

DOC
ON-LINE

REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO
REVISTA DIGITAL DE CINE DOCUMENTAL
DIGITAL JOURNAL ON DOCUMENTARY CINEMA
RÉVUE ÉLECTRONIQUE DE CINÉMA DOCUMENTAIRE

WWW.DOC.UBI.PT

EDITORES

Marcus Freire (UNICAMP, Brasil)

Manuela Penafria (UBI, Portugal)



Torre (2017), de Nádía Mangolini

CINEMA DE ANIMAÇÃO

CINE DE ANIMACIÓN

ANIMATED CINEMA

CINÉMA D'ANIMATION

#30

SETEMBRO/2021

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)
Beatriz Furtado (Universidade Federal do Ceará – UFC, Brasil)
Bernadette Lyra (Universidade Anhembi-Morumbi – UAM – São Paulo, Brasil)
Bertrand Lira (Universidade Federal da Paraíba – UFP, Brasil)
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)
Denise Tavares (Universidade Federal Fluminense – UFF), Brasil
Eduardo Tulio Baggio (Universidade Estadual do Paraná, Brasil)
Esther I. Hamburger (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)
Francisco Elinaldo Teixeira (Universidade Estadual da Campinas – UNICAMP), Brasil
Francisco Merino (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Ignacio Del Valle Dávila (Universidade Federal da Integração Latino-Americana – Unila), Brasil
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro – UNICEN ; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Argentina)
José da Silva Ribeiro (Universidade Federal de Goiás, Brasil)
José Francisco Serafim (Universidade Federal da Bahia, Brasil)
José Filipe Costa (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Julio Montero Díaz (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)
Mateus Araújo Silva (Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo – USP, Brasil)
Mauro Rovai (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III , França)
Natália Ramos (Universidade Aberta de Lisboa, Portugal)
Pablo Piedras (Universidad de Buenos Aires – UBA, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Universidad Nacional de las Artes – UNA, Argentina)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Miguel Martins (Instituto Politécnico de Leiria / ESAD-Escola Superior de Artes e Design, Portugal)
Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Paulo Menezes (Universidade de São Paulo, Brasil)

Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Ruben Caixeta de Queiroz (Universidade Federal da Minas Gerais – UFMF, 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 Journal on Documentary Cinema | Revue 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. 30, setembro | septiembre | september | septembre 2021

ISSN: 1646-477X DOI: 10.25768/21.04.02.30

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo
Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board that partici-
pated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à cette édition :
Alfonso Palazón Mesenguer, Bertrand Lira, Cássio dos Santos Tomaim, Denise Ta-
vares, Esther I Hamburger, Ignacio Del Valle Dávila, José Francisco Serafim, Karla
Holanda, Luís Nogueira, Maria Luisa Ortega Gálvez, Pablo Piedras, Paulo Miguel
Martins, Ruben Caixeta de Queiroz, Rosana de Lima Soares.

Índice

EDITORIAL Editorial Editor's note Éditorial	1
Documentário e cinema de animação Marcius Freire & Manuela Penafria	2
DOSSIER TEMÁTICO Dossier temático Thematic dossier Dossier Thématique	4
Revisando o documentário animado: um olhar sobre a formação de um gênero híbrido e paradoxal Jennifer Jane Serra	5
John Sutherland e o americanismo: as animações para o Harding College Annateresa Fabris	23
Estilhaços de memórias sob o chumbo: desenhando família e história no filme <i>Torre</i> Ruy Alkmim Rocha Filho	52
ARTIGOS Artículos Articles Articles	79
Gestos performativos en el documental chileno: <i>Ningún lugar en ninguna parte</i> (2004), <i>El corredor</i> (2004) y <i>El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos</i> (2004) Iván Pinto Veas	80

Imaginarios y arquitecturas de cinematógrafos rurales en pantalla: cuatro ejemplos patrimoniales en la Provincia de Cáceres (España) Angélica García-Manso	100
Filmar de perto: estética da proximidade na <i>Trilogia da Justiça</i> de Maria Augusta Ramos Daniela Dumaresq	123
Passagens entre o filme-ensaio e o documentário (revisões/problematizações) Francisco Elinaldo Teixeira	145
LEITURAS Lecturas Readings Comptes Rendus	169
Do nacional-popular à dramaturgia de avaliação: a arte política de Leon Hirszman Lucas Reis	170
ENTREVISTA Entrevista Interview Entretien	183
Cartografias Fabiola Notari	184
DISSERTAÇÕES E TESES Disertaciones y Tesis Theses Thèses	197
Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos e estéticas de resistência Coraci Bartman Ruiz	198
Salvando a existência das coisas: os documentários de Wim Wenders Guilherme de Camargo Scalzilli	200
A reflexividade no cinema documentário: uma análise do filme <i>Interior.Leather Bar</i> Esmejoano Lincol da Silva de França	201

Diretoras brasileiras e a representação da mulher em documentários dos anos 1980 Hanna Henck Dias Esperança	203
“Maneiras diferentes de trabalhar com a verdade”: A criação visual do universo fictício no documentário <i>Que bom te ver viva</i> de Lucia Murat Jéssica Kelly Rodrigues de Andrade Silva	204
Corpos femininas e narrativas simbólicas afro-brasileiras: cotidianidade e (re) existências nas produções audiovisuais do Coletivo Mulheres de Pedra de Guaratiba Raquel Terto	206
O homossexual masculino em <i>Bichas</i> e <i>Xampy</i>: Corpo, identidade e protagonismo social Thiago Fraga	208

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Documentário e cinema de animação

Marcus Freire & Manuela Penafria*

Na edição 30 da revista *DOC On-line* publicamos um Dossier dedicado à relação entre documentário e cinema de animação. A animação é um aliado do documentário, seja para um desvio da brutalidade das imagens “reais”, seja para recriar um evento que não foi registado pela câmara. Esta última é uma tradição que remonta, pelo menos, a 1918, quando o americano Winsor McCay realiza *The Sinking of the Lusitania* recriando o ataque de um submarino alemão ao navio britânico RMS Lusitania, a 7 de maio de 1915. Este é um filme que recorre à animação para contar o drama vivido pelos passageiros num evento que vitimou 1150 pessoas. Mas o cinema de animação não tem de ser apenas um recurso do documentário, pode ser uma opção de realização. É esta possibilidade que motivou o presente *Dossier Temático* cujos textos são: “Revisando o documentário animado: um olhar sobre a formação de um gênero híbrido e paradoxal”, de Jennifer Jane Serra que realça uma hibrididade que beneficia tanto o campo do documentário propriamente dito, como o campo do cinema de animação; “John Sutherland e o americanismo: as animações para o Harding College”, de Annateresa Fabris que tem como enfoque os 9 documentários de animação de cariz político, da autoria de John Sutherland para o Harding College entre 1948 e 1952 e “Estilhaços de memórias sob o chumbo: desenhando família e história no filme *Torre*”, um artigo assinado por Ruy Alkmim Rocha Filho em que as memórias da infância são destacadas como subjetividades que contribuem para compreender melhor o impacto da Ditadura brasileira na esfera familiar.

Na secção *Artigos* publicamos “Gestos performativos en el documental chileno: *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *El corredor* (2004) y *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004)”, de Iván Pinto Veas que exercita a noção de “documentário performativo” em documentários chilenos contemporâneos. Em “Imaginarios y arquitecturas de cinematógrafos rurales en pantalla: cuatro ejemplos patrimoniales en la Provincia de Cáceres (España)”, Angélica García-Manso escreve sobre os teatros-cine, espaços por excelência de exibição de filmes que foram registados em imagem e que se constituem como património imaterial. No artigo “Filmar de perto: estética da proximidade na *Trilogia da Justiça* de Maria Augusta Ramos”, de

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

Daniela Dumaresq o enfoque são os filmes dessa Trilogia compreendidos a partir de uma estética da proximidade, ou seja, uma observação que combina a duração do olhar (plano) com a atenção ao gesto (quadro). Finalmente, a secção *Artigos* publica “Passagens entre o filme-ensaio e o documentário (revisões/problematizações)”, de Francisco Elinaldo Teixeira, um texto que discute dois territórios que por vezes se cruzam, ou se sobrepõem ou se afastam, o documentário e o filme-ensaio.

Na secção *Leituras*, Lucas Reis apresenta-nos o livro *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência*, da autoria de Reinaldo Cardenuto.

Em *Entrevista*, Fabiola Notari traz-nos uma conversa com Silvio Tendler, sob o título “Cartografias”. E a fechar a edição, como habitualmente, divulgamos o resumo de teses de doutoramento e dissertações de mestrado recentemente concluídas.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

Revisando o documentário animado: um olhar sobre a formação de um gênero híbrido e paradoxal

Jennifer Jane Serra*

Resumo: Nas últimas décadas houve um crescimento de filmes animados que se relacionam com o campo da não ficção e a emergência de um gênero híbrido de animação e documentário. O objetivo deste trabalho é apresentar uma gênese do documentário animado tendo como pano de fundo a produção teórica e prática do cinema documentário e analisar as particularidades desse tipo de produção híbrida.

Palavras-chave: cinema documentário; cinema de animação; documentário animado; animação documentária.

Resumen: En las últimas décadas ha habido un crecimiento de películas animadas que se relacionan con el campo de la no ficción y el surgimiento de un género híbrido de animación y documental. El objetivo de este trabajo es presentar la génesis del documental de animación, teniendo como trasfondo la producción teórica y práctica del cine documental y analizar las particularidades de este tipo de producción híbrida. Palabras clave: cine documental; cine animado; documental animado; animación documental.

Abstract: In recent decades there has been a growth of animated films related to the field of nonfiction and the emergence of a hybrid genre of animation and documentary. The objective of this work is to present the genesis of the animated documentary, having as a background the theoretical and practical production of documentary cinema and also analyze the particularities of this kind of hybrid film.

Keywords: documentary cinema; animation; animated documentary; documentary animation.

Résumé : Au cours des dernières décennies, il y a eu un accroissement des films d'animation liés au domaine de la non-fiction et l'émergence d'un genre hybride d'animation et de documentaire. L'objectif de ce travail est de présenter la genèse du documentaire animé, ayant pour toile de fond la production théorique et pratique du cinéma documentaire et aussi d'analyser les particularités de ce type de production hybride.

Mots-clés : cinéma documentaire ; cinéma d'animation ; documentaire animé ; animation documentaire.

* Universidade de São Paulo – USP; Escola de Comunicações e Artes; Departamento de Jornalismo e Editoração. 04121-030, São Paulo, Brasil. E-mail: jennifer.jserra@gmail.com

Submissão do artigo: 19 de junho de 2021. Notificação de aceitação: 3 de agosto de 2021.

O documentário animado em destaque

As disputas em torno da premiação anual da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos, conhecido popularmente como *Oscar*, costumam receber grande visibilidade na imprensa brasileira, especialmente quando uma produção nacional consegue uma vaga nas poucas e disputadas premiações acessíveis ao cinema internacional, como em 2021, quando o Brasil esteve perto de concorrer ao *Oscar* em quatro categorias.¹ Entre os filmes brasileiros qualificados para o prêmio de melhor documentário de curta-metragem, uma obra composta predominantemente por animação (incluindo um trecho que mistura *live action*² e animação), o curta *Carne* (2019), chamou atenção dentro e fora do país. A expectativa em torno da participação de *Carne* no *Oscar* e seu enorme sucesso³ foram noticiados de Norte a Sul do Brasil por órgãos de imprensa, em blogs e redes sociais, fortalecendo os debates atuais sobre a objetificação do corpo feminino e as formas de violência contra mulheres – temas centrais do filme – e colocando em destaque o gênero cinematográfico híbrido de animação e documentário: o documentário animado.

Como documentário que possui uma abordagem construída por meio da animação, *Carne* tem sua narrativa estruturada a partir dos depoimentos de cinco mulheres que relatam suas experiências pessoais com o corpo, compondo diferentes segmentos definidos pela associação com fases da vida – da infância à terceira idade – e por técnicas variadas de animação empregadas por também cinco mulheres, artistas animadoras, em uma representação rica em simbolismos e metáforas sobre a diversidade e a objetificação dos corpos femininos na sociedade. O filme, que marca a estreia da cineasta paulista Camila Kater, não completou sua trajetória no *Oscar*, mas seu sucesso contribuiu para que o documentário animado brasileiro fosse abordado em coberturas midiáticas, eventos acadêmicos e festivais de cinema, ecoando o crescimento e a maior visibilidade que esse tipo de produção vem recebendo no Brasil e em

1. Ao total, sete filmes brasileiros tentaram a indicação a prêmios do *Oscar* 2021: *Babenco: Alguém Tem que Ouvir o Coração e Dizer: Parou* (Barbara Paz, 2020) e *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019/2020), em categorias de longa-metragem; *Carne*, *Filhas de Lavadeiras* (Edileuza Penha de Souza, 2019), *Baile* (Cíntia Domit Bittar, 2019) e *Umbrella* (Helena Hilário e Mário Pace, 2020), em categorias de curta-metragem.

2. *Live action* ou, em português, “ação ao vivo”, é o termo comumente usado no campo da animação para nomear produções com atores ou objetos filmados, em oposição às produções animadas, cujo movimento é artificialmente criado através de técnicas de animação.

3. *Carne* participou de centenas de festivais nacionais e internacionais e recebeu mais de setenta prêmios, incluindo aqueles de festivais prestigiados, como o Festival de Brasília e o Festival Internacional de Cine Documental, em Tenerife, além de ser incluído no *Op-Docs*, plataforma digital de documentários do jornal The New York Times. O filme pode ser acessado no link: www.nytimes.com/video/opinion/10000007491017/carne.html?action=click&module=video-series-bar®ion=header&pgtype=Article&playlistId=video/op-docs.

outros países, especialmente após o sucesso de filmes como *Ryan* (Chris Landreth, 2004), *Dossiê Rê Bordosa* (Cesar Cabral, 2008) e *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008).

