a própria passagem. Desde a passagem literal e física, nas incontáveis vezes que a realizadora Ana Clara passou pelo espaço estudado, até aos seus conceitos mais abstratos. Sendo uma interpretação possível de uma realidade que tem sua própria história, o resultado desta pesquisa e a obra final são, nada mais, do que uma passagem por um cenário que continua a existir de forma contínua e independente. Uma passagem expressa de forma poética sobre uma comunidade urbana específica. Fragmentos de uma realidade, unidos de forma a criar uma determinada versão sobre esta, com a finalidade de comunicá-la. “O conhecimento existe apenas em lampe-

jos. O texto é trovão que segue ressoando por muito tempo” (Benjamin, 2006: 499).

Por carregar uma câmera: houve um momento, durante a captura de material áudio e visual, em que foi preciso questionar a pertinência da realização de entrevistas estruturadas. Pelo seu caráter jornalístico, rígido e pouco convidativo, chegou-se à conclusão de que a entrevista feita deste modo não seria a técnica ideal para a recolha de informação, mas sim a entrevista semi-estruturada, a conversa, ou até mesmo a entrevista não-estruturada, assumida aqui como conversas exploratórias, pelo seu caráter informal que coloca o outrora “entrevistado” numa posição mais confortável e dialogante para com o “entrevistador”. Isto proporcionou material mais rico, nomeadamente no que toca à própria narrativa. As obras do cineasta Eduardo Coutinho foram referência para este processo de decisão e facilitaram bastante os passos seguintes. Em filmes como *Edifício Master* (Coutinho, 2002) e, principalmente, *O fim e o princípio* (Coutinho, 2006), Coutinho faz perguntas sem receio do que possa parecer, das reações que virão ou da presença de quem está do outro lado da câmera.

A maioria dos que fazem documentários fazem, efetivamente, entrevistas. As entrevistas têm um lado jornalístico e de depoimento. Entrevistas e depoimentos são coisas para a História. São coisas que se fazem com especialistas. E eu trabalho com pessoas comuns. A pessoa conta um fato histórico e, se ele é verdadeiro ou não, deixa de ter importância. (Coutinho, 2009: 128).

Em *O fim e o princípio* (2006) não há roteiro, apenas um lugar, que não era familiar para o realizador. O que viria a ser conhecido e o processo dessa tomada de conhecimento seria, no fim, o filme. A câmera, a presença do realizador e as perguntas que foram feitas, não comprometeram a construção de um filme que conseguiu fugir dos padrões jornalísticos e televisivos. Ter uma experiência com esse resultado, contribuiu para encorajar o uso de algumas técnicas antigas neste trabalho, mas de maneira diferente. A câmera ficou mais leve e as palavras menos ensaiadas.

Métodos adotados

O percurso deste trabalho documental foi marcado pelo aperfeiçoamento dos métodos mediante a reflexão proporcionada pelo trabalho de campo. Uma espiral de aprendizado constantemente verificada ao longo do processo de criação do próprio documentário. “Nesse tipo de antropologia, intitulada por Rouch de ‘shared anthropology’, o filme deve explorar uma metodologia refle-

xiva de autocrítica e *feedback*. Pela qual o assunto filmado deverá intervir na própria concepção do filme.” (Brandão, 2014: 110).³

Teoria e prática não seguiram uma ordem pré-definida, influenciaram-se mutuamente e foram, ambas, requisitadas ao longo desta trajetória. Os avanços e recuos revezaram-se consoante aos resultados da abordagem intuitiva no trabalho de campo. Algumas estratégias foram desenhadas de maneira prévia, mas acabaram por se revelar inadequadas, tendo sido remodeladas depois de testadas e, em alguns casos, abdicadas.

A comunidade urbana em questão tem uma maneira muito própria de ser e, como uma espécie de micro cosmos, funciona consoante uma dinâmica já enraizada e pouco convidativa a terceiros. Dessa forma, os métodos utilizados para prosseguir com essa investigação não poderiam ser elaborados sem uma forte aliança entre o intuitivo, o empírico e o teórico.

Não seria possível, ou pelo menos legítimo, investigar o modo de vida desta comunidade sem lá estar, sem conviver com o espaço e com as pessoas. Tratando-se de um corpo social inicialmente fechado foi preciso recorrer a uma intuição investigativa, na qual os métodos de abordagem adotados foram variados e escolhidos tendo em conta a imprevisibilidade de cada momento, até ser possível recolher um conteúdo sólido para se trabalhar no documentário. Todo esse processo envolvido em tais conceitos sensibilizadores tende a ser acompanhado e selado com um embasamento teórico dos que já fizeram este tipo de experiências (Flick, 2005), ou dos que possibilitaram um campo fértil de estudos para se fazer associações e compreender o tema.

A acelerada mudança social e a conseqüente diversidade dos universos de vida confrontam cada vez mais os cientistas com novos contextos sociais e novas perspectivas. Estas são para eles uma novidade tao grande que as metodologias dedutivas tradicionais -derivar dos modelos teóricos as questões e hipóteses da investigação e submetê-las ao teste dos resultados empíricos — fracassam na diferenciação dos assuntos. A investigação é, por isso, cada vez mais forçada a recorrer a estratégias indutivas: em vez de partir das teorias para o teste empírico, o que se exige são “conceitos sensibilizadores” para abordar os contextos sociais que se quer estudar. (Flick, 2005: 2).

Relacionar através da imagem e do som

Neste projeto a imagem é, além do resultado, o meio. No processo de aproximação e envolvimento com o local e os moradores, a imagem foi utilizada de modo a atrair a atenção, como um elemento agregador. Os dispositivos capazes de captar som e imagem deixaram de ser intrusos, para se tornarem ferramentas

3. Tradução livre.

de legitimidade e confiança. Depois dos moradores verem imagens produzidas sobre eles ou de conhecidos, passaram a ver com outros olhos este estudo, momentos que tiveram lugar após mais de um ano do início da investigação. Levar e entregar centenas de fotografias dessas pessoas e do local onde vivem para que pudessem, elas próprias, ver a maneira como estavam a ser observadas e tornar o trabalho “palpável”, contribuiu para receber não apenas credibilidade, mas também algum tipo de afetividade. Depois desses momentos e principalmente próximo do fim do processo investigativo, começou a haver, inclusive, pedidos para que se fotografassem os filhos ou momentos específicos nas escadas. A crescente aproximação e a intenção de mostrar o quão valioso eram as imagens neste projeto, permitiram o acesso a fotografias pessoais de algumas famílias. Material obtido ao fim de um mês de diálogo direto e convivência mais próxima com os moradores, que se revelou importante para a análise e o estudo da investigação, mas também como uma prova de confiança e liberdade oferecida à investigadora.

Participação

A investigação tem como base um lugar específico, e o que o define são justamente as pessoas que o habitam. A forma como os moradores e o espaço integram este projeto é quase como uma espécie de simbiose, que reflete o conjunto que é essa comunidade urbana.

Entretanto, confirmando a alerta dos que já estiveram no local, essa relação demorou mais tempo do que o previsto para ser construída, atravessando resistências de diferentes tipos. O estreitamento dos laços com os moradores concretizou-se seis meses depois do início do trabalho de campo. Mesmo recorrendo a estratégias de participação simples, parecia cada vez mais complicado conseguir a interação e colaboração dos moradores no projeto. Entretanto, com insistência (principalmente presencial) e com alguma paciência, foi possível construir este projeto com uma considerável e importante dose de participação. As crianças foram fundamentais para isso, tal como pode ser verificado no trabalho audiovisual. A franqueza das crianças fez com que, inicialmente, fossem as mais desconfiadas; se mostravam claramente incomodadas com a presença “estranha” que as observava. Entretanto, com o tempo e depois de perguntarem o que queriam saber sobre a realizadora e o projeto, foram as que estabeleceram relações mais próximas. A espontaneidade dessas crianças é transmitida sem dificuldades e possibilita que se olhe para o espaço de outra forma.

Observação participante e não participante

O trabalho documental que se apresenta está diretamente ligado a três áreas de investigação: a geografia cultural (o estudo do comportamento humano por meio do espaço), a antropologia visual (ramo da antropologia cultural que estuda a produção de imagens; observa e expressa o real pela imagem) e a etnografia (a coleta de dados característicos sobre uma comunidade). A combinação dessa tríade leva à adoção de uma prática fundamental para o desenvolvimento do documentário: a observação participante.

Entretanto, a forma de se observar não foi a mesma ao longo deste percurso. Foi aplicada uma estratégia que visou entender, primeiro com uma presença sutil e o mais perto da invisibilidade possível, como as pessoas que vivem naquelas escadas lidam com o local. O cotidiano vulgar, horários, movimentação, visitas desejadas ou não, ocupação, relação entre os vizinhos, etc. Essa suposta discrição propiciou o olhar sem as alterações que a presença de uma câmera, ou até mesmo a apresentação do projeto em questão, poderia provocar.

Essa postura possibilitou que os moradores olhassem para si próprios por meio das imagens feitas enquanto não sabiam que estavam a ser “olhados”. A comparação da informação colhida antes e depois da relação direta com estes foi interessante para a investigação, o que inclui os próprios moradores, admirados ao olharem para si próprios. Nesse sentido, foram desenvolvidos, ao longo da construção do filme, dois diários: um de palavras (um caderno de anotações) e um de imagens (um arquivo online organizado por visitas ao local).

Aos poucos, a participação no próprio ambiente que estava a ser estudado foi sendo alterada. Este se tornou cada vez mais familiar, tendo em conta a dinâmica cotidiana das escadas: horários de movimentação e momentos quase completamente desertos; quem saía de casa, a que horas e porquê; quando era o fluxo mais intenso dos turistas; quem era parente de quem entre as casas; a relação entre os vizinhos; o nome das pessoas; e até mesmo a realizadora ser chamada pelo nome e questionada sobre o motivo pelo qual não havia aparecido nos últimos dias.

Entrevistas

Encontros com estudiosos das áreas de interesse, pessoas que já tiveram projetos ou algum tipo de experiência com o local e, naturalmente, com as pessoas diretamente ligadas às escadas (os moradores), foram fundamentais e inclusive parte do próprio desenvolvimento deste trabalho. Essas conversas

exploratórias contribuíram tanto para elaborar planos estratégicos para o trabalho de campo, quanto para adquirir conhecimento e diferentes visões sobre o local. Ouvir de fontes primárias relatos e ponderações sobre o cotidiano das escadas, foi a forma mais direta de se chegar ao conhecimento e à análise do local, uma forma explícita de se transmitir conhecimento por meio de outros.

Material e equipe de gravação

No seguimento da recomendação de vários antropólogos e documentaristas, nomeadamente o próprio Jean Rouch, foi opção adotar uma estratégia de rodagem que implicasse a menor quantidade de pessoas possível no terreno, de modo a não interferir com o ambiente da população. Não existiu uma equipe de gravação. A equipe se resumiu à realizadora e o material foi apenas um microfone portátil e um tripé para a câmera. Optou-se por se fazer dessa forma, tendo em vista a inibição que poderia ser causada pelo aparato tecnológico utilizado para a captação de som e imagem e a possibilidade indesejada de se chamar a atenção de outras pessoas. Quanto menos, mais simples e, possivelmente, mais direto, ágil e genuíno.

Não depender de uma equipe foi complicado em muitos momentos, não havia sequer mãos para se segurar outra câmera, mas possibilitou liberdade o suficiente para ir a campo a qualquer hora e por quanto tempo fosse preciso. Muitas vezes, não levar material algum foi a melhor opção, fosse com o objetivo de conversar com as pessoas, fosse para observar sem o compromisso do registro audiovisual. A ideia era produzir o menor ruído possível na comunidade que estava a ser retratada, e poder compreender a sua dinâmica peculiar de uma forma mais íntegra, podendo registrar esse conhecimento a fim de comunicá-lo.

Abordagem intuitiva

O fato de não estar diretamente familiarizada com o local e não ter tido previamente contato direto com as pessoas que ali viviam, exigiu a adoção de uma estratégia exploratória. É preciso ressaltar que, ainda que explicitada aqui como “intuitiva”, tal abordagem era inevitavelmente dotada de algum conhecimento teórico prévio, obtido, por exemplo, através de entrevistas com os que já haviam estudado realidades semelhantes no centro da cidade do Porto, para além dos autores que discutem metodologias antropológicas de terreno. Entretanto, era preciso adequar tal conhecimento à realidade da comunidade urbana em questão, o que só foi possível com exercícios práticos. Foi preciso arriscar diferentes abordagens ao local, algumas bem-sucedidas, outras não tanto. Um

jogo de avanços e recuos para se compreender por onde ir e porquê. A abordagem intuitiva foi mais intensa, principalmente, até se conseguir encontrar um conteúdo consistente para se explorar. A compreensão de dinâmicas simples do cotidiano local, fez significativa diferença no avanço do processo de investigação, como por exemplo passar a saber a que horas cada pessoa costuma estar do lado de fora de casa (nas escadas), que casas têm relações mais próximas entre si, quais moradores têm parentesco familiar, etc.

Exemplo que ilustra tal momento exploratório, foi o caminho para se descobrir a forma como a realizadora se deveria apresentar pessoalmente, assim como apresentar o próprio projeto aos moradores, principal público-alvo deste trabalho; com quem falar e como falar; qual o local deveria ser escolhido para ser explorado com maior precisão; como coletar material de arquivo; de que maneira conquistar a confiança das pessoas. De certa forma, todas as metodologias adotadas por este projeto estiveram, mesmo que em intensidades diferentes, ligadas à intuição e ao caráter exploratório do trabalho de campo.

O filme

Planejar é preciso, improvisar ainda mais

O processo de seleção se inicia já na escolha do tema, desse pedaço de mundo a ser investigado e trabalhado na forma de um filme documentário. Continua com a definição dos personagens e das vozes que darão corpo a essa investigação. (Puccini, 2012: 16).

Quando se trata de um documentário, um roteiro muitas vezes tende a ser incerto no que diz respeito ao objeto a documentar. No caso específico deste projeto foi preciso, como já descrito anteriormente, percorrer um caminho até conquistar, de alguma forma, a confiança daqueles que fazem parte deste trabalho. Não se pode dizer que houve um dia previamente programado para se levar a câmera ao local. Ela esteve quase sempre na mochila, algumas vezes não era sequer utilizada, tudo variou conforme o ambiente das escadas naquele dia, naquela hora.

Ao contrário do que se faz na ficção, as certezas de um set não se aplicam nas gravações de um documentário. Neste, em específico, nem mesmo as entrevistas tiveram hora marcada. As imagens e o áudio foram captados com base num trabalho de campo intenso, imersivo e de caráter evolutivo. Com pouco equipamento para facilitar a mobilidade e a agilidade, foi mais fácil tornar câmera e microfone mais naturais no meio das conversas e situações cotidianas daquele espaço. Tratou-se de uma imersão dupla, da investigadora/realizadora e câmera.

Entretanto, é preciso ressaltar que foi elaborado um roteiro de ações, ainda que aberto a várias alterações que se vieram a confirmar. Tal roteiro serviu como estratégia de planejamento do trabalho de campo, mas muitas das ações previamente planejadas, necessitaram de ser alteradas ou até mesmo eliminadas, tendo em conta o imprevisto do que se ia encontrando. Essa estratégia foi fundamental para a organização de ideias, otimização do tempo e até mesmo para que fosse possível analisar as mudanças de rumo do projeto ao longo do tempo e suas razões.

O processo de produção, roteiro e filmagens foram contínuos e, sendo assim, se misturaram ao longo do projeto. Pode se dizer, que apenas a edição e a pós-produção foram separados em uma ordem diferente das demais ações.

Apesar e com tudo

As imagens gravadas e utilizadas no filme, muitas vezes não seguem à risca padrões estéticos pré-definidos. A câmera e o som foram atrás dos momentos e não o contrário.

Se no meio de uma conversa, acontecesse algo que se julgava ser interessante, encontrar um ângulo ou uma luz que parecessem mais adequados esteticamente, ou ainda pedir para que se repetisse algo dito ou qualquer ação, nunca foram consideradas opções, tendo em conta que se poderia comprometer na naturalidade do momento.

Um exemplo dessa forma de abordagem é o momento em que uma moradora, a menina Nádia, resolve jogar uma garrafa de água em si própria e pede permissão à avó, Lala (Fig. 3). O fato aconteceu de repente em meio a uma conversa com Lala. A câmera se move, foca e desfoca, vai atrás da menina e procura retratar o que se passa da forma mais natural possível, sem que ela própria se sentisse incomodada ou disposta a agir especificamente para a câmera. A realizadora não saiu sequer do degrau em que estava sentada com a avó para poder filmar o momento. Sendo assim, houve a continuidade de uma ação espontânea e não a interrupção ou a moldagem desta. A estratégia foi fazer com que a câmera, ou mais do que isso, a ação de gravar, fizesse parte da presença da realizadora. A câmera não estava nunca na altura do rosto, para que pudesse haver um diálogo mais confortável com os moradores, mas sim próxima ao colo, nas mãos, ou mesmo colocada sobre a mochila. O único momento em que se usou um tripé para falar com as pessoas foi durante as “entrevistas”. Julgou-se necessário fazer dessa forma pois se tratava de um diálogo mais direto e como a realizadora estava sozinha para gravar e dirigir, era complicado fazer ambos sem deixar o ambiente desconfortável. Depois de colocar a câmera no tripé, a realizadora afastava-se desta para tentar quebrar a

relação de distância entre quem está à frente e atrás da câmera. Por essa razão, durante o filme é possível perceber a presença da realizadora evidenciada em algumas imagens, ainda que não intencionalmente.

A primeira imagem do filme, feita por uma criança de sete anos, é confusa, tremida, instável e talvez desconfortável. Entretanto é, ironicamente, a visão mais completa que se tem do espaço ao longo do filme. Ela faz a apresentação do que vai decorrer nos próximos vinte minutos, anuncia os personagens (moradores), as casas, os degraus, a vista, os turistas, as crianças, a ponte e inclusive a própria realizadora. Trata-se da união entre a visão de alguém que realmente conhece o espaço e a falta de inibição de uma criança, que não se incomoda em apontar a câmera para onde bem entende e na velocidade que quer, para apresentar o que tenciona mostrar. Aponta para o rosto das pessoas sem qualquer receio de deixá-las desconfortáveis. Assim é, também, a imagem de Nádía (cinco anos) que leva o espectador para dentro de seu quintal.



Figura 3. Moradora Nádía a brincar nas escadas na frente de casa. Imagem retirada do filme *Caiu um homem ali no quintal*.

Autoria: Ana Clara Roberti

Muitas das imagens são filmadas da posição de quem está sentado nos degraus. Algumas pessoas aparecem com as cabeças ou pés cortados pelo enquadramento, a posição varia de cima para baixo e de baixo para cima, de um lado para o outro. Há focagem e desfocagem e cores “estouradas” pela luz do Sol. Entretanto, não seria verdadeiro dizer que não se procurou encontrar maneira de produzir as imagens da melhor forma possível, de acordo, inclusive, com

os olhos de quem as produziu. Mas é, também, fiel ao trabalho ressaltar que a composição estética não se sobrepôs à forma capaz de revelar o momento tal como decorreu.

Uma simples imagem: inadequada, mas necessária, inexata, mas verdadeira (...). A imagem é aqui o olho da história: sua vocação tenaz para torná-la visível. Mas também está no olho da história: numa zona local, num momento de suspensão visual, assim como se diz do olho do ciclone. (Didi-Huberman, 2003: 56).

Ordenar

A intenção deste documentário nunca foi se isentar de certa subjetividade por parte de quem o dirigiu. É legítimo dizer que não se procurou distorcer uma realidade, mas sim registrá-la mediante uma forma própria, resultado das opções eleitas ao longo do trabalho.

A escolha do que filmar e de como filmar, já é parte integrante desta subjetividade. Contudo, a edição é a etapa capaz de torná-la mais evidente. Com o mesmo material – a não ser quando se trata de um de vídeo em plano-sequência – é possível ter resultados infinitamente diferentes, que variam conforme a propensão de quem o monta. O resultado é, no caso, uma forma de olhar para uma história e contá-la.

Na articulação dos planos existe uma mão oculta que fascina a reflexão desconstrutiva contemporânea e que pode também produzir enunciados ou sentido, interagindo ativamente com o modo do sujeito-da-câmera ser na tomada, pelo espectador, determinando a fruição. À mão oculta que articula os planos, alguns chamam montagem. (Ramos, 2008: 86).

Tratando-se do documentário, no que toca à narrativa, a edição é uma etapa com complexidade diferente do que ocorre na ficção. Neste trabalho, é possível dizer que foram esboçados roteiros prévios, o que foi de grande ajuda para guiar, em parte, o que deveria se filmar e, posteriormente, editar. Entretanto, a narrativa só foi devidamente acertada e encadeada, depois da análise de todo o material recolhido e, sendo assim, no momento da montagem

Podemos supor que aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações são relacionadas no tempo e no espaço, em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. (Nichols *apud* Ramos, 2008: 87).

No filme, o intercalar de planos gerais, afastados e próximos, com histórias fortes e com alguma intimidade, refletem o caminho deste trabalho de investigação. Uma mistura entre imersão e afastamento, sair do micro para se

compreender melhor o macro, voltando depois ao micro, e assim sucessivamente.

As crianças, por exemplo, têm um papel importante no filme, algo que não estava previsto e só passou a fazer sentido com o material bruto em mãos. Dessa forma, foi possível analisar e compreender o quanto elas foram decisivas no processo de aproximação do local e das pessoas. Inicialmente, eram as crianças as mais desconfiadas, depois, as responsáveis por abrir as portas das próprias casas e por receberem, sempre muito empolgadas, a realizadora. Por muitas vezes, foi mais interessante ver o espaço das escadas pelos olhos delas, capazes de transformar o corrimão em uma brincadeira divertida.

Foi eleito o documentário como objeto final desta investigação, pela sua capacidade de circulação, e por ser capaz de comunicar o conhecimento adquirido de forma abrangente e eficaz. O resultado, o documentário, é o reflexo de uma investigação pela via da imagem e do som.

Roteiro final

O roteiro aqui apresentado é o resultado do que foi construído antes das filmagens, alterado durante e finalizado na edição. Só foi possível chegar à forma aqui apresentada, depois de concluir todo o processo de montagem. Não se tratando de um guião convencional, este é dividido por blocos, que foram resumidos, com a finalidade de torná-lo mais prático e dinâmico neste artigo.

Caiu um homem ali no quintal

Bloco I (pré créditos): sem qualquer introdução prévia, o espectador se depara com um plano-sequência de câmera instável, imagem tremida e som confuso. Como forma de instigar a curiosidade e o que está por vir, tem-se aí a apresentação geral do espaço e dos personagens, que o espectador irá compreender aos poucos ao longo do filme. É a filmagem feita pela moradora Taísa, de 7 anos.

Créditos (*Caiu um homem ali no quintal*): de forma súbita, corta-se a imagem, mas não o som, e tem-se uma tela preta. Um corte seco seguido do título do documentário. O nome não é didático e é pouco esperado depois do que se viu. Mais uma forma de instigar o espectador, gerar intriga. Só é possível compreendê-lo do meio para o fim do filme.

Bloco II (outra visão do local): composto por um plano do mesmo local que o anterior, mas de forma quase oposta. Imagem estática, poderia ser confundida com uma foto se não fosse o barco que se move lentamente ao fundo no rio e as gaivotas que aparecem. O espectador começa a se localizar em um momento calmo, não há qualquer personagem na imagem. Ouve-se um rádio ao fundo, quando se percebe que um som forte se aproxima: o metro. Um

elemento marcante da história que ainda não é visualmente mostrado, apenas se compreende a força do seu som. O metro passa e volta-se a escutar o rádio. Também se apresentam algumas imagens do local com moradores, cenas corriqueiras no espaço.

Bloco III (apresentação das personagens): Com alguns planos curtos, mas que são capazes de expressar certas peculiaridades individuais, o espectador é apresentado às pessoas que irão guiar o filme.

Bloco IV (contextualização do local e a relação com as pessoas): Momento em que se conhece melhor os moradores destacados no documentário. Falam em diálogo direto, contam sua história no local (são moradores antigos), destacam a diferença de como eram as escadas antes e de como é agora.

Bloco V (morfologia): Fase que dá destaque à morfologia peculiar do local. Há situações que só acontecem com aquelas pessoas, visto que vivem no meio das escadarias. Relatos sobre fatos excepcionais e corriqueiros para os moradores.

Bloco VI (o metro): Etapa em que se discorre sobre o que alterou no local com a chegada do metro. As consequências são diferentes conforme os moradores e as opiniões também.

Bloco VII (futuro): momento dedicado à visão dos moradores com relação ao futuro nas escadas.

*Transições: entre os blocos, como forma de fazer com que o espectador se habitue e compreenda melhor o modo de vida das pessoas nas escadas, há imagens sem diálogo direto, apenas refletindo o registro do que aparece e acontece no local.

*Áudio: o som do metro entra no meio das conversas e as sobrepõe. Nenhum desses momentos foi retirado ou abrandado. Eles enfatizam como as pessoas lidam com essa realidade, continuam a conversar normalmente sem alterar sequer o tom de voz, já que para elas é algo normal.

Conclusão

O presente artigo enfrentou o desafio de enunciar e refletir sobre o modo de registrar o cotidiano de uma comunidade urbana através da imagem e do som, pela experiência de um trabalho de campo imersivo no local. Registro este, iniciado pela tentativa de compreender por meio da produção de reportórios fotográficos e videográficos, a permeabilidade entre o público e o privado nas escadarias do centro do Porto, tendo como objeto final um filme documentário. Tal permeabilidade é ilustrada através das imagens captadas ao longo do trabalho de campo e da imersão da câmera no local, que demonstram como os moradores utilizam e vivenciam o espaço das escadarias, ou seja, para além

dos limites físicos de suas residências, como extensão de suas próprias casas. Como, por exemplo, os planos das senhoras sentadas a conversar nas escadas e a comer como se estivessem na sala de casa ou as crianças ainda de pijama a brincar nos corrimãos.

A coleta do material desta investigação, resultante em conhecimento teórico e prático, foi realizada através do trabalho de campo e, sendo assim, em contato direto com o local e as pessoas que o habitam; pela apresentação do projeto aos moradores, demonstrando o interesse que o local havia despertado em alguém de fora daquele ambiente, com a apresentação do material imagético produzido e, principalmente, através das conversas exploratórias. Este estudo acredita ter sido capaz de estimular os que ali vivem a refletir sobre a maneira como lidam com o local e a pensar sobre sua própria história envolvida nesse ambiente. Em seguida, apresenta-se um conjunto de exemplo que justificam tal afirmação:

- No decorrer do trabalho, as pessoas referiram que em alguns momentos não davam valor ao local onde viviam, mas percebiam o quanto tinham “sorte” em habitar aquele local, no centro da cidade, com boa vizinhança e com vistas “bonitas”.
- Ao olharem para as fotografias, feitas no âmbito do projeto, apresentadas pela investigadora, os moradores comentavam sobre o local, lembrando episódios e pessoas. Gostavam do que viam em alguns momentos, em outros constatavam o abandono atual e falavam sobre tal questão. Ainda que fosse uma paisagem com a qual lidavam todos os dias, ao olhar para as fotografias pareciam descobrir mais sobre o local onde viviam.
- Durante a exibição do filme se sentiram orgulhosos do local onde vivem, pediram para voltar para fazer “outro” filme, que conte ainda mais histórias sobre o local.

Acredita-se que o documentário produzido conseguiu buscar alternativas ao documentário padrão televisivo, na medida em que as imagens utilizadas são resultado da imersão de mais de um ano da realizadora nas Escadas das Verdades e do Codeçal. Trata-se, portanto, de um material conseguido com paciência e por meio de estratégias capazes de tornar a câmera o mais confortável possível, resultando em imagens espontâneas. As opções de estilo tomadas durante a edição, preocuparam-se em revelar a história e o cotidiano do local, mas também em refletir o percurso deste projeto.

Este projeto de documentário acredita ter ido além do plano inicialmente proposto. O contato com o local, as pessoas encontradas ao longo deste processo e a imersão em tal realidade peculiar – tratada aqui como diferente e

não exótica – foram os responsáveis por alargar a visão inicial. Confirmase, a partir disso, a importância de principiar o trabalho de campo disponível e suscetível a absorver os imprevistos que este pode oferecer ao documentário. O abandono do local, visível aos poucos olhos que por ele passam, é uma questão complexa, uma preocupação constante dos moradores das Escadas das Verdades e do Codeçal. Durante o estudo, foi possível compreender que a comunidade que despertou atenção pelo seu caráter vivo e espontâneo, tem um futuro incerto e bem diferente do presente – e ainda mais do saudoso passado.

A vivência pessoal junto ao local e a imersão gradativa em seu cotidiano foram inspiradoras para a criação do objeto final deste estudo: o documentário *Caiu um homem ali no quintal*. A nível individual, para a realizadora, a forma de olhar e viver no Centro Histórico no Porto, mudou. Esta procura de compreender o cotidiano das comunidades do local de análise deste projecto, alterou a forma de olhar a mistura existente entre a complexidade e a simplicidade das ruas e da malha urbana.

Referências bibliográficas

- Barnouw, E. (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, W. (2006). *Passagens*. Brasil: UFMG.
- Brandão, D. (2014). *Museum of Ransom: Towards a system for the aggregation and interpretation of contemporary participatory video as contextual cultural heritage*. (PhD). Porto: Universidade do Porto.
- Coutinho, E. (2009). A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. In F. Frochtengarten (Ed.). Brasil: Universidade de São Paulo.
- Daminello, L.A. (2010). *Entre duas margens: do filme etnográfico ao cinema-vérité e o lugar do filme la pyramide humaine na obra de Jean Rouch*. (Mestrado). São Paulo: Universidade Estadual de Campinas.
- Debord, G. (1958). Théorie de la derive. *Revista Internacional Situacionista*, 2.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Flick, U. (2005). *Métodos qualitativos na investigação científica*, 1st ed. Lisboa: Monitor.
- Mass Observation. (2004). Disponível em: <http://www.massobs.org.uk>
- Puccini, S. (2012). *Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção*. Campinas, SP: Papyrus.

- Ramos, F.P. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac.
- Rouch, J. (1995). *Os pais fundadores: dos antepassados totêmicos aos investigadores de amanhã*. Lisboa: Imagens do Mundo: Mostra de Cinema Etnográfico Francês.
- Rouch, J. & Feld, S. (2003). *Ciné-Ethnography*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Filmografia

- Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho.
- O fim e o princípio* (2006), de Eduardo Coutinho.
- Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), de Guy Debord.

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Teresa Noll Trindade, *Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema*

André Gatti*

Trindade, T. N. (2015). *Documentário e Mercado no Brasil: da produção à sala de cinema*. São Paulo: Alameda. ISBN: 978-85-7939-305-1



Recém publicado pela jovem pesquisadora Teresa Noll Trindade, a obra em tela é, na realidade, fruto de seu mestrado acadêmico realizado no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp. Nas suas 264 páginas, a autora se presta ao desafio de entender como o filme documentário brasileiro contemporâneo enfrenta o mercado de salas de cinema no nosso território.