Documentário animado: da verdade à credulidade

A existência de filmes de animação que apresentam uma narrativa não ficcional e que se relacionam com o campo do cinema documentário remonta ao início do cinema e manteve-se desde então. Filmes como o francês *La bataille d'Austerlitz* (Émile Cohl, 1910), sobre a Batalha de Austerlitz, comandada por Napoleão, e *The Sinking of the Lusitania* (Winsor McCay, 1918), em que o cartunista Winsor McCay reconstrói o naufrágio do navio britânico RMS Lusitania, após o ataque de um submarino alemão, aos moldes de um cinejornal de sua época, exemplificam o recurso aos desenhos animados para representar eventos históricos quando essa técnica de animação ainda estava em um estágio inicial de desenvolvimento. No contexto da produção do documentarismo clássico inglês, comandada por John Grierson e patrocinada pelo governo britânico, a animação também foi praticada, com os trabalhos dos animadores experimentais Len Lye e Norman McLaren. A categoria do Oscar de melhor documentário de curta-metragem também já prestigiou a animação em outros tempos, premiando os filmes *Neighbours* (1952), realizado por Norman McLaren, e *Why Man Creates* (1968), de Saul Bass. Além disso, as animações científicas e educativas tais como os filmes do casal Faith e John Hubley, como *Of Stars and Men* (1964), e as animações produzidas no Brasil pelo INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo, como o curta-metragem *Inflação* (Jorge Bastos, 1966), entre outros exemplos, atestam como a produção de animações de natureza não ficcional e documental manteve-se constante ao longo dos anos.⁴

O surgimento do documentário animado com um gênero de filme de animação e de filme documentário, porém, data dos últimos anos da década de 1990 e início dos anos 2000, quando teóricos, curadores de festivais e realizadores associados ao campo do cinema de animação apontaram o crescimento considerável de filmes que mesclam animação e documentário e defenderam esse tipo de produção como um formato híbrido, mas, sobretudo como uma forma legítima de produção documentária.⁵ Essa defesa não se realizou no

4. Para mais informações sobre o histórico da relação entre documentário e animação ver, por exemplo, Wells, P. (1997), Strøm, G. (2003), Patrick, E. (2004) e Serra, J. J. (2017).

5. Vale destacar os trabalhos pioneiros dos pesquisadores Sybil DelGaudio (1997), Paul Wells (1997), Gunnar Strøm (2003), Paul Ward (2005) e Sheila Sofian (2005) e dos festivais internacionais *Festival International du Court Métrage de Clermont-Ferrand*, *DOK Leipzig Festival*, *The New England Animation Bash* e *International Documentary Film Festival Amsterdam*

campo da animação, onde a ideia de um gênero de animação documentária foi desenvolvida sem muitas objeções, mas sim, no campo do cinema documentário, onde a imagem animada encontrou resistência para ser aceita como um tipo de material válido para representar narrativas documentárias. Como expõe o trabalho do pesquisador Gunnar Strøm (2003), até o início dos anos 2000 praticamente não havia referências à animação em livros dedicados ao cinema documentário.⁶ A interação entre animação e documentário tornou-se uma forma estranha especialmente pela disseminação de uma visão de filme documentário antagônica à da animação: “enquanto filmes documentários geralmente são percebidos como representando ‘vida real’ e ‘a verdade’, animação tende a ser associada com humor, exageros e fantasia visual” (Strøm, 2003: 47).

Por essa razão, trabalhos acadêmicos que analisaram o hibridismo de documentário e animação na primeira década do século XXI destacaram, em especial, a característica paradoxal dessa combinação, como um “oximoro” que guarda em si um tensionamento decorrente da oposição entre esses dois formatos cinematográficos. Apesar da relação entre animação e documentário ser antiga, esses formatos tiveram seus campos teórico e prático construídos em direções opostas, especialmente após as décadas de 1950 e 1960,⁷ tendo firmado em torno de si compreensões conceituais específicas que se contrapõem, as quais podemos resumir nos binômios “fantasia/realidade” e “ficcional/factual”. Por um lado, temos a tradição do documentário constituída em torno das ideias de: objetividade, verdade factual, transparência, autenticidade, discurso sério ou “discurso de sobriedade”, como aponta Bill Nichols (2001), e de imagens *capturadas*. No campo da animação, por sua vez, a tradição está associada a: subjetividade, ficcionalidade, exagero, imaginação, fantasia, discurso humorístico, e imagens *fabricadas*. Dessa maneira, as tradições desses dois formatos fílmicos se opõem tanto em termos discursivos quanto na forma, determinada especialmente pelos processos de construção de suas imagens.

O estranhamento causado pelo documentário animado decorre sobretudo pelo lugar privilegiado que a imagem filmada, *live action*, tem na tradição do cinema documentário. Como afirma Fernão Pessoa Ramos (2008), a imagem produzida pela câmera tem como singularidade a dimensão da tomada, o po-

– IDFA, entre outros, que produziram textos, mostras e conferências sobre o documentário animado nesse período.

6. Após uma pesquisa bibliográfica extensa em obras de língua inglesa, Gunnar Strøm apontou em seu texto que a única publicação dedicada ao cinema documentário contendo alguma menção à animação era o livro *New Documentary in Action*, de Alan Rosenthal, publicado em 1971.

7. É possível destacar: a influência da Disney na animação, que explora o universo infantil e ficcional da fantasia, e as produções do Cinema Direto e do jornalismo televisivo no campo do documental, com sua estética e seu discurso atrelados às ideias de objetividade e verdade.

der de nos remeter à circunstância de mundo que a originou, e de trazer em si a presença latente do sujeito-da-câmera como uma entidade que testemunha essa circunstância de mundo. Essa singularidade da imagem produzida pela câmera foi explorada pelo cinema documentário e constitui uma das características da tradição desse cinema, tanto na teoria quanto nos movimentos estilísticos, como o documentário clássico e o Cinema Direto, por exemplo. Segundo Ramos, essa singularidade da imagem filmada, ou “imagem-câmera” como propõe o autor, permite que a enunciação documentária tenha um estatuto diferenciado, um “valor social, com acento judicial” (Ramos, 2008: 78) que não é alcançado pelas imagens animadas e que está na base da experiência mais convencional de fruição do filme documentário.

Dessa forma, a formação da tradição documentária recai especialmente na característica reflexa que a imagem filmada possui. Uma questão central no estudo do documentário animado constitui-se no fato de que um documentário feito de animação vai de encontro a uma noção de filme documentário mais restrita, porém sedimentada culturalmente, que é a de documentário como sinônimo de filme composto por registros visuais do mundo em que vivemos. E, junto a isso, a ideia de que o estatuto “documental” do documentário tem como base a natureza indicial da fotografia ou da película. Como signo indicial, a fotografia – e, por extensão, a imagem filmada – é fisicamente forçada a corresponder ao objeto que ela representa, possuindo, então, uma conexão física com seu referente no mundo físico. Essa propriedade confere um poder de credibilidade à fotografia, um valor probatório que está ausente da imagem pictórica como a pintura ou o desenho, que são materiais mais comuns em filmes de animação. Como propõe Brian Winston (2008: 07), a fotografia surgiu como instrumento científico imerso em uma aura de objetividade e de valor probatório da realidade que registra, uma vez que o processo mecânico da fotografia analógica (e do cinema) lhe confere uma natureza indicial.

Como outros autores, Bill Nichols (1991: 149), ao analisar as especificidades do documentário em relação à indicialidade da imagem fotográfica, retoma o trabalho do semiótico Charles Peirce com sua proposta da tríade de composição do signo – índice, símbolo, ícone – e, especialmente, em sua afirmação de que a fotografia pertence à classe do índice, isto é, dos signos que possuem uma conexão física com seu referente. Além de garantir um grau de iconicidade alto, essa propriedade confere à fotografia um grande valor de prova.⁸ Essa habilidade da imagem fotográfica, e da imagem filmada, foi um determinante no entendimento do documentário como sendo uma fonte de acesso

8. Nos estudos do documentário, essa propriedade da imagem fotográfica é associada também à análise da fotografia por Roland Barthes, que destaca o poder da fotografia de emanar o objeto fotografado.

direto à realidade, sendo percebido, ao mesmo tempo, como uma produção artística e como um documento com competência probatória (Freire, 2011). Além disso, a importância dada à indicialidade da imagem fotográfica pela teoria do cinema documentário acabou por reforçar a ideia de que para um filme ser entendido como documentário ele precisa ser construído com imagens capturadas do mundo em que vivemos.

Outra referência importante para o estudo da indicialidade da imagem do cinema *live action*, o teórico André Bazin construiu sua análise do realismo cinematográfico a partir da relação direta entre a fotografia e o objeto que ela representa, considerando a fotografia como dotada de uma objetividade que a pintura ou o desenho não podem alcançar e, por isso, adquirindo um poder de credibilidade que está ausente da obra pictórica:

A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução. O desenho, o mais fiel, pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; mas jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatou a credulidade (Bazin, 2014: 32).

As ideias de Bazin contribuíram para fomentar o que Gregory Currie (1995: 19-78) chamou de “doutrina da transparência”,⁹ uma corrente de pensamento que atribuiu à fotografia o poder de capturar o objeto que ela dá a ver, sem levar em conta o fato de que fotografias e filmes são *representações*. Em consonância, Tom Gunning (2007) faz uma crítica aos teóricos que associaram as ideias de Bazin ao sistema de significação de Peirce tendo como base uma perspectiva restrita sobre o índice e entendendo o cinema como um traço da realidade.¹⁰ Para Gunning, as reflexões de Bazin sobre o realismo da fotografia têm menos afinidade com uma teoria da correspondência do que com o valor estético do realismo cinematográfico e sua influência na experiência fílmica, isto é, com a maneira como um filme cria um mundo estético pautado pelo realismo e conduz o espectador a um processo complexo de envolvimento que “arrebatou a credulidade”.

Como apontou Bill Nichols (1991: 149-150), o mais importante em relação à propriedade indicial da imagem fotográfica é a “impressão de autenticidade”.

9. Gregory Currie faz referência a Kendall Walton e sua proposta de que a fotografia seria dotada de “transparência”, uma vez que permite ver, mesmo que de forma indireta, aquilo que foi fotografado, pela conexão indicial entre a fotografia e seu referente.

10. Tom Gunning aponta Peter Wollen como o pioneiro na associação da teoria de André Bazin ao conceito de signo de Charles Peirce. Além disso, Gunning defende que a tríade de tipos de signos de Charles Peirce foi pensada com cada um interagindo entre si no processo de comunicação, e não, como um tipo isolado, como a valorização da fotografia como índice faz crer. Os três tipos operam em diferentes graus em cada signo.

dade” que essa imagem transmite ao espectador e que fundamenta o “estatuto de autenticidade” do documentário e seu “valor social com acento judicial”:

O vínculo indicial de imagens fotoquímicas e eletrônicas com o que elas representam, quando formado por lentes ópticas que se aproximam das propriedades do olho humano, fornece fascínio interminável e garantia aparentemente irrefutável de autenticidade. (Nichols, 1991: 150).

Citando Bazin, Nichols afirma que, ainda que seja uma representação, a imagem de natureza fotográfica tem valor de prova por reproduzir aquilo que ocorreu diante dela, isto é, a fotografia fornece uma evidência da realidade que registra, por mais que ela também possa ser questionada em termos de autenticidade, tal como as imagens digitais diante das possibilidades de manipulação das novas tecnologias, como abordaremos a seguir. Stella Bruzzi (2000) corrobora essa afirmação ao destacar que no cinema documentário a relação entre estilização e autenticidade é de inversão, pois quanto menos produzido o filme aparenta ser, maior é sua credibilidade, maior é sua “impressão de autenticidade”. Dessa forma, é possível concluir que a impressão de autenticidade que a indicialidade da imagem filmada fornece é fundamental para a sustentação do estatuto documental do documentário e dá suporte ao poder de persuasão do documentário *live action*, algo que se perde com o documentário realizado com imagens animadas. Mas, como Nichols também propõe, a garantia de autenticidade não reside na imagem em si, e sim, na cumplicidade entre a imagem, o texto fílmico e as informações que estão fora do filme.

O advento das tecnologias digitais, no entanto, estabeleceu uma mudança no campo teórico da comunicação, impulsionando a revisão de conceitos e ideias, em especial, nas teorias sobre a ontologia do cinema e em torno do valor indicial da imagem *live action*, ao tornar possível a criação de imagens inteiramente por computação gráfica, sem qualquer referente com a realidade e com o mesmo padrão de realismo da imagem registrada pela câmera. As ferramentas digitais também permitem a modificação de qualquer imagem, seja ela criada digitalmente ou obtida por processos fotoquímicos ou eletrônicos. Um dos principais autores a analisar as mudanças na comunicação originadas pelas novas tecnologias midiáticas, Lev Manovich (2001) defende que as mídias digitais redefinem a identidade do cinema uma vez que essa identidade tem como fundamento a dependência do registro indicial da realidade, assim como, o cinema digital desloca a animação de seu lugar marginal para a centralidade do cinema ao retomar práticas do fazer cinematográfico do início do século XX que são associadas com o campo da animação como, por exemplo, a coloração do filme quadro a quadro, ao recorrer de forma mais intensa ao

uso de efeitos visuais e do movimento criado artificialmente, os quais diluem o protagonismo da filmagem. Como o autor propõe, até agora o cinema tem sido definido pelo filme *live action*, mas com o digital ele passa a ser indistinto da animação:

Agora podemos finalmente responder a questão “o que é cinema digital?” Cinema digital é um caso particular de animação que usa filmagem *live action* como um de seus diversos elementos. (...) Nascido da animação, o cinema empurrou a animação para sua periferia, somente para no fim se tornar um caso particular de animação. (Manovich, 2001: 302).

Como Manovich destaca, atualmente é imprescindível ao processo de produção cinematográfica, especialmente nas produções comerciais hollywoodianas, o trabalho com programas de computação gráfica, incluindo tratamentos e alterações no material filmado imagem por imagem, como os processos de correção de cores, por exemplo.

As mudanças operadas pelas mídias digitais possibilitaram a libertação do documentário de suas definições fundamentadas na natureza indicial da imagem. Esse foi o ponto de partida dos primeiros pesquisadores do documentário animado, que buscaram legitimar esse tipo de filme como um tipo de documentário válido, como já citamos. A pesquisadora estadunidense Sybil Del-Gaudio (1997), por exemplo, em seu artigo precursor intitulado “Se a verdade puder ser dita, podem os cartoons dizerem-na? Documentário e Animação” defendeu que a interrogação sobre as propriedades ontológicas da imagem fotográfica proporcionada pelo digital abriu espaço para a consideração de filmes de animação como possíveis documentários. O pesquisador norueguês Gunnar Strøm também aponta uma evolução do debate sobre documentário, com a mudança das expectativas do espectador em relação ao filme, passando de uma crença no documentário como “verdade” para a relação de confiança e “credulidade”, ou como coloca o autor, “*from 'truth' to 'trust'*”, criando um contexto no qual o documentário animado passa a ser considerado “uma forma aceitável, até mesmo sofisticada de retratar o mundo real” (Strøm, 2003: 62).

Mudanças no documentário e na animação

O aumento da visibilidade e do número de produções do documentário animado pode também ser relacionado a outras mudanças que ocorreram tanto no campo do documentário quanto no campo da animação. Por um lado, o documentário contemporâneo expandiu as fronteiras do seu campo adotando uma forma mais miscigenada com outros formatos audiovisuais e aberta ao uso de diferentes materiais, linguagens e temáticas, como demonstram os webdo-

cumentários, os documentários produzidos para jogos digitais, os documentários que empregam humor e ironia em seu texto, os docudramas e o próprio documentário animado. A explosão do *self* e a valorização da subjetividade são marcas dos discursos contemporâneos e outro fator com amplo impacto na produção audiovisual. Impulsionado pelo vídeo e pelas experimentações da vídeoarte, o cinema ganhou uma dimensão subjetiva atendendo a uma demanda de produção e consumo da autoexpressão e da exposição da vida privada. As narrativas autobiográficas são bastante disseminadas hoje, mas nas décadas de 1980 e 1990, como apontou Michel Renov (2004), o documentário autobiográfico despontou especialmente graças aos movimentos negro, lgbtqi+ e feminista, sendo utilizado como instrumento político de lutas sociais e para levar à tela indivíduos e classes ausentes do cinema e dos discursos dominantes.

A produção de autobiografias animadas também eclodiu no período dos anos de 1980, especialmente com a animação feita por mulheres, as quais apresentaram abordagens mais subjetivas e pouco ortodoxas, com temas ausentes ou pouco trabalhos na animação convencional como, por exemplo, a sexualidade, as experiências pessoais, o universo feminino e do subconsciente. Como apontou Jayne Pilling (2012), as animações de mulheres abriram caminho para as histórias mais pessoais e com abordagens e estéticas mais inovadoras do que aquelas da animação comercial, dominada pelo trabalho e pelo imaginário masculino. A produção de autobiografias e documentários em animação tornou-se ainda mais intensa com as facilidades de criação e difusão de imagens permitidas pelas tecnologias digitais e o consequente fortalecimento do curta-metragem, um formato mais aberto à experimentação do que o filme de longa duração. O crescimento da animação autobiográfica foi influenciado também pela expansão similar ocorrida com os quadrinhos, com o sucesso de obras autobiográficas como *Maus* (Art Spiegelman, 1980-1991), *Palestine* (Joe Sacco, 1993) e *Persepolis* (Marjane Satrapi, 2000-2003), entre outras, assim como, com a adoção de temáticas mais sérias e adultas, impulsionando a animação a se relacionar ainda mais com o campo da não ficção e dos “discursos de sobriedade”. A atual profusão de animações em projetos de divulgação científica, assim como, as reportagens, documentários e ensaios animados produzidos e/ou divulgados por empresas de mídia, como *The Guardian* e *The New York Times*, são alguns exemplos dessa vitalidade e diversidade da animação de não ficção nos tempos atuais.¹¹

11. Podemos citar como exemplo os projetos de divulgação científica que envolvem animação, como TED-ED, *RSA Animate*, *Universidade das Crianças* (UFMG), *Life Up Close* (*The Atlantic*), e, de caráter jornalístico, *Guantanamo Bay: The Hunger Strikes* (*The Guardian*, *Observer*, 2013) e *Your Body Survive a Pandemic. Don't punish it with diet fads* (Tala Schlossberg, *The New York Times*, 2021).

Definindo o documentário animado

Em pesquisas acadêmicas realizadas sobre o documentário animado,¹² a definição desse tipo de produção recai especialmente na relação entre o que define as produções como “documentário” e como “animação”, variando entre uma concepção mais dilatada do documentário, como propõe Sheila Sofian ao abarcar o campo da não-ficção em sua proposta de “qualquer filme de animação que se relaciona com material não ficcional” (Sofian, 2005: 7), a preocupação do quão animado deve ser o filme, como indica a definição mais pragmática de Gunnar Strøm: “um documentário no qual uma parte extensiva – pelo menos cinquenta por cento – é animada” (Strøm, 2003: 49). Essa preocupação em definir a quantidade de animação nos filmes é fomentada pela existência de documentários *live action* que possuem trechos de animação, mas que não podem ser categorizados como “filme de animação”, como *Procurando Sugar Man* (Malik Bendjelloul, 2012), que promove um resgate da carreira do cantor Sixto Rodriguez. Considerando a importância da obra ser, ao mesmo tempo, entendida como filme documentário e como filme de animação para ser definida como “documentário animado”, centramos nossa definição na experiência espectral do filme adotando a abordagem semiopragmática proposta pelo teórico Roger Odin e seu modelo de leitura fílmica intitulado “modo de leitura documentarizante”, que é um modo de produção de sentidos e afetos inerente ao cinema documentário. A leitura documentarizante tem como particularidade levar o espectador a considerar o enunciador da comunicação fílmica como um sujeito real e não um sujeito fictício. Em oposição, a “leitura ficcionalizante” conduz o espectador à construção de um enunciador fictício para a comunicação fílmica.¹³ Compreendemos que mesmo com a tradicional associação do cinema de animação com o campo da ficção, os documentários animados conduzem o espectador a colocar em ação uma leitura documentarizante.

Em termos formais, consideramos que o documentário animado pode ser composto apenas por imagens animadas ou pode combinar animação com imagens filmadas, em *live action*, mas sem perder o status de “filme animado”.

12. É possível citar como exemplos de pesquisadores que se debruçaram sobre a definição de documentário animado: Gunnar Strøm (2003), Índia Mara Martins (2009), Paul Ward (2013) e Annabelle Honess Roe (2013), entre outros.

13. Destacamos que é possível realizar uma leitura documentarizante de um filme de ficção ou de um filme em outro formato, mas que esse modo de leitura fílmica é próprio do conjunto de filmes que chamamos de “documentário”. Além disso, “enunciador” é entendido aqui não como um sujeito concreto, mas uma construção teórica, como uma entidade que o espectador constrói na leitura fílmica e ao qual atribui a origem da comunicação fílmica. Para mais informações ver: Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 39(37), 10-30.

Para tanto, a animação deve estar presente na maior parte do filme e deve ser imprescindível para a compreensão da narrativa que, neste caso, é documentária. Considerando a oposição ficção/documentário, entendemos que a narrativa do documentário animado se distingue da animação ficcional por oferecer ao espectador informações, ou asserções, como propõe Noël Carroll (2005), sobre a realidade do mundo em que vivemos, e não, um mundo ficcional construído para satisfazer a vontade do espectador de entreter-se e de mergulhar no universo diegético, como é o caso do filme de ficção. A postura que o documentário animado desperta no espectador através da animação, é outro elemento que o distingue de produções ficcionais, como as animações ficcionais baseadas em histórias verídicas como, por exemplo, a animação brasileira *Uma História de Amor e Fúria* (Luiz Bolognesi, 2013), que representa eventos históricos do país a partir de uma trama ficcional. Como propõe Odin (2011: 49), o documentário conversa com o espectador de forma direta, na qualidade de sujeito real, enquanto na leitura ficcionalizante a fictivização do enunciador leva à fictivização do espectador, que se projeta para o mundo diegético e sai do mundo real. Dessa forma, consideramos importante reforçar o pertencimento do documentário animado ao campo do cinema documentário, pois é da perspectiva desse pertencimento que ele emerge como um gênero cinematográfico contemporâneo, fazendo dialogar espaços de comunicação com tradições estilísticas e teóricas distantes, mas que, em sua convergência, apresenta seu potencial de comunicação.

Animação no documentário: uma produção de sentidos e afetos diferente

Apesar da fecunda relação entre animação e documentário na atualidade e do prestígio que documentários animados vêm alcançando em festivais internacionais, produzir um documentário com imagens animadas não é o mesmo que produzir um documentário com imagens filmadas, pois o valor social da imagem animada não é o mesmo da imagem *live action*. Mesmo com a evolução no campo teórico do pensamento sobre o estatuto de autenticidade da imagem da câmera e mesmo com o documentário contemporâneo sendo estilisticamente mais diverso, a imagem da câmera, mesmo digital, segue tendo um valor social probatório e carregando o lastro da tradição documentária. O valor de credibilidade que a imagem filmada proporciona ao documentário é um fator que tensiona a relação entre animação e documentário e determina o ponto de fraqueza da imagem animada para fazer operar uma leitura documentarizante. Por mais que as tecnologias digitais possam alcançar um alto nível de mimetismo da realidade, resultando em um filme animado hiper realista como o *remake* da Disney *O Rei Leão* (Jon Favreau, 2019), quando o especta-

dor está ciente de que está diante de imagens animadas, ele as relaciona com a natureza artificial da animação, ou, como propõe Paul Ward (2005), a sua *animatedness*, isto é, propriedade de ser “animada”, logo, fabricada. Dessa forma, as imagens animadas não conseguem produzir a impressão de autenticidade da imagem *live action*.

Por outro lado, quanto mais forte for a associação do documentário a conceitos como objetividade, verdade factual e realismo, limitando sua definição ao documentário *live action*, mais difícil será para um documentário animado colocar em operação uma experiência segundo o modo de leitura documentarizante. Como aponta Jonathan Rozenkrantz, não é pelo caminho do descrédito da autenticidade do *live action* – que foi o movimento inicial dos estudos do documentário animado, estimulados pelos debates em torno do digital – que a animação terá seu valor reconhecido:

A verdadeira questão é a diferença existencial entre a fotografia e o desenho, onde o primeiro requer e dá evidências de seu referente enquanto o segundo não. Isso não significa que o potencial do documentário animado deve ser negado. Significa simplesmente que os desenhos documentam *de maneira diferente*. (Rozenkrantz, 2011: 11).

A não indicialidade da imagem animada não resulta, portanto, em tornar um documentário animado menos documentário do que aquele feito em *live action*, mas sim, no fato de que um documentário feito com animação produz sentidos e afetos de maneira diferente daquele feito com imagens-câmera, levando o espectador a fazer uma outra forma de leitura fílmica de um documentário.

Um dos diferenciais do documentário animado em relação ao documentário *live action*, por exemplo, advém justamente da tensão entre animação e documentário nesta produção, o que confere à animação uma qualidade reflexiva. As produções reflexivas desconstroem a ideia de documentário como sendo um meio de acesso direto ao real ao expor sua artificialidade e despertam no espectador a reflexão sobre a representação da realidade estruturada no filme. A presença da animação na narrativa documentária – e seu estranhamento – torna o espectador atento para o fato de que o documentário é, tal como a ficção, uma representação. A reflexividade provocada pelo documentário animado é produzida também pela qualidade inerente à animação de ser autoevidente, sua *animatedness*. Dessa forma, a natureza artificial da animação evidencia que o documentário é uma construção enquanto a representação mimética oferecida pelo *live action* tende a camuflar as marcas do trabalho de

criação da obra, fazendo o documentário parecer um registro do mundo histórico sem intervenções.

No documentário animado *O Homem Que é Alto é Feliz? Uma conversa animada com Noam Chomsky* (Michel Gondry, 2013), em que o diretor francês Michel Gondry entrevista o linguista e ativista político estadunidense Noam Chomsky e representa as ideias teóricas desse usando animações abstratas, Gondry demonstra estar ciente da natureza reflexiva da animação. No filme, Gondry afirma que, algumas vezes, em documentários que trabalham com registro *live action* de pessoas, o espectador pensa que a voz do filme é da pessoa em frente à câmera. A edição é invisível ao espectador, mas de alguma maneira ela altera a realidade, produzindo uma manipulação. Gondry explica sua escolha por um documentário animado afirmando que animação é mais honesta porque o espectador está sendo lembrado todo o tempo que está diante de imagens fabricadas. Para Gondry, se o filme expõe que é produto de uma manipulação, então, ele deixa de ser em alguma medida manipulativo. Esse poder reflexivo da animação corresponde ao que Paul Ward (2016) propõe como “força ilocucionária do documentário animado”, pois além de mostrar coisas (de fazer asserções) a animação também comunica algo mais por sua própria presença no filme documentário.