Por sua vez, o enfrentamento da produção local com o mercado não se trata de algo necessariamente novo na história do cinema brasileiro, de um modo geral, tanto em relação ao filme de ficção quanto ao filme documentário propriamente dito. Afinal, sob o ponto de vista econômico, o espaço mercadológico do cinema no país sempre esteve ocupado pela produção estrangeira. A cinematografia do ocupante, principalmente, através dos seus filmes de ficção, formaram a mentalidade do público frequentador bem como estruturaram

* Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, Faculdade de Comunicação, Dept. de Cinema. 01242-902, São Paulo, Brasil. E-mail: apgatti@gmail.com

a lógica do mercado das salas de cinema. No entanto, foi este ambiente adverso que permitiu o surgimento das primitivas e famosas cavações, pois as produções que enfocavam assuntos diversos e temas locais jamais interessaram as produtoras/distribuidoras internacionais que aqui operam há mais de cem anos. Dessa maneira, o filme documentário se desenvolveu como a mais densa produção audiovisual brasileira.

Entretanto, nos tempos mais recentes, pode-se afirmar que o filme documentário brasileiro escapou dos grilhões da cavação clássica e tornou-se uma expressão cinematográfica autônoma. Esta foi estimulada, basicamente, por dois fatores: tecnologias digitais e ambiente legislativo incentivador da produção fílmica independente. A tecnologia digital barateou e facilitou o acesso aos meios de produção audiovisual criando uma nova vaga do gênero no Brasil; enquanto que o regime estatal de incentivos possibilitou o acesso a recursos financeiros nunca antes vistos para este tipo de expressão. É neste novo contexto que a autora irá desenvolver a sua inédita pesquisa.

O período histórico abordado pelo trabalho (2000 a 2009) já nos dá uma visão de conjunto do sistema de produção; sistema este que prevalece até o presente momento ainda que nele tenham se inserido novos componentes, como a promulgação da chamada Lei do Cabo. Em seu levantamento, a autora alcança seus objetivos ao identificar os realizadores, os subgênero, o volume de filmes realizados e a expressão numérica (público e bilheteria) que as obras atingiram por ocasião de suas exibições nas salas de cinema brasileiras. Utilizando-se de matrizes analíticas acadêmicas, de fontes primárias diversas (Ancine, Filme B etc.) e de uma abordagem rigorosa e original ao mesmo tempo, Noll Trindade conseguiu construir um panorama realista do estágio em que se encontra o filme documentário brasileiro contemporâneo.

O texto é fartamente permeado por um expressivo número de gráficos e quadros que ilustram, numérica e visualmente, o desempenho que os filmes documentários obtiveram nos cinemas. Vou destacar algumas referências que me chamaram a atenção de forma mais contundente. Dentre estas encontramos, por exemplo, aquela que se refere à exibição desse tipo de filme que, via de regra, tendeu a ficar restrita às chamadas salas de arte. Esta situação vai ser definidora de praticamente tudo aquilo que acontece no percurso econômico-financeiro das obras.

O problema é que tal tipo de sala representava apenas 10% dos cinemas brasileiros em atividade no período estudado pela autora. Logo, o que se pode deduzir desse fato é que o mercado cinematográfico enxerga o documentário como um filme de nicho o que, em parte, explicaria o seu modesto desempenho comercial. Isso porque, nas circunstâncias em que a máquina de produção

e comercialização do cinema brasileiro funciona hoje, esse reduzido espaço de exibição não é suficiente para atender à demanda, o que tende a acirrar a competição e, conseqüentemente, inflaciona o número de obras lançadas comercialmente e que buscam um lócus que lhes permita visibilidade. Ademais, existe um fator preponderante nesse mecanismo: muitos filmes são produzidos com recursos da Lei do Audiovisual e ela exige que os filmes aquinhoados sejam prioritariamente exibidos nas salas de cinema. Portanto, de uma maneira indireta por assim dizer, a Lei do Audiovisual criou uma espécie de anomalia mercadológica, já que o mercado de exibição cinematográfica é, desde o início do século XX, pautado pela comercialização de filmes de ficção, fato que permanece até os dias de hoje. Por sua vez, sabe-se que, economicamente, o filme documentário de longa-metragem se consagrou como um produto destinado à exibição em circuito televisivo e não ao circuito das salas escuras.

Observa-se, ainda, o fato de que o número de filmes documentários presentes nestas últimas gira em torno de 30% dos títulos totais lançados no mercado. Via de regra, o documentário se caracteriza por ser um gênero cuja produção tem baixo valor agregado. Portanto, a sua exposição no circuito comercial tende a ser bastante tímida, o que poderá ser sentido diretamente no desempenho que tais filmes obtêm, em média, por ocasião de sua exibição nos cinemas. Claramente, isto pode ser visto, por exemplo, nos Gráficos 2 e 3, às páginas 60 e 61 respectivamente. O Gráfico 2 apresenta o número de ingressos alcançado no período em que percebe-se um claro avanço, notadamente a partir do ano de 2002. Ainda que a curva de desempenho seja bastante oscilante, ela teve o seu ápice no citado ano, quando foram vendidos 496.238 ingressos. O Gráfico 3 apresenta a média de público alcançada pelos títulos lançados, e não por acaso 2002 contém também as maiores médias. O que esses gráficos traduzem? Duas coisas: trata-se de um mercado estagnado, pois não foi capaz de superar a faixa de meio milhão de ingressos; por outro lado, esta faixa está sendo canibalizada pelo aumento expressivo dos títulos em lançamento, de um modo geral, que tem crescido regularmente nos últimos anos. Isso traz como consequência a inevitável diminuição média de entradas por filme.

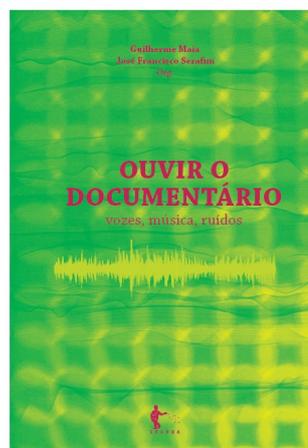
O texto de Noll Trindade tem vários méritos, um deles é o de explorar uma vertente da indústria cinematográfica brasileira em que a bibliografia ainda é bastante tímida, nomeadamente quando se tem em vista o volume de produção de filmes documentários no atual cenário nacional. Portanto, seu livro vem prestar uma ajuda inestimável à constituição de uma musculatura mais sólida a esse segmento de nosso universo audiovisual. Outra de suas grandes qualidades é a de lançar luzes fortes sobre um assunto algo obscuro e que, até agora, só emitia algum brilho em matérias dispersas, sem que estas viessem a cons-

tituir uma unidade de pensamento analítico. Nesse sentido, consideramos que “Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema” se traduz numa obra incontornável para todos aqueles que se interessam, de uma forma ou de outra, pelo filme documentário.

Ouvir o documentário: vozes, música, ruídos

Gabriela Machado Ramos de Almeida*

Maia, G. & Serafim, J.F. (Orgs.) (2015). *Ouvir o documentário: vozes, música, ruídos*. Salvador: EDUFBA. ISSN 978-85-232-1419-7.



A fortuna crítica em torno do som no cinema ganhou corpo no Brasil especialmente nos últimos dez anos, impulsionada sobretudo pela criação do Seminário Temático de Estudos do Som, na SOCINE (atualmente intitulado Teoria e Estética do Som no Audiovisual) e pela publicação de artigos em períodos da área de Comunicação. O interesse pelo tema é crescente e se reflete na quantidade e na relevância do que tem sido produzido em nível teórico.¹

Apesar deste crescimento, o convite a ouvir o cinema, de forma ampla, se mantém bastante desafiador, quando comparamos o volume de estudos sobre o som nos filmes às contribuições relativas a outros dos seus aspectos estéticos e de linguagem (como *mise-en-scène*, dramaturgia, montagem ou construção plástica). Ouvir especificamente o documentário, então, parece ainda mais instigante, já que as referências sobre o assunto permanecem escassas.

* Universidade Luterana do Brasil – ULBRA, Curso de Comunicação Social, habilitações em Jornalismo e Produção Audiovisual. 92425-900, Canoas, RS, Brasil. Email: gabriela.mralmeida@gmail.com

1. No entanto, é necessário pontuar que seguem inéditas no Brasil obras consideradas fundamentais, de autores como Michel Chion, Cláudia Gorbman e Russell Lack.

O livro *Ouvir o documentário: vozes, música, ruídos*, organizado pelos professores Guilherme Maia e José Francisco Serafim, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, responde a esta provocação. A coletânea é oriunda de um seminário internacional homônimo, realizado em novembro de 2012 na Universidade Federal da Bahia, em Salvador, e na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em Cachoeira. Assim, alguns dos artigos integrantes da obra são desdobramentos de trabalhos apresentados no seminário e outros são contribuições de autores que foram convidados a participar do livro, que tem como objetivo suprir uma lacuna nos estudos sobre o documentário e considerá-los em sua dimensão sonora, esteja ela manifestada na música, nas vozes ou nos ruídos, como o título sugere.

O livro se articula em torno de três grandes temas: o som nos documentários de teor antropológico ou etnográfico; a música e a canção no documentário brasileiro e a voz. Como uma espécie de preâmbulo à discussão levantada pelos artigos, um texto de Bill Nichols, que esteve presente no seminário como conferencista, abre a coletânea. Com uma abordagem historiográfica, este primeiro capítulo, intitulado *O filme documentário e a chegada do som*, trata da introdução do som na década de 1930 e seu impacto no documentário, especialmente na constituição do modelo expositivo baseado na “voz de Deus”, a voz de uma autoridade que detém o saber.

O comentário falado aparece como uma costura que dá forma a um conjunto de materiais recolhidos do real e organizados segundo uma perspectiva que, naquele momento (e em grande medida até o presente), busca prioritariamente um efeito de convencimento do espectador e de controle do discurso. Nos anos de 1960, década considerada um ponto de virada na ética e na estética do documentário em função da popularização de câmeras leves e portáteis mas, principalmente, dos gravadores que permitiam a gravação do som sincronizado, a dimensão sonora dos filmes adquire novos contornos, priorizando o registro dos sons ambientes e das falas dos indivíduos filmados, de modo que ganha protagonismo não mais a voz da autoridade característica do documentário expositivo clássico, mas as vozes das pessoas que surgem nas imagens.

O segundo capítulo, de autoria de Marcius Freire (UNICAMP) e intitulado *A escuta do comentário no filme antropológico*, dá continuidade à discussão iniciada por Nichols, tratando especificamente da centralidade do comentário no filme antropológico, a partir das contribuições de Claudine de France em torno da *mise-en-scène* das imagens e da *mise-en-scène* do comentário. Freire sublinha a importância de considerar o comentário como uma ferramenta que ajuda a juntar os fragmentos de que se compõe o documentário para criar um discurso sobre o mundo histórico de acordo com as intenções do realizador.

Para abordar o que chama de *mise-en-scène* do verbal, o autor recorre a três processos autônomos e complementares que normalmente articulam os filmes: o comentário elaborado pelo realizador antes (como um roteiro ou esboço prévio à tomada), durante (em entrevistas, por exemplo) ou depois de filmar (na pós-produção).

No terceiro capítulo, *Breves considerações acerca dos sons no filme etnográfico*, Joceny de Deus Pinheiro (UNILAB) parte da constatação de que o som é negligenciado nos estudos sobre este tipo de obra e da hipóteses de que, se captados e tratados de forma competente, os sons não verbais contribuem para aumentar a “densidade etnográfica dos processos abordados” e para atribuir à fruição dos filmes uma dimensão mais sensorial. Baseando-se em Paul Henley, a autora fala de uma inaudibilidade do som não verbal e de uma “ditadura do olhar” marcantes na antropologia visual, que atestam uma hierarquia entre imagem e som e uma preponderância da imagem no filme etnográfico (latente no próprio fato de que se costuma chamar a antropologia baseada no instrumental cinematográfico de visual, e não de audiovisual).

O quarto capítulo, *A invenção da etnoficção em Jaguar de Jean Rouch: uma análise da mise-en-scène do comentário*, Sandra Straccialano Coelho (UFBA), dá sequência à investigação do som no filme etnográfico a partir da observação de parte da produção do cineasta francês situada na década de 1950. Para analisar *Jaguar*, filmado em 1954 e concluído apenas em 1967, Coelho se baseia nas noções de autocomentário (aquele feito pelo sujeito filmado), de etnoficção (que designa, na antropologia fílmica, obras que misturam aspectos documentais e ficcionais e tem em Rouch um seus principais expoentes) e na *mise-en-scène* do comentário proposta por France e convocada também por Freire em seu artigo. Numa experiência precursora da estratégia de utilizar o autocomentário e a improvisação na etnoficção – anterior mesmo a um dos seus filmes mais famosos, *Eu, um negro* – Rouch reinventou o filme etnográfico e tensionou os limites entre documentário e ficção, como nos informa a autora.

O artigo seguinte, quinto capítulo do livro, *O documentário como tomada da palavra: reflexões sobre a mise-en-scène da fala e os dispositivos documentais*, de Amaranta Cesar (UFRB), aborda a obra do cineasta canadense Pierre Perrault a partir do conceito de “tomada da palavra”, elaborado por Michel de Certeau, que diz respeito à conquista do poder de fala que permite a uma comunidade minoritária fundar ou refundar uma identidade cultural própria. Cesar contextualiza o início da produção de Perrault na década de 1960 e a sua importância como cineasta atuante às margens do Cinema Direto e do Cinema Verdade. Em seguida, busca estabelecer uma aproximação entre

o primeiro documentário de longa-metragem do cineasta, *Para que o mundo prossiga* (1963) e o documentário brasileiro *Terra deu, terra come*, de Rodrigo Siqueira (2010), tomando este último como um exemplar contemporâneo de exploração da *mise-en-scène* da fala com um sentido ao mesmo tempo político e estético, como em Perrault.

O sexto capítulo, escrito por Guilherme Maia (UFBA), é intitulado *Um cabra marcado pelas canções: ensaio sobre a poética musical dos documentários de Eduardo Coutinho* e dá início à segunda grande seção temática do livro, dedicada à música e à canção no documentário brasileiro. Maia apresenta a hipótese de que o uso da música por Coutinho foi sendo construído e modificado ao longo de suas obras, passando por momentos de uso mais convencional, por outros de ausência quase total e chegando, por fim, num estágio em que o cineasta praticamente abandona a música composta para os filmes e passa a apostar prioritariamente em canções populares. Boa parte delas é interpretada pelos próprios personagens dos documentários, como ocorre em *Boca de Lixo* (1992), *Edifício Master* (2002) e, posteriormente, de forma mais incisiva em *As Canções* (2011), um filme inteiramente dedicado à importância da canção para o universo afetivo das pessoas. Para Maia, esta trajetória consolida efeitos de natureza emocional no espectador pretendidos por Coutinho a partir do momento em que ele seleciona como personagens não apenas “pessoas que cantam, mas pessoas que cantam bem”, no sentido de que expressam emoção e sentimento por meio do corpo, das palavras e da melodia.

Márcia Carvalho (FAPCOM), no sétimo capítulo do livro, *A biografia cantada de A música segundo Tom Jobim*, aborda a biografia no documentário e se dedica à análise de um filme pouco convencional no seio da produção audiovisual centrada em personagens da música. *A música segundo Tom Jobim* (2012) se apresenta como uma colagem de vídeos e fotografias que se alternam entre o próprio Tom Jobim em diferentes momentos da sua trajetória e diversos artistas e grupos musicais interpretando suas canções, num seleção bastante abrangente em que cabem desde Elizabeth Cardoso e Elis Regina até Fernanda Takai, Carlinhos Brown e Diana Krall. Não há entrevistas, narração ou organização cronológica, mas sim uma colagem de performances musicais. O filme, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, permite que Carvalho questione o lugar da fala e da narração no documentário biográfico, o valor do arquivo para o documentário e os meios a serem empregados para recontar a história de um músico através do suporte audiovisual.

O oitavo capítulo, *O documentário indireto de Vladimir Carvalho em O país de São Saruê*, é escrito por Sergio Puccini (UFJF) e analisa o filme em questão partindo de uma definição criada pelo próprio cineasta para se referir

ao tratamento sonoro da sua obra: som indireto. Como nos informa Puccini, trata-se da faixa sonora oriunda de um registro feito de forma precária. Neste caso específico, como não dispunha de equipamento para gravação de som sincronizado, Carvalho entrevistava alguns personagens filmados no final do dia, ao invés de registrar o som no momento da tomada “original”. Para além de uma limitação imposta pelas condições de produção que impede a sincronia, Puccini afirma que o cineasta investe na valorização das vozes e na exploração de contraposições entre imagem e som.

No nono capítulo, *Sensação e sentimento: o som do Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, a autora Ana Rosa Marques (UFRB) aborda a música em um documentário que foge a um uso mais convencional do som, em dissonância com uma certa tradição do documentário que atribui maior valor de verdade aos filmes cujo extrato sonoro praticamente se restringe àquilo que foi registrado na tomada documental. Marques se refere a *Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), como um filme que assume uma exploração dos sons como recurso narrativo e estilístico, seja na inserção de ruídos na pós-produção e na montagem que interfere nas falas dos personagens, ou ainda no destaque dado à música, que “gera ritmo e sentimento, provoca emoções, cria atmosfera, sintetiza informações e tece elos”, segundo a autora.

O décimo capítulo, *As vozes de Chris Marker*, abre uma seção do livro dedicada à voz. Neste artigo, José Francisco Serafim (UFBA) aborda a importância do comentário oral e escrito na obra do cineasta francês, para quem o comentário nunca surge como ferramenta para explicar ou “subjugar” a imagem ao domínio da palavra (bem como a imagem igualmente não aparece para apenas ilustrar aquilo que diz o texto, seja ele falado ou escrito). Serafim categoriza três tipos de comentários e tece a sua análise sobre filmes de Marker que materializam cada um deles: o comentário epistolar em *Carta da Sibéria* (1958); o comentário dialógico em *O mistério Koumiko* (1965) e o comentário dialogado em *Se eu tivesse quatro dromedários* (1966).

O décimo primeiro e penúltimo capítulo do livro, *Estratégias de aproximação: as vozes de Agnès Varda no documentário Os catadores e eu*, de Tatiana Levin (UFBA), parte do conceito de voz do documentário em Bill Nichols e das contribuições de Michel Chion no livro *La voz en el cine*² para analisar a voz subjetiva de Varda, dotada de um tom ensaístico e de um desejo por interagir com o mundo, mais do que de dizer-se objetiva ou imparcial. Conforme Levin, a cineasta se constrói no filme como uma “personagem-catadora-cineasta”

2. Edição espanhola consultada pela autora (2004). Referência original: CHION, Michel (1982), *La voix au cinéma*, Paris: Editions de l’Etoile/Cahiers du Cinéma.

que adota um ponto de vista bastante pessoal, se articula ao redor de uma “voz-eu” e assume o gesto de catar de forma tanto literal quanto – principalmente – metafórica.

Por fim, encerra a coletânea o artigo *O uso do som em falsos documentários de horror*, de Rodrigo Carreiro (UPFE), que trata dos filmes de horror *found footage*, subgênero do cinema de horror em que obras de ficção adotam estratégias comumente associadas ao documentário, como o uso de registros com aparência amadora codificados como material de arquivo e que os filmes tentam, em grande medida, atestar como imagens “verdadeiras”, colhidas no real. Carreiro se propõe a dedicar atenção especial ao som destes filmes, que compõem o corpus de uma pesquisa em andamento, visando identificar padrões em alguns aspectos como o uso da música, da voz e dos ruídos; as características do desenho de som e as estratégias de captação sonora. O autor apresenta alguns dados já consolidados em função da pesquisa empírica e afirma que os padrões e recorrências que foram identificados têm relação com a natureza dos próprios filmes em função do conflito entre legibilidade e verossimilhança (uma vez que o efeito final buscado é de registro do real, de documentários sobre eventos extraordinários ou sobrenaturais).

Apresentado o conteúdo do livro é possível afirmar que, do mesmo modo como é incomum a análise de documentários no contexto dos estudos do som no cinema, também são raras as investigações sobre o som na pesquisa em documentário, uma vez que seu estudo costuma se centrar em algumas chaves como ética, modos de representação, objetividade e subjetividade, dispositivos de criação e encenação. Se, por um lado, estas chaves dão conta de um conjunto de questões desde sempre muito caras ao chamado “cinema do real”, por outro também quase que desconsideram a dimensão sonora dos filmes, com exceção dos que contam com narração (nestes casos, entretanto, os trabalhos costumam se centrar nos conteúdos da narração e não na sua operação narrativa ou estilística no filme). *Ouvir o documentário: vozes, música, ruídos* se apresenta como contribuição a dois campos de estudos de uma só vez, o do som e o do documentário, o que indica a pertinência dessa obra.

ANÁLISE E CRÍTICA

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

Família centro do mundo, descida ao inferno, renascimento e queda: o imaginário movido pelo rockumentary *Cobain: Montage of Heck*

Danilo Fantinel*

Cobain: Montage of Heck (EUA, 2015, 145 min)

Direção e roteiro: Brett Morgen

Fotografia: im Whitaker, Nicole Hirsch Whitaker

Edição: Joe Beshenkovsky, Brett Morgen

Música: Jeff Danna

Estúdio: HBO Documentary Films, Primary Wave Management, Public Road Productions

Produção: Brett Morgen, Danielle Renfrew

Elenco: Don Cobain, Jenny Cobain, Kim Cobain, Kurt Cobain, Courtney Love, Tracey Marander, Krist Novoselic, Wendy O'Connor, Pat Smear

Em 1994, quando Kurt Cobain cometia suicídio aos 27 anos, em Seattle, nos Estados Unidos, após uma vida de excessos e sofrimento, fãs de música ainda compravam CDs em quase todo mundo. Porém, se no início dos anos 2000 a venda de discos caiu com o fortalecimento das trocas de arquivo digital entre pessoas,¹ o interesse provocado pelos músicos, por suas canções e por sua vida não diminuiu. O culto a roqueiros se mantém, reforçando a noção de que a origem desta adoração não está centralizada somente na potência capitalista de gravadoras que giravam a cadeia produtiva e consumidora de *rock*, mas principalmente no apelo cultural, simbólico e potencialmente mítico provocado pelos artistas e por seu estilo de vida.

O entendimento sobre o fascínio, o culto e o consumo de *rock'n'roll* e de *rock stars* pode ganhar novas dimensões se problematizado em função dos Estudos do Imaginário preconizados pela Escola de Grenoble, que como heurística oferecem conhecimentos adicionais ao saber já constituído por outras

* Mestrando. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação – PPGCOM. 90430-181, Porto Alegre, Brasil. E-mail: danilo.fantinel@gmail.com

1. Em 1997, a indústria fonográfica brasileira rendeu R\$ 1,3 bilhão, soma repetida no ano seguinte devido às vendas de discos de axé, sertanejo, pagode e pop. Em 2001, o montante foi reduzido para R\$ 998 milhões. Em 2012, caiu para R\$ 373,2 milhões. O Brasil desceu no ranking mundial de vendas do 5º lugar em 1997 para o 12º em 2012. Fonte: <http://cultura.estadao.com.br>.

áreas de pesquisa. A partir de uma leitura simbólica do documentário *Cobain: Montage of Heck* (2015) atenta ao trajeto antropológico (Durand, 2012) que dá origem às imagens, buscamos revelar o imaginário movimentado pelo guitarrista Kurt Cobain, ex-líder da banda Nirvana, levando em conta, essencialmente,² as informações apresentadas pelo filme de Brett Morgen lançado em 2015.

Conforme Gilbert Durand (2012), o imaginário humano se coloca como um grande sistema de imagens simbólicas de raízes arquetípicas e perfil polisêmico que estimulam constelações de simbolismos variados conectados a três grandes estruturas: a Heroica, ligada ao Regime Diurno das imagens (dimensão simbólica de forma geral cortante e virilizada), a Mística e a Dramática, ambas inseridas no Regime Noturno (com teor mais receptivo e uterino). Durand (2000, p. 99 e 100) entende que este imaginário antropológico possibilita ao sujeito lidar com suas angústias essenciais, oriundas da passagem do tempo e da consciência da morte, cumprindo assim um papel psicossocial equalizador. Para o autor, o homem cria imagens como técnica de defesa simbólica contra a inevitabilidade da morte.

Promotor de enraizamento antropológico, o imaginário estabelece uma correspondência com estruturas simbólicas antepassadas, pois o homem contemporâneo atualiza imagens pregnantes e repete mitos antigos em seu comportamento. Compartilhando deste imaginário, o sujeito propõe sentidos a sua experiência que variam conforme as interações entre sua subjetividade e seu meio sociocultural. Durand (2012: 41) entende que as imagens simbólicas são resultantes desta confluência, deste trajeto antropológico de ordem dual e recíproca, desta “[...] incessante troca [...] entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. Ou seja, as imagens seguem uma constante antropológica que coloca em relação as condutas inerentes à condição humana e as coerções histórico-sociais.

Em retroalimentação permanente, o imaginário é nutrido por novas imagens ao mesmo tempo em que tem seus conteúdos refletidos, tanto na conduta dos indivíduos quanto em sua produção cultural e midiática.

Do documentário ao imaginário

Duas das expressões artísticas mais populares, música e cinema são linguagens pelas quais o homem elabora e debate ideias sobre si e seu ambiente. De acordo com Fernão Pessoa Ramos (2013), filmes documentários fazem representações sobre realidades e asserções sobre o mundo histórico independente-

2. Dados suplementares foram pesquisados em textos biográficos ou jornalísticos publicados no Brasil ou no exterior anteriormente.

mente de seu tema, como ocorre com obras documentais sobre o *rock'n'roll*. Os chamados *rockumentaries* ou *rock docs*³ registram o cotidiano, o processo criativo, o culto e o consumo de artistas e bandas. Em seu percurso antropológico, roqueiros atuam como produtores de imagens técnicas⁴ (Flusser, 2011) e protagonistas de histórias que, se por um lado integram o repertório cultural compartilhado, por outro estimulam imagens simbólicas constitutivas do imaginário. Assim, instauram narrativas míticas contemporâneas marcadas por imagens arquetípicas (Jung, 2002) e símbolos (Eliade, 2002) recorrentes capazes de estruturar um imaginário *rock* que, por sua vez, está inserido ao imaginário humano como um todo. Nesta leitura simbólica sobre *Cobain: Montage of Heck*, buscamos revelar imagens, simbolismos e traços míticos evocados pela trajetória do ex-líder do Nirvana.

Foco de robusto debate acadêmico, este formato cinematográfico apresenta ainda hoje uma conceituação complexa, orbitando critérios sobre verdade, realidade e representação. Porém, seguindo Ramos, entendemos que documentários representam realidades e se posicionam sobre o mundo histórico a partir de elementos estéticos e narrativos. Portanto, devemos entendê-los não como espelhos de realidades, mas como filmes que montam discursos e imagens técnicas para operar representações fílmicas documentais – mesmo que estas sigam rigorosamente as intencionalidades e subjetividades de seus realizadores. Ainda assim, observamos que documentários registram a experiência do homem no mundo.

Deuses da atualidade

Ídolos de multidões transnacionais, as quais apresentam um estilo de vida desejado por muitos fãs, os roqueiros assumiram a posição de heróis em uma cultura pop que, desde seu início, atualiza culto e consumo como formas de reverência. Abordar o culto no que se refere à experiência da música se torna importante se pensarmos como José Miguel Wisnik (1999), que a entende como elemento coordenador das sociedades, atuando como mito fundador das culturas. Segundo sua antropologia do ruído:

Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemina-se coletivamente,

3. O documentário de *rock*, também chamado *rockumentary* ou *rock doc*, guarda semelhança com o *Cinéma Vérité* francês e com o *Direct Cinema* norte-americano, propondo a verticalização no tratamento de seus temas.

4. Conforme Vilém Flusser, imagens técnicas são produzidas pelo homem com o auxílio de aparelhos, como fotografias, filmes ou vídeos. São imagens materiais, visuais, que dependem de alguma superfície.

no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. [...] As sociedades existem na medida em que possam fazer música. (Wisnik, 1999: 33-34).

O peso que o autor dá à música no processo de formação social lhe confere uma carga antropológica significativa no que diz respeito aos fundamentos das sociedades, despertando paralelismos com a concepção durandiana de imaginário como fundante da estrutura social. Tendo em vista que a música é uma das expressões culturais mais antigas da civilização, veículo de imagens poéticas oriundas do que Gaston Bachelard (1990, 2001) chama de imaginação criadora do homem, devemos então lembrar que a música tanto reflete quanto alimenta um imaginário arquetípico que, como capital cultural, dá sentido ao homem e à sociedade.

Sendo o homem produto de sua própria evolução cultural, os mitos tendem a emergir socialmente com frequência, mesmo que diluídos e degradados. Reatualizados, eles proporcionam graus diversos de sentidos que podem ser tanto apreendidos e interpretados pelo sujeito individualmente quanto apropriados e refletidos por produtos culturais e midiáticos. Residem aí os aspectos de recorrência mítica e de continuidade da mitologia ancestral na cultura atual dos quais fala Durand – posicionamentos estes que dialogam com o conceito de novo olimpiano proposto por Egdar Morin (1997), pelo qual o autor caracteriza os atuais artistas ou esportistas, por exemplo, como entidades míticas contemporâneas.

Morin vê nestes novos olimpianos os deuses da contemporaneidade, cujo papel mitológico lhes é conferido pela mídia. Dotados de dupla natureza, sendo uma humana, mortal, e outra sobre-humana, divina, são eles os novos modelos de comportamento e conduta. Se o teor humano permite a identificação dos admiradores, a porção supostamente divina garante o fascínio pelo ídolo. Nesta sobreposição de valores, a vida dos olimpianos interage com a vida cotidiana dos mortais, provocando neles um interesse constante por deidades midiáticas:

Os novos olimpianos são, simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis; sua dupla natureza é análoga à dupla natureza teológica do herói-deus da religião cristã: olimpianas e olimpianos são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na existência privada que eles levam. A imprensa de massa, ao mesmo tempo em que investe os olimpianos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação. (Morin, 1997: 106).

Olimpianos atuais, estrelas da mídia como artistas do cinema e da TV, músicos, *top models* e esportistas, ao se colocarem como ideais a serem seguidos, induzem o público ao consumo de bens (materiais ou não) cuja função, entre

outras, é reforçar a lógica binária e cíclica de culto e consumo – culto este que nasce justamente dos papéis assumidos pelos novos olímpianos no trânsito entre o mundo histórico no qual vivem, lócus de sua natureza humana, e a esfera midiática que lhes confere o papel mitológico citado por Morin.

Pauta frequente da cobertura midiática, estes deuses da atualidade tornam-se modelos de autorrealização adorados por massas de consumidores, fato que aponta sua importância à cultura popular contemporânea. Grifes de poder, novos olímpianos como os *rock stars* apresentam um estilo de vida cujas práticas são intensamente registradas em filmes documentários. São estes longas-metragens documentais que dão acesso aos fatos, histórias e condutas de bandas e cantores que, em última análise, emanam traços arquetípicos, imagens simbólicas e metáforas recorrentes instauradores de narrativas contemporâneas e de simbolismos constitutivos de um imaginário *rock*.

Uma leitura de Cobain: *Montage of Heck*

O título do documentário dirigido por Brett Morgen é inspirado na fita de áudio *Montage of Heck*⁵, gravada por Kurt Cobain em 1988. A colagem punk, supostamente aleatória, que mistura sons de programas de TV com vocalizações, experimentações de guitarra e efeitos técnicos, de certa forma também orienta a narrativa e a direção de arte do filme. Em sua longa-metragem, o cineasta articula diversos fragmentos do intenso período criativo de Kurt, como depoimentos do músico gravados em áudio, canções, anotações, textos e desenhos com home vídeos e filmes familiares cotidianos realizados em super-8. Assim, Morgen não apenas reconstrói o artista em função de seus artefatos como também resgata o homem que há por trás do guitarrista. Mais do que isso, documenta em filme o percurso antropológico de Kurt, movimentador de um imaginário próprio que, por sua vez, liga-se a um imaginário *rock* mais amplo, sendo ele parte do imaginário humano.

Cobain: Montage of Heck registra a vida pública e privada do músico, com relatos sobre sua infância, trechos de ensaios, shows, informações sobre a vida em família, o casamento, a paternidade, o processo criativo e a dependência química. Nesse sentido, a representação documental contempla as personas (Jung, 1978) social e artística de Kurt, bem como aspectos histórico-culturais da época retratada, contextualizando o indivíduo em seu meio. Curiosamente, logo no início do longa-metragem estas dimensões social e artística/midiática

5. Montagem dos Infernos poderia ser uma das traduções para o título da fita de áudio e do documentário.

do roqueiro⁶ se encontram durante um show do Nirvana no qual Kurt encena sua própria morte sobre um grande palco.⁷ A morte simbólica do guitarrista, encenada no solo sagrado de qualquer artista, converge e ritualiza a representação da morte humana e a metáfora da morte mítica. A cena do filme é intercala com depoimentos da mãe de Kurt, Wendy, da irmã, Kim, e do ex-baixista do Nirvana, Krist Novoselic, todos ressaltando a genialidade do músico. Gênio este que, se por um lado iluminou seu poder criativo, por outro jogou sombras sobre seu caminho histórico e simbólico.

Família, centro do mundo

Levando em conta exclusivamente as informações e a documentação apresentadas no documentário *Cobain: Montage of Heck*,⁸ a trajetória de fatos e momentos marcantes que pontuam e orientam o percurso simbólico de Kurt Cobain tem início durante sua primeira infância (Figura 1) em Aberdeen, nos Estados Unidos, onde nasceu em 20 de fevereiro de 1967. Filho de Don Cobain e Wendy O'Connor, Kurt demonstrava ímpeto criativo e hiperatividade desde cedo. Além de brincar, mostrava interesse por desenho e canto, inventava pequenas músicas e improvisava shows caseiros com instrumentos musicais de brinquedo – como mostram fotografias e filmes antigos (*Cobain: Montage of Heck*, 2015, 06:45-12:20).⁹ Energético, estava sempre envolvido em algo. Ainda pequeno, um médico teria recomendado ritalina para tratar o que seria um transtorno psicológico em Kurt¹⁰. Provocando um efeito cumulativo, o medicamento o fez perder o controle¹¹ durante o que teria sido uma longa noite.

6. Ou, como prefere Morin, a substância humana e o papel mitológico do músico propiciado pela mídia.

7. O fato ocorreu no megafestival inglês Reading em 1992.

8. É nossa a tradução do inglês para o português relativa a entrevistas, depoimentos, documentos sonoros ou textuais exibidos pelo filme.

9. A partir de agora todas as referências ao documentário *Cobain: Montage of Heck* terão seu título suprimido para evitar repetição. As referências a demais obras e autores serão devidamente informadas.

10. Não identificado pelo documentário, sendo citado por Wendy apenas o “diagnóstico” de hiperatividade.

11. De acordo com Wendy, Kurt “went off the rails” (2015, 10:19).



Figura 1. Imagens técnicas registram a infância de Kurt Cobain.
Reproduções: *Cobain: Montage of Heck* (2015).

Consta que enquanto Don desaprovava a inquietação do filho, deixando-o constantemente magoado e constrangido, Wendy não conseguia controlá-lo sozinha. A situação do menino se tornou mais aguda aos nove anos, após a separação dos pais. Vivendo muitos anos com a mãe após o divórcio, Kurt seguiu desenvolvendo seu lado artístico¹² e seu senso crítico ao mesmo tempo em que enfrentava dificuldades de relacionamento com colegas de escola, o que o deixava mais angustiado.

Desestabilizado pelo afastamento dos pais, suas duas principais referências de vida no mundo, e as duas pessoas que estimulam diretamente as imagens arquetípicas do Pai e de Mãe – cujas potencialidades simbólicas têm valorizações positivas e negativas concomitantemente –, Kurt dá início a um período de grande instabilidade quando Wendy, cansada do filho, manda-o morar com Don. Expulso pela própria mãe, Kurt tem um momento inicial positivo na nova casa, ao lado do pai, da madrasta Jenny e dos filhos dela, mas logo perceberia que aquela não era a sua família e que nela ele não tinha privilégios. Conforme Jenny, Kurt desejava muito ter uma família (2015: 13:55-14:22), mas queria também ser o mais amado, o centro das atenções, ficando contrariado quando

12. Conforme a madrasta, Jenny Cobain, Kurt já tocava guitarra quando morou na casa do pai, Don, por algum tempo na pré-adolescência (Figura 2).

percebia uma realidade oposta. Após problemas entre as crianças, Don manda o filho embora. Assim, Kurt se afasta do pai novamente, passando a transitar entre casas de parentes sem fixar-se em lugar algum. Na escola, a pressão por aceitação continuava a atormentá-lo:

Em uma comunidade que reforça histórias sexuais de macho man como o ponto alto de todas as conversas, eu era um menino imaturo, mal desenvolvido, que nunca havia transado e que estava sempre a fim. Pobre garoto! Isso me incomodava, pois eu estava com tesão e sempre tinha que inventar histórias como “ah, quando tirei férias conheci uma menina, transamos e ela amou etc, etc”. (*Cobain: Montage of Heck*, 2015: 18:45-19:18).



Figura 2. Durante a adolescência, Kurt Cobain torna-se mais introspectivo ao mesmo tempo em passa a tocar guitarra.

Reproduções: *Cobain Montage of Heck* (2015).

Com o tempo, Kurt passou a fumar maconha, droga que o ajudava a “[...] escapar o dia todo e não ter crises nervosas rotineiras” (2015: 19:50-20:00). Também começa a conviver com garotos brancos de classe média baixa, os quais classifica como *junkies e white trash*¹³ que passavam os dias se drogando e ingerindo bebidas alcoólicas roubadas da casa de uma menina considerada

13. *Junkies*, como são conhecidos os viciados em drogas pesadas ilícitas ou não, como álcool, pílulas, cocaína e heroína, especialmente. Já como *white trash* podem ser entendidos os integrantes brancos das classes baixas norte-americanas, habitantes de subúrbios pobres das metrópoles ou de pequenas cidades do interior, desvinculados de sistemas de assistência social

por todos como “retardada” (2015: 20:48), mas que Kurt considerava apenas tímida. Foi com ela, a quem todos ridicularizavam, que ele teria perdido a virgindade. Em áudio gravado por Kurt e apresentado no documentário, o roqueiro afirma que queria transar antes de cometer suicídio (2015, 21:30) para não morrer sem ter a experiência. Porém, o que era segredo se tornou público. Humilhado na escola, Kurt teria tentado o suicídio na linha ferroviária da cidade, porém teria escolhido os trilhos errados ao se deitar durante a passagem do trem das 23h (2015: 22:30-23:00).

A separação dos pais foi uma ruptura considerável na vida de Kurt, cujas rachaduras comprometem sua adolescência e se estendem até sua fase adulta. O menino criativo, inteligente e ativo, que conquistava a todos, acompanhou não só a dissolução do casamento como também a ruína do próprio sonho de família que nutria e do qual necessitava. Da infância ascendente e solar, rica em afeto e energia, Kurt entra em um período marcado por anestesia e estagnação, sendo a puberdade e a adolescência manchadas por tons escuros de um tempo sombrio. Por volta dos 15 anos, já muito rebelde e ainda mais próximo das drogas, do álcool e da paranoia¹⁴, Kurt volta a morar com a mãe e a irmã, Kim, para quem o irmão gostava mesmo de normalidade e desejava ter uma família comum, “[...] com mãe, pai, crianças e tudo feliz”. Porém, diz que, ao mesmo tempo, Kurt “lutava contra isso”. Segundo Kim, “[...] ele combatia o que realmente queria” (2015: 23:56-24:09).

Em termos simbólicos, a família Cobain se coloca para Kurt como o “centro do mundo” ligado ao simbolismo do centro do qual fala Mírcea Eliade (2002). Neste simbolismo muito comum a culturas arcaicas, e ainda presente na sociedade contemporânea, o centro não é geométrico nem mesmo geográfico, mas simbólico, repleto de sentidos múltiplos e, ainda assim, similares. Símbolo de lócus energético presente no imaginário humano, transitando no ancestral inconsciente coletivo, este potente centro converge os três níveis cósmicos: Terra, Céu e Mundo Inferior. De fato, a definição deste centro por aqueles que compartilham deste simbolismo é tão importante que “equivale à Criação do Mundo”(Eliade, 1992: 17). No simbolismo do centro, o “centro do mundo” é também o ponto para onde o cosmo converge, ou ainda o local divino por excelência, onde o sagrado se manifesta sob a forma de hierofanias

como saúde e educação. Suscetíveis às drogas e ao crime, o *white trash* está à margem do *american dream*.

14. Kurt afirma em áudio no documentário: “[...] deixei os dois últimos meses de escola*. Eu estava tão retraído e antissocial que eu estava quase maluco. Sabe, eu me sentia tão diferente e tão louco” (2015, 26:32-26:45). *Conforme o contexto do documentário, provavelmente seria o último ano escolar de Kurt, embora o filme não deixe clara a data em que o fato teria ocorrido.

ou epifanias. Ou seja, simbolicamente, “centros do mundo”¹⁵ proporcionam revelações de sentido e orientam a transcendência de imagens pregnantes que ilustram um grupo social, atualizando permanentemente o teor das mesmas e também as narrativas que oferecem entendimentos de mundo.

Um grande número de mitos, ritos, crenças e condutas pessoais que estruturam realidades derivam do simbolismo do centro, que se expressa também na vida do líder do Nirvana. Sendo o “centro do mundo” de Kurt um ideal de família que deixou de existir em sua vida, um sonho impossível da tríade pai-mãe-filho, vemos o simbolismo do centro movimentado pelo músico esvaçado em sua dimensão mais profunda: o próprio sentido de família. Quando Kurt perde o núcleo familiar perde igualmente seu centro. Este se torna então um “centro de mundo” fugidivo, que não se encontra na casa da mãe nem na do pai nem nas casas dos tios nem em lugar algum, pois nenhum lugar é o lar de sua família, já que esta não existe mais. Com um centro em fuga, Kurt perde sua referência primeira, o seio familiar, a plataforma mais íntima de lançamento ao mundo – um mundo que agora recebe um jovem tão criativo quanto angustiado, propenso igualmente à música e à escrita quanto à depressão e às drogas.

A crise em cadeia leva Kurt à primeira tentativa de suicídio e configura também a primeira queda do músico, movimento estimulante do simbolismo catamórfico, pelo qual são ativadas imagens e sentidos de escuridão ameaçadora, trevas inescapáveis, medo, dor e desespero (Durand, 2012: 111 e 121). Esta queda simbólica, que no caso do guitarrista é tanto física quanto moral, ganha reflexos no uso de drogas e álcool, na infelicidade decorrente da incompreensão sobre o destino dos pais, nos problemas de relacionamento familiar e social. A imagem da queda, decorrente de um trajeto antropológico que coloca em relação as coerções do meio (desintegração familiar) e as pulsões do homem (pulsão de vida no desejo de viver em família), é suscetível a qualquer um e tende a levar o sujeito para os campos mais obscuros do ser e do imaginar. Recorrendo à reflexologia betchereviana, Gilbert Durand (2012: 112) afirma que o recém-nascido é imediatamente sensibilizado para a queda ao vir à luz, já que os movimentos bruscos que ocorrem no nascimento seriam “[...] a primeira experiência da queda e a primeira experiência do medo”, concluindo, portanto, que “[...] haveria não só uma imaginação da queda, mas também uma experiência temporal, existencial” ligada a ela, “[...] o que faz Bachelard escrever que “[...] nós imaginamos o impulso para cima e conhecemos a queda para baixo””. Durand (2012: 112) conclui que a queda é “[...] a quintessência

15. Que pode não ser realmente único, podendo haver “centros do mundo” diferentes dentro de uma mesma cultura, conforme demandas simbólicas específicas.

vivida de toda a dinâmica das trevas”. Além disso, explica que regressões psíquicas podem vir ligadas a fortes imagens de queda e cenas infernais. Por fim, resgata diversos mitos que ressaltam o “aspecto catastrófico da queda” (2012: 113), como os de Ícaro, Atlas, Tântalo, Faetonte, Ixíon e Belerofonte, todos caídos.

Mircea Eliade (2002) explica que a produção e a renovação constantes das imagens simbólicas que habitam o imaginário humano torna possível manter um canal aberto entre culturas aparentemente diferentes – o que renova e amplifica a polissemia das imagens e a efetividade das narrativas decorrentes delas. Entre alguns exemplos de recorrência e renovação simbólica, cita o mito da descida do herói ao inferno. Eliade argumenta que, apesar da descida ao inferno ser recorrente entre mitologias, ela tende a ter valorizações diferentes conforme culturas e religiões. O autor exemplifica o fato citando, por exemplo, o xamã que desce ao inferno para trazer de volta a alma do doente roubada pelos demônios, ou a jornada de Orfeu pelo Mundo Inferior em busca de sua esposa Eurídice (que acabara de morrer¹⁶) e também a polêmica descida de Jesus ao inferno em sua tentativa de restaurar a integridade do homem derrotado pelo pecado¹⁷. Porém, embora existam distinções, “[...] um elemento permanece imutável: a persistência do motivo da descida aos Infernos, que é realizada para a salvação de uma alma” (Eliade, 2002: 165), não importando que seja a alma de um doente (xamanismo), de uma esposa (mitos gregos, polinésios e centro-asiáticos) ou da humanidade inteira (cristianismo).

De fato, após sua trágica queda, Kurt desce a um inferno imaginário para salvar a própria alma. E esta imagem simbólica ganha expressão na realidade histórica, visto que é do submundo sócio-musical que surge uma alternativa de vida para ele. Por um lado, Kurt havia chegado a um limite de angústia, sofrimento e uso de drogas que o levaram a tentar o suicídio. Por outro lado, o roqueiro começava a transitar no underground cultural, espécie de Mundo Inferior onde o *punk rock* era a ordem. Com o *rock*, Kurt renasce.

Nevermind, o simbolismo da água e o renascimento pelo rock

Kurt volta a morar com a mãe por volta dos 15 anos, quando passa a dar mais atenção às composições e à guitarra. A irmã, Kim, diz que Kurt e o underground “se encontraram”, dando a entender certo magnetismo entre ambos. Para ela, o irmão procurava ser parte de algo para se sentir menos só (2015,

16. Durand também aponta mitos análogos ao de Orfeu, que ocorrem na Polinésia, na América do Norte e na Ásia Central.

17. Passagem ainda polêmica entre religiosos e teólogos.

prestigiado selo independente Sub Pop para lançar o primeiro disco, *Bleach* (1989). Com isso, mais gente vai aos shows, cuja alta voltagem resultava em apresentações energéticas e ensurdecedoras. Já enraizadas no ruído metálico da guitarra, a angústia e a desilusão de Kurt Cobain agora tomavam sentido mais nítido e forma mais palpável. Pela música, Kurt passa a elaborar seus anseios. Porém, com turnês agendadas pelos Estados Unidos e pelo exterior, e com o assédio da imprensa especializada em *punk* e *indie rock*¹⁹ crescendo, Kurt parece saber que a celebração da mídia tende a desvirtuar a atenção do público para outros temas além do musical. Assim, questionado sobre o futuro do Nirvana nesta consolidação inicial da banda, o guitarrista responde destacando a maior importância da música sobre o todo.

O futuro do Nirvana? Eu não sei. Espero que seja tentar escrever algumas novas músicas boas. É isso o que nos importa. É compor boas músicas. Se nos tornarmos populares ou não, isso não importa. A música é mais importante. (*Cobain: Montage of Heck*, 2015, 47:21-47:35).

Krist comenta que Kurt tinha tendência ao perfeccionismo. “Ele odiava ser humilhado. Ele detestava isso. Se ele ao menos pensasse que havia sido humilhado então você veria a raiva aparecer” (2015, 49:47-49:59). Como consequência, o músico era cuidadoso ao apresentar sua arte, abdicando disso apenas por motivos de saúde. Enquanto a banda seguia seu percurso, Kurt começa a sofrer com problemas estomacais, admitindo que recorreu a drogas pesadas para controlar as dores. “Eu experimentei heroína pela primeira vez em 1987, em Aberdeen, e usei novamente umas dez vezes de 87 a 90. Por cinco anos, todos os dias, uma constante dor estomacal me levou literalmente ao ponto de querer me matar”, diz em um bilhete escrito à mão, sem data de referência (2015, 51:45). Curiosamente, em uma entrevista, dá indícios sobre o motivo de não fazer um tratamento médico adequado: “Eu abriria mão de tudo para ter uma boa saúde. Mas tenho medo de, se perder o problema estomacal, talvez não me manter assim criativo” (2015, 52:18-52:32).

Apesar da doença de Kurt, o Nirvana parte para uma trajetória ascendente, sendo mais escutado, visto, comentado e consumido entre jornalistas, fãs, produtores e empresários. Kurt, no entanto, mantém seu discurso de *antirrock star*, diminuindo a opinião daqueles que já anunciavam a banda como a salvação do *rock'n'roll*:

É constrangedor haver tanta expectativa. É totalmente superficial rotular uma banda como the next big thing. Esse nem é nosso objetivo. As pessoas estão

19. *Indie rock*, abreviação inglesa para *rock* independente, vertente estética sonora de ampla linhagem alternativa que se fortaleceu nos anos 1990 especialmente depois da difusão do ideal *punk 'do it yourself'* dos anos 1970 e do apoio das *college radios* norte-americanas às novas bandas na década de 1980.

colocando essa etiqueta em nós sem que a gente queira. Não estamos preparados [*para isso*], porque não estaremos mesmo preparados. Não vamos nos preparar para destruir nossas carreiras. (2015, 54:40-55:06, grifo nosso).

Depois do disco de estreia, *Bleach*, ser lançado em 1989 pela Sub Pop, o álbum mais emblemático da banda, *Nevermind*, chega às lojas em 1991 após um acordo com a gigante Geffen Records, do Grupo Universal Music. Com o suporte da poderosa gravadora, hits como *Smells Like Teen Spirit*, *Come as You Are* e *Lithium* chegaram a dezenas de países do mundo por meio das rádios, da televisão e de CDs. O *rock'n'roll* cru do Nirvana, *punk*, seco e obsessivo, totalmente oposto ao rock tradicional e comercial que dominava as listas dos mais vendidos na época, alcança sucesso global. Não sendo esta uma meta declarada da banda, a fama pouco agrada a Kurt, que aproveita entrevistas para demonstrar seu desinteresse pela unanimidade e também seu desgosto com a capacidade da mídia em nomear e destruir ídolos (novos olímpianos) instantaneamente. Quando perguntado se ele percebia que as audiências dos shows estavam ficando diferentes com o passar do tempo, Kurt responde ambigualmente, posicionando-se entre a crítica ao consumo de cultura pop e a compreensão de que jovens naturalmente se identificam com músicos. Ele diz: “[...] todos querem ser hip²⁰, todos querem ser aceitos” (2015, 01:04:31-01:04:43). Já em outra entrevista, ao falar sobre a sintonia entre roqueiros e seu público, bem como sobre o perfil dos fãs, Kurt explica que há uma conexão entre ambos: “Eu toco para jovens em geral. Não importa de onde eles vêm. Nós temos os mesmos problemas, e basicamente temos os mesmos pensamentos” (2015, 01:06:30-01:06:55).

Esta sintonia entre banda e fãs pode ter sido uma das origens estéticas e conceituais da capa de *Nevermind* (2015, 55:40), uma das mais conhecidas capas de disco do *rock'n'roll*. A fotografia que estampa a embalagem do disco, uma clara referência ao condicionamento capitalista a que somos submetidos desde o nascimento, desagradou à gravadora, mas foi aprovada. Surgida de uma ideia de Kurt, a foto mostra um bebê de três meses de vida mergulhando em uma piscina de água cristalina tendo a sua frente uma nota de um dólar fisgada em um anzol – e devidamente fora de alcance da criança. A imagem técnica emite uma primeira mensagem muito nítida, porém abaixo de sua significação imediata há sentidos de ordem imaginária movimentados pela ima-

20. Abreviação para hipster, termo que designa amantes do lado B (independente, autoral, autêntico e menos comercial) da cultura pop, incluindo cinema, música, artes visuais e gráficas, design, fotografia e moda.

gem simbólica da água, substância ligada à imaginação material²¹ proposta por Gaston Bachelard (2013).

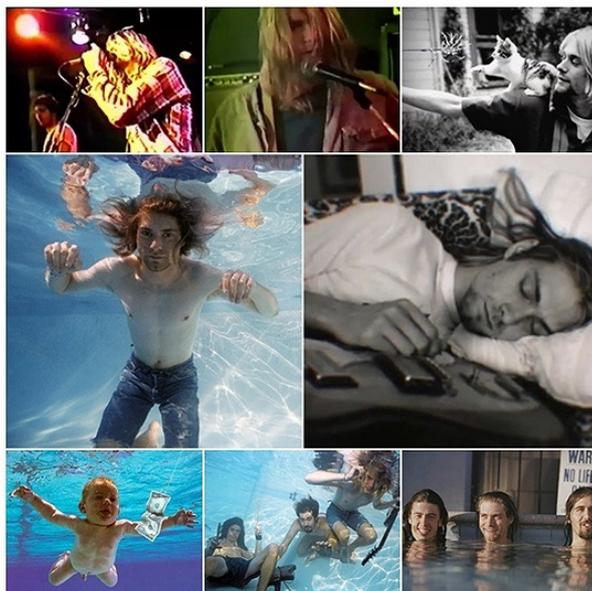


Figura 4. Kurt Cobain durante shows, em momentos de descanso e mergulhando com o Nirvana para um ensaio fotográfico de divulgação do disco *Nevermind*.

Reproduções: *Cobain Montage of Heck* (2015).

Juntamente com a foto da capa de *Nevermind* foi realizado um ensaio fotográfico com o Nirvana (2015, 55:40-56:05, Figura 4) para divulgação do álbum. Nele, os roqueiros também mergulharam com seus instrumentos em uma piscina de águas límpidas, movimentando sentidos de renovação, renascimento, purificação e transparência pós-queda simbólica de Kurt. Na fluidez elementar da água presente na fase *Nevermind* do músico há uma expressão simbólica do renascimento do guitarrista após sua descida infernal. Se antes Kurt estava preso à escuridão ameaçadora, envolto em dor e desespero, agora o guitarrista é revitalizado pelo simbolismo aquático. Nas águas claras, translúcidas e primaveris (Bachelard, 2013: 21) da capa de *Nevermind* e do ensaio fotográfico do Nirvana, a fluidez hídrica estimula sentidos de força vital, metamorfose e deformação das essências (como a própria essência do ser). Con-

21. Em seus estudos sobre a imaginação material, Bachelard (2013) desvenda as imagens poéticas estimuladas pelos quatro elementos da cosmologia grega (terra, água, ar e fogo). Para o autor, as imagens estimuladas pelos elementos surgem como resultado da ação do homem sobre a matéria do mundo. Para revelá-las, bem como seus sentidos e valorizações, Bachelard recorre às referências míticas e literárias destas substâncias na cultura humana

forme Bachelard, estes sentidos estão ligados às valorizações positivas comuns ao líquido efêmero. As fotografias movimentam ainda um senso de águas calmas, acalentadoras, envolvedoras, que acolhem e purificam²² (Bachelard, 2013: 139). Neste momento, Kurt goza o sucesso de sua banda e encontra-se em certo apaziguamento com a angústia rotineira que o cerca, exorcizando no elemento aquoso a queda infernal da fase anterior.

Porém, este renascimento de Kurt, impulsionado pelo rápido sucesso global do Nirvana, não duraria muito tempo. O motivo pode ser observado em uma fala de Krist Novoselic sobre a reação à fama:

Acho que cada indivíduo lida com isso de uma forma. Foi meio traumático se tornar famoso de repente, especialmente vindo da completa obscuridade e depois se tornando a banda número um do mundo. Eu fiz coisas que eu pude, como beber. Eu tive sorte. Tive cerveja e vinho, sabe? Kurt tinha heroína. (*Cobain: Montage of Heck*, 2015, 01:11:20-01:11:44).

Conforme Krist, quando Kurt conheceu Courtney Love, sua futura mulher, ambos usavam drogas. Para o baixista, o amigo muito provavelmente tinha desejo de construir um lar novamente e, vendo Courtney como “[...] interessante, artística e intelectual”, o fato dela manter um vício era “[...] parte do pacote de montar um lar” (2015, 01:12:29-01:12:39).

A casa, a interioridade e a intimidade

O documentário não esclarece quando Kurt e Courtney começaram a namorar, mas o Nirvana já despontava na cena *rock* mundial. Segundo Courtney, que admite no filme ter usado heroína por algum tempo até eventualmente se livrar do vício (2015, 01:14:58), Kurt nutria sentimentos autodestrutivos no período em que estiveram juntos. Conforme a ex-líder da banda Hole, “[...] ele tinha uma fantasia, que era: ‘Eu vou ganhar US\$ 3 milhões e vou ser um *junkie*’” (2015, 01:15:15). Essas seriam as palavras do músico.

Entretanto, antes de executar esse plano trágico, cuja veracidade não foi comprovada pelo filme, Kurt e o Nirvana tornam-se ainda mais populares entre fãs de *rock*. O documentário intercala cenas de turnês norte-americanas com giros por países asiáticos e sul-americanos, incluindo trechos da famosa apresentação para cerca de 110 mil pessoas em um festival em São Paulo, no dia 16 de janeiro de 1993, na qual os músicos demoliram seus hits, tocaram *covers* arriscados, trocaram de instrumentos entre si e os destruíram depois. Este show dividiu opiniões, sendo considerado por parte do público e da imprensa brasileira como o pior espetáculo que a banda já havia feito até então

22. O exato oposto das águas escuras, turvas, profundas, agitadas e ameaçadoras, que movimentam amplas valorizações negativas.

e, por parte da crítica e de fãs do trio como um imprescindível ato caótico de anarquia e catarse.²³

Kurt estava desapontado com a exposição massiva do Nirvana e com o sucesso repentino da banda pelo mundo. Em uma entrevista para um canal de TV, deixa transparecer sua insatisfação. “É legal ser famoso?”, perguntam. “Pessoas realmente famosas acabam totalmente reclusas, fazendo nada. É um saco!” (2015, 01:16:03-01:16:15), responde. O Nirvana, que poucos anos antes tocava dentro de um quarto para alguns amigos, já considerando isso um ótimo show, segue rapidamente dos pequenos bares de Seattle para longas turnês internacionais que incluíam participação em megafestivais patrocinados por multinacionais cujos projetos nem sempre agradavam ao trio. Kurt percebia o quadro geral.

Com *Nevermind* chegando ao topo da *Billboard* (2015, 01:19:40) e várias músicas bem executadas nos Estados Unidos entre 1991 e 1996, shows do Nirvana acabam sendo cancelados na Europa devido ao que seriam crises estomacais de Kurt. Porém, em entrevista, Courtney afirma que naquela época ele queria apenas ficar em casa sofrendo, usando heroína e tocando guitarra. Ela não esclarece se o músico de fato passava por problemas de saúde (2015, 01:20:15-01:20:40).

Em meio às atividades do Nirvana e aos dilemas pessoais, Kurt se casa com Courtney, ambos montam uma casa e passam a viver juntos. Com a mulher que ama (2015, 01:24:00), Kurt exercita a construção de um lar, retomando um ideal perdido com a separação dos pais. Agora, após a dissolução familiar de sua infância, o guitarrista tinha novamente uma casa. Nela, vivia com sua mulher, que em breve daria à luz Frances Bean Cobain, filha do casal. Com o nascimento da menina, após uma polêmica gestação durante a qual Courtney confirma ter usado heroína, Kurt conclui sua busca pelo sonho de família. Agora, ao lado da sua, ele recupera seu “centro de mundo”.

Portanto, a casa de Kurt, a residência Cobain,²⁴ lócus ideal para a vida em família²⁵, ativa a própria imagem arquetípica da casa. Esta, por sua vez, estimula imagens simbólicas de interioridade, sejam elas mais nítidas, vertidas

23. Conforme entrevista de Krist Novoselic publicada na *Folha de S. Paulo* um dia após a apresentação no Hollywood Rock, cujo trecho recuperado pelo *UOL* em 2013 é reproduzido aqui, aquele “foi um show de desconstrução de imagem do grupo”. Anos depois, em entrevista ao blog *Popload*, o baterista Dave Grohl diz considerar aquele show inesquecível pela loucura da situação, incluindo um Kurt Cobain cantando e tocando sob o efeito de vários comprimidos de Valium: “Foi inacreditável. Foi insano”. Para mais informações sobre esta apresentação, conferir a biografia *Mais Pesado que o Céu*, de Charles R. Cross, além de críticas e reportagens publicadas pelos principais veículos de comunicação do Brasil.

24. Tanto a casa antiga, dos pais de Kurt, quanto sua residência atual, com Courtney.

25. Como fica devidamente registrado nos muitos vídeos caseiros gravados pelo casal (2015, 01:20:45-01:24:00).

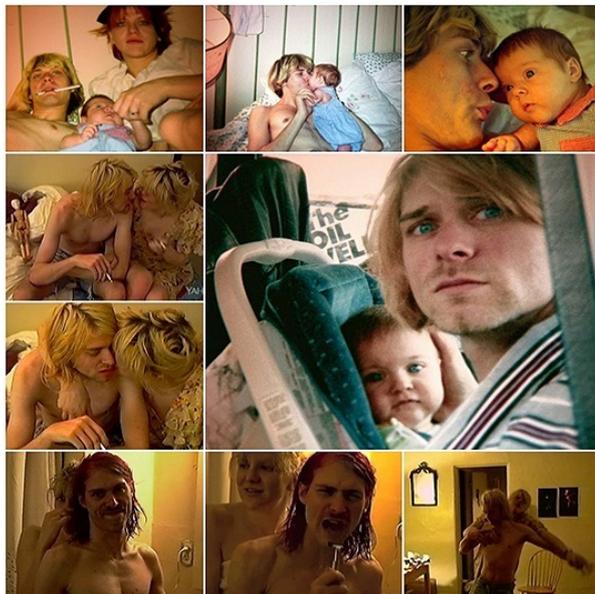


Figura 5. Kurt Cobain com a mulher, Courtney Love, e com a filha, Frances Bean, em sua casa. Reproduções: *Cobain Montage of Heck* (2015).

no mundo sensível à morada, palácio, templo e claustro, por exemplo, ou então mais ambivalentes, dotadas de sentidos ambíguos e complementares como cave, concavidade, ventre materno, penetração, enterramento, gruta, sepulcro, túmulo, retorno, descanso. Durand (2012: 241) retoma dados sobre simbolismo arcaico oferecidos por Eliade para mostrar como muitas destas imagens constelam para propor sentidos sobre vida e morte – sendo vida uma espécie de separação natural da terra para a vivência no mundo, e morte um retorno à casa para sepultamento na terra natal.