Outra particularidade do documentário animado é que ele faz emergir a relação entre a banda visual e a banda sonora e intensifica a importância do áudio na construção da narrativa documental. Enquanto nos documentários com imagens *live action* a relação entre som e imagem é naturalizada e despercebida como um elemento que produz significados, no documentário animado a banda sonora opera um papel fundamental na construção de sentidos do filme, como exemplifica o documentário animado brasileiro *Até a China* (Marcelo Marão, 2015). Nesse filme, Marcelo Marão constrói um relato de viagem autobiográfico, narrando, com sua maneira de falar despojada, as situações cômicas e o choque cultural que viveu na China. Aqui, além dos desenhos com estilo esboçado, próprios dos trabalhos de Marão, e das situações inusitadas, a voz do animador é um dos elementos que conferem ao filme um tom cômico e pessoal e permite que a comicidade recaia sobre si mesmo, e não sobre a cultura chinesa e as pessoas representadas. Além disso, nos documentários animados que fazem uso de som direto ou do áudio de entrevistas e depoimentos, é a banda sonora que carrega, em grande medida, a dimensão mais estritamente “documental” do filme. O valor indicial da imagem da câmera passa a ser percebida no som, conferindo o que Michael Renov chamou de “indicialidade acústica” (Ward, 2005: 98). Como propõe Jayne Pilling (2012), por sua vez, a emergência do documentário animado que se baseia na voz humana confere

uma sensação de pessoa real falando de suas próprias experiências, o que potencializa a comunicação dos relatos pessoais e da abordagem subjetiva dessas produções.

Outra habilidade da animação em sua relação com o documentário é sua capacidade de levar o espectador a locações inalcançáveis pela câmera, como o interior de seres e objetos e o universo mental dos personagens, possibilitando a representação visual de pensamentos, sentimentos ou memórias. O documentário animado está associado a um entendimento mais expandido do que é a realidade incluindo outros mundos, como os universos mentais, os espaços da memória, do trauma, os espaços virtuais, as realidades subjetivas, documentando a realidade sensível, mas que não é apreendida através do olhar. Por meio da animação é possível também reconstruir momentos da história em que a câmera não estava presente. Esse é o caso de filmes que retratam eventos históricos muito antigos, como *The Sinking of the Lusitania* ou a série da BBC *Walking with Dinosaurs* (Tim Haines, 1999) ou situações onde a câmera não pôde estar presente por ser proibida, como no filme *Nowhere Line – Voices from Manus Island* (Lukas Schrank, 2015), que apresenta os testemunhos, feitos por telefone, de dois refugiados no centro de detenção de imigração construído pelo governo australiano na ilha Manus, na Papua Nova Guiné. Isolados e vivendo em condições precárias, os imigrantes na ilha Manus iniciaram em 2013 uma série de protestos para denunciar a violência e desumanidade da política de combate à imigração da Austrália.

Ao tornar visível o invisível, a animação permite recuperar experiências passadas que seriam acessíveis apenas pelo relato verbal, podendo funcionar como uma ferramenta de documentação através da memória, seja ela individual ou coletiva. Esse uso da animação pode ser reconhecido na recente produção de animação brasileira e latino-americana que promove o resgate da história política do país através da animação como, por exemplo, o filme *Torre* (2017), da cineasta paulista Nádia Mangolini, que apresenta memórias dos quatro filhos, Isabel, Gregório, Virgílio e Vlademir, de Ilda Martins da Silva e Virgílio Gomes da Silva, um dos militantes políticos desaparecidos pela ditadura civil-militar brasileira. Nesses casos, como apontou Sébastien Denis (2011), a animação se diferencia da imagem de arquivo ou da filmagem realizada para o filme na relação que estabelece com a ideia de testemunho, uma vez que essas fornecem uma imagem que testemunha, isto é, que permite ao mundo real falar por si só, enquanto a imagem animada fornece uma visualização projetada do testemunho, que não pode ser descolada de seu conteúdo e da noção de *mediação*.

Além disso, a animação permite preservar a identidade das pessoas documentadas por fornecer um véu ou máscara apresentando uma versão dessas pessoas que é descolada de sua imagem referencial, o que é propício em projetos com pessoas em situação de vulnerabilidade ou que abordam temas socialmente polêmicos, como é o caso do filme *Carne* ou de projetos que tratam de violência contra crianças, como o filme colombiano *Pequeñas Voces* (Jairo Eduardo Carrillo, Óscar Andrade, 2003 e 2011). A animação pode também prevenir o voyeurismo, oferecendo menos exploração visual dos personagens ao acrescentar uma camada que torna imagens impactantes, como as imagens do sexo, da violência ou da morte, menos desagradáveis ao olhar. O filme australiano *Revolving Door* (Alexandra Beesley, David Beesley, 2006), por exemplo, dilui os traços da imagem filmada ao sobrepor a esta uma camada de animação, permitindo que imagens consideradas comumente como impactantes e expositivas, como as da protagonista Gillian injetando heroína em seu braço ou praticando sexo oral em um cliente, sejam mais “fáceis de serem vistas” e menos depreciativas da personagem.

Considerações finais

Na atualidade, documentário e animação apresentam características estilísticas e de abordagem narrativa que impulsionam os diálogos entre esses dois campos, fortalecendo o crescimento do documentário animado. Se antes o cinema documentário privilegiava a imagem da câmera como base para seu discurso documental e uma interpelação mais sociológica da realidade, na contemporaneidade a subjetividade impressa no texto fílmico tornou-se sua marca e vem sendo utilizada como meio de inscrição de sujeitos sociais antes marginalizados e silenciados nos processos de construção dos discursos do real, especialmente através das produções com traços autobiográficos. Esse documentário de caráter mais pessoal e subjetivo está fortemente associado à preferência cada vez maior pela animação para tratar de experiências que envolvem as dimensões sociais, pessoais e históricas. Com as novas tecnologias digitais, a imagem animada também ganha mais relevância nos processos de produção audiovisual, ao passo que a noção de autenticidade associada à imagem da câmera é abalada por uma descrença diante de um contexto em que imagens são facilmente manipuláveis ou criadas sem um referente no mundo físico. Essas mudanças, acompanhadas da popularização do documentário animado e de sua maior aceitação como gênero de filme híbrido, não significam, porém, que imagem *live action* e imagem animada tenham adquirido uma equivalência na forma como esses materiais atuam sobre o valor de autenticidade do discurso documental e na produção de sentidos de um filme documentário. A força da

imagem *live action* reside especialmente no seu valor probatório como um tipo de evidência visual e na sua ancoragem no mundo físico ao enunciar, características que estão no cerne da tradição do cinema documentário. A imagem animada, por sua vez, tem seu valor em como ela produz sentidos de maneira singular e contribui para a expansão das possibilidades estéticas, narrativas e de abordagem do cinema documentário, com suas habilidades reflexivas, seu alto poder simbólico, com a habilidade de explorar a comunicação visual metafórica e de apresentar asserções de maneira poética, além de fazer uso de um vocabulário cinematográfico próprio e que é pouco usual ao cinema documentário. Dessa maneira, é através das habilidades particulares da animação e das singularidades da produção de sentidos e afetos gerada pelas relações entre os campos da animação e do documentário que o documentário animado não apenas se diferencia do documentário mais tradicional como também adquire sua força e se legitima enquanto gênero híbrido de documentário e animação.

Referências bibliográficas

- Bazin, A. (2014). *O que é o cinema?*. Cosac Naify.
- Carroll, N. (2005). Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In F. P. Ramos (Org.), *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol. II. (pp. 69-104). Editora Senac.
- Currie, G. (1997). *Image and mind: film, philosophy and cognitive science*. 2.ed. Cambridge University Press.
- Delgaudio, S. (1997). If Truth Be Told, Can 'Toons Tell it?' Documentary and Animation. *Film History*, 9(2), 189-99.
- Denis, S. (2011). *Le cinema d'animation* (2 ed.). Armand Colin.
- Honess Roe, A. (2013). *Animated Documentary*. Palgrave Macmillan.
- Freire, M. (2011). *Documentário – Ética, Estética e Formas de Representação*. Annablume.
- Gunning, T. (2007). Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 18(1), 29-52.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press.
- Martins, I. (2009). *Documentário animado: Experimentação, Tecnologia e Design*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

- Odin, R. (2000). *De la fiction*. De Boeck.
- Odin, R. (2011). *Les espaces de communication: introduction à la sémiopragmatique*. Presses Universitaires de Grenoble.
- Odin, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 39(37), 10-30.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao Documentário* (6ªed). Papirus.
- Patrick, E. (2004). Representing Reality: Structural/Conceptual Design in Non-fiction Animation. *Animac Magazine*.
- Pilling, J. (2012). *Animating the Unconscious: Desire, Sexuality and Animation*. Columbia University Press.
- Ramos, F. (2008). *Mas Afinal... O que é mesmo Documentário?*. Editora Senac.
- Renov, M. (2004). *The Subject of documentary*. University of Minnesota Press.
- Rozenkrantz, J. (2011). Colourful Claims: towards a theory of animated documentary. *Film International*, maio. <http://filmint.nu/colourful-claims-towards-a-theory-of-animated-documentary>.
- Serra, J. (2011). *O documentário animado e a leitura ficcional da animação*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Serra, J. (2017). *A vida animada: (re)construções do mundo histórico através do documentário animado*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Sofian, S. (2005). The Truth in Pictures: explores the multifaceted world of documentary animation. *FPS Magazine*, 7-11.
- Strøm, G. (2005). How Swede it is... and Danish and Norwegian. *FPS Magazine*, 13-16.
- Strøm, G. (2003). The Animated Documentary. *Animation Journal*, 11, 46-63.
- Ward, P. (2005). *Documentary: the margins of reality*. Wallflower Paperback.
- Ward, P. (2016). The 'illocutionary force' of animated documentary. [comunicação verbal] Simpósio *Ecstatic Truth: Defining the essence of an animated documentary*. Royal College of Art.
- Wells, P. (1997). The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic. In P. Wells (ed.),
- Ward, P. *Art & Animation* (pp. 40-45). Academy Editions.

Wells, P. (1998). *Understanding Animation*. Routledge.

Winston, B. (2008). *Claiming the Real II: Documentary: Grierson and Beyond*. Palgrave Macmillan.

John Sutherland e o americanismo: as animações para o Harding College

Annateresa Fabris*

Resumo: Este artigo analisa os nove documentários de animação produzidos por John Sutherland para o Harding College entre 1948 e 1952. Tendo como norte o americanismo e o anticomunismo, as realizações exaltam as benesses do sistema capitalista e apresentam uma visão negativa do comunismo e de seus agentes. A análise dos aspectos formais e ideológicos dos filmes será feita a partir da “perspectiva histórica”, pois ela permite aprofundar as relações destes com as estruturas econômicas e culturais da sociedade em que foram produzidos.

Palavras-chave: animação; Sutherland; Harding College; americanismo; anticomunismo.

Resumen: Este artículo analiza los nueve documentales animados producidos por John Sutherland para el Harding College entre 1948 y 1952. Norteados por los conceptos de americanismo y de anticomunismo los documentales exaltan los beneficios del sistema capitalista y presentan una visión negativa del comunismo y de sus agentes. El análisis de los aspectos formales e ideológicos de las películas será hecha a partir de la “perspectiva histórica”, que permite profundizar sus relaciones con las estructuras económicas y culturales de la sociedad en la cual fueran producidas.

Palabras clave: cine de animación; Sutherland; Harding College; americanismo; anticomunismo.

Abstract: This article analyses the nine animated documentaries produced by John Sutherland for the Harding College between 1948 and 1952. Guided by the concepts of Americanism and anticommunism the documentaries extol the benefits of the capitalist system and present a negative vision of communism and its agents. The analysis of the formal and ideological aspects of the films will be grounded in the “historical perspective” that enables a careful investigation of their relationships with the economic and cultural structures of the society in which they were produced.

Keywords: animation, Sutherland; Harding College; Americanism; anticommunism.

Résumé : Cet article analyse les neuf documentaires animés produits par John Sutherland pour Harding College entre 1948 et 1952. Guidés par les concepts d’américanisme et d’anticommunisme, ces documentaires glorifient les avantages du système capitaliste et offrent une vision négative du communisme et de ses agents. L’analyse

* Professora Titular aposentada da Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Plásticas. 05508-900, São Paulo, Brasil. E-mail: annateresafabris@gmail.com

Submissão do artigo: 7 de junho de 2021. Notificação de aceitação: 27 de agosto de 2021.

des aspects formels et idéologiques des films partira de la « perspective historique », qui permettra d’approfondir leur relations avec les structures économiques et culturelles de la société dans laquelle ils ont été produits.

Mots-clés : animation ; Sutherland ; Harding College ; américanisme ; anticommunisme.

Hollywood e a Guerra Fria (1947-1954)

A indústria cinematográfica norte-americana que, durante a Segunda Guerra Mundial, tinha se engajado na glorificação da União Soviética como defensora da democracia, muda radicalmente de atitude depois de 1947. O início da Guerra Fria naquele ano está na base da produção de “uma avalanche de filmes anticomunistas”, acompanhada pela revisão da figura do nazista, que passa a ser representado como “um combatente heroico e um adversário valeroso” em películas como *The desert fox: the story of Rommel* (1951, de Henry Hathaway), *The sea chase* (1955, de John Farrow) e *The enemy below* (1957, de Dick Powell)¹ (Saunders, 2004: 257). A facilidade com a qual Hollywood retira “os rótulos do Bem e do Mal de um país para colocá-los em outro” (Saunders, 2004: 257) é demonstrada pela produção de trinta e três filmes anticomunistas no espaço de sete anos (1947-1954), alguns dos quais são verdadeiros fracassos de bilheteria: *The iron curtain* (1948, de William A. Wellman), *The red menace* (1949, de Robert G. Springsteen),² *The red Danube* (1949, de George Sidney) e *I married a communist* (1949, de Robert Stevenson)³ (Haas; Christensen & Haas, 2015: 140).

Filme de espionagem, que explora a problemática da energia nuclear, e cuja fonte é o artigo “Eu participei da rede de espiões de Stalin”, de Igor Gouzenko, publicado em 1947, *The iron curtain* termina com uma mensagem de confiança nas virtudes do “padrão democrático de vida”. *The red menace* aborda a desilusão de dois militantes do Partido Comunista norte-americano com os métodos pouco ortodoxos usados por este para perseguir quem se opusesse a seus princípios ou quisesse sair da organização. Drama de tons românticos e religiosos, *The red Danube* tem como fio condutor a problemática dos dissidentes políticos refugiados na zona britânica de Viena, que deveriam ser repatriados para a União Soviética. *I married a communist*, por fim, mistura

1. No Brasil, os filmes recebem os seguintes títulos: *A raposa do deserto*, *Mares violentos* e *A raposa do mar*.

2. O filme recebe posteriormente um novo título, *Underground spy*.

3. Em 1950, a película é relançada com o título de *The woman on Pier 13*. No Brasil, as películas são exibidas com os seguintes títulos: *A cortina de ferro*, *A ameaça vermelha*, *Danúbio vermelho* e *Nuvens de tempestade*.

os temas da espionagem, da chantagem e de uma rede de infiltrados para bosquejar um retrato sem meias tintas do “inimigo”, pior do que a máfia e pronto a destruir tudo o que obstasse seus objetivos.

O filme de Stevenson transpõe para a figura do “comuna sujo” o mesmo estereótipo usado anteriormente para caracterizar o nazista. Profundamente maus, os comunistas são representados como pessoas “desleixadas, imorais, amiúde gordas e efeminadas” (Haas; Christensen & Haas, 2015: 140). Na realidade, as produções de Hollywood exploram dois tipos de comunistas: os norte-americanos e os soviéticos. Retratados em produções como *My son John* (1952, de Leo McCarey),⁴ *Big Jim McLain* (1952, de Edward Ludwig)⁵ e *Pickup on South Street* (1953, de Samuel Fuller),⁶ os comunistas estadunidenses demonstram não ter “nenhum respeito pelos lugares sagrados e pelos símbolos nacionais, desacreditados pelos membros do Partido”. Além de tratar com desprezo a bandeira nacional, eles são grosseiros, tristes e cruéis com os animais. As mulheres do Partido, por sua vez, são “perturbadoramente antifemininas, francamente destituídas de atrativos e quase ninfomaníacas. Privadas da experiência do ‘amor normal’, usam o sexo para a sedução política”. As características mais marcantes do “comunismo de celuloide” não residem em traços pessoais, e sim “em sua criminalidade empedernida, em sua propensão à violência cega”, traços que estavam igualmente presentes nos filmes de gangster (Whitfield, 1996: 133-135). Se, no filme de Fuller, os comunistas são “mais perigosos e mais brutais do que os criminosos comuns que, pelo menos, seguem o próprio código de honra” (Whitfield, 1996: 135), no de McCarey a ênfase recai na figura de John, um intelectual pouco atlético e sexualmente ambíguo, que se deixa enganar pelos comunistas, demonstrando “uma perigosa vocação antiamericana”. Seu contraponto é representado pelos pais modestos e realistas, que acreditam “no futebol, na Bíblia, na nação americana e na bandeira”. Reduzidos a caricaturas, os comunistas norte-americanos são representados como tipos indiferentes em relação à vida humana, destituídos de sentimentos particulares e francos opositores da religião e da maternidade (Quart & Auster, 2011: 46).

Agentes soviéticos estão presentes em filmes como *The iron curtain*, *The red Danube*, *Red planet Mars* (1952, de Harry Horner), *Walk east on Beacon* (1952, de Alfred L. Werker)⁷, *Red snow* (1952, de Boris Petroff e Harry S.

4. *Não desonres o teu sangue*, no Brasil.

5. *Aventura perigosa*, no Brasil.

6. *Anjo do mal*, no Brasil.

7. Frances Stonor Saunders (2004: 257) escreve que o filme era o preferido de J. Edgar Hoover, mas não esclarece que ele tinha como ponto de partida o artigo “O crime do século”, de autoria do chefe do FBI, publicado no *Reader's Digest* de maio de 1951. Embora o artigo se referisse a um crime de espionagem atômica em proveito dos soviéticos, no qual estavam

Franklin), *The steel fist* (1952, de Wesley Barry) e *Man on a tightrope* (1953, de Elia Kazan)⁸ e sua caracterização é igualmente estereotipada: são figuras cruéis, dispostas a tudo para eliminar dissidentes, traidores e inimigos em geral, para impedir fugas ou para roubar planos secretos norte-americanos. Kazan, que tinha criado uma contraposição entre a negatividade dos assassinos e burocratas comunistas – representados como “estúpidos, mesquinhos e anti-intelectuais, comprometidos em abafar todo individualismo e em amoldá-lo às diretrizes do partido” – e a força vital cosmopolita dos artistas do circo tcheco que fogem para o Ocidente, já havia tracejado o retrato de um revolucionário profissional em *Viva Zapata!* (1952). Neste filme, no qual sentimentos populistas e anarquistas convivem com uma tomada de posição anticomunista na figura de Fernando, o diretor paga seu tributo ao Comitê de Atividades Antiamericanas, fundado em 1938. Intelectual maquiavélico, Fernando é caracterizado como “um homem estéril, frio – uma força antivital –, perigoso não só por seu oportunismo político, mas também pela incapacidade de estabelecer uma relação humana”. Representante típico do comissário do Partido Comunista, o personagem é capaz de “usar e trair as demandas do povo e suas relações e lealdades pessoais apenas para conseguir o poder” (Quart & Auster, 2011: 48).

Os filmes produzidos nesse período exploram também a possibilidade de um ataque soviético aos Estados Unidos (*Invasion USA*, 1952, de Alfred E. Green), o perigo nuclear (*The iron curtain; Red planet Mars*), a questão da espionagem e da contraespionagem (*Conspirator*, 1949, de Victor Saville;⁹ *Diplomatic courier*, 1952, de Harry Hathaway), a luta dos agentes do Comitê de Atividades Antiamericanas e do FBI (*My son John; Walk east on Beacon; Big Jim McLain*), mas nenhum deles parece ter a contundência de *I was a communist for the FBI* (1951, de Gordon Douglas).¹⁰ Baseado no relato “Eu me passei por comunista para o FBI”, publicado em três edições (15, 22 e 29 de julho de 1950) de *The Saturday Evening Post*, o filme concorre ao Oscar de

envolvidos o físico teórico Klaus Fuchs e o químico Harry Gold, a trama fílmica tinha como diretriz a chantagem e o sequestro de um cientista que trabalhava na produção de um grande computador. A película é exibida no Brasil sob o título de *Caminhe para o leste*.

8. *Os saltimbancos*, no Brasil.

9. Quando o filme é exibido no Rio de Janeiro, sob o título de *Traidor*, Décio Vieira Ottoni (1950, 6) define-o “monótono”, repleto de “chavões, discursos” e caracterizado por “um tratamento falso de falsas situações difíceis”.

10. Exibido no Brasil, sob o título de *Fui um comunista para o F.B.I.*, o filme é objeto de considerações anticomunistas por parte de Oswaldo de Oliveira (1951, 5). De acordo com o crítico, a película não vai em busca de pregações, mas mostra “objetivamente torpezas que se baseiam em acontecimentos verídicos”. As “torpezas” a que Oliveira se refere são as “atividades do comunismo, sempre baseadas no assassinio e em toda sorte de violências”. Caracterizadas por uma “atmosfera de sinceridade bem elogiável”, as imagens do filme “têm vigorosa atualidade, pois servem para alertar o perigo da insídia, esta luta oculta em tão reprováveis processos”.

Melhor documentário de 1951. A película é uma dramatização da história de Matt Cvetic, um infiltrado do FBI na seção de Pittsburgh do PC dos Estados Unidos. Desprezado pela família por sua suposta militância, Cvetic envolve-se com uma professora que, desencantada com o partido, resolve desligar-se, sendo perseguida em sequências violentas, cujo resultado é a morte de dois comunistas e de um agente do FBI. No final, Cvetic testemunha contra o PC no Comitê de Atividades Antiamericanas e se reconcilia com a família. Os comunistas são apresentados como oportunistas cínicos e racistas, interessados em conquistar o poder em proveito dos soviético e não para transformar as condições sociais e de trabalho da população. Elogiado pela revista *Variety*, o filme recebe uma crítica bastante severa de Bosley Crowther, que escrevia para o *The New York Times*. Animada pelo patriotismo, a produção brincava “de uma maneira um tanto temerária com o fogo”, ao levantar, por exemplo, suspeitas sobre professores e sobre pessoas associadas a causas liberais, apresentadas como presas fáceis do comunismo (S. A.1, s.d.).

Em defesa do americanismo

Hollywood não precisou esperar pela Guerra Fria para assumir posturas anticomunistas. Em 1944, um grupo, que incluía diretores (Cecil B. De Mille, Victor Fleming, John Ford, Leo McCarey, King Vidor, Sam Wood), atores (Charles Coburn, Gary Cooper, Clark Gable, Hedda Hopper, Adolphe Menjou, Robert Montgomery, Dick Powell, Ronald Reagan, Ginger Rogers, Barbara Stanwyck, Robert Taylor, John Wayne), o produtor Walt Disney e a escritora Ayn Rand, funda a Aliança Cinematográfica pela Preservação dos Ideais Americanos. Afirmando sua crença no padrão americano de vida, baseado na liberdade, o grupo assume uma postura decidida contra o comunismo e o fascismo que, por meios subversivos, tentavam solapar e modificar os ideais nacionais. Os membros da Aliança tomam a si a tarefa de impedir que comunistas, fascistas e outros grupos totalitários desvirtuassem as potencialidades do cinema para transformá-lo num “instrumento de disseminação de ideias e crenças antiamericanas” (S. A.2, s.d.).

Em 1947, Ayn Rand publica o panfleto *Screen guide for Americans*, no qual faz um alerta contra a presença de “propaganda vermelha” em filmes produzidos por “homens inocentes, não raro por americanos leais que deploram a difusão do comunismo pelo mundo”. O alerta é necessário, pois o objetivo dos comunistas de Hollywood

não é a produção de filmes políticos que defendem abertamente o comunismo. Seu objetivo é corromper nossos princípios morais por meio da corrupção de

filmes não políticos – com a introdução de pequenos trechos casuais de propaganda em histórias inocentes –, levando as pessoas a absorver as premissas básicas do coletivismo *por vias indiretas e implícitas*. (Rand, 1947: 1).

Para evitar que os filmes não políticos sejam transformados em “mensageiros de propaganda política” (Rand, 1947: 1), a autora fornece um roteiro alicerçado em treze interdições: não subestime a política; não ataque o sistema de livre iniciativa; nem os industriais; nem a riqueza; nem o lucro; nem o sucesso; nem o homem independente; nem as instituições políticas nacionais; não glorifique o fracasso; nem a depravação; nem o coletivo; não endeuse o “homem comum”; não use acontecimentos atuais de maneira descuidada.

Defensora incansável do americanismo, que não consiste numa “coleção de slogans fracos, inconsistentes, inexpressivos, hipócritas e gastos” – como asseveram seus detratores –, a escritora apregoa a superioridade de um sistema que respeita os direitos e as liberdades individuais e concede espaço aos produtores de riqueza (industriais, banqueiros e executivos), na contramão do comunismo, interessado apenas em desarticular toda e qualquer iniciativa pessoal e em transformar a humanidade num “rebanho de robôs”, destituídos de ambição e servos do Estado. Em nome do sucesso e do *self-made man*, Rand ataca o conceito de “homem comum”, quintessência da falta de “habilidades notáveis, virtudes notáveis, inteligência notável”. Enquanto o padrão americano de vida incentiva o indivíduo a desenvolver o próprio gênio e a conseguir suas justas recompensas, o comunismo prega “o reino da mediocridade, a destruição de toda individualidade e de toda diferença pessoal, a transformação dos homens em ‘massas’, isto é, num rebanho indiviso, indiferenciado, impessoal, médio, comum” (Rand, 1947: 5, 7, 12).

Um alvo da propaganda comunista – o homem independente – é defendido pela autora, pois permite pôr em xeque o conformismo, a semelhança, o servilismo e a submissão, tão prezados pelo regime soviético, que queria destruir figuras como William Shakespeare, Frédéric Chopin e Thomas A. Edison. Essa defesa da liberdade e da independência alicerça-se na diferença entre cooperação e coletivismo. A primeira consiste na associação livre de pessoas que trabalham em conjunto por um acordo voluntário a fim de conseguir um proveito pessoal. O segundo caracteriza-se pela associação forçada do indivíduo num grupo, a cujas diretrizes deve submeter-se cegamente. Essa insistência no lucro, no proveito, na riqueza como critérios objetivos para definir a identidade norte-americana nada mais faz do que corroborar a arguta percepção de Simone de Beauvoir sobre os Estados Unidos como um país no qual a qualidade, isto é, a relação entre movimento humano e resultado, tinha sido suplantada por uma medida quantitativa para “estimar o trabalho e realização do

homem”. Para a filósofa francesa, “o culto ao dinheiro”, visto como “um signo abstrato para a real riqueza”, expressava “o fato de que o indivíduo é incapaz de confiar sua liberdade a qualquer domínio concreto; fazer dinheiro é o único objetivo que se pode estabelecer num mundo no qual todos os objetivos foram reduzidos a esse denominador comum” (Beauvoir, 2018: 149).¹¹

Dois filmes, pelo menos, são vistos por Rand como portadores de mensagens sub-reptícias em defesa do comunismo e do coletivismo. Ao escrever sobre *A song to remember*,¹² biografia romanceada de Chopin, filmada por Charles Vidor em 1945, a escritora toma o partido de George Sand – apresentada negativamente na fita –, que protegeu o compositor para que ele pudesse dedicar-se exclusivamente à música,¹³ e assume uma atitude crítica em relação a Constatia, amiga da juventude, que o incitou a sair numa turnê para arrecadar fundos para a causa polonesa, mesmo à custa de sua saúde fragilizada pela tuberculose. Se soa exagerado ver uma mensagem oculta num filme rodado durante a Segunda Guerra Mundial, que exaltava o autossacrifício em detrimento do individualismo (S. A.3, s. d.) , mais exagerado ainda é fazer de *The best years of our lives* (1946, de William Wyler)¹⁴ um filme subversivo (S. A.2, s. d.) pelo fato de o personagem Al Stephenson, responsável pelo departamento de empréstimos destinados a veteranos de guerra, ter uma atitude camarada em relação a eles.¹⁵ Quando suas ideias são materializadas na tela por meio de *The fountainhead* (1949, de King Vidor), Rand não fica satisfeita com o resultado, criticando particularmente a montagem e as atuações. Autora do roteiro, derivado do romance homônimo publicado por ela em 1943, Rand deve ter achado o filme não tão “abertamente anticomunista”, apesar de Vidor ressaltar o individualismo e condenar o coletivismo sob a forma da opinião pública e das massas (Haas; Christensen & Haas, 2015: 140).