A vida não é mais do que a separação das entranhas da terra²⁶, a morte reduz-se a um retorno à casa... o desejo tão frequente de ser enterrado no solo pátrio não passa de uma forma profana de autoctonismo místico, da necessidade de voltar a sua própria casa²⁷ (Eliade *apud* Durand, 2012: 236).

Assim, Durand entende que há um “[...] isomorfismo do retorno, da morte e da morada” (2012: 236), bem como um “[...] isomorfismo que liga o ven-

26. A terra aqui poderia ser entendida como elemento material, substância, mas também como imagem simbólica da mãe elementar, telúrica, que guarda em si tanto a capacidade criadora de vida quanto o poder continente pós-morte.

27. Importante lembrar que Kurt Cobain cometeu suicídio em sua casa em Seattle.

tre materno, o túmulo, a cavidade em geral e a morada fechada” (2012: 242). Todas estas imagens, entre tantas outras, convergem no simbolismo de intimidade – o qual articula sentidos diversos, incluindo o prazer das delícias privadas, dos domínios aconchegantes, do repouso e da quietude.

Conforme os depoimentos e registros apresentados no documentário, Kurt buscava ter novamente uma casa, um lar, que se sobrepujasse à casa e ao lar dos pais, e onde pudesse finalmente atualizar ritos familiares interrompidos, perdidos em um passado estagnado que ainda provocava angústia – mas que, contraditoriamente, o ajudava a dinamizar seu ato criativo. A imagem simbólica da casa, então, sendo um dos elementos preponderantes do imaginário humano como um todo, também toma dimensão importante no próprio imaginário movimentado por Kurt Cobain ao se refletir tanto no sonho da residência de infância quanto no ideal da nova morada de casado.

Se recorrermos novamente a Bachelard, veremos que sua poética do espaço desenvolve-se sobre vários locais, mas se manifesta principalmente na sua casa de campo natal, em Bar-sur-Aube, na França. O motivo parece bastante claro: Bachelard entende que a casa mais adaptada à poética é aquela em que vivemos – especialmente a da nossa infância. Diz o autor que “[...] com a imagem da casa temos um verdadeiro princípio de integração psicológico [...] parece que a imagem da casa se torna a topografia de nosso ser íntimo” (Bachelard *apud* Wunenburger, 2012: 57 e 58). Kurt, apesar da incompreensão com o fim do casamento dos pais e com a desestruturação familiar, manteve seus desejos de lar e união fazendo transcender no seu “centro do mundo”, aquele centro estimulado pela família,²⁸ a imagem arquetípica da casa e os possíveis sentidos que esta propõe a ele.

Seja a casa em que se nasce e cresce ou aquela onde se constitui família na fase adulta, as emanções simbólicas de interioridade e intimidade decorrentes dela e observadas por Durand costumam se expressar na Estrutura Mística (ou Antifrásica) do Regime Noturno do imaginário. A Estrutura Mística, marcada pelo apaziguamento do homem com a certeza da morte, nossa angústia essencial, compreende também símbolos relacionados à introspecção, aos mistérios, aos segredos e aos devaneios, além daqueles que remetem à fusão, união, mistura e concentração.

É esta casa estimulante do interior arquetípico e da intimidade simbólica, este lócus de segurança propício à transcendência por imagens, o local onde Kurt se refugia para atualizar os ritos familiares que ativam seu “centro de mundo”. Com isso, o músico busca preencher aquele vazio que havia se insta-

28. Como visto na p. 11 deste artigo, o “centro do mundo” proporciona revelações de sentido e orienta a transcendência de imagens pregnantes, atualizando-as constantemente.

lado no simbolismo do centro movimentado pelo guitarrista²⁹. Em sua casa, seu lar, com sua nova família, Kurt pode experimentar movimentos de agregação característicos da Estrutura Mística do imaginário, como os já citados fundir, unir, misturar e concentrar – sejam imagens, sentidos, ideais, sonhos, desejos ou anseios.

O amor e a morte: uma segunda queda

O documentário registra a vida de Kurt e Courtney apresentando fotografias, vídeos, versos e pequenos textos escritos pelo casal, como um no qual ele afirma: “Courtney, quando digo que te amo eu não sinto vergonha, e ninguém jamais chegará perto de me intimidar para pensar o contrário” (2015, 01:24:03). Em outra anotação ela escreve: “Eu amo você mais do que a minha mãe. Eu abortaria Cristo por você. Eu poderia me tornar miserável para fazer você feliz” (2015, 01:24:36). As declarações não deixam dúvidas sobre os níveis viscerais, urgentes e trágicos deste amor. Ao filme, Courtney diz que os dois queriam ter filhos, e que se casou grávida de Kurt. “Nós já tínhamos [*um filho sendo gestado*]. Então, fazer uma família o mais rápido possível era, você sabe, importante. Se tivéssemos mais tempo eu teria tido mais filhos com ele” (2015, 01:24:38-01:25:00, grifo nosso).

Em um dos muitos *home videos* gravados por Courtney, vários deles nos quais o casal exerce seu poder de (auto)crítica, (auto)ironia e (auto)análise, ela pergunta a ele, jogado em uma cama, “Por que sente-se tão mal?”, ao que ele responde de forma propositalmente piegas “Por quê? Porque eu quero. É minha culpa. *Toooooo* minha!” (2015, 01:25:03-01:25:15). Por trás da sátira pessoal, há sinais de que Kurt direcionava suas condutas com discernimento. Há conversas ácidas sobre conhecidos, sociedade, música, mídia e suas inter-relações (2015, 01:25:15-01:27:53). Há o que poderíamos chamar de *home performances*³⁰ e também *joke interviews*, sendo que estas poderiam ser entendidas não como entrevistas falsas ou *mock interviews*³¹, mas sim como pequenas encenações em que Kurt e Courtney se expressam pela voz de semi-personagens interpretados pelo casal, como se fossem dois *rock stars superjun-*

29. Como visto na p. 12 deste texto.

30. Há duas interessantes *home performances* registradas neste estudo. Em uma cômica, Courtney faz uma inspirada leitura dramática de uma carta supostamente escrita por uma amiga ou fã reclamando das atitudes de Kurt que fariam Courtney sofrer. A câmera registra a leitura dela, que dubla a interpretação muda de um Kurt magérrimo, de cabelos vermelhos e bigode nazista estilo Hitler, vestido de mulher e agindo como se fosse a menina que teria escrito a tal carta (2015, 01:27:53-01:28:48). Já numa *home performance* musical, o casal age como se estivesse sob efeito químico, fazendo música segundo um processo de desconstrução musical e de destruição guitarrística (2015, 01:29:38-01:30:42).

31. *Mock interviews* poderiam ser entendidas como entrevistas simuladas que servem como treinamento para entrevistas reais.

kies, espécie de alter egos cujas falas amplificam a (auto)crítica e a (auto)ironia natural dos músicos (2015, 01:28:50-01:29:38).

O documentário não explica se, nestes vídeos caseiros, Kurt e Courtney estavam sob o efeito de drogas. É possível que sim, mas não há confirmação alguma sobre isso no filme. Entretanto, Courtney explica a dependência de heroína por parte de ambos:

Eu usei heroína quando estava grávida e então parei. Eu sabia que ela (*Frances Bean*) estaria bem. Ele jamais se preocupou que nossa filha teria... Eu o assegurei que levaria a gravidez adiante sem problemas, mas você sabe, eu era uma jovem mulher. A gravidez não era o problema. Era estar perto de um junkie enquanto eu estava grávida, sendo eu também uma junkie, e sabendo que assim que o bebê nascesse eu iria me drogar para celebrar, sabe? Esse era nosso estilo de vida. (*Cobain: Montage of Heck*, 2015, 01:30:35-01:31:11, grifo nosso).

A atenção excessiva da mídia ao Nirvana e especialmente aos momentos mais loucos de Kurt e Courtney incomodava o guitarrista. A sua crise com a imprensa chegou ao ápice após uma reportagem da revista *Vanity Fair* (2015, 01:32:40) sobre o uso de drogas pelo casal durante a gestação de Frances Bean. Furioso, Kurt escreve que se sentiu violado (2015, 01:33:33), condena o mau jornalismo, dispara cartas com ataques à imprensa e classifica a TV como “entidade de todos os deuses corporativos” (2015, 01:33:54). Paralelamente, o documentário apresenta textos que revelam a profunda angústia pela qual o músico passava:

Eu escuto tantas histórias e relatos exagerados de amigos sobre como sou notoriamente *fucked up*. Viciado em heroína, autodestrutivo, alcoólatra e ainda assim abertamente sensível, delicado, frágil, neurótico, meio insignificante, que a qualquer minuto vai ter uma overdose,³² pular do telhado e explodir a cabeça, tudo de uma vez só. (*Cobain: Montage of Heck*, 2015, 01:34:07-01:34:34)

Em áudio, Kurt admite que sua história tinha propensão à tragédia. “Eu pensava que as pessoas queriam que eu morresse, pois seria a clássica história *rock’n’roll*” (2015, 01:34:44-01:34:50). Neste momento (2015, 01:35:00), o filme volta ao seu ponto inicial em que Kurt encena sua morte durante um show. Naquele mesmo palco, o músico reclama publicamente do que “tem sido escrito” sobre eles, diz que Courtney acha que todos a odeiam, e pede que a multidão grite “*Courney, I Love you*”. Atendido pelo público, Kurt puxa a conspiratória *Territorial Pissings*, na qual canta “*Just because you’re paranoid*

32. Kurt escreve “[...] *neurotic, little pissant who at any minute is going to O.D.*”. A abreviação O.D., conforme o conhecido portal online UrbanDictionary.com, pode ser entendida como “*overdose on a drug*”, “*over-doing*” ou “*overdosage*”.



Figura 6. Kurt encena sua morte durante show no megafestival inglês Reading em 1992.

Reproduções: *Cobain Montage of Heck* (2015).

don't mean they're not after you".³³ Nisso, o documentário resgata notícias sobre o nascimento de Frances e o monitoramento governamental sobre a criação da menina (2015, 01:38:21).

A dureza dos relatos jornalísticos é contraposta a vídeos caseiros sobre a doce vida em família, nos quais o casal cuida da filha. Kurt dá atenção e carinho à criança e Courtney se mostra uma mãe amorosa (2015, 01:38:32-01:40:10). A respeito da paternidade, Kurt escreve: “Eu escolhi me colocar em uma posição que requer a maior responsabilidade que alguém pode ter. [...] Farei de tudo para lembrá-la que a amo mais do que amo a mim mesmo” (2015, 01:40:45). Em áudio, diz ter certeza que pode mostrar muito mais afeto do que seu pai foi capaz, e que só Frances poderia afastá-lo do *rock'n'roll* (2015, 01:41:00-01:41:43). Porém, ao mesmo tempo em que exercita o afeto pela filha, Kurt segue em aflição, deprimido e irritado pela perseguição da mídia e pelo que seria a publicação de informações falsas sobre sua família (2015, 01:44:00-01:45:12). Ele escreve:

33. "Só porque você é paranoico não significa que eles não estejam atrás de você".

Sonhos ruins, estômago vazio. Acordo pela manhã sentindo-me envenenado. Durante sonhos ruins, nervos vazam toxinas cerebrais que fluem pelas veias engrossando lentamente, ao ponto de um veneno poderoso, vagorosamente coagulando como uma pluma caindo nas chamas. (*Cobain: Montage of Heck*, 2015, 01:45:30).

E segue em outros escritos: “Enterrado fundo em um sonho de heroína [...] eu fiquei tão chapado que arranhei até sangrar” (01:45:38). Ou ainda: “Não me importo se eu murcho sozinho, eu não me preocupo se eu não tenho uma mente”³⁴ (01:45:52).

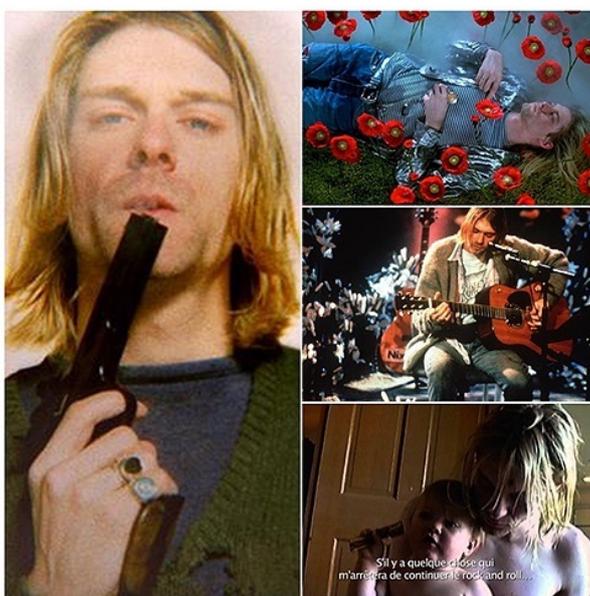


Figura 7. Kurt empunha uma arma de fogo em seu último ensaio fotográfico, assinado por Yuri Lenquette e realizado em Paris dois meses antes do seu suicídio em abril de 1994, em Seattle. Acima, cena lúgubre do clipe da música *Heart Shaped Box*, do disco *In Útero* (1993). Ao centro, clima de velório no *Unplugged MTV* (1993). Abaixo, prejudicado pela heroína enquanto Frances ainda era bebê.

Reproduções: *Cobain Montage of Heck* (2015).

No período de composição e gravação do disco *In Utero* (1993), mesma época do show da banda no Brasil citado anteriormente, Kurt altera momentos de criatividade e infelicidade. Havia acabado de sair de um momento em que “[...] estava de saco cheio de tudo”, que “[...] não queria ser um *rock star*” e que “[...] estava ficando assustado” (2015, 01:49:45-01:49:58). Em um ensaio

34. No original: “*I don’t care if I shrivel alone. I don’t mind if I don’t have a mind*”.

fotográfico, é clicado manejando um revólver (2015, 01:49:18; Figura 7). Já um vídeo caseiro da época em que Frances ainda era bebê registra Kurt bastante fragilizado, magro e abatido, quase dormindo em pé enquanto segura a filha no colo (2015, 01:52:17-01:54:50). Para a mãe do músico, seu quadro piorava a cada dia e ele sentia vergonha por isso (2015, 01:54:50-01:56:50). Durante a gravação do programa *Unplugged MTV*, cuja cenografia com velas e lírios lembrava a decoração de um velório, Kurt disparou contra o público: “[...] Todos que eu conheço podem sentar aqui na frente para que eu possa vê-los? Porque eu odeio estranhos...” (2015, 01:58:30).

Courtney afirma que Kurt tentou se matar³⁵ após o que teria sido uma tentativa de traição por parte dela, em Londres – o caso extraconjugal não teria ocorrido (2015, 02:03:55). Conforme o jornal *The Daily World*, citado pelo documentário, após tomar o medicamento ripnol com champanhe o guitarrista entrou em coma, sendo levado à emergência de um hospital em Roma. Ao som acústico de *Where Did You Sleep Last Night?*³⁶, o filme intercala frases soltas escritas por Kurt: “O melhor dia que eu já tive foi quando o amanhã nunca chegou”, “Mate-se, mate-se, mate-se!”, “Eu me odeio e quero morrer. Me deixe em paz. Com amor, Kurt” (2015, 02:05:56-02:06:09).

Conforme o documentário, Kurt Cobain cometeu suicídio um mês após a volta da capital italiana, no dia 05 de abril de 1994, aos 27 anos, em Seattle. O filme se encerra neste momento, não entrando em detalhes sobre a causa da morte nem sobre as investigações policiais que se seguiram. Também não debate as teorias conspiratórias sobre o caso, incluindo aquelas relativas ao suposto envolvimento de Courtney no que teria sido o assassinato do marido³⁷. Por outro lado, o filme apresentou documentação, pesquisa e depoimentos registrando o amor entre Kurt e Courtney e sua tentativa de estabelecer uma família. Ainda assim, a angústia e a depressão amplificadas pelo abuso de drogas por parte do músico emitem imagens e sentidos frequentes de trevas, desespero, aniquilação e morte, expressos tanto em sua música e composições textuais quanto em sua trajetória de vida.

Porém, se para Durand a passagem do tempo e a consciência sobre a morte estimularam o homem a criar imagens ao longo da sua existência, de forma a elaborar esses problemas e dar sentido à vida, Kurt abdica de sua imaginação criadora ao sucumbir à pulsão de morte potencializada pelo sofrimento existencial e pela dependência química. Ao tirar a própria vida, o guitarrista

35. Segunda tentativa, conforme o documentário.

36. Música de Huddie Ledbetter.

37. Tema de documentários como *Kurt & Courtney* (1998), de Nick Broomfield, e *Soaked in Bleach* (2015), de Benjamin Statler.

provoca sua segunda queda simbólica, igualmente física e moral, porém desta vez totalmente inescapável.

Do imaginário de um roqueiro ao imaginário *rock*

A proposta de leitura simbólica de *Cobain: Montage of Heck* dá indícios sobre como, de fato, roqueiros como Kurt Cobain assumem condutas pessoais e tomam percursos antropológicos cujos movimentos podem estimular imagens arquetípicas, simbolismos, traços míticos e metáforas obsessivas constitutivas de um imaginário roqueiro conectado ao amplo imaginário humano cujos elementos são compartilhados há gerações.

Porém, este imaginário *rock* não é marcado somente pelos clichês do estilo musical disseminados pela mídia. Sua pregnância é efetivada justamente por alguns dos elementos ancestrais que transitam no grande sistema de imagens polissêmicas observado por Durand em consonância com pensadores como Jung, Eliade e Bachelard. Se levarmos em conta que este imaginário antropológico encontra-se em ampla retroalimentação, oferecendo imagens simbólicas e narrativas míticas para os indivíduos e as culturas estabelecerem entendimentos de mundo, condutas pessoais, movimentos sociais e estruturação de realidades, devemos observar que este mesmo imaginário se nutre continuamente das imagens simbólicas e técnicas elaboradas pelos sujeitos e veiculadas em produtos culturais.

No caso da leitura simbólica sobre as representações documentais propostas por *Cobain: Montage of Heck*, entendemos que o ex-líder do Nirvana movimenta um imaginário revelador de um "centro do mundo" definido pela família – tanto aquela instaurada e dissolvida pelos seus pais quanto aquela construída pelo próprio músico após seu casamento e o nascimento da filha. Este "centro do mundo" familiar moldou o percurso do guitarrista no mundo, provocando-lhe pelo menos duas quedas infernais das quais em apenas uma resultou em um renascimento pelo *rock*. A família e seu senso de união, solidificação e continuidade, cujo sentido ganha mais nitidez a partir da imagem arquetípica da casa e do simbolismo de intimidade, além do próprio amor declarado por Courtney e Frances Bean, porém, não foram suficientes para salvar Kurt. Dividido entre o profundo afeto pela família e a desilusão abismal com sua própria condição existencial, o guitarrista não escapa do vácuo provocado pelo simbolismo catamórfico.

Portanto, *rock docs* se colocam como importantes instrumentos audiovisuais cujos personagens, documentos, discursos e histórias movimentam conteúdos simbólicos arquetípicos cuja pregnância oferece sentidos múltiplos – e cujas constelações compõem o grande imaginário humano sistematizado por

Durand. No caso de *Cobain: Montage of Heck*, entendemos que a simbologia estimulada por Kurt liga-se a um amplo imaginário *rock* que aguarda revelação.

Referências bibliográficas

- Bachelard, G. (2013). *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, G. (2001). *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, G. (1990). *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- Baitello Jr., N. (2014). *A era da iconofagia – Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus.
- Durand, G. (2000). *A imaginação simbólica* Lisboa: Edições 70.
- Durand, G. (2012). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes.
- Eliade, M. (2002). *Imagens e Símbolos – Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes.
- Eliade, M. (1992). *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes.
- Flusser, V. (2011). *A filosofia da caixa preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume.
- Jung, C.G. (1978). *O Eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes.
- Jung, C.G. (2002). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes.
- Morin, E. (1997). *Cultura de Massas no Século XX: Neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha – 9. Ed.. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Ramos, F.P. (2013). *Mas afinal... o que é documentário?*. São Paulo: Editora Senac.
- Wisnik, J.M. (1999). *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wunenburger, J.-J. (2012). *Gaston Bachelard, poétique des images*. Paris: Mimesis.

Taxi, de Jafar Panahi: o realizador diante do dispositivo fílmico

Renata Ferraz*

Taxi (Irão, 2015, 82 minutos)

Realização: Jafar Panahi.

Argumento: Jafar Panahi.

Elenco: Jafar Panahi.

Produção: Jafar Panahi.

Imagem: Jafar Panahi.

Som: Jafar Panahi.

Com este texto busca-se a análise da longa metragem *Taxi* (2015), o mais recente filme do realizador iraniano Jafar Panahi, representante de um certo tipo de cinema contemporâneo que vem buscando caminhos inusitados no que diz respeito a criação de filmes autobiográficos. Aqui, o modo de autorrepresentação invoca uma fusão entre a esfera social e a privada, sendo que a subjetividade do realizador é construída e alterada juntamente com a narrativa fílmica. Embora existam experiências autobiográficas no cinema desde a década de quarenta do século passado, como é o caso de *Meshes of the Afternoon* (1943), protagonizado por Maya Deren – investigação sobre os estados de inconsciência da mente da protagonista-realizadora -, ou ainda os diários fílmicos de Jonas Mekas (1969), não se pode deixar de observar que Jafar Panahi oferta importantes pistas para a compreensão de um fenômeno que tem ganhado significativo número de adeptos na produção cinematográfica da contemporaneidade. Tal fenômeno pauta-se nas dinâmicas geradas a partir da relação entre a subjetividade do realizador e aquilo que o constitui, entre o dentro e o fora do enquadramento dos planos, entre o diálogo próprio da narrativa fílmica, a vida pessoal do realizador e o seu vínculo com outras esferas sociais.

Tal estudo começa, pois, pelo epílogo, pela observação dos créditos finais do filme, onde todas as funções são direcionadas para um único homem: Jafar Panahi. Se o encargo atribuído ao genérico fílmico tem sido o de indicar as

* Doutoranda. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Faculdade de Belas Artes e ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema. Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento. 1649-004, Lisboa, Portugal. Bolsista da CAPES, Ministério da Educação do Brasil, Brasília - DF 70040-020. Email: renataferraz.info@gmail.com

peças e as instituições participantes na empreitada cinematográfica, indicação esta que foi ganhando maior importância na medida em que os atores e os realizadores passaram a angariar o estatuto de celebridades internacionais, em *Taxi*, o que se observa é um suspeito solilóquio protagonizado pelo realizador. Tal creditação soberana poderia ter dois significados: o coroamento derradeiro do realizador-autor ou, então, uma restrição qualquer que justificasse o anonimato dos outros criadores. Numa tentativa de esclarecer esse enigma, as palavras do próprio realizador nos créditos finais do filme informa sobre o fato do *Ministério da Orientação Islâmica* só aprovar filmes distribuíveis¹ e, portanto, com grande pesar, não poderia nomear as pessoas que o auxiliaram na criação da longa metragem.

Faz cinco anos que os meios de comunicação ocidentais reiteram que Panahi vive sob o efeito de uma ordem judicial que instituiu a sua prisão domiciliar por seis anos e proibiu-o de exercer a sua profissão por vinte, acusado de fazer um filme sem autorização do governo e se opor ao mesmo. Proteger as pessoas que o auxiliaram na criação de *Táxi* de uma possível punição como a sua, seria, pois, o fator responsável por tal ficha técnica.

Longe de fomentar a massa de vozes que quer encontrar no realizador iraniano a figura do herói que luta contra o mostrengo islâmico dentro do próprio labirinto onde nasceu e cresceu, enquanto os festivais internacionais de cinema seguram o fio de lã, prontos a puxá-lo assim que a tarefa fílmica estiver sido realizada, o que interessa aqui é refletir sobre as relações que Panahi vem estabelecendo com as circunstâncias que constituem a sua vida nos últimos cinco anos e como este diálogo tem atravessado a sua produção mais recente. Afinal, não é segredo para ninguém que *Taxi* é o terceiro filme que Panahi realiza após a sua condenação. Portanto, longe de ser vítima de um sistema que o condena, a condição que ele vive hoje juntamente com a ironia já presente nos trabalhos anteriores são dois dos maiores responsáveis pela produção corrente do realizador.

Dito isso, não é possível desarticular o trabalho de Jafar Panahi e a sua vida. Se numa observação ligeira, o primeiro filme, depois de ocorrida a sentença, *This is not a film* (Panahi, 2011), continha mais elementos biográficos que ficcionais, já que partia da documentação de sua vida quotidiana em regime de prisão domiciliar, não se pode deixar de considerar que *Taxi* é igualmente contaminado pelos traços biográficos do realizador e pelos conflitos reais de sua prática artística.

1. A palavra distribuível é usada aqui como uma alusão à conversa que o realizador tem com a sobrinha em uma das cenas do filme, quando a menina diz que na escola tem aprendido as regras para fazer filmes distribuíveis.

Sem deixar de considerar que o filme possui relevantes traços autobiográficos, o que interessa a este estudo é propor um diálogo entre o trabalho do realizador iraniano e a autoetnografia. Autobiografia e autoetnografia são termos migrados dos estudos literários e contribuem de forma significativa para a compreensão da prática de Jafar Panahi. Se a autobiografia sempre foi considerada uma técnica de autorrepresentação, uma espécie de revelação da identidade singular daquele que narra as suas próprias histórias, autorrepresentação esta que, a partir do final do século vinte, começou a levar em conta a fragmentação e dispersão das identidades que constituem o próprio sujeito (Fischer, 1986), a autoetnografia oferece um passo adiante nesta discussão. Como bem assinalou Catherine Russell, “Autobiografia torna-se etnográfica no momento em que o cineasta ou videasta entende o seu ou a sua história pessoal imbricada num processo histórico e social mais amplo”² (Russell, 1999: 1). Como acontece nas narrativas fílmicas com este enfoque, as relações entre os diferentes espectros – político, institucional, social, pessoal – são as responsáveis por fazer com que um filme seja construído de uma maneira e não de outra. Além disso, algo inusitado ocorre com a criação de *Táxi* e é nele que encontra-se o maior interesse deste estudo: a explicitação dos mecanismos que compõem sua construção fílmica.

No filme em questão, Panahi conduz um táxi e, na medida em que os clientes vão utilizando os seus serviços, um mosaico da cidade de Teerão vai sendo configurado aos olhos dos espectadores. Com uma câmara subjetiva, do ponto de vista de quem encontra-se dentro de um veículo, com uma canção iraniana a tocar na rádio do carro, os três minutos e vinte segundos iniciais do filme mostram as ruas de Teerão: transeuntes e automóveis acompanhados por arranha-céus compartilham e justapõem suas existências na desordem típica de uma grande cidade. Portanto, logo na primeira cena, o realizador revela que, uma vez que o seu trabalho não possa estar desarticulado de sua história pessoal, nada melhor do que começar por contá-la a partir do ambiente em que está inserido, apropriando-se de um espaço público o qual é proibido ocupar.

Passados os minutos iniciais do filme, ainda parte do mesmo plano-sequência, o espaço urbano é, então, substituído pelo interior do carro no momento em que o primeiro cliente descobre uma câmara dentro do táxi e questiona se aquilo é um dispositivo antirroubo. A voz *off* do condutor responde afirmativamente à pergunta do cliente, explicitando que aquilo é uma espécie de dispositivo de segurança. Configura-se, pois, o diálogo entre as ruas e a preocupação com a segurança daquele que trabalha com um táxi numa grande

2. Livre tradução do original em inglês: “Autobiography becomes ethnographic at the point where the film – or videomaker – understands his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes”.

cidade como Teerão, além da interlocução que se estabelece entre a realidade do realizador e o aparato fílmico. Em menos de quatro minutos, pois, Jafar Panahi evidencia as regras que farão parte da construção do seu filme, híbrido entre o que costumamos chamar por documentário – construção de uma figura que emerge da realidade e que a representa – e aquilo que é próprio da ficção – criação a partir de algo imaginado. É só depois de mostrar as cartas que serão utilizadas neste jogo que a imagem do realizador finalmente aparece, no segundo plano do filme, transcorridos nove minutos, a desempenhar o papel do condutor do táxi.

Não são raros, na história do cinema ficcional, os exemplos de realizadores que, ao interpretarem personagens com maior ou menor relevância para a narrativa, tornaram-se atores de si mesmos. Basta serem trazidos à baila os exemplos mais conhecidos, como é o caso das aparições de Alfred Hitchcock ou de François Truffaut em seus próprios filmes, ou ainda protagonismos como os de Guru Dutt em seu *Kaagaz Ke Phool*, de 1959. Por esse motivo talvez, uma primeira leitura possível ao observar Panahi como parte da narrativa de *Taxi* diz respeito ao fato dele estar a representar uma personagem ficcional no seu próprio filme, neste caso um taxista. Entretanto, passado menos de um minuto da aparição do realizador no ecrã, um dos seus clientes revela tê-lo reconhecido: “Sr. Panahi... Reconheci-o. Mesmo de boné, reconheci-o (...) Está fazendo um filme, Panahi? O homem e a mulher [personagens da primeira cena] eram atores, não eram?”³ (Panahi, 2015). Panahi, então, não esconde o sorriso orgulhoso de ter sido reconhecido por um transeunte. A personagem ficcional torna-se documental, o documentário autoetnográfico parece bater à porta de um espaço aparentemente ficcional, ou seja, a subjetividade do realizador investiga e transforma a realidade na mesma medida que a vida indaga e altera a trajetória de Panahi.

A explicitação das regras do jogo ainda no início do filme, faz com que o espectador mantenha um olhar atento às relações entre as diferentes personagens e entre elas e o seu entorno. Tal atenção compara-se ao que Bertolt Brecht propunha com o seu efeito de distanciação. Entretanto, se, com tal efeito, o encenador alemão tinha como objetivo tornar claro ao espectador que o mesmo se encontrava em frente a uma obra teatral e, por esse motivo, todos os elementos da encenação estavam cuidadosamente dispostos a ponto de fazer com que o espectador fosse capaz de criticar a história posta em cena, bem como a sua própria história (Brecht, 1978), Jafar Panahi organiza os elementos fílmicos de tal modo a criarem um estranhamento decorrente das inúmeras histórias que

3. Ao longo deste texto, aparecem inúmeras citações de trechos do filme. Todas elas foram traduzidas livremente a partir do francês do DVD distribuído por Mementos Films (2015).

aflorem a partir da colcha de retalhos construída pela justaposição dos tecidos do real e do ficcional. Ora, se as subjetividades são construídas a partir do contato com o outro, Panahi explicita que as histórias, as quais espectadores e cineastas elegem contar e/ou ouvir, são construídas em conjunto, não existindo, portanto, uma história verdadeira que contenha uma única versão acerca dos fatos.

Muito distante de colocar-se como vítima de um sistema conservador, Panahi apresenta-se como alguém que também faz parte de tais dinâmicas de poder, porque constituído por elas. Logo na primeira cena, por exemplo, existe o diálogo entre dois clientes desconhecidos que, eventualmente, dividiram o mesmo táxi em Teerão. O homem, sentado ao lado do condutor, ao notar a tal câmara de vigilância no táxi, comenta que um primo seu, ao sair de casa para o trabalho, deparou-se com o carro sem os quatro pneus. O homem então diz “Se mandasse neste país, enforcaria um ou dois para ver se acalmava o resto” (Panahi, 2015). A mulher sentada no assento de trás, indignada, contesta “Enforcá-los? E o que mais? Está indo um pouco longe. Talvez a pessoa em causa o tenha feito por necessidade” (Panahi, 2015). Inicia-se, então, uma longa discussão entre os dois que culmina na revelação da profissão de ambos: ela, professora, ele, especialista em assaltos. O homem, então, informa que não rouba os pobres e conclui que quem o faz merece a morte. Ora, esta vigilância exercida entre os pares, este julgamento e denúncia sem necessidade de intervenção do estado, estarão presentes em diferentes momentos do filme, dos quais os mais significativos identificam-se com o próprio realizador ou com a sua sobrinha, que na ausência de Panahi, ocupa o seu lugar.