O capitalismo em foco

As visões sombrias e dramáticas dos filmes anticomunistas de Hollywood não são a tônica dos documentários de animação produzidos por John Suther-

11. O artigo “An existentialist looks at Americans” tinha sido publicado no jornal *The New York Times*, em 25 de maio de 1947.

12. *À noite sonhamos*, no Brasil.

13. No panfleto, Rand (1947: 10) refere-se ao filme no momento em que aborda a problemática do homem independente: um grande compositor era condenado por sucumbir, temporariamente, “a um pecado horrível, odioso, egoísta, antissocial”. Seu “pecado” consistia numa ação simples: ele queria “sentar sozinho no quarto e escrever música!”.

14. *Os melhores anos de nossas vidas*, no Brasil.

15. Tomando o panfleto como parâmetro, seria possível pensar que a autora está vendo na figura de Stephenson a possibilidade de tornar o público receptivo à “causa do comunismo” por sua diferença em relação aos banqueiros, representados, quase sempre, como “vilões, escroques, trapaceiros ou exploradores” (Rand, 1947: 3).

land a partir de 1948, caracterizados por uma visão bem-humorada das be-nesses que o capitalismo propiciava ao padrão americano de vida. Formado em Política e Economia (1937), Sutherland trabalha nos Estúdios Disney entre 1938 e 1940. No segundo semestre de 1941, é contratado por Darryl Zanuck para produzir e dirigir filmes de treinamento e materiais impressos de apoio para as Forças Armadas. Em 1945, funda o próprio estúdio, John Sutherland Productions, e contrata profissionais de renome ou que se tornarão famosos no campo da animação: Joseph Barbera, Pete Burness, George Gordon, William Hanna, Bill Higgins, Arnold Gillespie, Carl Urbano, provenientes da MGM; Gerald Nevius, Armin Sheffer, Edgar Starr (Disney); Emery Hawkins, Phil Monroe (Warner Bros); Bob Bemiller (Fleischer Studios); e Russ von Neida.¹⁶ Em 1946, Sutherland é contratado por George Stewart Benson, presidente do Harding College, uma pequena faculdade evangélica, fundada em 1924 no Arkansas,¹⁷ para realizar nove curtas-metragens de animação, de caráter educativo, contendo mensagens anticomunistas e em defesa do sistema de livre iniciativa, intitulada ora *Fun and facts about America (Meet King Joe, Why play leap frog?)*, ora *Fun and facts about American business (Going places)*.

Ferrenho defensor do americanismo, resumido em três princípios – crença em Deus, na Constituição e no sistema de livre empreendimento –, e batalhador convicto contra o comunismo, o socialismo, o ateísmo e a teoria da evolução (Robinson, s.d.), Benson consegue uma doação da Fundação Sloan, capitaneada por Alfred Sloan, presidente da General Motors entre 1923 e 1946, cujo montante não foi claramente estimado.¹⁸ Mark Arnold (s. d.) fala de 600.000 mil dólares; Karl Cohen (s.d.) acredita que a quantia investida se situe entre os 300.000 e os 597.870 dólares; L. Edward Hicks chega à “assombrosa” cifra de um milhão de dólares (Houston, 2018, 26). A assinatura do contrato entre Sutherland e o Harding College se dá em 27 de setembro de 1946, mas, antes dessa data, Benson e Sloan haviam recebido o roteiro da primeira realização da série, *Make mine freedom*. A escolha da animação para documentários que deveriam propagar a ideologia capitalista e, particularmente, o sistema de livre empreendimento, tem sua razão de ser, já que a técnica havia sido amplamente usada durante a Segunda Guerra Mundial, alcançando grande sucesso junto ao público. Sloan, por sua vez, tinha patrocinado em 1939 a *stop motion Round and Round*, que propunha a representação de um capitalismo “destituído de fins lucrativos” (Tohline, 2009: 34). Realizado pela Organização Jam Handy,

16. Os nomes desses profissionais foram extraídos dos créditos de *Inside Cackle Corners, The Devil and John Q.* e *Dear Uncle*.

17. Em seus primórdios, a sede do Harding College é a cidade de Morrilton; em 1934, a instituição transfere-se para Searcy (Houston, 2018: 9).

18. Sutherland orçava o custo de cada curta-metragem em 50.000 dólares. Há notícias de que *Fresh laid plans* custou 80.0000 dólares (Houston, 2018: 26; S. A., 2014).

o curta-metragem era protagonizado por bonecos através dos quais eram explicados, de maneira bem simples, os princípios básicos da economia. Esta girava como um carrossel: os operários da fábrica produziam coisas adquiridas por eles mesmos e pelos mais diversos clientes; estes vendiam matérias-primas para a fábrica, ativando um ciclo contínuo de compra e venda.

A MGM, a mais importante produtora de filmes de animação da década de 1940, é contratada por Sloan em novembro de 1947 para cuidar da distribuição dos curtas-metragens nas salas de espetáculo, enquanto o Modern Talking Picture Service terá a tarefa de promover a exibição da série em escolas, grupos cívicos e corporações. A relação com a MGM nem sempre é tranquila, pois ela tinha o direito de analisar cada produção a fim de averiguar se ela correspondia a seus parâmetros internos. Isso explica a recusa em exibir em suas salas o segundo filme da série, *Going places* (1948), pois este não tinha “suficiente valor de entretenimento”, isto é, não era caracterizado por um viés humorístico. O mesmo acontece com os títulos finais da série – *The Devil and John Q.* (1951) e *Dear Uncle* (1952) –, o que determina o fim da iniciativa, embora Sutherland tivesse prontos os roteiros de mais dois filmes dedicados à liderança e à competição. O receio de Sloan a respeito do quinto curta-metragem da série, *Albert in Blunderland* (1950), que ele considerava “sobrecarregado de propaganda” e com um teor de comédia menor em relação a outros filmes, revela-se infundado, pois a MGM o distribuiu sem muitos problemas, provavelmente em virtude da obsessão com o comunismo doméstico que estava tomando conta do país naquele momento. Curiosamente a única película a ser divulgada num novo canal, a televisão, será *Going places*, levada ao ar nos meses de julho e agosto de 1951 (Neary, 2018: 169, 202, 233-236, 249, 251, 257).

O filme inaugural da série, *Make mine freedom* (1948), tinha sido concebido com uma duração maior (vinte e quatro minutos) e com um título diferente, *The secret of American prosperity*, em 1947. Embora seus nomes não constem dos créditos, William Hanna e Joseph Barbera são responsáveis pela direção do curta-metragem de nove minutos e meio (Perucci, 2012: 114), que aborda o contraste entre o americanismo sob a forma do livre empreendimento e o comunismo, apresentado como um regime absolutamente opressor. Uma vez que a questão da liberdade é o norte da película, não admira que ela comece com uma amostragem da sociedade norte-americana tendo ao fundo a bandeira nacional, enquanto uma voz *over* declara “A América é muitas coisas para muitas pessoas”. A liberdade de que gozam os habitantes do país é tanto individual quanto coletiva, apontando para uma visão liberal que engloba todas as classes e todos os credos. O prólogo, que exalta as diversas formas de liberdade, é seguido por uma situação de conflito, na qual estão envolvi-

dos um sindicalista, um capitalista, um político e um agricultor. Um vendedor ambulante que estava observando a cena afirma ter a solução para todos os problemas e exhibe um frasco da “nova descoberta sensacional do Dr. Utopia, o ISMO”, capaz de “curar qualquer doença do corpo político”. Substância milagrosa, o ISMO garantiria maiores lucros, salários mais elevados, maior segurança no trabalho etc. Para obter o tônico, os quatro personagens deveriam sujeitar-se a um pacto faustiano: ceder a própria liberdade e a de seus descendentes à Sociedade ISMO. A intervenção de John Q. Public impede que os quatro assinem o documento sem nenhuma reflexão. Embora reconheça que o sistema de livre empreendimento não é perfeito, o novo personagem solicita que os quatro insatisfeitos levem em conta suas contribuições. Com um *flash-back*, o filme recua ao ano de 1891 para contar a história de um empreendedor, Joe Doakes, que conseguiu transformar uma oficina caseira numa fábrica automobilística graças à conjunção de capital, gestão e trabalho. De volta ao presente, John Q. Public exalta as realizações do capitalismo nos últimos 160 anos, lembrando que, mesmo durante a Depressão, “os salários compravam mais comida, roupa, viagens e entretenimento do que os salários de todos os outros povos do mundo”. Instados a provarem o tônico, os quatro têm pesadelos em que perdem a liberdade, o direito de propriedade, greve e expressão, desistindo do trato com o vendedor de ilusões. O filme conclui-se com os cinco personagens marchando com uma bandeira perto do Memorial de Lincoln, ao som de uma música patriótica. Transformado em narrador, Public resume a moral da história: “Trabalhar em conjunto para produzir uma abundância cada vez maior de valores materiais e espirituais para todos. Este é o segredo da prosperidade americana”.

Definido por Evan R. Ash (2019) “aula de história, instrumento de promoção da unidade, propaganda pró-negócio e disparo nem tão velado contra o comunismo”, o filme tem como ponto de partida algumas ideias de Ayn Rand, pois estabelece uma relação direta entre o conceito de americanismo e o livre empreendimento, emblemado na defesa dos direitos e das liberdades individuais, das ações e das iniciativas dos particulares e da propriedade privada. Distancia-se, porém, da autora, ao escolher como símbolo do bom senso a figura medíocre de John Q. Public (Zé Povinho no Brasil), que remete ao “homem comum”. Se Rand via com ressalvas esse tipo, a fita apresenta outra figura comum, Joe Doakes, que, enquanto homem de negócios bem-sucedido, corresponde ao protótipo das personalidades únicas, capazes de desenvolver o próprio gênio e de conseguir a justa recompensa por seu empreendedorismo, defendido pela escritora. O clima de concórdia exibido na última sequência soa como um alerta para a necessidade da união nacional diante de um perigo

tão insidioso. A discussão entre o operário e o capitalista pode ser vista como uma crítica velada à legalização dos sindicatos ocorrida durante o *New Deal* (1933-1937) e como um lembrete da “maior onda de greves da história norte-americana”, motivada pela insatisfação salarial, que representou um sério risco para o sistema produtivo durante os anos de 1945 e 1946 (Neary, 2018: 150, 176, 183-184).

O filme tem como características principais o uso de um desenho bem feito, mas tendente ao grotesco; a concepção de situações engraçadas que, em alguns momentos, lembram o clima de comédia pastelão dominante nas películas de Tom e Jerry, desenhadas e dirigidas pelos dois diretores desde 1940; a escolha de uma paleta cromática clara, que só adquire tons cinzentos e sombrios na sequência dos pesadelos. Um elemento chama a atenção no desenho de Hanna e Barbera: a visão do agente comunista como um tipo melífluo e sedutor. Próxima da representação do vigarista no cinema de animação, tal figura se diferencia das visões propostas por Hollywood. Se nestas, o agente comunista é um tipo sombrio, criminoso, cruel, ou estúpido, incompetente e incapaz de perceber as ações do FBI, como propõe *Walk east on Beacon*, no curta-metragem de 1948 ele adquire uma feição mais insidiosa: com sua lábia estava a ponto de conquistar a confiança de cidadãos insatisfeitos com o governo norte-americano. Essa caracterização parece ter escapado da avaliação da crítica, que destaca o anticomunismo do filme com base na sequência dos pesadelos, na qual mãos gigantes impõem uma ordem coercitiva, pondo tudo sob a tutela direta do Estado. O radialista de direita George E. Sokolsky define a fita “humorística, colorida, inteligente”, capaz de explicar porque “os Estados Unidos são um excelente lugar para viver – para dizer a verdade, um lugar melhor do que aqueles paraísos proletários tão amplamente apregoados pelos utopistas”. A seu ver, *Make mine freedom* era o tipo de propaganda a que as crianças deveriam ser expostas para aprenderem que ser americano era “uma bênção”. Para a revista *Look*, o filme era “um ataque arguto e convincente aos ‘ismos’ políticos” (*apud*: Neary, 2018: 239-241).

Breve interlúdio nas antevistas de *Make mine freedom*, o comunismo é apresentado como um verdadeiro pesadelo em *Albert in Blunderland*.¹⁹ À diferença da primeira realização da série, que era antecedida por uma cartela na qual se lia “Este filme é parte de uma série produzida pelo Departamento de Extensão do Harding College para criar um entendimento mais profundo do que transformou a América no melhor lugar do mundo para se viver”,²⁰ *Albert in Blunderland* é apresentado como um “desenho animado patriótico”

19. O filme teria sido dirigido por George Gordon, embora seu nome não conste dos créditos (S. A.4, s. d.).

20. Essa mesma cartela está também na abertura de *Meet King Joe e Why play leap frog?*.

distribuído pela MGM. Sátira do modo de vida soviético, expressa por um desenho sintético, mas bem expressivo, o filme tem como protagonista um mecânico de automóveis, que se encanta com a fala de um radialista descrevendo um sistema econômico baseado na cooperação e contrário à competição. A comparação desse sistema com um formigueiro desperta o interesse de Albert, que se distrai e desmaia depois de bater a cabeça no capô do carro que estava consertando. Uma formiga verde torna-se seu guia em Antrolia, uma sociedade submetida a um rígido controle estatal, caracterizada por uma arquitetura futurista. Rapidamente, o mecânico dá-se conta das desvantagens do país: impossibilidade de escolher a própria ocupação; vigilância policial; propaganda contínua; censura; diferença entre o padrão de vida dos dirigentes corruptos e da população em geral; corpo social apático e resignado; ritmos de trabalho desumanos; abdicação de todo tipo de liberdade. Quando se queixa dos padrões de produtividade e pede “um pouco de justiça”, é sumariamente condenado à morte por desobedecer aos ditames do regime. Ao despertar do pesadelo, Albert pega o carro e voa para a estação radiofônica, na qual o locutor continuava a cantar as loas de uma economia controlada pelo Estado e planejada. O discurso em folhas vermelhas voa pelos ares, o locutor é agredido e o mecânico pega o microfone para explicar aos ouvintes os “fatos concretos” do formigueiro.

Embora não tão abertamente anticomunista quanto *Albert in Blunderland*, que traz no título a ideia de erro, *Meet King Joe* (1949) já tinha apresentado um viés polêmico em relação a uma ideia coletivista de sociedade. O alvo da crítica não é a União Soviética, mas a China, país no qual Benson tinha sido missionário e que desejava salvar do perigo comunista. O protagonista do segundo curta-metragem da série, o operário Joe, é apresentado como o “rei dos trabalhadores”, porque seu salário lhe permite comprar mais bens de consumo do que qualquer outro trabalhador do globo. Uma voz *over* explica-lhe o motivo dessa condição privilegiada, que faz dele “o sujeito mais sortudo do mundo”. Trata-se da “maneira americana de fazer as coisas”, que consiste no livre empreendimento, em investimentos em pesquisas e novas tecnologias, num sólido sistema bancário e numa bolsa de valores que trazem dividendos, na competição entre companhias, dentre outros. Enquanto a primeira parte do filme se baseia em comparações entre o passado e o presente e entre o modelo norte-americano e o sistema chinês de trabalho, a segunda centra o foco na cultura de consumo, caracterizada pela oferta de produtos cada vez melhores por preços mais baixos graças à competição entre empresas. O ciclo virtuoso lucros crescentes/salários mais altos/disponibilidade maior de produtos/preços mais competitivos é resultado direto da “maneira americana de fazer as coi-

sas”, que criou no país um verdadeiro paraíso do consumo. Um desenho ágil e a criação de situações engraçadas – a rapidez com que Joe enche o automóvel com os mais diferentes produtos; o trabalhador que não consegue ler o jornal em paz em virtude de sons demasiado altos (rádio e telefone) e que não sabe lidar direito com a geladeira; o engarrafamento enfrentado por inúmeras pessoas para poder desfrutar da paz campestre – estão na base daquele “perfeito equilíbrio” entre educação e humor que a revista *Business Week* destaca como uma de suas principais características. A publicação vai além em suas considerações, atribuindo as razões do sucesso das duas primeiras realizações do Harding College a uma abordagem baseada principalmente em fatos e a uma admissão direta e sem subterfúgios das imperfeições do sistema norteamericano. A conclusão a que chega é gritante: “Todas as partes envolvidas sentem que esse tipo de honestidade é a única maneira efetiva de vender uma ideia” (*apud*: Neary, 2018: 243).

O equilíbrio entre educação e entretenimento, destacado por *Business Week* nos dois primeiros filmes da série, era justamente o que Sutherland procurava alcançar no conjunto. É o que demonstra uma carta dirigida a Benson em 16 de julho de 1948: “se o humor prevalecer sobre a educação no tipo de filme que estamos produzindo, o público pode ficar confuso e perder inteiramente o objetivo educativo” (*apud*: Neary, 2018: 170-171). O aspecto demasiado educativo de certas realizações volta-se contra elas, sendo emblemático o já citado caso de *Going places*, exibido apenas no circuito secundário, pois a MGM resolve não apresentá-lo em suas salas por não ter suficiente humor. Primeira película dedicada integralmente à economia, *Going places*²¹ tinha recebido originalmente o título de *The profit motiv*, no qual ecoa uma das recomendações do escrito de Rand. A autora, de fato, tinha dado o título de “A busca do lucro” ao quinto item de seu panfleto, argumentando que, numa economia livre, um industrial só teria ganhos se fizesse um produto que “as pessoas desejam comprar”. A partir dessa constatação, Rand incita o leitor a não apresentar como vilões as pessoas que desejassem lucrar com as próprias atividades. Ninguém “deveria trabalhar sem ser pago, e ninguém faz isso, exceto um escravo”. Numa economia livre, não há nada de desonroso em auferir proventos porque “o dinheiro só pode ser ganho com um esforço produtivo”. O comunismo, que deseja transformar os trabalhadores em escravos do Estado, confunde, de propósito, capitalistas e malfeitores, mas isso não é verdade (Rand, 1947: 4-5).

A “busca do lucro” é apresentada no desenho animado como um processo pelo qual Freddy Fudso aprende a engajar-se ativamente no trabalho para maxi-

21. O filme teria sido dirigido pelo próprio Sutherland, embora seu nome não conste dos créditos (S. A.4, s. d.).

mizar os ganhos de capital e ter mais tempo para dedicar-se ao lazer. Depois de aprender com a mãe a produzir sabão para os amigos e vizinhos, o protagonista abre a própria fábrica com benefícios não apenas pessoais, mas também comunitários. O sucesso leva-o a formar um monopólio com um competidor, mas as consequências são negativas para o negócio. Além de perder mercado para um fabricante que oferecia produtos mais baratos, Fudso e o sócio são alvo de uma intervenção governamental e veem os lucros despencarem. Arrependido da iniciativa, o protagonista volta a suas práticas produtivas anteriores. Apesar das ressalvas da MGM, o filme apresenta diversas situações bem-humoradas e engraçadas: o cérebro de Fudso trabalhando para conseguir um processo de produção mais rápido e, posteriormente, para auferir maiores lucros; a enxurrada de mulheres que invade o estabelecimento do protagonista para comprar sabão em barra; o galanteio que resultará em casamento; o policial que impede o roubo de uma maçã para comê-la logo em seguida; o químico que desmaia depois de cheirar um sabonete perfumado; os pedidos se acumulando na mesa do empreendedor até quase submergi-lo; a disputa de sua alma por um anjo e um demônio; a caracterização do competidor que propõe o monopólio como um vigarista; a queda abrupta dos lucros; a criança voando rumo ao futuro. Em termos educativos, a animação é uma verdadeira aula de economia, pois, a partir de um caso concreto, demonstra o pleno funcionamento do sistema capitalista, alicerçado no livre empreendimento, na criatividade, no investimento em pesquisas, na geração de novos empregos, na expansão de um pequeno negócio em escala nacional. A moral da história ocupa a parte final da película: uma lucratividade segura é vantajosa para o trabalhador, os investidores, a comunidade em geral e as futuras gerações, que poderão beneficiar-se dos frutos do livre empreendimento.

A animação seguinte, *Why play leap frog?* (1949),²² é outra aula de economia, baseada na relação entre preços e salários. Como explica a voz *over* no começo do filme, preços e salários brincam de pula-carniça numa economia de mercado. A demonstração da tese é feita através de Joe, operário insatisfeito da fábrica Dilly Dolls, que não consegue adquirir tudo o que deseja com o salário que ganha. Depois de receber um pequeno aumento, tenta comprar um presente para a filha, mas descobre que o preço da boneca escolhida subiu. Inconformado, invoca o custo da matéria-prima bruta e o narrador lhe explica como o processo de produção define o preço final do bem de consumo. Os custos diretos e indiretos do trabalho representam 80% do preço de um produto; esse ciclo pode sofrer uma transformação se a produtividade aumentar.

22. O filme teria sido dirigido por Gordon, embora seu nome não conste dos créditos (S. A.4, s. d.).

Da união de gestão e trabalho surgem novas ideias e técnicas e a produção pode ser incrementada com o investimento de novos capitais. Ao receber um novo aumento de salário e ao comprar a boneca por um preço mais baixo, Joe compreende a moral da história: uma produtividade maior é benéfica para o trabalhador, que pode adquirir uma quantidade maior de mercadorias por preços mais baixos. Comparado com a realização anterior, o filme é ainda mais didático e não apresenta um grande número de situações engraçadas. A tese de que uma maior produtividade implica que um operário realize o trabalho de quatro tem alguns momentos de respiro em poucas cenas e sequências: a agressão ao gerente da loja, que vai encolhendo; a tosquia da ovelha; as várias situações enfrentadas por uma vaca até chegar ao matadouro e ser posteriormente transformada pelo açougueiro num bife transparente; a ida do operário ao banco com o administrador da fábrica; a vendedora sexy que masca chiclete; a boneca que perde o ar infeliz que Joe lhe havia dado; preços e salário andando de mãos dadas depois de terem parado de brincar de pula-carniça.

Dirigido por George Gordon, *Fresh laid plans* (1951) não é bem recebido pela comunidade agrícola, que detecta nele um ataque “à alocação de fundos governamentais a agricultores que necessitavam de estabilidade financeira” por meio de uma visão satírica do Plano Brannan. Secretário da Agricultura do governo de Harry Truman, Charles Brannan havia apresentado, em abril de 1949, um projeto que previa o pagamento de subsídios aos agricultores para que eles pudessem manter os custos de produção num patamar acessível aos consumidores; considerado irreal e muito dispendioso, o plano foi derrotado no Congresso. Sutherland nega que o filme tivesse como alvo o Plano Brannan, pois seu propósito era “chamar a atenção para a impossibilidade do planejamento de nossas vidas por uma autoridade central”. A mensagem da animação era que “as pessoas devem manter o controle de si mesmas, numa base individual, local” (Neary, 2018: 190-193) e que a intervenção do Estado na economia não era bem-vinda.

Gordon recorre a um processo de antropomorfismo, pois os protagonistas do filme são corujas, galos, galinhas, patos e um corvo, dotados de comportamentos humanos. O filme começa com a perseguição de uma coruja de ar professoral por um grupo enraivecido de galos e galinhas. Gritando “Renuncio”, a coruja pula no vagão de carga de um trem, onde encontra uma coruja andarilha à qual conta a própria história. Ao chegar ao aprazível vilarejo de Eggville, especializado na produção de milho e ovos, a coruja, que se chamava Dr. Owlsly Hoot, tinha tentado resolver um problema a ser enfrentado futuramente pela população. Principal fonte alimentar e de renda, o milho poderia acarretar problemas ao vilarejo, caso houvesse uma quebra de safra, pois seu

preço subiria. Especialista na regulamentação da lei da oferta e da procura, a coruja elabora um plano pelo qual o preço do milho seria determinado de antemão e os agricultores receberiam subsídios provenientes dos impostos. Eleita para um cargo público, a coruja tem plenos poderes para controlar a implementação do plano, que traria benefícios para a população em geral. O plano começa a desmoronar quando o dono da fábrica local tem dificuldades para pagar os impostos devidos ao governo e eleva os preços. Isso acarreta uma série de consequências: queda de vendas e, logo, do lucro; corte de empregos; fome; falência geral dos negócios do vilarejo. A solução proposta pela coruja para que a fábrica pudesse pagar os impostos – fixação de preços e redução dos salários – empurra a população para o mercado negro, simbolizado por um corvo aproveitador. O representante da lei prende todos os habitantes, mas é obrigado a soltá-los quando se dá conta de que não receberia mais seus salários em virtudes da falência do vilarejo. É nesse momento que ocorre a perseguição com a qual começa o filme. Quando a coruja de ar professoral termina seu relato, a coruja andarilha mostra a capa do livro que estava lendo. O espectador vê nela o nome de Abraham Lincoln e ouve a coruja proferir uma frase atribuída ao ex-presidente: “Você pode enganar uma pessoa por muito tempo; algumas por algum tempo; mas não consegue enganar todas por todo o tempo”. Se a coruja de ar professoral pode ser vista como um ataque ao *New Deal*, que contara com o aconselhamento de intelectuais (Neary, 2018: 189), a frase que encerra a película não deixa dúvidas sobre a intenção de seus patrocinadores, que repudiam veementemente qualquer intervenção estatal na economia do país. Os princípios apregoados no libelo de Rand parecem guiar a animação de 1951, que defende, sem subterfúgios, a iniciativa privada, o sucesso pessoal, a geração de riqueza graças ao trabalho individual e a cooperação livre.