Na tentativa de explicitar os poderes que atravessam não só a vida urbana de pessoas comuns, mas também a prática dos próprios artistas – grupo social que muitas vezes acredita estar afastado de tais linhas de força –, traz-se à baila as dinâmicas da cena seguinte, onde um comerciante, de nome Omid, aluga filmes proibidos de circularem no Irão. Omid revela que costumava entregar filmes para o filho do realizador e lembra-se que uma vez conseguiu dois diferentes títulos para o próprio Panahi: *Era uma vez na Anatólia* e *Meia noite em Paris*. Ao colocar Nuri Ceylan e Woody Allen no mesmo cesto de interesses, Panahi começa por desmontar a sua imagem como sendo a de um realizador que só possui referências enobrecedoras e coerentes.

Panahi, então, para o veículo e um cliente de Omid senta-se no assento de trás do táxi para negociar com o comerciante o aluguel dos filmes, enquanto Panahi observa em silêncio a negociação. No momento em que Omid tem que se ausentar para atender a uma chamada telefónica, o cliente revela a sua admiração por Panahi e, além disso, por ser ele estudante de cinema, pede

ao realizador algumas dicas sobre como conseguir um bom tema para uma curta metragem. O estudante diz ainda que lhe custa acreditar que Panahi seja o sócio de Omid. O realizador responde ao aspirante a cineasta sobre a impossibilidade de ajudá-lo em relação ao tema para a curta metragem, pois tal caminho dever ser percorrido pelo jovem e por ninguém mais. Entretanto, silêncios sobre a suposta sociedade entre ele e Omid e os dois despendem-se.

Na cena seguinte, Panahi, com muita delicadeza e firmeza, expulsa Omid de seu táxi e não cede ao pedido de desculpas do comerciante, nem a justificativa que o levou a mentir para o cliente – conseguiu vender o triplo do que normalmente vendia ao jovem e que juntos, Omid e Panahi, poderiam ter muitos lucros -, tampouco cedeu ao fato de Omid ter tentado convencê-lo que ambos eram ativistas culturais, já que sem Omid, nem o próprio Panahi poderia ter tido acesso a alguns dos filmes que o comerciante havia conseguido no passado. Fica evidente, pois, que Panahi não identifica-se com Omid e, em consequência, expulsa-o do seu espaço cinematográfico, ao retirá-lo do enquadramento da lente da sua câmara, tornando-se evidente a hierarquização das funções desempenhadas por cada um deles em tal empreitada. Panahi, anteriormente silenciado pelo governo, transgride a ordem judicial para fazer um filme, mas é ele quem silencia Omid, dentro de um espaço onde quem dita as regras é o argumentista, o realizador e o montador, funções estas exercidas por Panahi em *Táxi*.

À metade do filme, ao encontrar um antigo vizinho, Arash, que não via há seis anos, Panahi assombra-se ao tomar conhecimento que o ex-vizinho havia sido assaltado em sua própria casa e que, embora tivesse reconhecido os assaltantes, não os tinha denunciado. Arash justifica o seu silêncio pelo fato do episódio em sua casa ter ocorrido logo após noticiarem o enforcamento de outros criminosos – possivelmente os mesmos que haviam sido referenciados pelo especialista em assalto no início do filme. Por serem conhecidos seus e ele saber que passavam por dificuldades financeiras, não teve coragem de denunciá-los, optando por silenciar e, de certa forma, por ajudar os dois a superarem a situação financeira desastrosa que enfrentavam. Aparentemente, o antigo vizinho queria apenas desabafar, sabia que Panahi estava proibido de filmar, mas desejava que algum outro realizador fizesse um filme com a sua história. No desfecho da cena, um funcionário do café da esquina traz sumos de laranja para os dois homens que permanecem dentro do carro. O rosto do jovem é coberto pelo enquadramento da janela do carro e pelo posicionamento do dispositivo fílmico. Quando o funcionário vira de costas e se afasta do táxi, Arash revela que aquele era o assaltante. Panahi ainda tenta virar a câmara em direção ao rapaz, mas ele já está muito afastado e não é possível reconhecer o

seu rosto. O realizador torna-se ainda mais perplexo e pergunta a Arash o motivo dele não ter avisado antes que aquele era o assaltante, negando a chance do realizador registrar a imagem do agressor. Arash limita-se a responder que o assaltante “parece-se consigo, comigo, com qualquer um que esteja à nossa volta” (Panahi, 2015). Claro está, com tal sequência, que aquilo que se é capaz de atacar é sempre mais forte que nós mesmos, uma vez que somos constituídos pelo que desejamos combater. Jafar Panahi é o realizador que tem sido punido pelo seu trabalho politicamente contestador, mas ele também, assim como todos nós, está submetido às mesmas regras que regem a manifestação hostil do especialista em assaltos da primeira cena.

Finalmente, vale destacar a relação de Panahi com a sobrinha, Hana, que inicia-se quando o realizador vai buscar a miúda à escola, mas chega com uma hora de atraso. Hana tem cerca de dez anos e está muito irritada e decepcionada com Panahi. Depois de acalmar-se, Hana saca uma câmara de dentro da mochila e começa a filmar o tio. Ela informa que a professora de cinema estipulou um prazo de um mês para que os alunos fizessem uma curta metragem e que, portanto, ela filmaria os conselhos importantes que o tio poderia dar a esse respeito. Aqui, o realizador escancara a sua condição de sujeito de análise do próprio filme. Se, em grande parte da produção documental, estamos acostumados com a figura do realizador que entrevista as personagens de seu filme, ou então, nos documentários autobiográficos em que a narração seja feita em primeira pessoa, em *Táxi*, Jafar Panahi assume ainda um outro papel, o de ser entrevistado pelos demais. A este respeito, Russell afirma que, para além da voz *over* do cineasta, existem também outras duas funções desempenhadas pelo realizador nos filmes autoetnográficos: o papel daquele que observa e daquele que é observado (Russell, 1999). Esta terceira função, a de ser percebido pelos próprios personagens da sua história, tem o seu exemplo mais contundente na câmara da sobrinha direcionada para o rosto do realizador. Entretanto, ao longo do filme, tem-se a reiteração da evocação desta condição, quando outras personagens assumem o papel de entrevistadores de Panahi. Tal é o caso do especialista em assaltos, do comerciante de filmes proibidos, da mulher do homem acidentado, do aspirante a realizador e da advogada de defesa.

Com o passar do tempo, Hana regista não apenas a imagem do tio, mas também a paisagem e as outras personagens do enredo. Tal fato não parece incomodar Panahi que, de forma silenciosa, autoriza que a sobrinha compartilhe a realização de *Táxi* com ele. Num determinado momento do filme, por exemplo, Panahi para o carro e deixa Hana sozinha por algum tempo, pois precisa fazer algo que não sabemos o que é. A sobrinha aproveita para filmar um casal de noivos a serem registados pela lente de uma outra câmara, a de

um fotógrafo de casamentos. Um miúdo que está a recolher objetos das latas de lixo na rua, ao passar pelo casal percebe que uma cédula de dinheiro caiu do bolso do noivo e guarda-a para si. Hana, em nome da criação de um filme passível de distribuição, chama o miúdo e diz a ele, em tom autoritário, que deve devolver o dinheiro para o noivo, caso contrário, ela não poderá utilizar as filmagens que acabara de fazer, já que o fato de haver um furto explícito tornaria a cena, segundo às regras estipuladas pela escola, pertencente a um filme não distribuível, a saber: “qualquer situação aparentemente problemática suscetível de ser censurado por aquele que realiza o filme” (Panahi, 2015). Portanto, em nome de um filme sobre altruísmo e sacrifício – palavras da própria realizadora mirim -, Hana oferece dez vezes menos a quantia encontrada pelo miúdo, para que ele devolva o dinheiro ao noivo. Certamente, o jovem não devolve e é o fim de mais uma ideia para a curta metragem da escola.

Se, numa primeira leitura, a cena pode ser analisada como sendo um alerta sobre a dormência e o autoritarismo dos jovens realizadores que seguem as regras fílmicas ensinadas pela instituição governamental, por outro pode-se também pensar que a cena é um aviso direcionado também aos realizadores que supostamente vão de encontro a estas regras, como é o caso do próprio Panahi. Ora, ele afastou-se da cena para ir sabe-se lá onde, deixando a sobrinha com um dispositivo fílmico na mão, uma paisagem urbana e personagens à sua disposição, típica atitude de um mestre que observa ao longe as ferramentas que o seu discípulo já consegue dominar. De que maneira, pois, Panahi, ao desempenhar o papel de realizador, consegue estar liberto das questões que são próprias à sua prática?

As ordens do discurso, como bem assinala Michel Foucault, transitam entre três interdições que se cruzam e se reforçam: “o tabu do objeto, o ritual da circunstância e o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala”. (Foucault, 1970: 9). *Táxi* escancara estas três dimensões, auxiliando no processo de compreensão dos mecanismos que estão em jogo nos poderes atuantes, não apenas na instituição governamental do Irão, mas também naquelas presentes no fazer fílmico, onde o realizador ocupa uma das posições de maior prestígio. Se por um lado tem-se o tabu do objeto como sendo a proibição judicial recaída sobre a realização de Panahi e o ritual da circunstância como sendo as regras próprias do fazer cinematográfico, então, como terceira interdição encontra-se a voz privilegiada do próprio realizador. Portanto, um dos maiores contributos de Jafar Panahi é o de questionar estas três formas de proibição, mesmo se, para tal empreitada, tenha sido necessário propor o desmoronamento do seu próprio ato de realização. Dessa maneira, o realizador, assim como qualquer um de nós, não está ileso de compactuar com os poderes, mas tal fato em

nada diminui a importância do seu trabalho e da sua resistência, até porque, ao colocar-se na berlinda, Panahi torna visível e problematiza o que parece estar escondido.

Se os meios de comunicação insistem em dizer que a censura tem proibido Panahi de fazer filmes, este estudo salienta uma ideia diametralmente oposta a esta: para fazer este filme, Panahi precisou da censura e acrescentou a ela o diálogo com a sua cidade e com os seus habitantes. Os acontecimentos da vida de Panahi estão, a todo momento, a cruzar com a história ficcional criada por ele, mas também, por sua vez, a ficção criada por ele faz lembrar, constantemente, que as decisões de um realizador também são capazes de reverberar em mundos fora do ecrã.

Referências bibliográficas

- Fischer, M. (1986). Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory. *Writing Culture: the poetics and politics of Ethnography*. Berkeley: University of California.
- Brecht, B. (1978). *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Foucault, M. (1999). *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola.
- Russell, C. (1999). Autoethnography: Journeys of the Self Author. *Experimental Ethnography*. Durham: Duke University Press.

Filmografia

- Taxi Teheran* (2015), de Jafar Panahi.
- This is not a film* (2015), de Jafar Panahi.

Gipsofila e a genealogia de um gesto

Luís Mendonça*

Gipsofila (Portugal, 2015, 61')

Realização e Produção: Margarida Leitão

Montagem: João Braz e Margarida Leitão

Gipsofila é um objeto estranho tanto na obra de Margarida Leitão como no quadro geral do que, por comodidade e sem problematizar em demasia, chamaria aqui de “cinema português”. Este filme-oásis aparece devido a um conjunto de circunstâncias especiais. Desde logo, ele foi gerado em sede de dissertação de mestrado na Escola Superior de Teatro e Cinema, ou seja, é fruto de um contexto de liberdade, no pensamento e na ação, que seria porventura problemático no seio de um sistema de financiamento do cinema altamente regulamentado e esteticamente ortodoxo.

As raízes deste projeto remetem para um cinema do “eu” pouco presentes na tradição académica e estilística do cinema português que, baseado no primado clássico da *mise-en-scène*, se revela pouco atreito a semelhantes espaços de experimentação conceptual. Que *Gipsofila* surja como um filme-tese serve já de pista quanto à singularidade da posição que ocupa não só numa obra individual dividida entre a ficção atmosférica e o documentário observacional típico como, em plano geral, dentro da ideologia dominante do que se poderia denominar de cinema português.

Se quisermos fazer uma genealogia do gesto por trás de *Gipsofila*, facilmente iremos ter a um dos “géneros” mais emblemáticos do movimento *avant-garde* que marcaram os anos 50 e 60: o cine-diário. Jonas Mekas será a figura de proa do New American Cinema (NAC) e a ele se deve o aprimoramento de um cinema pessoal, sincero, inocente e aberto, onde o protagonista é o próprio cineasta, nas suas vivências e memórias (Mekas, 1960: 16). O cartão de um dos seus filmes, *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty*, traduz bem o alcance estético e ético deste cinema: “A film where nothing happens”. Ouvimos em *over* durante um fluxo ininterrupto de imagens caseiras filmadas por Mekas ao longo da sua vida: “If nothing happens, let’s

* Doutorando. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Doutoramento em Ciências da Comunicação. Bolseiro FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. 1099-085, Lisboa, Portugal.

continue, anyway. That's how life is". Estas mesmas palavras poderiam servir de comentário ao que se passa – e ao que passa – na obra de Margarida Leitão.

Por outro lado, *Gipsofila* é e não é como os filmes de Andy Warhol, a outra figura incontornável do NAC. É, porque neles o tempo é o principal protagonista. Não é, porque o principal protagonista, o tempo, é sempre veículo de uma subjetividade, do “eu” da cineasta que nos faz entrar, sem cartas na manga, no seu dia-a-dia. Contudo, se Andy Warhol trabalha a noção de duração, ou de “tempo sólido”, como lhe chama Parker Tyler (1995: 36), sobretudo em filmes como *Eat, Blowjob, Sleep e Empire*, Mekas trabalha a ideia de fluxo, sendo os seus filmes como uma corrente incessante de imagens, qual hemorragia mnésica do “eu”. Dito de outra maneira: Warhol privilegia o tempo vertical *no plano*, ao passo que Mekas será sobretudo um cineasta do tempo horizontal *na montagem*.

Como podemos situar aqui o gesto de Margarida Leitão? Algures a meio, transformando Mekas numa postura estética e ética que se materializa num modelo formal mais próximo de Warhol. Ainda em *As I was moving ahead...*, ouvimos em *over*: “Making you watch these very personal, insignificant moments of my life... We all look for something more important (...). At some point we realize that one day follows another and things we felt were so important yesterday (...) we have forgotten them today. Life is continuum”. Em *Gipsofila* a vida, no seu *continuum* não-significante, é o grande acontecimento, mas para capturar o tempo como acontecimento Margarida Leitão privilegia o quadro (a duração) ao invés da montagem (o fluxo). O tempo partilhado por neta e avó, a própria cineasta e a sua avó Lourdes Albuquerque, vai-se solidificando num dispositivo formado por longos planos que se colam entre si como se fossem “blocos” de realidade mutuamente autónomos, para usar uma expressão de Bazin (1992: 370), que seria depois retomada por Gilles Deleuze. Fica-se mesmo com a sensação de que a ordem dos “episódios” – para não dizer “cenas” – é esta, mas podia ser outra.

O principal acontecimento (verdadeiro *happening*) em *Gipsofila* é a partilha de um tempo, ou melhor, de uma duração entre duas pessoas sob o mesmo teto. O que passa aqui – e faz respirar o filme e aliviar a sensação de cativo que ele encerra – é essa duração posta em partilha entre neta e avó nas divisões do apartamento desta última. A ligação a Warhol é assumida no próprio filme quando Margarida Leitão aparece a dormir a sesta com a avó. A avó acorda e pergunta à neta qual o interesse de filmar aquilo. Ela responde-lhe docemente: “Agora dormimos um bocadinho, só. Vamos ficar no filme só a dormir. É um filme sobre duas pessoas a dormir. Já fizeram isso. Não era original”. Essa cena celebra a singularidade desse “aqui e agora” que aquelas duas pessoas –

pessoas ou personagens que conseguem encarnar as ideias de neta e avó, indo portanto para lá delas mesmas – põem em representação. Isto por muito que um Andy Warhol tenha inventado o dispositivo, e este tenha sido copiado mil vezes.

Esta não é a única vez que o filme internaliza o seu próprio “discurso”, revelando a sua construção simultaneamente pessoal e teórica, a sua dimensão de filme-diário (fluxos do “eu”) e de filme-tese (composição ou inscrição de uma certa “técnica fílmica”). Com efeito, um dos temas de *Gipsófila* é o seu próprio processo. Margarida Leitão disse-me em entrevista que este foi um filme feito sem grande preparação, um exercício “no vazio”, sem medo do passado e do futuro. Atirado, portanto, para as possibilidades de um presente que se desenrola à frente da câmara. A propósito destas bem-vindas “crises existenciais” *do e no* filme, lembrei-me de dois aforismos de Paul Valéry (2007: 205): “O passado está *entre* o presente e o futuro – é a primeira consequência – e o futuro, a segunda”, donde “Perder a vida [é] perder o futuro./ – Não és o futuro de todas as recordações que estão em ti? O futuro de um passado?”. A avó ensina a neta a não ter pressa de ter passado e de ter futuro – de ter o “futuro de um passado” –, isto é, oferece a esta o segredo que a idade, na sua sabedoria própria, lhe revelou, a de que a felicidade se surpreende nos pequenos nada do momento presente. É o “ir vivendo” a grande lição que uma avó pode dar a uma neta ou a um neto. O filme acaba por ser mais sobre esta temporalidade transformada, pelo instante tocado pela vida e pela morte (pelo amor), do que sobre a relação de Margarida Leitão com a sua avó Lourdes Albuquerque.

Paradoxalmente, a *imprecisão* ou, para usar a noção de Umberto Eco (2009, 227), a “abertura” de *Gipsófila* é a principal fonte da sua *precisão* formal, na medida em que este projeto nasce de uma ciência, a ciência de que o cinema pode/deve ser como a vida e fazer-se como se pouco ou nada se soubesse sobre ele. Por isso, deve realizar-se em absoluta cumplicidade com o “imediato” da vida. Neste sentido, há nele qualquer coisa de “televisivo”, se soubermos extrair desse conceito – como o fez André Bazin (2014: 122) antes de toda a gente – a sua intrínseca dimensão metafísica. A “decidida indecisão” – que chamaria de “indecisão teórica” – quanto ao que é, de onde veio e para onde vai, é fermentada, desde logo, na situação da “protagonista”, a própria Margarida Leitão, que atravessa uma crise existencial à porta dos quarenta anos, e da avó, que ouve o chamamento do seu anjo da guarda. O filme é o processo de ocupação deste tempo de impasses, dúvidas e “pequenos nada”.

Apesar disso ou por causa disso, vários são os momentos em que *Gipsófila* dobra sobre si mesmo, como que colocando a nu as suas próprias costuras; como se aqui o principal tema fosse mais a enunciação do que o enunciado,

o “como se faz” *vis-à-vis* “como se vive” muitas vezes antes de “o que se faz” *vis-à-vis* “o que se vive”. A avó defende a naturalidade interpretativa nos filmes e novelas; fala sobre o facto de a vida ser feita de pequenos nada e, como já vimos, questiona a neta sobre a relevância de a filmar enquanto dorme. Todas estas “cenas”, “episódios” ou “blocos de tempo” problematizam muito diretamente o filme em si mesmo. De facto, Margarida Leitão não esconde a câmara do seu “modelo”. Muito pelo contrário: ela envolve-o, *engaja-o*, apetece dizer, em todo o processo de filmagem.

Se há aqui linguagem do direto televisivo, esta é a de um direto expurgado de qualquer *voyeurismo*. Não se promove aqui qualquer intrusão no íntimo, há, antes, uma problematização constante – puramente teórica – dessa intrusão. A vida teoriza o cinema, o cinema teoriza a vida. Há uma prática *reflexiva*, constante, entre os dois. Tal como entre neta e avó se debatem questões de som e de imagem. “Vem, avó, ver a luz que reflete no Cristo”, “Ouves, avó, o som do vento?”. A neta faz reparar e repara, muito literalmente, os sons e imagens *no* filme. Ela conserta um gira-discos antigo, que não tocava há vinte anos, diz a avó, que logo depois confidencia: “Eu é só televisão, televisão, televisão. Porque assim não se vê. Na rádio não se vê”. Ela conserta a televisão quando a avó já se mentalizava que seria preciso comprar outra.

Ela repara e faz reparar os sons e as imagens, mas a avó também faz *o seu cinema* em *Gipsófila*. Ela mostra à neta as fotografias do velho álbum de fotografias. Aponta para cada fotografia, identificando e apreciando o que vê. Ela desenha as gipsófilas que semeou, regou e pôs em jarras para o seu casamento. Escreve “pelo som” na folha branca de um caderno – com isso, batiza o filme – e desenha a flor ao lado para ilustrar. Acima de tudo, a avó dirige a neta-realizadora. Dá-lhe indicações sobre onde pôr a câmara em função da luz do sol, por exemplo. Ela pronuncia-se sobre a imagem da neta quando esta lhe pede para verificar a sua figura no enquadramento. Ela dá o exemplo quando fala com vaidade da sua própria vaidade: “Arranjo-me sempre. Ainda hoje me arranjo para te receber”. Para usar uma distinção cara a Mekas, se a neta é *filmmaker*, a avó é *director*.

Era Jacques Rivette (1958: 47) que dizia que a única crítica verdadeira a um filme era outro filme. Pois bem, a melhor crítica a *Gipsófila* é, ou melhor, *está* em *Gipsófila*. A sua direção – teórica, especulativa, “académica” – choca com o seu objeto – aberto, não-significante, imprevisível. É o objeto-tese a fazer “carga de ombro” ao objeto estético, imerso na sua duração de cinema como duração de vida. Pode-se escrever infinitamente sobre *Gipsófila* porque nele nada de definitivo se inscreve a não ser o seu propósito de fazer cinema na imanência da vida. Rigorosamente.

A câmara pensante, pensada, de Leitão deve muito a Warhol, mas deve ainda mais a Chantal Akerman, nomeadamente aos seus filmes-laboratório onde o “eu” se revela debaixo de um regime de cativo tão físico quanto mental. De *La chambre* a *No home movie*. Aliás, que o filme de Margarida Leitão seja anterior ao derradeiro sopro de Akerman não torna este último menos urgente para a compreensão do gesto do primeiro, até porque de “home movie” o filme da portuguesa acaba, inevitavelmente, por ter pouco. Ao mesmo tempo, são dois filmes sobre coabitações violentas; fechamentos por onde o tempo passa. Claro que a violência é insuperavelmente superior no filme de Akerman, na sua desesperante impossibilidade de antecipar a morte, que vai desembocar num último plano que é, na realidade, um plano último; um fora de campo que é uma forma de violento autoextermínio (supressão irreversível do “eu” que filma).

Leitão não atravessa exatamente as mesmas divisões (internas e externas) de Akerman. Apesar de *Gipsófila* ser um filme sobre a morte – outrossim cheio de “tempos mortos” –, todo ele está pontuado pela vida – a começar pelos seus jogos discursivos, o seu brilhante “desafio de tese” – e tudo nele é superável, ao passo que *No home movie* é um filme-apocalipse onde nada redime nada, como se nele o mundo não tivesse janelas. Veja-se como a dor na neta, provocada pelas palavras da avó acerca do medo que tem de morrer, é almofadada por uma frase inútil dita entre lágrimas, que na sua insignificância a – e nos – faz “seguir vivendo”: “Acho normal... Faz parte da vida, não é?”

Referências bibliográficas

- Bazin, A. (1992). *O que é o Cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte [1958].
- Bazin, A. (2014). *André Bazin's New Media*. Editado e Traduzido por Dudley Andrew, Oakland: University of California Press.
- Eco, U. (2009). *Obra Aberta*. Lisboa: Difel [1962].
- Mekas, J. (1960). Cinema of the New Generation. *Film Culture* 21, Ve-rão: 1-20.
- Rivette, J. (1958). L'âme au Ventre (Sommarlek, Ingmar Bergman). *Cahiers du Cinéma*, Junho: 45-47.
- Tyler, P. (1995). *Underground Film: A Critical History*. Introdução por J. Hoberman e Posfácio por Charles Boultenhouse. Nova Iorque: Da Capo Press [1969].
- Valéry, P. (2007). *Cuadernos (1894-1945)*. Barcelona: Galáxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Arquivos, filmes de família e autobiografia em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles

Luíza Alvim & Jean Costa*

Santiago: uma reflexão sobre o material bruto (Brasil, 2007, 79 min.)

Realizador: João Moreira Salles

Produção: Maurício Andrade Ramos

Entrevistas: João Moreira Salles e Márcia Ramalho

Diretor de fotografia: Walter Carvalho

Som: Jorge Saldanha

Montagem: Eduardo Escorel e Livia Serpa

Se existem imagens demais, é no momento de inseri-las em um texto, em uma reflexão, que elas passam efetivamente a existir. É no momento em que perturbam o lugar de onde vêm e o lugar de quem as criou que elas afirmam suas potências – ser, não ser, ser outra coisa.

(Cezar Migliorin, *Sob o risco das imagens: a cena na cena*)

A princípio, *Santiago* foi concebido e filmado para ser um documentário sobre o mordomo da família Salles, ou seja, uma biografia, gênero comum no documentário brasileiro contemporâneo. A filmagem se deu em 1992 e o material continha imagens da antiga casa da família na Gávea (hoje, atual Instituto Moreira Salles – IMS), entrevistas com o mordomo Santiago no apartamento em que este passou a morar e imagens produzidas pelo diretor baseando-se em histórias contadas pelo mordomo.

No entanto, ao se deparar com o material filmado na mesa de montagem, João Salles percebeu que não poderia montar o filme que pretendia. Segundo o diretor, ele não conseguia encontrar o fio narrativo daquelas imagens, abandonando, assim, o filme. Treze anos depois, Salles retoma o material. *Santiago* se torna, então, um documentário de imagens de arquivo, de um arquivo pensado para ser um filme: é uma reflexão sobre o material bruto, como indica

* Luíza Alvim: Pós-doutoranda. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. 20021-290, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

Jean Costa: Mestrando. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Instituto de História, Programa de Pós-graduação em História Social. 20051-070, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: jeancpcosta@gmail.com

seu subtítulo.¹ É o trabalho com os arquivos que permite a *Santiago* existir enquanto filme.

Nesse processo de retomada das imagens, o diretor se dá conta de que o filme contém a memória não só de seu protagonista, como a sua própria e a de sua família. A proximidade inevitável entre João e Santiago, ou seja, do diretor e do sujeito documentado, dando saída a memórias comuns, faz-nos pensar se, de certo modo, *Santiago* não teria um caráter também de “filme de família” ou, ainda, de autobiografia.

Pretendemos, portanto, questionar o quanto o filme *Santiago* se aproximaria das seguintes categorias: filme de arquivo, filme de família e autobiografia.

Arquivos: passado, presente e reemprego de imagens

O uso de imagens de arquivo tem adquirido uma grande projeção no cenário contemporâneo e sua manipulação tem apresentado diferentes formas de se lidar com o passado e sua relação com o presente. Estamos em um momento da História em que somos, definitivamente, “seduzidos pela memória”, parafraseando Andreas Huyssen (2000).

Para Anita Leandro (2009), a imagem de arquivo pode ser inserida como um personagem à parte, com o qual interage o material filmado na atualidade e, então, “a imagem do passado torna-se um problema do presente e passa a interferir diretamente na qualidade da palavra filmada” (Leandro, 2009: s/ pág.).

Não por acaso, já desde a década de oitenta, o arquivo deixava de ser um elemento ocasional, de exceção, e surgia a possibilidade de serem construídos documentários somente com essas imagens. Foi o caso da série *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, em que a voz *over* do diretor costura, em conjunto com a montagem, as rupturas, os planos e as sequências de inúmeros filmes importantes para as histórias do cinema. A voz, nesse caso, é, em última instância, o tempo do presente que ressignifica as imagens do passado. De forma semelhante, dá-se o procedimento em *Santiago* (2007).

Plenas de passado, as filmagens realizadas em 1992 com aquele que havia sido mordomo da família Salles por trinta anos trazem o recalque² de uma narrativa interrompida, revelada não só pela força das imagens, mas também

1. O título original do filme é *Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)*. Daqui em diante, utilizaremos apenas *Santiago*, sem o subtítulo, referindo-se ao filme lançado em 2007.

2. A partir das concepções de Sigmund Freud, compreendemos o termo recalque como o ato de fazer recuar para fora da cena aspectos que podem perturbar ou desequilibrar a consciência, entendendo que, “porque é inconsciente, o mecanismo do recalque conserva o dinamismo das tendências recalçadas” (Freud, 1997: 270).

pela voz *over* escrita pelo diretor e falada por seu irmão Fernando Salles, marca do presente.

No filme, as relações entre passado e presente estabelecem uma conjuntura temporal que ultrapassa a cronologia da modernidade, expondo a necessidade do durar, sem, no entanto, quantificar essa duração. Para Francisco Elinaldo Teixeira isso é uma marca do documentário brasileiro contemporâneo.

Até recentemente, o documentário clássico era visto conforme aqueles traços genéricos que o opunham ao cinema de ficção, quase sem nenhuma especificidade a mais, a não ser o mero reclamo por uma realidade que se queria distinta dos artifícios da ficção. Com uma mudança cultural bastante notável em relação à temporalidade, de algumas décadas pra cá a ideia de um tempo cronológico sucessivo (passado, presente, futuro) cedeu suas prerrogativas para uma concepção crônica do tempo, em que passado e presente se constituem mutuamente, de modo coextensivo e simultâneo (Teixeira, 2006: 257).

Entre os materiais que fazem parte de *Santiago* (2007), observamos que ele contém não só as imagens do filme de 1992 não montado (podendo este ser considerado um arquivo pessoal), como também imagens de Super-8 da família de Salles, enxertos de outros filmes – *A roda da fortuna* (Vincente Minnelli, 1953) e *Era uma vez em Tóquio* (Yasushiro Ozu, 1953) – e fonogramas (a ária da ópera *O barbeiro de Sevilha*, de Rossini, cantada por Lily Pons, lembrança evocada por Santiago de uma noite no Teatro Colón de Buenos Aires), que são importantes para a sua memória e para a do próprio João Moreira Salles.

Todos esses materiais podem ser considerados como arquivos. Cursino e Lins definem o arquivo como “um conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, fílmicos que é, de modo geral, destinado a permanecer guardado e preservado” (Cursino e Lins, 2010: 87). No caso de filmes de arquivo, essas imagens guardadas são reempregadas de outra maneira.

Seguindo a classificação de Nicole Brenez (2002), o “reemprego” pode ser intertextual, ou seja, apenas “em espírito” (caso, por exemplo, da refilmagem de uma mesma história) ou de reciclagem. Neste último, é o reemprego da coisa em si e nele se situam diversas práticas do audiovisual, desde a confecção de *trailers* à realização de diferentes versões a partir da montagem de um mesmo material bruto (reciclagens endógenas), até as práticas de *foundfootage* (reciclagens exógenas). No caso de *Santiago*, como o próprio subtítulo nos indica, é uma reciclagem endógena a partir de uma “reflexão sobre o material bruto”, com alguns enxertos exógenos.

Santiago se inicia com uma música definida pela voz *over* como uma melodia dolente que deveria começar o filme de 1992, mas a voz confessa que só veio a conhecer depois a peça específica incluída na montagem do filme. Esta

é a melodia conhecida como *Dança dos espíritos abençoados*, do segundo ato da ópera *Orfeu e Eurídice* de Gluck, peça bastante tocada pelo pianista Nelson Freire em seus bis de recitais e que foi utilizada no filme *Nelson Freire* (2002), de João Salles. Foi provavelmente só depois disso que o diretor a escolheu como música de abertura de *Santiago*. Portanto, já no início do documentário, temos um arquivo da própria memória de João Salles, de sua trajetória profissional.

Enquanto ouvimos a música, um movimento lento da câmera nos apresenta três fotografias com as quais João Salles gostaria de ter começado o filme de 1992: a casa da Gávea, o quarto do diretor e uma cadeira solitária na varanda. O caráter dolente que a voz *over* identifica na música combina com o vazio que se sente nessas fotografias: uma casa, com seus móveis, sem as pessoas que a habitavam. Este começo de filme com as três fotografias, por si só arquivos de um tempo que não volta mais, já diz muito do tema da memória e do esquecimento em um filme feito somente com imagens já prontas. Como ao se remexer em um baú de objetos guardados, com pouco mais de 9 minutos de filme, vemos novamente o plano da primeira fotografia, enquanto a voz *over* diz que o diretor passou treze anos sem mexer naquelas imagens.

Por outro lado, os planos seguintes aos das três fotos denunciam a *mise-en-scène*³ nelas contida: enquanto a voz *over* fala que nos planos iniciais deveriam figurar somente os objetos cênicos, a imagem joga com o oposto, apresentando parte da equipe em sua composição. A voz *over* se coloca como dispositivo⁴ de problematização e suspeita sobre o método utilizado por Salles, presentificando o passado tanto das imagens quanto da relação que o documentarista estabelece com elas.

Na primeira imagem do personagem Santiago, este aparece com sua máquina de escrever. Em um mundo cada vez mais acelerado, pautado pelo curto prazo e pela velocidade, Santiago permanecia em seu apartamento como uma espécie de protetor da memória e dos vestígios. Por mais de cinquenta anos, como um copista da Idade Média, tal como a si próprio define, Santiago inventariou a aristocracia da humanidade através de seus escritos sobre a nobreza europeia e construiu sentidos para sua existência a partir de propósitos aparentemente sem razão e sem função. Ele mesmo, num filme só com imagens do passado, é o “homem-arquivo”, com suas 30.000 páginas empilhadas.

3. Compreendemos a *mise-en-scène* como “o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõem a cena e sua futura disposição narrativa (em planos)” (Ramos, 2012: 17).

4. Usamos aqui a palavra dispositivo no sentido dado pelo documentarista Eduardo Coutinho, referindo-se a seus procedimentos de filmagem. “O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário” (Lins, 2004: 140, grifo da autora).

Com efeito, João Salles filma várias vezes o personagem Santiago junto às suas pilhas de papéis, colocadas estrategicamente embaixo do relógio que, tal qual observa o próprio Santiago, “os conserva ativos” e “lhes dá vida”, como se desse corda a suas histórias e, deste modo, salvasse a todos do esquecimento.

Em um dos primeiros planos dessas páginas dos arquivos de Santiago, a voz *over* lê “redenção”, “memória”, “perene”, “contingente”, como se anunciasse os temas que perpassam todo o filme. Mais adiante, Santiago explica que sua boa memória é conservada justamente ao escrever seus arquivos. Memória e redenção, memória e esquecimento são, assim, pares indissociáveis. A voz *over* comenta que “Santiago passou a vida lutando para que seus personagens não fossem esquecidos” e, ao mesmo tempo, o protagonista faz uma observação espirituosa que “estão preparando o seu embalsamento” com as filmagens: o filme de João Salles faria com Santiago, segundo ele, o que o próprio teria feito com seus “mortos”.

A aproximadamente oito minutos de filme, Salles nos apresenta o que seria a única sequência mantida por completo de sua primeira montagem. Nela, o *time code* fica exposto como se afirmasse que “o tempo, além de uma experiência que dura, é uma medida com a qual não se negocia” (Feldman, 2012: 28), ele passa e nada podemos fazer quanto a isso.

Santiago: filme de família?

Dentre todas as imagens de arquivo presentes em *Santiago*, destacam-se os planos em Super-8 da família de João Salles à piscina, pois, com exceção do trecho do musical americano *A roda da fortuna*, são os únicos planos coloridos do filme. Neles, vemos o casal, dois dos filhos, duas empregadas. Sua textura e outras características nos levam a classificar essas imagens como pertencentes a um “filme de família”.

O mordomo Santiago não está nas imagens mas, ao mesmo tempo, não deixa de estar: a voz *over* dissera pouco antes que a memória que Salles tem de Santiago se confunde com a memória da casa da Gávea. É por isso que não estranhemos ao vê-las no filme sobre o mordomo e talvez seja esta também a razão pela qual tendemos, por vezes, a nos questionar se o documentário como um todo não estaria também próximo a essa categoria de “filme de família”, embora não tenha sido produzido como tal e a aproximação só possa ser feita posteriormente, a partir de um determinado viés, como veremos.

Roger Odin (1995) define o filme de família como aquele “realizado por um membro de uma família, a propósito de personagens, de acontecimentos ou de objetos ligados, de uma forma ou de outra, à história dessa família e de

uso privilegiado pelos membros dessa família” (Odin, 1995: 27).⁵ Ou seja, o filme de família funciona como um álbum de fotografias em movimento que só se mostra na privacidade. Odin (1995) também esclarece que o filme de família é uma forma de produto não profissional.

Santiago (2007) não se enquadra nessa moldura. Trata-se de um filme feito por um cineasta profissional já consagrado com o objetivo de ser exibido em festivais e salas de cinema de circuito. Porém, Odin (1995) nos propõe uma outra característica a ser considerada para se classificar um filme como sendo de família. Tal característica seria a de desencadear produções mentais de sentido e de afetos que estão para além do que se mostra nas imagens, de “colocar em movimento nosso cinema interior” (Odin, 1995: 33).⁶ Poderíamos considerar o filme de família não apenas como uma forma ou gênero cinematográfico com determinadas particularidades, mas também como um modo de se relacionar com imagens, mesmo que não digam necessariamente respeito a nós mesmos e às nossas famílias.

Assim, as imagens anódinas da família e das empregadas de João Moreira Salles na sequência em Super 8, para além das características elencadas por Odin (1995) correspondentes ao que se chama de “filme de família” (como a falta de um eixo narrativo, temporalidade indeterminada, imagens borradas, sem maior preocupação com o enquadramento), mostram-nos relações de poder: a família de classe alta à beira da piscina, servida por empregados de uniforme. Mesmo sem estar ali, o mordomo Santiago se enquadra nessa mesma lógica e é ela que rege o filme de 2007. A voz *over* nos torna claro esse aspecto: “durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa. E ele nunca deixou de ser o nosso mordomo”.

Em 1992, em vez de deixar Santiago falar e desenvolver sua personalidade diante da câmera, Salles reproduziu as determinações de uma relação de classe. O autoritarismo na direção da *performance* de Santiago, que observamos no filme de 2007, mostra claramente uma relação de poder entre Salles e o ex-mordomo. Uma relação que o diretor colocou fora de campo no primeiro filme, mas que agora fica clara: Santiago trabalhou para a família Salles e é, então, impossível apagar a relação de empregado e patrão existente na vida dos dois.

Outro ponto é que, no *Santiago* de 2007, embora as entrevistas do ex-mordomo em seu apartamento sejam partes essenciais, a casa da Gávea começa o filme: ela é central neste último. Suas imagens, mesmo sem a presença

5. Tradução livre do extrato: “réalisé par un membre d’une famille à propos de personnes, d’événements ou d’objets liés d’une façon ou d’une autre à l’histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille”.

6. Tradução livre do extrato: “mettre en mouvement notre cinéma intérieur”.

imagética dos membros da família Salles, contêm a sua presença fantasmática por seus corredores e salões.

É importante levar em conta que quando Odin (1995) se reporta à “produção mental fantasmática” desencadeada pelo filme de família, ele a compara com a visualização mais restrita à construção narrativa programada do filme de ficção. Porém, *Santiago* é um documentário e filmes de família têm também aspectos documentais. Esquenazi (1995) considera a contiguidade do “efeito de filme de família” com o “efeito documentário”, podendo este último ser considerado como “um efeito ‘filme de família’ enfraquecido, ou generalizado” (Esquenazi, 1995: 212).⁷ De fato, no filme documentário, há espaço para o “ordinário tornado extraordinário de tal forma que surge por meio da cena das relações cotidianas uma outra cena, aquela na qual o sonho, o acaso, o inconsciente podem ganhar forma e significação” (Comolli, 2008: 156-157).

Porém, ao usar o termo “efeito”, Esquenazi (1995) se refere principalmente ao efeito produzido pela recepção de um filme tal como “filme de família” por parte de pessoas que vivenciaram um determinado acontecimento sugerido pelas imagens. Mas, podemos alargar o sentido de “efeito” a propósito das imagens em Super 8 e da casa da Gávea presentes em *Santiago*: elas proporcionam, mesmo no espectador comum, um “efeito” de se estar assistindo a um filme da família dos Moreira Salles, mesmo que o filme como um todo não possa ser classificado como tal.

(Auto)biografia: um filme de Salles ou sobre Salles?

No cenário brasileiro da década de 1990 ou da chamada “Retomada”, foram se tornando cada vez mais comuns documentários biográficos, em especial sobre personalidades do meio musical. O próprio João Salles dirigiu, em 2003, o filme *Nelson Freire*, sobre o pianista brasileiro.

Entendemos a biografia como um gênero que, em sua construção, atravessou as reviravoltas da história e se tornou “(...) com o passar do tempo, um discurso de autenticidade, remetendo à intenção de verdade por parte do biógrafo” (Dosse, 2009: 12). François Dosse reflete também que “os tempos atuais são mais sensíveis às manifestações da singularidade, que legitimam não apenas a retomada de interesse pela biografia como a transformação do gênero num sentido mais reflexivo” (2009: 229).

Nessa perspectiva, *Santiago* (2007) parece expressar justamente uma nova forma de configuração do fazer documental brasileiro contemporâneo, mais próximo da década de 2000. Concebido inicialmente como uma biografia do

7. “un effet ‘film de famille’ affaibli, ou généralisé.”

ex-mordomo da família Salles em 1992, o filme poderia ser compreendido também como uma autobiografia de João Salles, quando finalizado em 2007.

No texto “O pacto autobiográfico”, o teórico francês Philippe Lejeune define a autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008: 14) e nesta narrativa deve haver “relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (Lejeune, 2008: 15).

Nesse sentido, por documentário autobiográfico compreendemos os filmes cujo narrador é também um dos protagonistas e cuja narrativa está centrada em um processo de busca e reflexão sobre alguma questão importante para sua própria vida. Além disso, é comum nesse tipo de filme o uso de uma linguagem cinematográfica mais poética, ligada à leitura de cartas, ao uso de material familiar e de arquivo e a uma voz over mais intimista, pessoal e confessional. De maneira geral, os documentários autobiográficos trabalham no limiar da estética documental e da ficção, ao passo que lidam com as sobras, as faltas e as reinvenções da memória sob o risco do narcisismo relativo à subjetividade. Para Julieta Roitman

(...) os dois riscos presentes nos documentários subjetivos são, por um lado, a ameaça do narcisismo e, por outro lado, a do fracasso, trabalhando as impossibilidades como ponto de partida: impossibilidade de se lembrar de tudo, de se representar, de lidar com suas perdas, de se encarar como personagem. O autor, para o bem ou para o mal, é o centro de referência e questão desses filmes, e se mostra a partir de sua própria experiência de autorreflexão (Roitman, 2007:13).

Em 1992, no entanto, eram justamente os traços pessoais do autor que Salles tentava apagar ao filmar o ex-mordomo Santiago. O diretor utilizava como dispositivos o afastamento e o total controle de seu personagem tanto no que diz respeito ao aspecto físico, já que Salles não apareceria na entrevista, e Santiago tinha sua movimentação limitada pelos enquadramentos precisos da câmera, quanto ao aspecto afetivo. Essa atitude fica evidenciada, no filme de 2007, pelos pedidos feitos por Salles ao ex-mordomo para que este não fale como se o conhecesse. Santiago, no entanto, esquecia-se, por vezes, das orientações do diretor, como quando o chama de “Maravilhoso Joãozinho”, revelando uma relação de afeto, sentimento e impressões que são da ordem do involuntário.

Ao retomar os arquivos em 2005, já havendo Santiago falecido, Salles revê tudo que havia filmado e, como se as imagens se mostrassem de forma diferente ao diretor, ele percebe uma possibilidade de montagem que 13 anos antes não poderia ter compreendido: e se ele, João Salles, se colocasse como per-

sonagem da vida de Santiago e vice-versa? Salles era essencial para a composição daquela história, ao passo que a narrativa da vida de Santiago não se compunha apenas de afetos, mas também das relações hierárquicas existentes entre ele e as famílias às quais serviu. Os *retakes* convocam, então, no filme de 2007, tudo que poderia ser genuíno, involuntário e próprio de Santiago e, ao mesmo tempo, demonstram o autoritarismo e o extremo controle do diretor durante as filmagens.

Salles não era somente um documentarista e Santiago não era somente um mordomo. Sempre houve uma hierarquia que dominava e eliminava as falas de Santiago sob a autoridade da voz de alguém que não era somente o diretor do filme, mas também o ex-patrão daquele personagem. As relações de poder são ainda reforçadas, ao passo que “aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada” (Freire, 2012: 30). Romper, portanto, as ligações hierárquicas e afetivas impedia a produção de uma narrativa que fizesse justiça aos dois personagens que ali se encontravam.

Por outro lado, também durante esse intervalo de 13 anos, tanto João Moreira Salles quanto o documentário brasileiro se transformaram. Em 1992, Salles, embora já com alguns trabalhos como roteirista e diretor de documentário, não era ainda um documentarista consagrado. Os trabalhos que o deixaram mais famoso vieram todos depois: *Notícias de uma guerra particular* (1999), dirigido em parceria com Kátia Lund, e, principalmente, *Nelson Freire* (2002) e *Entreatos* (2004), em que já explorava elementos que entrariam na composição de *Santiago* (2007).

Em 2007, o filme busca mais que a autenticidade da expressão de Santiago, ele busca entender a própria formação pessoal de Salles, “na forma de uma melancolia que extravasa para a própria recordação da mansão da família e do mundo de glórias que abrigou” (Ramos, 2012: 40). *Santiago* (2007) incorporou a própria mudança no documentário brasileiro alavancada, segundo Ramos (2012), nos filmes de Eduardo Coutinho⁸ a partir dos anos 1990, que exploram “com uma posição recuada do sujeito-da-câmera, o tipo/personagem, fazendo girar a corda da fala” (Ramos, 2012: 41) sem, no entanto, deixar de dialogar com documentários brasileiros autobiográficos lançados poucos anos antes, como *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003) e *33* (Kiko Goifman, 2003).

8. A evocação de Eduardo Coutinho é mais do que o reconhecimento de um marco no documentário brasileiro contemporâneo. Também Coutinho realizou, em 1984, *Cabra marcado para morrer*, um documentário em que retoma imagens de um filme ficcional que iniciou vinte anos antes. Diferentemente de João Salles, no caso de Coutinho foi a situação política do país que tornou impossível a continuação de seu primeiro filme. De qualquer modo, ao retomar as imagens em 1984, Coutinho e o material já são necessariamente outros.

Assim, o filme de João Moreira Salles deixa de ser uma biografia do mordomo Santiago guiada por suas entrevistas e lembranças, e passa a ganhar elementos autobiográficos mais evidentes, como uma voz over em primeira pessoa representando a voz do diretor, apesar de ser lida por seu irmão Fernando Salles. Por um lado, a voz em primeira pessoa leva à associação imediata à pessoa do diretor do filme, João Moreira Salles. Por outro, a escolha do irmão como fonte dessa voz-eu mostra uma das bases da narrativa que conduz o filme: a dúvida, a suspeita. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, Salles explica:

Um dos assuntos do filme é a fronteira entre ficção e documentário. A minha voz dava uma concretude muito grande a ele. Com a voz do Fernando, acrescento uma dimensão a mais de ficção no filme. Sou eu falando, mas não é minha voz. É como se introduzisse um espelho a mais, uma camada adicional de desconfiança, de ambiguidade (Arantes, 2007).

Ao convocar a voz de outro para substituí-lo, Salles reforça, sim, mais uma camada de ambiguidade no filme, entretanto, ele não tira da família Salles o espaço da fala sobre as relações hierárquicas e afetivas com o mordomo. Seja por meio das falas de Santiago, seja pela voz que substitui o dono da palavra, *Santiago* (2007) é realizado por meio de uma “escrita colaborativa”, uma vertente da autobiografia em que “o esforço da memória e o esforço da escrita são assegurados por pessoas diferentes” (Freire, 2003: 21).

Com o desenvolvimento da linguagem documental, cada vez mais é possível identificar no cinema contemporâneo esse tipo de estratégia de complexificação do uso da narrativa em voz over. Se até pouco tempo esse artifício era negado por se remeter àquilo que Jean-Claude Bernardet (1985) identificou como *a voz do saber*, que manipula e retira do outro a palavra sobre si mesmo, cresce hoje uma vertente do documentário que busca na voz over uma outra forma de escrita do mundo histórico, mais ligada à expressão e à busca de si próprio.

Com uma voz que se preocupa menos em relatar a experiência do outro e mais as reflexões sobre a trajetória de vida dos próprios diretores sem se esquecer, no entanto, dos indícios da janela da identificação cinematográfica (Xavier, 2005), os documentários contemporâneos tem cada vez mais sido marcados pela primeira pessoa e, conseqüentemente, pela expressão da subjetividade dos diretores, tomando um caráter autobiográfico como é possível ver em *Santiago* (2007).

Para Bill Nichols, “os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário” (2005: 143). Todavia, a voz em primeira pessoa nos documentários autobiográficos propõe

um estilo diferente na escrita da narrativa documental. O comentário em voz *over*, nesse caso, não tem como papel descrever a imagem nem se sobrepor a ela, esvaziando a pluralidade de sentidos e possibilidades estéticas presentes em sua construção. A palavra não sincronizada à imagem possibilita acrescentar ideias ao campo visual, construir ao menos duas camadas interdependentes para se entender a construção da narrativa documental.

Em *Santiago* (2007), é também interessante como a voz *over*, se pensada de forma orgânica, é marca de um ciclo de formação, mostrando-nos que aquele que deveria ser o primeiro documentário de Salles se torna, na verdade, seu filme de descanso como diretor, já que depois de *Santiago* Salles não dirigiu mais nenhum filme.⁹ É como se todos os filmes e experiências que existiram nesse período, entre a primeira tentativa de montagem de *Santiago* e o corte final do filme, fossem necessários para que Salles conseguisse finalizar seu primeiro documentário. Cada uma das experiências só toma seu completo valor quando, ao fim, colabora para aquilo que desde o princípio precisava ser feito.

Muitas das escolhas estéticas, técnicas e de elementos culturais apropriadas por Salles em *Santiago* (2007) são, ou referências já utilizadas por ele em algum filme anterior, ou referências do gosto do mordomo Santiago. Ao fim e ao cabo, são experiências que se prolongam e se transformam, como que em uma viagem. O filme *A roda da fortuna* e o fonograma da ária do *Barbeiro de Sevilha* são apresentados após serem nomeados por Santiago; o trecho de Ozu no pós-escrito do documentário é uma referência de João Salles e é um filme que discute o respeito aos mais velhos, a sua memória e o seu esquecimento; a *Dança dos Espíritos Abençoados*, de Gluck, já fora utilizada em *Nelson Freire* (2003).

Em certa medida é possível, então, identificar em *Santiago* (2007) características do que na literatura foi chamado de romance de formação. Lejeune (2008: 42) indaga: “Qual seria essa verdade da qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoal, individual, íntima, do autor, isto é, aquilo que todo projeto autobiográfico visa?”. Para Gatti,

Se pensarmos o romance de formação como uma forma orgânica, ou mesmo como uma forma simbólica no sentido dos primeiros românticos alemães, em que os diversos episódios se conectam na composição de um todo, notamos que cada episódio não possui um sentido, ou melhor, uma necessidade nele

9. *Santiago* (2007) foi o último documentário dirigido por João Moreira Salles do início ao fim. Desde 2007, ele tem se dedicado mais à revista *Piauí*, criada e editada por ele. Recentemente, ele assumiu, juntamente à montadora Jordana Berg, a fase de finalização do filme póstumo de Eduardo Coutinho *Últimas conversas* (2015), no entanto, a direção do filme permanece com o nome do falecido diretor.

mesmo. São elementos casuais que adquirem sentido ao compor uma unidade maior, representada pela trajetória formativa de um herói (Gatti, 2014).

O compartilhamento de memórias com Santiago é um elemento também importante para a composição do caráter autobiográfico desse documentário. Aos dez minutos de filme, a voz *over* revela que, certa vez, quando os pais saíram para jantar, Salles vira Santiago tocando Beethoven ao piano, de fraque. A voz se dá conta de que, ao montar o filme de 2005, tem consciência de que essa memória não pertence apenas a Santiago, mas também a si próprio.

Nessa sequência, a revelação é feita ao longo de um *travelling* à luz do dia do corredor percorrido pelo menino João na noite do passado, em um plano que nos lembra os longos *travellings* de Alain Resnais em *O ano passado em Marienbad* (1961), outro filme sobre a memória. A figura do *travelling* pelos corredores da casa é apresentada novamente quando a voz *over* diz que retomou o filme por ter tido vontade de retornar à casa. É como se, mais uma vez, retornasse aos corredores da memória.

Para Deleuze, referindo-se a Resnais (mas poderíamos também considerar a mesma observação para *Santiago*), esses *travellings* “constroem contínuos, circuitos de velocidade variável” (1990:145). Os contínuos são lençóis de passado, maleáveis, passíveis de transformações, cada uma delas com “uma ‘idade interna’, e poderemos considerar uma coexistência de lençóis ou de contínuos de idades diferentes” (Deleuze, 1990: 145).

Como observa Taís Marcato:

Por trás do objetivo de João Moreira Salles em registrar e expor seu singular personagem, esconde-se um desejo de reviver suas lembranças da infância, da sua família. Santiago é assim um conector que possibilita ao diretor essa jornada de autoconhecimento e de resgate do passado (Marcato, 2014, não paginado).

Ao retomar essas imagens, João Salles parece, portanto, fazer um esforço constante de retorno à sua experiência pessoal, colocando em relevo aspectos particulares de sua história, de sua personalidade. Todavia, sua memória funciona de outro modo, ele mesmo já é um outro, e a sua forma de lidar com seus esquecimentos, suas lembranças e com a expressão de sua subjetividade é outra também.

Reflexões finais

Em *Santiago* (2007), podemos perceber que as imagens se constituem como espaço de experiência ao passo que se compõem de um passado atual, capaz de ser incorporado por Salles no presente, não sendo apenas lembranças do diretor, mas todo um conjunto de experiências alheias, coletivas, que

o possibilitam refletir sobre aquele tempo (Koselleck, 2006). Para Reinhart Koselleck,

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, que não precisam estar mais presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é preservada uma experiência alheia. Neste sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias (Koselleck, 2006: 309-310).

O trabalho com os arquivos da primeira montagem de *Santiago* solicita ajuda, então, da memória, pois ele depende daquilo que as imagens do passado evocam, das experiências físicas e afetivas da memória. Nessa direção, os arquivos propõem uma hibridização entre os processos de escrita da narrativa e de evocação da memória. De forma complementar, a expectativa assume um espaço importante ao se trabalhar com as imagens de arquivo, pois, ao passo que ela indica o futuro, lida com as possibilidades das experiências acumuladas naquelas imagens. Nesse sentido, experiência e expectativa completam um ciclo de pensamento não só sobre o tempo que atravessa as imagens, mas também daquele que atravessa a própria história de Salles.

Nessa perspectiva, é o exercício da montagem que dá a esses arquivos a possibilidade de desviar, repensar e restituir as narrativas. Os arquivos evocam memórias que não permitem o esquecimento das narrativas de formação pessoal, pois, enquanto documentos plenos de passado, mostram-nos a possibilidade de rever, reinterpretar e reescrever nossas histórias a partir de processos técnicos e poéticos revelados pela montagem fílmica, “trazendo à tona aspectos recalcados da vida” (Leandro, 2012: 3).

Para Anita Leandro, a montagem é “uma estratégia política de deslocamento das imagens, pois só ela permite tirar as imagens do lugar onde se encontram, confiscadas, e trazê-las de volta à vida, ao espaço da confrontação” (Leandro, 2012: 3). Dessa forma, a montagem se torna um processo que conjuga escolha, ritmo, tempo, olhar e atenção, apresentando o cinema não só como crítica da realidade e da virtualização dessa realidade, mas também como processo de reescrita de histórias particulares, do cotidiano.

A montagem pode ser também pensada, então, como elemento da operação que atravessa espaço de experiência e horizonte de expectativa do material com que se trabalha, pois, assim como é feito em *Santiago*, ela convoca aquilo que era tido como matéria morta, esquecida, dando uma nova chance ao acúmulo de experiências que possui aquele arquivo e explorando suas potencialidades, seu horizonte de expectativas.

Muito importante nesse processo é a voz em primeira pessoa, tanto do entrevistado Santiago, quanto a voz *over* de Fernando Salles com as palavras de seu irmão João Salles. Diretor e personagem contribuem, assim, com seus testemunhos sobre a narrativa da relação entre eles, com suas lembranças e esquecimentos, faltas e excessos, de forma a compor aquele documentário autobiográfico. Segundo Paul Ricoeur,

Uma história descreve uma sequência de ações e de experiências feitas por um certo número de personagens, quer reais, quer imaginários. Esses personagens são representados em situações que mudam ou a cuja mudança reagem. Por sua vez, essas mudanças revelam aspectos ocultos da situação e das personagens e engendram uma nova prova (predicament) que apela para o pensamento, para a ação ou para ambos. A resposta a essa prova conduz a história à sua conclusão (Ricoeur, 1994: 214).

Seja por sua característica de ser feito a partir de arquivos, seja pelas aproximações com o filme de família ou às qualidades de biografia e autobiografia, em *Santiago*, o tempo que atravessa as imagens, juntamente à sua montagem, é o elemento que possibilita a multiplicidade de narrativas. O material bruto de *Santiago*, enquanto arquivo, é lugar de memória. A partir do momento em que Salles se debruça sobre aquele material, ele lê não somente as imagens produzidas, mas todo o processo de produção dessas imagens que compõe também seu processo de formação enquanto cineasta.

Essa nova leitura de imagens apresenta ao diretor traços do passado e traços de ruptura com esse passado. Ao mesmo tempo, evoca memórias, que demandam de Salles uma ação sobre aqueles arquivos. Dialogando novamente com Philippe Lejeune, “não posso pedir ao cinema para mostrar o que foi meu passado – minha infância, minha juventude –, posso apenas evocá-lo ou reconstituí-lo” (Lejeune, 2008: 227).

O primeiro filme, o filme não terminado, torna-se, então, o filme da pausa, o filme em que se expressa claramente, seja pela estética, seja pela nova relação ética apresentada por Salles com Santiago, o acúmulo de experiências, o romance de formação do diretor. Há, assim, um convite pessoal, íntimo e quase que confessional para entender as camadas de ambiguidades presentes não só no filme, mas no próprio cotidiano da casa da Gávea.

Isso é proporcionado pelo tipo de montagem utilizado em *Santiago*. Ela ressignifica uma narrativa interrompida, mas também deixa que a imagem exponha suas potencialidades, suas relações com o espaço e com a sociedade na qual foi produzida. Isso se dá por meio da narração, cuja pretensão não é “transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador para passá-lo aos ouvintes como experiên-

cia. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila” (Benjamim, 2010: 107).

Ao retomar as imagens em *Santiago*, Salles se coloca sob o risco da subjetividade, o risco da exposição de uma relação hierárquica delicada, mas também explora uma reflexão sobre si, sobre sua própria história enquanto documentarista. O documentário autobiográfico, portanto, coloca-se como um dispositivo interessante de expressão de si, sem, no entanto, impedir a identificação de questões comuns ao cotidiano em geral. Sob o risco da exposição, há também a possibilidade de explorar, dessa forma, narrativas que atravessam imagens no tempo, evocando memórias que permitem a continuidade de histórias e do acúmulo de experiências de formação do sujeito no mundo.

Referências bibliográficas

- Arantes, S. (2007). Após ‘Santiago’, Salles volta à família. *Folha de São Paulo*. 24 Agosto. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilus/trad/fq2408200707.htm>
- Benjamin, W. (2010). Sobre alguns temas em Baudelaire. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense.
- Bernardet, J.-C. (1985). *Cineastas e Imagens do Povo*. Ed. Brasiliense, São Paulo.
- Brenez, N. (2002). Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. *Cinémas*, automne, 13(1-2): 49-67.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Humanitas.
- Cursino, A. & Lins, C. (2010). O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Conexão – Comunicação e Cultura* (Revista acadêmica do Centro de Ciências da Comunicação da Universidade de Caxias do Sul), 9(12): 87-99.
- Deleuze, G. (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Dosse, F. (2009). *O Desafio biográfico – Escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP.
- Esquenazi, J.-P. (1995). L’effet ‘filme de famille’. In R. Odin (org.), *Le filme de famille : usage privé, usage public*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- Feldman, I. (2012). *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.

- Freire, M. (2012). *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume.
- Freire, M. (2003). Jean Rouch ou o filme documentário como autobiografia. Uma introdução. *Estudos Socine de Cinema*: 19-26, ano V, São Paulo.
- Freud, S. (1997). Recalque. *Os Filósofos Através dos Textos*: 268-271. São Paulo: Paullus.
- Gatti, L. (2014). A montanha mágica como romance de formação. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, (15). Disponível em: http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_15_LucianoGatti.pdf.
- Huysen, A. (2000). *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Koselleck, R. (2006). Espaço de experiência e horizonte de expectativas. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*: 311-337. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Leandro, A. (2009). Estratégias contemporâneas de inclusão da imagem de arquivo no cinema. *Anais do XIII Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine)*. São Paulo. Disponível em: <http://www.socine.org.br/anais/interna.asp?nome=anita%20leandro>
- Leandro, A. (2012). Desvios de imagens, ontem e hoje: de Debord a Coutinho. *Anais do XXI Encontro Anual da Compós*. Universidade Federal de Juiz de Fora, junho.
- Lejeune, P. (2008). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Lins, C. (2009). A voz, o ensaio, o outro. In B. Furtado (Org). *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games*. São Paulo: Hedra.
- Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Marcato, T. (2014). O sujeito no documentário torna-se o sujeito do documentário: um estudo sobre a autobiografia em *Santiago*. *Associação Brasileira de Cinematografia*, 4 Abril. Disponível em: <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=1377&/o-sujeito-no-documentario-torna-se-o-sujeito-do-documentario-um-estudo-sobre-a-autobiografia-em-santiago>
- Migliorin, C. (2010). Sob o risco das imagens: a cena na cena. *Grumo*, 8: 50-55. Buenos Aires.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus.

- Odin, R. (1995). Le film de famille dans l'institution familiale. In R. Odin (Org.), *Le filme de famille: usage privé, usage public*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- Ramos, F. (2012). A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. *Rebeca*, 1:1-38.
- Ricoeur, P. (1994). *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus.
- Roitman, J. (2007). *Miragens de si: ensaios autobiográficos no cinema*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica.
- Teixeira, F.E. (2006). Documentário moderno. In F. Mascarello (Org.), *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus.
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

Filmografia

- 33* (2003), de Kiko Goifman, Brasil.
- A roda da fortuna* (1953), de Vincente Minnelli, Estados Unidos. Título original: *The Band Wagon*.
- Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, Brasil.
- Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, Brasil.
- Era uma vez em Tóquio* (1953), de Yasushiro Ozu, Japão. Título original: *Tokyo monogatari*.
- Histórias(s) do cinema* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, França. Título original: *Histoire(s) du cinema*.
- Nelson Freire* (2002), de João Moreira Salles, Brasil.
- Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, Brasil.
- O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais, França. Título original: *L'année dernière à Marienbad*.
- Santiago: uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Moreira Salles, Brasil.
- Últimas conversas* (2015), de Eduardo Coutinho, Brasil.
- Um passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut, Brasil.

Terra deu, terra come: a profanação do dispositivo fílmico por meio do cinema documentário

Kamyla Faria Maia*

Terra deu terra come (2009, Minas Gerais-Brasil, 88 min.)

Produção e direção: Rodrigo Siqueira

Fotografia: Pierre de Kerchove

Introdução

Segundo Agamben, o dispositivo faz parte dos mecanismos políticos que têm a “capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos” (Agamben, 2009: 13). Antes dele, o termo foi desenvolvido por Foucault em *História da sexualidade* e pode ser definido como:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (Foucault, 2000:137).

Para Foucault, os dispositivos estão inscritos em uma posição de poder e têm a finalidade de obter determinado efeito, são ferramentas necessárias para distinguir o que é visto como verdadeiro. Por isso, eles são de natureza estratégica e pressupõem “certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las” (Foucault, 2000: 138).

Já Deleuze, quando analisa o termo, lembra que o dispositivo, composto por linhas de natureza diferentes, está ligado a três dimensões: o saber, o poder e a produção de modos de subjetivação.

* Mestre. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, Programa de Pós-Graduação em História. 74605-080, Goiânia, Goiás, Brasil. E-mail: maia.kamyla@gmail.com

E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objeto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras. Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a variações de direção – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a derivações. Os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vectores ou tensores. (Deleuze, 2006: 01).

Dessa maneira, o dispositivo é responsável por processos de subjetivação ou dessubjetivação, ou seja, interferem na forma como os sujeitos se veem, se julgam e se apresentam. Agamben afirma que a subjetivação nasce da relação entre os seres vivos e os dispositivos, já que os dispositivos capturariam os seres vivos dando origem aos sujeitos. Ao fazer essa captura dos vivos, principalmente por meio da captura do desejo dos indivíduos, os dispositivos lhes oferecem a possibilidade de felicidade e de pertencimento a uma comunidade e é esse sentimento que vai garantir a manutenção do funcionamento social. O sujeito criado nesse processo funciona como engrenagem da máquina e servirá ao intuito principal que é a permanência do funcionamento do dispositivo.

A forma de funcionamento do dispositivo retira as esferas sociais e políticas do uso comum e transforma essas esferas em algo inacessível para a maior parte dos indivíduos, já que apenas os especialistas ou técnicos podem opinar e decidir. Dessa maneira, as pessoas não estariam preparadas para decidir sobre os objetivos, funcionamento, metas e processos das instituições e assim permaneceriam excluídos de qualquer mudança. Para retirar tais instituições do âmbito do inacessível e colocá-las ao alcance das decisões de todos os implicados, Agamben afirma que é preciso recorrer à profanação (2007).

Profanar seria restituir as esferas de poder ao uso comum e, sobretudo, permitir aos indivíduos usá-las das mais diferentes maneiras. Profanação seria uma tentativa de desconsiderar a separação entre o sagrado e o profano, servindo como um anti-dispositivo. Ele aponta também uma relação íntima entre os termos “usar” e “profanar”, já que a profanação seria uma operação que desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que o capitalismo, em suas esferas econômica ou jurídica, havia confiscado.

O dispositivo fílmico: legitimação do ato de ver imagens

O cinema é um dispositivo capaz de interferir nos processos de subjetivação. Quando estamos no cinema, nosso corpo permanece imóvel e nossos olhos continuam a se mover e procurar significados. Para Aumont o cinema seria um dos dois grandes dispositivos de imagem e estaria “baseado nas ima-

gens projetadas de tamanho variável, mas frequentemente muito grande, vistas ao mesmo tempo por determinado número de espectadores, em um lugar especialmente destinado a essa apresentação” (Aumont, 1993:176). Esses mecanismos seriam responsáveis por legitimar o ato de ver imagens em uma relação determinada por “meios e técnicas de produção de imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundi-las” (Aumont, 1993:135).

Compartilhando do mesmo entendimento, Dinara Guimarães classifica o cinema como “vazio iluminado”, pois assim como a luz do projetor ilumina a sala, o cinema é capaz de iluminar parcialmente o vazio que nos constitui – numa relação direta com a perspectiva da morte, o vazio de toda a significação que se oculta no cerne da produção de sentido. A autora acredita que o dispositivo é um “diálogo com a ausência, o indizível, o para além do não-dito”, como uma “busca continuada de uma origem que recua e ao mesmo tempo está sempre presente” como traço, resto. (Guimarães, 1993:11) Ou, de outra maneira, ele é capaz de atingir não apenas nosso olhar, mas também nosso espírito, como “os fantasmas: o que volta sempre, o que assombra” (Aumont, 2004:145).

Avançando mais na análise do cinema enquanto dispositivo chegamos ao conceito de *scinestesia*, uma síntese entre as noções de sinestesia e cinestesia desenvolvida pelo pesquisador Marcio Pizarro Noronha, por meio do qual a tela de projeção é percebida como “um espaço geográfico habitável”, uma superfície que multiplica os trajetos do olhar, num jogo entre “situar-se e ver” (Noronha, 2007: 58). O olhar não deve ser visto apenas como uma atitude ativa do espectador em relação ao filme. Em direção contrária, a obra cinematográfica volta sobre o espectador como olhar. O filme faz com que nos voltemos sobre nós mesmos, em um processo reflexivo, principalmente no cinema documentário.

Dessa forma, o cinema nos objetifica no momento em que toma a direção contrária e nos olha. Didi-Huberman, por meio do estudo das imagens, do cinema e da psicanálise lacaniana, nos mostra não apenas o que vemos nos filmes, mas o que volta para nós como olhar, “o que vemos se abre, nos racha ao meio e nos olha”, torna-se o “necessário instrumento de sua capacidade de existir, entre a ausência e a presa, entre o impulso e a surpresa” (Didi-Huberman, 1998: 79). Esse fascínio por imagens, mesmo aquelas que podemos definir como naturais e que são, muitas vezes, banais em conteúdo e sem grande apelo estético, é um dos atrativos do cinema documentário. Fascínio exercido sobre o espectador, consumidor de imagens não-ficcionais; sejam elas de *reality shows*, reportagens jornalísticas ou documentários.

No entanto, a atração por imagens captadas diretamente da realidade também recai sobre os realizadores. Isso é perceptível desde o momento inicial do trabalho, no ato de optar por esse gênero em detrimento da ficção. A opção corajosa, em grande medida, de escolher criar uma narrativa por meio de um documentário – considerado de segunda categoria, uma antessala da ficção – mostra o poder enigmático do real. Nessa medida, os processos de subjetivação não recaem apenas sobre os espectadores, mas também sobre os realizadores que, da mesma forma, são atingidos pelo poder do dispositivo e, ainda mais adiante, sobre a personagem que tem sua vida representada em um documentário. Todos esses sujeitos são impelidos a voltar-se sobre si mesmos, a refletir sobre suas realidades.

Como uma das tentativas de representar o real, o documentário tem que lidar com um campo rico e controverso: o da memória. Essa pode ser verbalizada e transmitida de diferentes formas pelo sujeito que realiza a busca consciente por suas lembranças ou pelo sujeito que vai em busca das memórias de alguém. Essa verbalização compõe uma narrativa muito próxima às narrativas de ficção, já que ambas utilizam as mediações imaginárias na refiguração do tempo. São momentos nos quais ocorre um encontro entre vida íntima do indivíduo e sua inscrição numa história social e cultural.

As narrativas biográficas são constantemente afetadas pela interpretação do sujeito ou de quem organiza o discurso. Este interlocutor não está passivo dentro do processo dialógico, pois também participa da criação de conhecimento. Narrativas como esta lidam com uma identidade inventada e reinventada, “configurações intencionais que, muitas vezes, ajustam o passado conforme as necessidades do momento” (Galle, 2006: 74). Por isso, como lembra Teresa Maria Malatian ao citar Peter Gay, é preciso tomar cuidado com as escritas de si, pois suas táticas evasivas e jogos de exposição e proteção, mais ocultam do que revelam (2008: 24).

Em decorrência desta constatação é necessário pensar no trabalho do investigador que faz o trajeto de buscar as memórias e também na noção de prova, principalmente aquela trazida pelo pesquisador italiano Carlo Ginzburg. É preciso lembrar que o passado não pode ser reconstruído em sua totalidade e que para chegar a um relato autêntico é preciso rever indícios e testemunhos numa busca por “pensar e representar a realidade, com todos os equívocos e ambiguidades que isso comporta” (Lima, 2007: 111).

As obras não ficcionais, entendidas como um campo propício para a criação de narrativas biográficas, devem ser analisadas sob estes mesmos conceitos. O cineasta invade a vida das personagens tanto para deixar que elas falem sobre si e recriem sua experiência, quanto para recriar a si mesmo a

partir da história delas, para viver a realidade que elas vivem. Desta forma, o filme se transforma em um testemunho de vida e assim nos leva a conhecer o mundo histórico dos indivíduos. Como define Eliseu Souza (2008: 37) tais documentários podem ser percebidos como “modos de narração constituídos de discursos da memória a partir da centralidade do sujeito que narra”.

No entanto, o dispositivo fílmico traz um diferencial à construção de narrativas biográficas, já que, diferente de um relato escrito, estas obras nos possibilitam ver a imagem da personagem biografada. Deparamo-nos com o sujeito em seu todo por meio da imagem em movimento. Nas obras documentais temos a possibilidade de ver suas expressões faciais no momento em que relatam suas lembranças, seus movimentos corporais, suas hesitações, enfim, as emoções que cada momento do testemunho traz à tona para os biografados.

Para analisar um documentário é preciso levar em conta as reações do biografado frente ao aparato cinematográfico, a sua relação com o realizador e as intervenções deste último sujeito na construção da obra. A forma de abordagem e angulação dos filmes podem interferir de forma significativa na maneira como as histórias de vida são relatadas. O documentarista, neste caso, é o observador corporalmente situado no mundo e auxiliado por um dos mecanismos de maior penetração, a câmera filmadora, que produz sentido por sua posição “constitui, em toda a construção perspectiva, um poderoso mecanismo gerador de sentido” (Frayze-Pereira, 2005: 110-113).

A profanação no cinema documentário: *Terra deu, terra come* (2010)

O filme *Terra deu, terra come*, do estreante Rodrigo Siqueira, pode ser considerado uma profanação do dispositivo fílmico, já que ele é desvirtuado de seu caráter burocrático do gênero e expande as fronteiras do conceito de documentário. A fabulação – que vai ao encontro do conceito de cinema documental, sempre ligado com uma ideia comprobatória – aponta que é preciso fazer um novo uso dos meios audiovisuais para tratar de histórias reais, que é preciso brincar, fabular o real. Da mesma forma, é preciso oferecer novos mecanismos para que os seres retratados sejam mostrados em sua plenitude.

A obra conta a história de Pedro de Almeida, ou Pedro de Alexina, garrimpeiro de 81 anos de idade que vive com sua família na remota comunidade quilombola Quartel do Indaiá, no distrito de Diamantina, Minas Gerais. Ele é o último cantador de vissungos, os cantos fúnebres em dialeto africano banguela entoados durante o transporte dos corpos para o enterro e que foram trazidos pelos negros escravizados, principalmente aqueles vindos de Angola. O mote principal da obra é mostrar o velório, o cortejo fúnebre e o enterro de João Batista, que morreu aos 120 anos, segundo Pedro de Alexina, o qual atua

como um mestre de cerimônias do evento. O rito funerário é permeado por vários momentos em que Seu Pedro, familiares e conhecidos recontam memórias familiares e do garimpo em histórias carregadas de poesia e significados metafísicos que nos põem em dúvida o tempo inteiro, principalmente aquelas contadas pela personagem central.

Na parte inicial do filme ouvimos apenas uma voz que parece ser de um idoso, provavelmente do interior de Minas Gerais, muitas vezes de difícil entendimento. Ele fala sobre como Cristo criou a Morte e como ela agiria. Na tela preta, apenas a legenda do que ele diz. Na sequência, somos apresentados – por imagens e letreiros – ao espaço no qual a narrativa vai se desenrolar, o Quartel de Indaiá, São João da Chapada, Minas Gerais. Depois de alguns segundos a voz do idoso retorna, dessa vez sobre a imagem de uma bananeira, filmada de cima para baixo. Ele diz: “Ele está inchando. Vamos ver até amanhã, hein. Ele está inchando. Isso é coração. Coração”. Uma mulher pergunta: “Já esfriou?” E ele responde: “Não, está quente.” Ela pede: “Deixa eu ver.” E os dois reiteram: “Tá quente!” Para finalizar, o senhor conclui: “O homem escutava, hein diacho. Acha que tá morto e não tá, né. Aí, ele tá quente.”

Entendemos que alguém morreu recentemente, pois ainda está quente, e que o filme vai tratar da morte desta personagem ainda desconhecida. Nos minutos seguintes, mais rezas sob imagens de contextualização de uma casa modesta e, finalmente, sabemos que o morto é João Batista. Uma câmera situada dentro dessa casa acompanha o idoso que busca um pano para cobrir o morto. No local, homens jovens, mulheres e crianças, todas negras. Finalmente vemos o corpo, colocado em frente à entrada da casa e coberto por um pano branco. Seu Pedro, o idoso, fala da morte de João para o cineasta. Rodrigo é convocado por Seu Pedro a tocar o cadáver para sentir que ele está morno; o realizador aparece no plano ao tocar o defunto. Seu Pedro corre para buscar pinga para dar ao morto do qual não conhecemos a fisionomia. “Ele era muito pingüço, moço. Se não der ele não acaba, não.”

Seu Pedro diz que agora que está tudo encaminhado é preciso esperar pelo outro dia, para o enterro. Mas lembra que é preciso ficar de olho no morto, pois ele poderia ter contrato com o “Outro” e, nesse caso, seria uma perda de tempo preparar o corpo, pois ele iria sumir antes de ser enterrado. Rodrigo entra em cena novamente indagando sobre o assunto. Seu Pedro chama o cineasta para arrumar a janta para o pessoal e Rodrigo corta a filmagem com uma palma. Finalmente os letreiros iniciais com o nome do filme.

Pelas cenas finais, acreditamos estar assistindo à filmagem de um velório comum, real. Parece-nos que o cineasta, cuja presença é explícita, estaria naquela comunidade quilombola para nos mostrar os costumes preservados pelos

moradores e o ritual que antecederia o enterro de uma pessoa que acabara de falecer. E estaria no local também para retratar a vida de Seu Pedro. Ao longo do filme conhecemos sua história, ele é um garimpeiro, descendente dos negros escravizados que fugiram para o Quilombo de Indaiá, casado com Dona Lúcia, pai de catorze filhos, que teria ficado rico e perdido todo seu dinheiro por não saber “empregar” o que ganhou e também assassino do genro abusivo. Mas o que se apresenta ao longo do desenrolar do filme acaba por nos fazer suspeitar de tudo o que se passa na tela, pois não existe uma barreira nítida entre o que é fabulação, o que é imaginação e o que é memória. É real ou ficção? As personagens estão relatando o que realmente ocorreu ou estão recriando em cima da própria realidade?

Isso não é exclusivamente uma decisão estilística do cineasta, mas sim uma característica da própria comunidade representada, na qual o místico se mistura com o real. Prova disso é a sequência que vem depois da abertura do filme. O comerciante Seu Pedrin, que parece não conhecer um equipamento cinematográfico, afirma que os integrantes da equipe de filmagem são feiticeiros e que teriam parte com o capeta. Nessa sociedade é racionalmente possível ter parte com entidades espirituais, fazer feitiço ou melhor, ser “sabido”. Outras provas são os momentos em que Seu Pedro coloca uma máscara e representa um homem que quer proteger seu tesouro enterrado no quintal da casa. Quem é esse homem, uma personagem criada pelo idoso ou o espírito do morto, cuja “parte” com o “Outro” permite que ele seja “invocado” e retorne no corpo de Pedro para proteger seu maior tesouro?

Até mesmo o que parecia ser um enterro convencional na região ao final se mostra outra das fabulações de Pedro e do cineasta. O corpo é transportado por dois homens em uma rede amarrada a um galho de madeira. Outros homens, mulheres e crianças acompanham o cortejo. Seu Pedro entoava os visungos e comanda o cortejo. Quando chegam ao local em que João Batista seria enterrado e o corpo é descoberto o que vemos é um caule de bananeira. Em sua ponta a máscara que Seu Pedro usou anteriormente. O idoso finaliza o enterro jogando pinga no “morto” e acendendo um charuto. O cineasta então pergunta em que situação é necessário enterrar a bananeira e o idoso responde que é quando a pessoa que morreu tinha parte inteira com o “Outro” e por isso, tem o cadáver roubado pela entidade. Ele relata também um caso em que isso ocorreu. Então, Seu João Batista morreu, mas como tinha parte com o capeta o corpo foi roubado, sendo necessário enterrar o caule de bananeira?

O que se segue nos responde, em parte, a pergunta acima e nos mostra que não é possível delimitar o que é real, o que ocorreu de fato, como se espera em um filme não ficcional. Durante a fala de Seu Pedro sobre o “causo” do enterro

da bananeira vemos as imagens dele e de outro homem cortando a planta no quintal e colocando o caule em frente à casa. Essa sequência continua, agora com o áudio original, em que novamente ouvimos a conversa relatada no início deste texto, em que Seu Pedro e Dona Lúcia discutem sobre a temperatura do morto. Entendemos que desde o início o corpo que estava sendo preparado para o enterro era na verdade a bananeira. Não havia morto, não havia velório nem enterro, tudo era apenas uma fabulação, tão bem construída por Seu Pedro que nos sentimos enganados ao seu final.

Nos letreiros que encerram o filme ficamos sabendo que Rodrigo foi à região para resgatar a memória da passagem africana pelo distrito diamantino e que depois de chegar lá propôs que Pedro representasse um velório e um enterro “para instigar sua memória e garimpar lembranças”. Segundo o cineasta foi possível “apurar muitas histórias e alguns tesouros. Mas Pedro fez questão de enterrá-los sob uma ambiguidade que transita entre a verdade, a memória e a fantasia”. Pedro é o mestre de cerimônias não só do cortejo fúnebre, mas de toda a obra, e nos conduz por um mundo desconhecido e místico. Para se despedir, ele aparece novamente com a máscara, encarnando o homem que protege seu tesouro. O homem que protege antigas tradições. Olha para a câmera e se vai.

Memória, realidade e fantasia se misturam em um nível raro dentro do documentarismo brasileiro. O primeiro ponto desta obra que suscita discussões é a atuação de Pedro e seus familiares frente à câmera, que, a partir de uma *mise-en-scène* instigante, nos fazem perder a noção do que é real e do que é imaginário, na qual documentário e ficção não se distinguem. Não é possível saber até que ponto Seu Pedro e os familiares representam em frente à câmera ou apenas dão vazão a pensamentos e emoções sinceras. O momento crucial desta confusão é quando o idoso coloca a máscara e começa a interpretar uma personagem que está defendendo seu tesouro. A maquiagem do enterro, que ao final se mostra uma grande trapaça, também embaça a fronteira entre o real e a ficção.

O documentário pode ser entendido como um marco do cinema não ficcional nacional, pois esse gênero que se percebe como intimamente ancorado na realidade, se deixa seduzir pela ficcionalização do real e deturpa o método clássico, visto em filmes como *O velho*. Segundo Lins *Terra deu, terra come*, “perturba a percepção do espectador em relação ao tema e faz com que a percepção da obra esteja muito mais no sensorio do que no campo intelectual” (Lins, 2008: 81).

Nessa obra também está presente a discussão a respeito do fazer documental, já que em vários momentos o aparato cinematográfico e o caráter de

construção de discurso ficam em evidência, como no momento em que uma das personagens vê pela primeira vez uma câmera de filmagem, a qual chama de feitiço. Da mesma forma, o cineasta não se esconde durante as filmagens, em uma clara referência ao trabalho de Eduardo Coutinho e a relação dele com a personagem central ganha relevância, dando origem a momentos inusitados.

Por outro lado, a atuação de Seu Pedro, enquanto criador do filme é marcante. Ela é destacada no letrero final e é lembrada também nos créditos do filme, no qual Seu Pedro aparece como colaborador de direção. Ele não pegou a câmera em nenhum momento, e muito provavelmente não teve qualquer controle sobre a forma como o material filmado foi editado, mas a maneira como decidiu ser representado - dominando o processo e não sendo dominado, atuando e não apenas respondendo às perguntas do cineasta - foi essencial para a construção do filme. Ele não só aceitou a proposta do realizador como acrescentou às suas ideias toda a carga mística que determina o pensamento da população local e sem a qual seria impossível conhecer as pessoas que ainda habitam o Quartel de Indaiá.

Da mesma forma, a narrativa biográfica sobre Seu Pedro alcança uma forma de representação que leva em conta a fantasia e a constante reinvenção das lembranças e, conseqüentemente, do sujeito que conta suas memórias. O documentário parece não almejar a autenticidade tão buscada no gênero, mas sim alcançar um registro de toda a complexidade do ser humano no trabalho de recontar sua história. No filme de Rodrigo Siqueira “o verdadeiro [...] não se mantém como forma discursiva”, pois cria-se um “regime de imagem que potencializa o falso [...] em que o homem verídico morre [...] Surge um falsário que produz o indiscernível para ver passar uma narração que está sempre se modificando”. Seu Pedro de Alexina é o falsário, o homem que muda a narrativa fílmica e que possibilita que o documentarista habite “espaços incompossíveis, vários possíveis metamorfoseantes, e, assim, outras escritas cinematográficas”. (Furtado, 2010: 232).

Nesta nova forma de prática documental o objeto central são os processos e não mais a imagem. Como afirma Furtado:

A imagem faz coincidir a experiência vital com a experiência estética. Um estado de arte documental de total ruptura e dissidência com o encadeamento do corpo totalizado da imagem. O que passa com o documentário quando se instala no modo de fazer cinema da obra de arte contemporânea é a sua inscrição no precário, em que a experiência na obra é central. (Furtado, 2010: 235).

Relacionando esta forma de fazer documentário com as teorias de Deleuze sobre o cinema trazidas por Roberto Machado, poderíamos concluir que *Terra deu, terra come* se enquadraria no tipo de imagem designado de imagem-

tempo, onde há uma visão pura ou superior, “um exercício transcendental da faculdade de sentir que suspende o reconhecimento sensório-motor da coisa [...] proporcionando um conhecimento e uma ação revolucionária” (Machado, 2010: 273). Este cinema visionário, classificação na qual pode se enquadrar a obra em questão, transcende o sensório-motor e tende ao Todo do Tempo, como afirma Pelbart. Este Todo, segundo Deleuze, seria a Relação que não cessa de mudar, que não para de fazer-se e este Todo é concebido como Aberto, pois contém em si “a imensidão do passado e futuro” (Pelbart, 1998: 06). A imagem-tempo seria, então, o canal de acesso a este Todo, pois ela

[...] não se restringe ao presente em que aparece, que é apenas uma parte deste Todo e que permite representá-lo indiretamente. [...] coexiste com esse presente o passado que não é um antigo presente, e um futuro que não é um presente por vir. [...] Trata-se de fazer o antes e o depois entrarem na própria imagem presente, da qual de qualquer modo eles são inseparáveis no interior de um Todo coexistente, nos quais ele cai incessantemente. (Pelbart 1998: 13).

A imagem-tempo daria lugar a uma narração cristalina, a qual “deixa de ser verídica, de visar a verdade, de pretender ser verdadeira até mesmo na ficção, para se tornar falsificadora” (Machado, 2010: 282). Esta crítica à noção de verdade trazida por Deleuze a partir do pensamento de Nietzsche, traz uma apologia da arte que é considerada como força vital. “O poder criador, transfigurador da arte, com sua perspectiva para além do bem e do mal e de verdade e aparência, é o grande estimulador da vida, a força capaz de se contrapor à negação da vida” (Machado, 2010: 284). Fugindo de estereótipos ligados à prática e à estética do gênero documentário, muitos filmes, assim como *Terra deu, terra come*, têm conseguido trazer à tona a velha e nunca concluída discussão a respeito dos limites da representação do real.

Ao questionar esse limite e embaçar a fronteira entre ficção e documentário a obra de Rodrigo Siqueira se enquadra como uma profanação do dispositivo cinema documentário e também uma profanação do próprio dispositivo festival, ao fazer um reuso das possibilidades fílmicas do gênero. O filme designa novas possibilidades de uso do documentário, desloca o lugar de uso convencional da narrativa ao se aproximar da ficcionalização, mas mantém intacta as forças em jogo dentro do gênero documental e dentro do dispositivo festival: realizadores, personagens, críticos, espectadores etc. (Agamben, 2007). Em outra perspectiva *Terra deu, terra come* exerce uma profanação lúdica que se aproximaria de uma trapaça, pois cria “um ambiente propício para uma subjetivação, capaz de permitir a esse sujeito interagir com a obra, retirando dela elementos que irão se transformar em componentes seus” (Baptista, 2015: 20).

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Agamben, G. (2007). Elogio da profanação. In G. Agamben, *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- Aumont, J. (2004). *O olho interminável: cinema e pintura*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify.
- Aumont, J. (1993). *A imagem*. Campinas: Papyrus.
- Baptista, M.R. (2015). A profanação dos dispositivos em Giorgio Agamben. *Revista Estação Literária*, 13: 10-23. Londrina. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art1.pdf>
- Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cunha, M.T. (2007). Do baú ao arquivo: escritas de si, escritas do outro. *Patrimônio e Memória*, 3(1): 45-62. São Paulo: Unesp. Disponível em <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/8/455>
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Deleuze, G. (1996). *O mistério de Ariana*. Lisboa: Ed. Veja – Passagens.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Ferro, M. (1988). O filme: uma contra análise da sociedade?. In J. Le Goff & P. Nora (Org.), *História: novos objetos*, vol. 3. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.
- Foucault, M. (2000). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- Frayze-Pereira, J.A. (2005). *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Freire, M. (2009). A estética contra a ética: sobre os limites da representação do outro na produção audiovisual contemporânea. In B. Furtado (Org.), *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...*, vol. 1, São Paulo: Hedra.
- Furtado, B. (2009). O documentário como obra de arte. In B. Furtado (Org.), *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...*, vol. 1. São Paulo: Hedra.
- Galle, H.P.E. (2006). Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. *Matraga*, 18: 64-91. Rio de Janeiro: UFRJ.

- Gaudreault, A. & Jost, F. (2009). *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Gauthier, G. (2011). *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papirus.
- Guimarães, D.M. (1993). *O vazio iluminado: o olhar dos olhares* (Cinema-Psicanálise). Rio de Janeiro: Notrya.
- Joly, M. (1996). *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus.
- Lacoue-Labarthe, P. (2000). *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra.
- Lima, H.E. (2007). Narrar, pensar o detalhe: à margem de um projeto de Carlo Ginzburg. *ArtCultura*, jul.-dez, 9(15): 99-111. Uberlândia: UFUpp.
- Lins, C. (2008). *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- Machado, R. (2010). *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Maia, K.F. (2011). Entre o real e a ficção: (r)evoluções éticas e estéticas do documentário. *Semana do Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás, 1*, Goiânia, Anais... Goiânia: UEG.
- Maia, K.F. (2014a). É Tudo Verdade (1996-2010): a evolução do documentarismo brasileiro e a consolidação do festival como dispositivo autorizador. *Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal de Goiás, 11* (pp. 116-2118). Goiânia, Anais... Goiânia: UFG.
- Maia, K.F. (2014b). O festival de cinema no Brasil: as primeiras iniciativas, o período Embrafilme e a gestão atual da Ancine. *Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/ PUC-GO, 7* (pp. 159-168). Goiânia. Anais... Goiânia: UFG/PUC-GO.
- Maia, K.F. (2014c). O documentarista enquanto artista do cotidiano: a mimese, a genialidade e a relação com as imagens da realidade. *Simpósio Nacional de História Cultural, 7*. São Paulo, Anais... São Paulo: USP.
- Malatian, T.M. (2008). A biografia e a história. *Cadernos Cedem, 1*(1): 16-31. São Paulo: Unesp.
- Marcello, F.A. (2004). O conceito de dispositivo em Foucault: mídia e produção agonística de sujeitos maternos. *Educação e Realidade, jan-jun, 29*(1): 199-213. Porto Alegre.
- Melo, C.T.V. (2002). O documentário como gênero audiovisual. *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 25*. Salvador, Anais... Salvador.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Noronha, M.P. & Maia, K.F. (2013). Memória, biografia e cinema: as três diferentes maneiras de dar voz ao outro. *Simpósio Internacional de História, 6*. Goiânia. Anais... Goiânia: UFG.

- Noronha, M.P. (2007). Interartes e dança: uma pequena história entre o háptico e a scinestesia. *Engrupe Dança, Pesquisas Multidisciplinares em Dança*, 1: 54-63.
- Parente, A. (2007). Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In M. Penafria & Í.M. Martins (Orgs.), *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã: Livros Labcom. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/52>
- Pelbart, P.P. (1998). *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva.
- Ricouer, P. (2010). *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Unicamp.
- Seligmann-Silva, M. (2005). Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto Historia*, jun: 71-98. São Paulo: PUC-SP. Disponível em [http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf)
- Souza, E.C. (2008). (Auto) Biografia, identidade e alteridade: modos de narração, escritas de si e práticas de formação da pós-graduação. *Dossiê Fórum, POSGRA/UFS*, Ano 2, jul-dez, 4: 37-50. Sergipe: UFSpp. Disponível em http://200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identidades/revistas/ARQ_FORUM_IND_4/DOSSIE_FORUM_Pg_37_50.pdf
- Teixeira, F.E. (2006). Documentário moderno. In F. Mascarelo (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus.
- Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.

Filmografia

Terra deu, terra come (2009), de Rodrigo Siqueira.

ENTREVISTA

Entrevista | Interviews | Entretiens

Stories for social change in Hong Kong: an interview with the makers of *exodus of nowhere*

Anneke Coppoolse*

exodus of nowhere is a series of three documentary films that converses its makers', their friends', and family's personal stories about migration with detailed historical narratives about Hong Kong, Mainland China, and the larger Asian region. Lee Wai Yi, Enoch Ng, and Kelvin Wu – all connected through *v-artist*, a group of video activists that is concerned with social issues in Hong Kong, specifically with issues surrounding urban redevelopment – have come to the project via their own respective occupations with current matters of belonging and migration. Each of them had become increasingly aware of, and curious about, the meaning of “borders” through their engagements with social movements and this curiosity has resulted in approximately nine hours of film about themselves, the people close to them, and the socio-historical contexts in which they find themselves.

Lee Wai Yi, the most senior member of the group, started participating in social movements as a student in the 1990s. Her first involvement was with protests against the demolition of Hong Kong's rooftop housing – cheap and informal dwellings on top of residential buildings. The social struggle surrounding their survival engaged a progressive and self-organised grassroots movement. From this experience – along a range of other movements related to Hong Kong's grassroots population and their rights to the places in which they lived – she eventually formed, together with friends, *v-artist* in 2007. Enoch Ng, then, joined *v-artist* initially as an intern, years later. As a member of the next generation of students concerned with the society in which they live, he sought answers to questions about the conflicting relation between “local” and “global” in Hong Kong. Kelvin Wu, finally, is another of this new generation of students. Already working with grassroots people in the community-based struggles surrounding urban redevelopment, he joined the project of *exodus of nowhere* following his concern with anti-migrant sentiments and their exploitation by the government in its claims to the places where, among other people, many migrants live; places that are up for redevelopment towards substantial financial gain.

* Lingnan University, Department of Cultural Studies, Tuen Mun, Hong Kong.

With thanks to Lee Wai Yi, Enoch Ng and Kelvin Wu.

Apart from directly addressing the issues they came across via these movements and social struggles, however, the three filmmakers resorted to their own personal backgrounds that directly or indirectly involved stories of migration. They explored their personal lives to better understand and tell about what is going on with borders and migrants – in Hong Kong and in the larger Asian region. Hong Kong as a place that is shaped for a large part by immigrant populations is continuously negotiating who belongs and who doesn't – not only in Hong Kong as a whole, but also in and between its variant neighbourhoods and social groups. Matters of belonging and disbelonging are specifically problematic in light of the territory's socio-economic inequality, where grassroots people normally end up getting the short end of the stick. In the context of these struggles over, essentially, "borders" – being socially, economically, or geographically in or out – through migration, the makers of *exodus of nowhere* found it important to not simply present an argument against or in favour of certain local policies and public opinions, but to personalise and contextualise what is at stake, subsequently allowing their audiences an opportunity to reconsider their own positions.

In the following interview, I have attempted to grasp the places from which the filmmakers came to produce *exodus of nowhere*, but also to understand how the narrative form that they have chosen – in the conversation between personal stories and narratives of larger socio-historical contexts – has contributed to their aims to engage certain types of audiences in the spirit of "artivism".

The interview took place at *v-artist's* studio in Hong Kong, December 2015.

AC: What is *v-artist*? What is your mission?

EN: We have this motto "Returning Art to the People, and Returning the People to Art". So, we try to involve more grassroots people, more powerless people, in art making and art appreciation because we think that art is not just for money and commerce but also for communication. Everybody should have the right and the possibility to communicate with one another.

AC: Do you see art as a tool? A communication tool?

EN: Not exactly. Not just as a tool. It is more like a happening. The whole happening of the activity is art. It's not just something outside of the self, like a tool. We believe that democracy relies on how well people can communicate and make decisions together, equally. So, without a good tradition of communicating with one another, you cannot have democracy. This is basically what

we spend most of our time trying to work on. We have workshops, video-workshops, all kinds of screenings. The way we try to do screenings is that we try to link up people through social events; to link up people from different sectors. So that they learn to know each other; so that they have concern for each other. We also have different productions, long and short. We have long productions such as *exodus of nowhere*, but we also have many short productions such as reports about social events and actions. We are often both the organisers and the ones who document events. Although, we also try for grassroots residents to make recordings themselves. We principally use art as a means by which to organise people. The happening of the organisation of, and communication between, people is what we conceive of as art.

AC: So, from this position, you have come to your project *exodus of nowhere*? You have made the three episodes with the intention to screen them and make the screenings part of the event of art? Can you elaborate on this? What is *exodus of nowhere*? And what is the aim of this specific project?

KW: Enoch has a Christian background and so we picked up a biblical reference. “Exodus”, in the bible, is the departure from slavery in Egypt, towards the Promised Land. Yet, this journey took a long time and the Promised Land was in the minds of the people first of all an imaginary – a reason to escape, perhaps. I think that “exodus” [in our films] also means escape. Which is understandable, because the place that is escaped from is often oppressive. Unfortunately, though, the place that is escaped to is usually not a promised land, regardless of related dreams about a better life one might find there. This is a struggle for a lot of people. In 99% of the cases, the promised land doesn’t happen. But the imaginary of the promised land is sometimes even used in slogans to attract migrants. For instance, the American Dream. It is indeed a dream, an imaginary. The reality of it is never how it is presented in the dream. In *exodus of nowhere*, then, we explore migrant stories to reflect certain in-betweenness [between the exodus or escape and the arrival to some form of promised land] and we have picked up on those stories in our own families. There is not yet a dreamland for people. It remains a struggle. There has been an exodus but to nowhere yet.

AC: There are three films – three episodes, *the water is wide*, *gamble*, and *rondo for the dis/placed* – and each of these films involves a number of stories from different people, narrated for a large part by you. How have you defined their common story? Can you explain how you have organised the different narratives that you present in the films towards a common story?

KW: The theme that seeds through all films is, indeed, “border”. Firstly, we narrate how borders are used to exclude people within individual places, but also how they exclude people from entering those places. We explore the political meanings of the shifting of borders. Instead of just presenting borders, we have tried to represent the impact borders have on individuals. We tell stories about how people live through a crossing of borders; stories about people who have been rejected a legitimate identity – citizenship. But we also narrate the actual journeys across borders themselves. Secondly, we try to relate these kinds of stories to Hong Kong society as a whole. We [in Hong Kong] have this idea about our connectivity to the world: a connectivity that involves flows of capital, technology, people, etc. Yet, in reality, there are people coming over to Hong Kong who are being excluded [from both Hong Kong society and the world] and their labour is exploited. I am talking about domestic workers as well as other migrants whose work is exploited.

AC: The stories that you’ve chosen to represent are for a large part your personal experiences and the experiences of people close to you – family members and close friends. And you have connected these stories to the larger socio-political contexts of Hong Kong, the world. What was your intention to do so?

KW: Yes, my story is about an intimate relationship with a girl whom I met in Mexico. She’s from Mainland China. This is actually also one of the reasons why I became interested in the questions of “local” and “migration”. Finding a girlfriend across the border made the border between me and her more apparent. Before, I would have said that I know about the issue, but not in a way that directly affected me.

AC: The issue? You mean xenophobia?

KW: Yes, xenophobia [which is an increasing problem in Hong Kong, specifically towards people from the Mainland] but also more practical issues. For instance, I had to start making decisions about where to meet, where to stay, etc. The problem of the border in the relationship with my girlfriend is of course not totally identical to problems other migrants might have. However, I have tried to tell a story about these kinds of decisions that people might have to make when migrating to new places, by telling my personal story: decisions about where to meet next and where to stay. Of course, in the film, there’s a “juicy part” [about me meeting my girlfriend] but also a serious part that represents a relationship of young people dealing with problems of borders. Although we are young, university graduates, and therefore more mobile, there are other people in the world and in Hong Kong more specifically, who do not

have that kind social status or flexibility. Telling my story, I hope, also hints at the potential difficulties others might face when dealing with the same borders.

EN: Generally, in all the three films, we try to represent the individual narratives of a person or a family and also the social narrative of a society, the nation, or historical events. We try to connect these two so that we don't only see ourselves or only see the grand world events that seemingly do not directly affect us or our daily lives. All of us reflect on our own stories and those of our family and friends by making that connection. For me, my family history is quite typical to Hong Kong. You see, many of our grandparents came from Mainland China for various reasons; for political reasons, due to oppression, those kinds of things. They came to Hong Kong in search of a more stable and safer life. That is what also happened to my grandparents. My parents, further, are baby boomers and they grew up as Hong Kong's economy expanded. My parents benefitted from this development and became middle class. This is what happened. But very few people from my generation see themselves as non-Hongkongers. If their grandparents came to Hong Kong in the early days and if their parents are born in Hong Kong, they would consider themselves Hongkongers. But as you can see, we don't have to go back many generations before we get to a migrant. It is odd that we currently have this strong feeling about Hong Kong being "our place" where we have all the rights to claim our resources. More importantly, we are not only claiming and using resources "from Hong Kong". We are actually exploiting resources from elsewhere. In Hong Kong we have domestic workers working for us 24 hours and six days per week, if not seven, at a very low pay. These are people who have had to leave their families back home. Children live without their mothers, because they are caring for other people's children in Hong Kong. Not to mention, also, all the food and water and other basics that we need here in Hong Kong. These things also mainly come from elsewhere. We seldom see it in this way, however. We always think that these are resources that we ought to have and we ought not to share. And it is becoming more problematic now, because today we are no longer the richest society in the region. There are now many people from the Mainland richer than us, which causes us to feel threatened. Our identity is in crisis, as one might call it. And the lesson of this is, perhaps, that we are not always lucky. Situations might change. And this is the underlying message in the part of the film that I narrate.

KW: I would like to add the reason for us to engage in such storytelling. Today, people seem to have lost the ability to tell real stories. One can talk about politics or discourses in very abstract terms, yet this has an alienating effect. Or, one can tell one's own story only to address personal development.

It seems that, besides abstraction, “development” is all there is to stories. Hong Kong’s Urban Renewal Authority, for example, would bring out stories about buildings that are not matching modern requirements and that are subsequently redeveloped and presented in relation to the narratives about Hong Kong’s overall development; development that is always celebrated. Indeed, today’s stories are either too abstract or they are entirely “a-political”. I think that telling personal stories in the way we do in the films, allows a moving away from both abstractions and celebrations of development. The stories that we have tried to capture are told in a language that is understandable. People can relate to the kind of stories we tell. It is like Enoch said, they suggest both the personal journey and the wider context and subsequently hint at the kinds of power relations that allow for such journeying to either fail or succeed. Our films connect the grand narratives to individual stories and allow, in this way, the members of our audience to relate to them and, hopefully, consequently think more about their own situations.

EN: I think that what we learnt [from making these films] is that we are more used to rational or objective ways of narrating things – although it is not necessarily always rational or objective, we pretend it is. But this kind of language does not necessarily connect people. And this is a problem. We, as people with leftist ideas, have lost the ability to connect people through our language [due to the abstraction of our critiques]. Telling individual stories, however, [in the way we did it in the films] helps to again make these connections. It always helps to connect with others, because we have emotions. How we treat our emotions, how we deal with them, is difficult. It should not follow a clear-cut model of difference that suggests that “you are bad” and “I am good” or “somebody is always right” and “somebody else is always wrong”. We have to understand situations and relations with other people in order to better understand and deal with our emotions.

AC: Wai Yi, as you trace the stories of your parents in the third episode, *rondo for the dis/placed* – where they were born and raised and their journeys, as people of Chinese descent, from Malaysia and Indonesia to China and Hong Kong – what current concern did you have that made you want to tell their stories?

LWI: The three of us are not thinking about the older generations nostalgically. We explore their stories for a different purpose. Like I also said in the film, if you do not know what happened before, you cannot understand what is happening now. By featuring what has happened before, we hope that our audience would reconsider whether they still think the same about what

is happening at the moment. This is a very classic way of telling stories or making films: there are two groups of people that hate each other. One is oppressing the other, but in the end you find out that actually the other guys were the bad ones. There are many such stories. And they are very easy to understand if you know what happened before. Yet, people don't know their history now. For me this is very difficult. When I was in secondary school, students had history lessons – both world history and Chinese history – and although they are all bad histories [badly told], they gave some general context to our situation and we had some understanding of the historical sequence of events. We knew, for instance, that the Second World War [in South-East Asia] was from 1941 till 1945. But nowadays, I don't think people really know anymore when the Second World War was. I think that's very problematic. Further, the Chinese history that was taught followed a very clear authoritarian path. So, if you studied history, you knew politics. In my time, even if you were a bad student, you followed the history lessons in class. You would have picked up some of it. If your history teacher was a good storyteller, then you'd have picked up more and you might have even liked history. The biggest problem now is that we don't have a collective history. We don't know what happened elsewhere. We don't know what happened before. In terms of space and time, we don't know what happened other than what is happening here and now. For me, retracing the histories of my parents, I basically sold out my family to present a story of their history. Or, actually, there were two incentives for the intertwining of personal stories with structural historic descriptions, in my case. I wanted to make an effort towards some kind of family reunion. My father [born in Malaysia] hated my grandfather for a long time because he didn't go to the New Village [a concentration camp that he and his family were asked to move to by the British military during the Malayan Emergency in the 1950s, causing them to be temporarily homeless]. But my father didn't know what this New Village concentration camp was about. [Taking him back to Malaysia to trace his history and showing him this film afterwards, helped him to understand.] For my mum – but also for my dad – I also wanted them to know why I'm doing what I'm doing [engaging in social movements]. After this film, our relationship got much better. This is my personal reason. But the social reason is, indeed, to offer a historical context and more specifically to show that all our personal histories somehow connect to stories of migration – to some kind of moving around in search of a [better] life. And, indeed, after each screening we were told other stories by the audience too. I think the films [and the way in which they are constructed] invite more stories. The other thing is that we make use of the “a-political” nature of the individual stories of

people. That is, we try to approach sensitive issues “a-politically”. We don’t argue with people. We don’t say “now you’re wrong”, “it should be like this”. We just tell stories about people moving across borders due to certain circumstances. We like to achieve the effect of “if it were you, what would you do?”; “what decisions would you make?” It brings people back from the abstract to the human level. That is what we try to do. And during some of the screenings, we might have changed the minds of one or two people with originally more conservative views. Although we might not have instantly changed their minds, we might have helped them to think more. With our film screenings, we are actually targeting three groups of people. One is the group of social workers, because they deal with a lot of new immigrants [many grassroots people are new immigrants from China]. Actually, xenophobia is quite serious among social workers. They think that new immigrants come to benefit from Hong Kong and although it is true that some of them may lie about their situations to get welfare, this is not necessarily true for everyone who comes to Hong Kong. The second group, then, is the church – the Protestant church and Catholic church – because they reach out to many people and they put emphasis on human empathy. So, we would like to try for them to also engage in our discussion on migration.

AC: Do you mean that you would screen the films during certain church gatherings?

LWI: Yes. This is one direction. And the third group is students and people with mildly conservative views, because they are not the far right. They are not yet too xenophobic. They think more rationally. They think “A happened and then B happened”, but we can still tell them that actually “after A, B didn’t happen but C happened”.

AC: Where would you find these people? Or do you mean you would find them within those different groups – social workers, churchgoers, and students?

EN: Many young people are like this. We’ll do screenings in colleges. There are many young people who have good intentions and have concerns about the society but most of their resources are of a more conservative nature, following right-wing discourses and social analyses. So, they would have some xenophobic sentiments but are still open to change. They may not yet have made up their minds. We would like to engage in discussion with them and give them the chance to expose themselves to different ideas.

AC: Let me share my own experience of watching your films. They are engaging. Even though they are very long, I wanted to keep watching. But I also felt that they overwhelm the audience with information. Many different and very big incidents and historical moments are highlighted – from the Tiananmen Square massacre to the Handover of Hong Kong to China, and from the Japanese invasion of Southeast Asia to the rise of neoliberalism and Thatcherism. It is really an overload of historical facts, personal experiences, dates, events, etc. It all connects with each other, yet it is overwhelming and it therefore requires a lot of labour from your audience as well, to process it all. What I understand from you, though, is that the “event” of the screening is not only about the screening itself but also about the intended discussion afterwards. Which indeed invites members of the audience to share their own stories. So, I think I understand why you have made your films the way you did. You want your audience to put in the labour of processing all they see, to make them think and talk more. This is what I understand from you. *exodus of nowhere* is, in this way, a never-ending project. But I wonder, since you have produced something like a trilogy, if there is still some kind of closure. Is it going to stop somewhere? Additionally, I wonder – although I know you’re still screening it in places, so perhaps you have yet to find out the answer to this last question – whether you think you have succeeded. I wonder whether you think that your approach in telling personal stories in context, has been successful in achieving what you want: engaging discussion, making people think more about their own situations?

EN: As to the potential closure, at the moment we don’t have any plans for making a fourth film. But, if we have one, we might make one. We don’t know. For now, three films is quite enough for us to do screenings. Because, as we mentioned before, the art is not only the documentaries, it is the event of screening and discussing. We are trying to make an impact through the discussions and so far we have not done this enough. For instance, during the *Social Movement Film Festival* (2015) there were only two screenings and we have only reached, probably, about 100 people. That’s far from enough. We haven’t yet reached people in the church either and we have to reach more social workers too. So, this year we’re trying to put all our effort in doing screenings and creating discussion. And also in making records of these discussions to continue the discussion.

KW: Yes, it’s “unending” in a way. There is a continuation. I think you were asking whether there is an end to the project. The answer to that is very difficult because we hope that by screening the films and creating discussions, people take some of it home and reflect; start to understand the world slightly

differently. In a place with a population of 7 million people, we have only reached a few. Still, I think we did successfully reach those few. For example, there was a university student who shared with us that after watching the second film she had become more understanding towards her own family. Her stepmother is from China and even though they live together in the same house, she used to have a rather negative feeling towards the person. I'm not saying that she should not feel bothered with her stepmother, but at least by watching our film she came to perceive of her less negatively. She started seeing her family situation in context. This, to me, is already a success. Whether we reach only a hundred or two hundred people that does not matter. As long as we help change some mindsets. This is how I see it.

EN: When it comes to the way in which people tell stories, we – ourselves – are also still learning. The interesting thing is that, last year, some of the audience said that after watching the film [the second episode] they would like to make their own films about their own families. We thought that this was a good thing to hear. Perhaps, at some point, there will be enough audience members to make their own fourth episode. Who knows. We did talk about organising some kind of workshop to help people make their own films.

AC: How about you, Wai Yi? Do you feel satisfied with the kind of responses that you have received?

LWI: There is always room for improvement, of course. I think that we have the potential to do something, but we haven't done it yet. For the time being, we should not be making more films. We should do screenings. The films have to become their own movement, so they need to be screened and discussed and responded to. Rather than putting a lot of time and effort in making another film and do only a few screenings, we want to build on our current films. We don't need to tell any more of our own stories. We can now get more stories from those who see our films. This may not be in the form of a film, but perhaps in the form of real [verbal] storytelling. This is something that we have worked around before. About three years ago we developed a storytelling workshop but it was more suited to people who already wanted to write or tell stories. Perhaps, now, we can do something like that again but engage more people.

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard

Gabriela Machado Ramos de Almeida*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação.

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação.

Resumo:

A tese apresenta uma reflexão sobre o ensaísmo no cinema, a partir de um olhar à série *História(s) do cinema*, produzida pelo cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard entre os anos de 1988 e 1998, e exibida pela emissora de TV francesa Canal+. A inquietação que origina a pesquisa é a necessidade de melhor compreender o que significa um exercício de pensamento audiovisual, tão atribuído às obras fílmicas de teor ensaístico e à própria série de Godard – e ao mesmo tempo tão pouco problematizado. Esta preocupação norteou a elaboração das duas questões centrais em torno das quais a investigação orbita e que ao mesmo tempo busca responder: como se constitui um pensamento por e com imagens? E que saberes a respeito do mundo histórico são engendrados pela escritura ensaística no cinema, no caso de uma obra como *História(s) do cinema*? O trabalho aposta num cruzamento entre os campos da Comunicação e das Artes e se insere num nicho de estudos ainda em construção no seio da pesquisa em cinema, que floresceu especialmente nas últimas duas décadas, e vem se dedicando aos produtos audiovisuais que fogem às convenções de gênero mais marcadas (entre os quais os ensaios fílmicos). A estrutura da tese é composta por três partes: 1) *Cinema, uma forma que pensa*; 2) *Montagem, essa bela inquietação* e 3) *Nem arte, nem técnica: um mistério*. A primeira é dedicada à apresentação do conceito de ensaio fílmico e à discussão sobre a sua conflituosa relação com o método, a partir de escritos recentes de autores como Josep Maria Català (2014a, 2014b, 2014c) e Antonio Weinrichter (2007, 2009), bem como de textos das teorias do cinema em que foi identificado um

* E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com

devir-ensaio, como em Hans Richter (1940) e Alexandre Astruc (1948). Na segunda parte, é discutida a noção de pensamento visual, partindo principalmente das contribuições teóricas de Didi-Huberman (2011, 2013) ao estudo das imagens e de algumas experiências de saber visual mapeadas e trazidas à tona, que funcionam como uma espécie de prelúdio à análise de *Histórias(s) do cinema*. São elas o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, o museu imaginário de André Malraux e o trabalho de curadoria de Henri Langlois junto à Cinemateca Francesa. Na terceira parte, a série *História(s) do cinema* é analisada à luz do conceito de gesto, em Giorgio Agamben (2008, 2012) – desdobrado em duas categorias: gesto arqueológico e gesto apropriativo –, e de visibilidade e legibilidade, em Didi-Huberman (2010, 2012, 2013), buscando identificar como se manifesta um exercício de pensamento audiovisual e como Godard pratica uma espécie de arqueologia crítica das imagens em sua obra. No entendimento a que se chegou com a pesquisa, o ensaio fílmico se baseia na exploração crítica do dispositivo e num pensamento por montagem, ambos traços constituintes de *História(s) do cinema*.

Palavras-chave: Cinema; Ensaio fílmico; Montagem; Jean-Luc Godard, *História(s) do cinema*.

Ano: 2015.

Orientador: Miriam de Souza Rossini.

O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira

Danilo Fantinel*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação.

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Resumo:

Com a aproximação dos 50 anos do golpe civil-militar que instaurou a ditadura no Brasil, em 1º de abril 1964, o país passou a acompanhar movimentos estatais, sociais, culturais e comunicacionais pela revisão do regime autoritário que se estendeu até 1985. Entre algumas destas ações, é marcante o aumento do número de documentários sobre o tema lançados a partir dos anos 2000. Inspirada pelos Estudos do Imaginário na vertente da Escola de Grenoble, esta dissertação de mestrado busca revelar o imaginário antropológico do regime militar brasileiro que movimenta seis filmes sobre este importante momento histórico nacional. Seguindo Durand, entendemos o imaginário como um antigo e complexo sistema de imagens pregnantes que se coloca como base da simbolização humana, enraizando socioculturalmente o indivíduo em seu percurso no mundo. De uma forma geral, o imaginário atua como um repositório de conteúdos simbólicos que possibilitam ao sujeito lidar com suas angústias essenciais, propondo assim explicações e sentidos sobre sua experiência de vida. Em retroalimentação constante devido ao que Bachelard classifica como imaginação criadora do homem, o imaginário tanto se expressa nas condutas pessoais quanto é espelhado por produtos culturais – como são as obras cinematográficas. A partir de dados textuais, visuais e sonoros apresentados pelos longas-metragens, os quais registram o trajeto do homem em seu meio e as narrativas históricas das quais são protagonistas, realizamos a mitocrítica das obras para evidenciar as imagens arquetípicas e simbólicas, os simbolismos, os mitos e as metáforas existentes sob camadas fílmicas documentais. A

* E-mail: danilo.fantinel@gmail.com

leitura simbólica realizada aponta para um imaginário polarizado entre duas estruturas ligadas ao regime durandiano das imagens. A Estrutura Heroica, de perfil cortante e virilizado, curiosamente volta-se tanto ao período do pré-golpe civil-militar quanto ao momento entre o recrudescimento do governo ditatorial e seu fim – quando há, por um lado, a edição do Ato Institucional nº 5 e o aumento da repressão social, e por outro seus movimentos contrários, como a luta armada e a campanha pela redemocratização do Brasil. Assim, a Estrutura Heroica emite imagens e sentidos de ascensão contra a queda provocada pela ditadura, de luz contra as trevas que a envolvem e de mobilização bélica contra inquietações e medos decorrentes do autoritarismo. Já os conteúdos da Estrutura Mística, basicamente acolhedora e uterina, transitam no íterim da narrativa histórica detalhada anteriormente, ou seja, entre fins do governo João Goulart e os primeiros anos do regime militar, propondo sentidos de intimidade e interioridade ativados pela inserção norte-americana no Brasil. Seus reflexos simbólicos projetam mitos de infiltração, golpe e tomada de poder sobre o governo Jango e também sobre políticos, civis e militares nacionais e estrangeiros. Nesta pesquisa, por um lado estabelecemos como as constelações simbólicas motivadas por indivíduos e por processos históricos registrados em película vêm a constituir o imaginário da ditadura militar brasileira. Por outro lado, procuramos tornar nítidos os sentidos propostos por estes mesmos conteúdos simbólicos ligando-os justamente às narrativas históricas documentadas e aos homens que delas fazem parte. Assim, procuramos observar o trânsito de componentes simbólicos no processo comunicacional.

Palavras-chave: Regime militar; ditadura; Brasil; imaginário; cinema documental.

Ano: 2015.

Orientadora: Ana Taís Martins Portanova Barros.

Topografia da memória: reminiscências poéticas em *Diário de Sintra*

Cristiane Moreira Ventura*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Estudo de linguagens.

Instituição: Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas – CEFET-MG.

Resumo:

A presente pesquisa dedica-se a analisar a relação entre memória, espaço e arquivo no documentário autorreferencial *Diário de Sintra* (2007), dirigido por Paula Gaitán. Uma vez que o *corpus* trata-se de um ensaio sobre a memória, verificaremos através desse estudo que a estrutura do documentário apresenta-se de modo descontínuo e lacunar, conforme as noções referentes ao ato reminiscente. No filme, a diretora realiza uma viagem a Sintra (Portugal), no ano de 2007, em busca de recordações relacionadas ao período vivido neste mesmo espaço 25 anos antes, juntamente com sua família. Gaitán enfatiza a recordação dos últimos momentos de vida de seu marido, o cineasta Glauber Rocha, que realizava naquele momento um autoexílio. Desse modo, o trabalho percorre biografias, memórias e estudos relacionados à trajetória de vida de Glauber Rocha, a fim verificar as motivações de sua partida para Portugal. A partir disso, é possível analisar também como *Diário de Sintra* apresenta as diferentes “imagens de si” do cineasta em seu caráter multifacetado.

Palavras-chave: memória; material de arquivo; documentário; autorreferencialidade; espaço.

Ano: 2014.

Orientador: Roniere Menezes.

* E-mail: crisventura7@gmail.com

Festival enquanto festa e dispositivo nos processos de
visibilidade do cinema documentário brasileiro
pós-retomada: o estudo do caso “É Tudo Verdade” (Brasil,
1996-2010)

Kamyla Faria Maia*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Mestrado em História- Culturas, Fron-
teiras e Identidades.

Instituição: Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História.

Resumo:

Esta pesquisa tem como principal foco analisar o festival de cinema por meio dos conceitos de festa e dispositivo e assim mostrar como esse tipo de evento se torna uma instância autorizadora do cinema brasileiro, principalmente do gênero não ficcional. Para tanto, a primeira linha de análise traça uma abordagem histórico-antropológica que mostra a evolução da festa para o festival. A segunda, por sua vez histórico-filosófica, elucida a forma como esse tipo de evento se constitui um dispositivo, segundo os conceitos trazidos por Foucault, Deleuze e Agamben. Como dispositivo o festival é capaz de criar subjetivações nos sujeitos envolvidos e garantir a continuidade de produção e distribuição de filmes. O trabalho toma o Festival Internacional de Cinema Documentário É Tudo Verdade como caso exemplar e faz uma análise da estrutura das 15 primeiras edições do evento, realizadas de 1996 a 2010. Entendido como dispositivo, esse festival ocupa um lugar social determinante para a evolução ética e estética do gênero e para o aumento da visibilidade dos documentários. Mediante tal abordagem, é possível identificar no festival e nos filmes premiados vestígios dos discursos, capazes de reconstituir a memória social do documentário no Brasil no período de retomada do cinema nacional e de apontar uma noção expandida de verdade contida no cinema documentário.

Palavras-chave: festival de cinema; dispositivo; festa; Festival É Tudo Verdade; cinema documentário; lugar social; memória social.

* E-mail: maia.kamyla@gmail.com

Ano: 2015.

Orientador: Márcio Pizarro Noronha.

Comunicación comunitaria y metodologías de realización audiovisual en Brasil y Argentina

Ana Lúcia Nunes de Sousa*

Master.

Programa de Estudios: Maestría en Comunicación y Cultura.

Institución: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.

Resumen:

Esta tesis analiza los métodos de realización utilizados en el audiovisual popular, tomando como punto de partida a dos televisoras comunitarias: Faro TV Comunitaria (Argentina) y Magnífica Mundi WebTV (Brasil). Los documentales y otros tipos de audiovisuales producidos en el seno de los grupos populares, tanto por sus participantes o con el apoyo de ellos, fueron el motor inicial de esta tesis. Así, buscamos entender cómo los grupos populares realizan sus documentales, qué caminos y métodos utilizan.

A partir de este objetivo, en el primer capítulo, retomamos conceptualmente a la comunicación comunitaria y al cine y video comunitario. Para entender las singularidades de los modos de funcionamiento de las televisoras comunitarias en Argentina y Brasil, en el segundo capítulo, comparamos los dos marcos legales, centrando en sus diferencias y semejanzas. Luego de entender el contexto en el cual se desarrollan estas iniciativas, analizamos los talleres como métodos de producción, a través de una descripción del paso a paso de la realización, en el tercer capítulo. Para finalizar, en el cuarto capítulo, analizamos algunos de los documentales producidos en cada una de las televisoras comunitarias.

Descriptores: comunicación comunitaria; audiovisual popular; metodología; realización documental.

Año: 2013.

Director: Susana Sel.

* E-mail: anabetune@gmail.com

Comunicación comunitaria y metodologías de realización audiovisual en Brasil y Argentina

Ana Lúcia Nunes de Sousa*

Master.

Programa de Estudios: Maestría en Comunicación y Cultura.

Institución: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.

Resumen:

Esta tesis analiza los métodos de realización utilizados en el audiovisual popular, tomando como punto de partida a dos televisoras comunitarias: Faro TV Comunitaria (Argentina) y Magnífica Mundi WebTV (Brasil). Los documentales y otros tipos de audiovisuales producidos en el seno de los grupos populares, tanto por sus participantes o con el apoyo de ellos, fueron el motor inicial de esta tesis. Así, buscamos entender cómo los grupos populares realizan sus documentales, qué caminos y métodos utilizan.

A partir de este objetivo, en el primer capítulo, retomamos conceptualmente a la comunicación comunitaria y al cine y video comunitario. Para entender las singularidades de los modos de funcionamiento de las televisoras comunitarias en Argentina y Brasil, en el segundo capítulo, comparamos los dos marcos legales, centrando en sus diferencias y semejanzas. Luego de entender el contexto en el cual se desarrollan estas iniciativas, analizamos los talleres como métodos de producción, a través de una descripción del paso a paso de la realización, en el tercer capítulo. Para finalizar, en el cuarto capítulo, analizamos algunos de los documentales producidos en cada una de las televisoras comunitarias.

Descriptores: comunicación comunitaria; audiovisual popular; metodología; realización documental.

Año: 2013.

Director: Susana Sel.

* E-mail: anabetune@gmail.com