As vantagens do livre empreendimento em relação à intervenção do governo estão também na base de outro desenho animado protagonizado por animais antropomórficos. Dirigido por Gordon e Carl Urbano, *Inside Cackle Corners* (1951) tem como motivo central a disputa entre dois industriais/comerciantes para conquistar a cliente mais cobiçada da pequena cidade, Mrs. Consumer. O pato Pop Webfoot, que utiliza métodos ultrapassados de produção, tem como concorrente o galo Mr. Redcomb, partidário de novos métodos de fabricação e venda de bens de consumo. Mrs. Consumer, uma galinha, cuja figura se inspira na atriz britânica Margaret Rutherford, vai à loja de Webfoot à procura de uma torradeira. Este mostra-lhe uma versão manual, mas a cliente é atraída por Redcomb, que lhe propõe uma torradeira elétrica e a leva a conhecer o local de produção. Intrigado, Webfoot escuta atrás da porta

as explicações que o rival vai dando à cliente: o segredo de seu sucesso está em investir no próprio negócio, pois ele deseja ganhar dinheiro. De volta à sua loja, Webfoot compreende que deve investir parte do lucro em pesquisas para desenvolver novas máquinas e ferramentas a fim de produzir uma torradeira mais atualizada. Depois de levantar um empréstimo no banco, o pato consegue mais dinheiro com outros comerciantes, aos quais promete dividendos. Desse modo, moderniza a fábrica, contrata um número maior de funcionários e consegue vender uma torradeira ultramoderna a Mrs. Consumer. Redcomb, por sua vez, está propondo um novo produto à clientela de Cackle Corners, um descascador de batatas, obrigando o concorrente a pensar em outras iniciativas. A película termina mostrando uma cozinha robotizada na casa de Mrs. Consumer, que está na sala assistindo a um programa televisivo na companhia dos filhos e do marido, que é o funcionário mais antigo de Webfoot.

Ao contrário de *Fresh laid plans*, que não prima pelo senso de humor, *Inside Cackle Corners* apresenta diversas situações engraçadas, que envolvem o espectador na narrativa, a começar pelo relógio da Prefeitura constituído por duas cabeças de galo. Seguem-se a caracterização de Mrs. Consumer, os meios usados por Redcomb para atrair clientes em seu estabelecimento, os diversos estágios da caixa registradora de Webfoot, o cifrão que este vislumbra na bolsa de sua melhor freguesa, o dente de ouro extraído pelo gerente do banco da boca do pato, a demonstração das vantagens da torradeira ultramoderna, dentre outros.

Para tornar mais palatáveis argumentos um tanto áridos como controle de inflação e cobrança de impostos, as duas últimas produções de Sutherland para o Harding College lançam mão de tipos caricatos e de situações humorísticas. Dirigido por Urbano e abordando a temática da inflação, *The Devil and John Q.* investe na caricatura da figura de Satanás e em seus rompantes, que criam situações engraçadas: produção de pipocas, dedo transformado em isqueiro, queima de dinheiro ao abrir a boca furioso... O começo do desenho animado introduz o público no espetáculo do Inferno, onde Satanás repreende um emissário, que não tinha trabalhado direito nos Estados Unidos. Depois de designar o ajudante, vestido como um soldado romano, para a disseminação do comunismo na Europa e na Ásia, o Diabo afirma que se encarregará pessoalmente da tarefa de destruir a nação norte-americana a partir de dentro. Depois de consultar um livro intitulado *Inflação ou Como destruir os Estados Unidos*, Satanás se materializa disfarçado de agricultor e intervém numa conversa entre um camponês e John Q. Os disfarces multiplicam-se e Satanás, sempre observado por John Q., se apresenta como homem de negócios, operário e senador. John Q., que tinha notado certo ar familiar no operário que queimava

dinheiro com seu bafo, tem certeza de uma trama ao ver o senador Brimstone discursando a favor da inflação num programa televisivo. Corre para o estúdio, interrompe a fala do político e dá uma aula sobre o tema. Demonstra como a inflação prejudica o poder aquisitivo da população, desvaloriza a moeda e pode levar o país à bancarrota. E propõe soluções: controle de crédito, investimentos em poupança e, sobretudo, corte de despesas não essenciais. A polêmica contra a visão social do *New Deal* assume tons caricatos: a “folia” de gastos não essenciais é simbolizada pela montanha russa de um parque de diversões, de onde vão caindo empréstimos, empregos e educação em troca de votos, além de um sistema de saúde universal. A voz do narrador cita o trecho de um discurso proferido por Lincoln em 27 de janeiro de 1838 e intitulado “A perpetuação de nossas instituições políticas”, que corrobora a ideia do perigo representado pela estratégia de Satanás, encarnação do tão deprecado comunismo. Ao evocar um perigo possível para o país, o então deputado estadual de Illinois lembrava que este não viria de fora, mas brotaria internamente. E acrescentava: “Se a destruição deve ser nossa sina, nós deveremos ser seu autor e seu rematador. Homens livres, nós devemos viver assim o tempo todo ou morrer de suicídio”. Ao ouvir tais palavras, o senador explode e se esvai no ar, deixando suas roupas vazias na cadeira.

Igualmente dirigido por Urbano, *Dear Uncle* desenrola-se em Washington. Um pequeno jornalista faz a ronda matutina e provoca reações de surpresa em alguns clientes: o operário cai do andaime; o homem de negócios não acredita no que lê; o agricultor, que se chama John Q., reclama e vai de encontro a uma estátua com seu caminhão. A notícia que perturba todos é relativa a um aumento substancial de impostos. Representado numa charge como um assaltante de diligência, Tio Sam resigna-se com o papel de vilão e sai pela cidade. Num parque, é confrontado pelo operário, pelo homem de negócios e pelo agricultor, que reclamam dos impostos e começam a brigar entre si, numa situação que evoca uma das sequências de *Make mine freedom*. Tio Sam ouve as queixas e começa a explicar o papel dos impostos na administração do país. Se a população quer uma série de benefícios – projetos educativos, assistência sanitária, seguro-desemprego, eletricidade para todos, empréstimos, rodovias e subsídios agrícolas –, deve pagar mais impostos. Por meio da figura de Mr. Hidden Tax, um típico vilão de desenho animado, Tio Sam demonstra como funciona o mecanismo do imposto embutido. Depois de ouvir mais queixas, o símbolo da nação insiste que todos devem contribuir para que o governo possa investir. Segue-se um pesadelo, no qual o governo recebe todo tipo de solicitação, simbolizado por mãos que pedem continuamente dinheiro. Uma foice e um martelo vermelhos formam-se na tela e Tio Sam diz imperturbável: “Se

vosso governo não praticar a velha e boa parcimônia americana, um bando de operadores inescrupulosos terá condições de adquirir nosso país por um preço irrisório”. A imagem da tocha da liberdade reforça a mensagem do “Querido Tio”: só se todos abrirem mão de algo, será possível “preservar nossa força e continuarmos livres”. A pregação anticomunista não se resume ao motivo da foice e martelo. Ao enumerar os benefícios dispensados pelo governo à população, Tio Sam lembra os “bilhões” enviados à Europa para conter o perigo comunista por meio do Plano Marshall (1948-1951). De fato, o governo e os capitalistas norte-americanos tinham investido 18 bilhões de dólares (empréstimos e doações) na recuperação econômica dos países europeus devastados pela Segunda Guerra Mundial, o que permitiu a reestruturação dos parques industriais e um rápido aumento do nível de consumo de suas populações.

Vistas no conjunto, as animações realizadas para o Harding College permitem afirmar que Sutherland consegue alcançar o “efeito Disney” desejado por Sloan graças ao uso de um estilo padronizado e de estruturas semelhantes, com pequenas mudanças de um filme para o outro. Natasha Neary (2018: 16, 164) refere-se também à presença de “personagens recorrentes”, mas parece mais oportuno pensar em tipos sociais do que em “individualidades” propriamente ditas. Além de John Q., que recebe configurações diferentes em *Make mine freedom*, *The Devil and John Q.* e *Dear Uncle*, Sutherland e seus colaboradores propõem três tipos sociais fundamentais: o operário e o agricultor, que partilham comportamentos reivindicativos e belicosos; e o homem de negócios, mais ponderado em suas reclamações e mais atento às justificativas oficiais. O destaque dado a essas figuras pode ser considerado uma maneira de conferir uma forma visual à “cura contra o comunismo” apregoada por Benson, que consistia na “cooperação harmoniosa entre agricultura, trabalho e indústria” (Houston, 2018: 23). Na série ganham destaque também alguns vilões grotescos, representados como figuras ardilosas e traiçoeiras, de acordo com as convenções do gênero: o vendedor de ilusões de *Make mine freedom*; Satanás de *The Devil and John Q.*; e Mr. Hidden Tax de *Dear Uncle*.

Fazem também parte do “efeito Disney” o uso do Technicolor com suas cores mais vívidas e vibrantes²³ e o antropomorfismo, verdadeira marca registrada do produtor californiano. Caracterizado pela inserção de sentimentos, emoções, pensamentos, ações e comportamentos humanos em corpos de animais, o antropomorfismo de Disney tinha sido elogiados por diversos autores, que não hesitavam em estabelecer paralelos entre as realizações de seus estúdios e personagens de Esopo e Jean La Fontaine e em defini-lo um verdadeiro fabulista. No caso das animações produzidas por Sutherland, percebe-se

23. Os Estúdios Disney estavam usando a técnica desde *Flowers and trees* (1932).

de imediato a razão da escolha do recurso: ele permitia apresentar com uma maior dose de humor (*Inside Cackle Corners*) ou de distanciamento (*Fresh laid plans*) uma tese um tanto árida e estabelecer um diferencial em relação a um filme que já tivesse abordado aquele assunto por outro viés. Aparentemente, *Albert in Blunderland* escaparia desse padrão, já que a comparação do coletivismo soviético com um formigueiro justificaria por si só a contraposição entre humano e animal.²⁴ No entanto, a visão de formigas exaustas e resignadas, incapazes de qualquer gesto de rebeldia, que Albert gostaria de exterminar com DDT antes de ser fuzilado, confere uma virulência muito maior à crítica a um sistema inimigo do padrão americano de vida, pois gera uma discriminação nítida entre uma sociedade que respeita os direitos do indivíduo, e outra sociedade gregária, vista como não humana.

Se Neary (2018: 218) tem razão em afirmar que a mensagem das animações era mais importante do que a busca de situações humorísticas, não se pode deixar de concordar com Lauren Houston (2018: 27) quando escreve que seus conteúdos e enredos eram “surpreendentemente criativos”, apesar de expressarem abertamente “a preocupação de Benson com a economia planejada, o analfabetismo econômico e a difusão de filosofias não tradicionais pelas elites intelectuais”. Resultados criativos caracterizam quase todos os desenhos animados da série, inclusive os mais “difíceis” para o público em geral. Em *The Devil and John Q.*, não só a figura do Diabo com seus rompantes é criativa, mas também outros pequenos comportamentos exibidos no Inferno partilham essa condição: limpeza de uma unha com a cauda e careta feita ao colocar os óculos no nariz. Também bastante criativa é a aula sobre inflação dada por John Q., apesar das críticas que poderiam ser feitas hoje em dia à apresentação da figura feminina como chamariz sexual. *Dear Uncle* apresenta igualmente soluções criativas em diversos momentos: o balé dos *bartenders*; as artimanhas de Mr. Hidden Tax (corte da perna de uma calça durante a prova no alfaiate; roubo de dinheiro do bolso dos cidadãos); o resultado do aumento de preços para a população (diversos grupos sociais impossibilitados de adquirir sapatos e perdendo os que tinham antes de entrar na loja); a sequência do pesadelo.

Outro índice de criatividade da série pode ser localizado no modo como ela aborda o perigo representado pelo “fascismo vermelho”, sem recorrer demasiado ao clima de terror instaurado por boa parte dos filmes de Hollywood, não raro vistos como exagerados pelo público. O material publicitário de *Walk east on Beacon* é um bom exemplo do clima de histeria que se pretendia instaurar no país. Ele alertava que os Estados Unidos corriam perigo e que cabia aos

24. Não deixa de ser interessante lembrar que Charles Darwin havia estabelecido um paralelo entre formigas que pareciam estar brincando e grupos de crianças desempenhando a mesma atividade (Mattos, 2013: 61).

cidadãos assinalar às autoridades as mais diversas atividades subversivas: espionagem (aviões sobrevoando áreas restritas, olheiros nos mesmos locais), sabotagem (envenenamento de reservatórios de água, incêndios suspeitos ou explosões em indústrias vitais, posse de material radioativo), presença de submarinos e paraquedistas, distribuição de propaganda estrangeira (Brianton, 2019). Na contramão dessas visões apocalípticas, só dois filmes da série dedicam um espaço declarado a visões sombrias do comunismo: *Make mine freedom* e *Albert in Blunderland*, que não foi recebido muito bem pelo público, em virtude de sua “fervente” retórica anticomunista (Neary, 2018: 270). As demais fitas apostam na demonstração das vantagens do americanismo e do sistema de livre empreendimento (*Going places*, *Meet King Joe*, *Inside Cackle Corners*), na polêmica contra a intervenção do governo na economia (*Fresh laid plans*) e em princípios econômicos básicos (*Why play leap frog?*, *The Devil and John Q.*, *Dear Uncle*). A escolha de um gênero híbrido pelos criadores do projeto configura-se como uma decisão acertada, pois abriu a possibilidade de reunir numa única realização reflexão, diversão e, por vezes, pitadas de humor sutil, capazes de “traduzir os conceitos em imagens” (Guzmán, 2017: 38).

Embora o projeto tenha sido interrompido em 1952, é inegável que o conjunto de curtas-metragens de animação contribuiu para dar forma visual à ideia de educação defendida por Benson e Sloan. Como escreve Neary (2018: 16, 27, 175), eles tinham a tarefa de ensinar, informar, instruir e persuadir de várias maneiras e em diferentes contextos. Afinal, o que ambos pretendiam era levar ao público norte-americano os princípios básicos da economia capitalista – livre empreendimento e cultura de consumo – a fim de reinstaurar o *status quo* anterior à Depressão. Por ser presidente de uma instituição universitária desde 1936, Benson tinha tomado a si a tarefa de promover uma cruzada contra a expansão da ação governamental, não hesitando em apresentar o livre empreendimento como um mandamento divino ou como uma recomendação feita por Cristo no “Sermão da Montanha” (Houston, 2018: 16, 23). A série produzida por Sutherland integra um amplo conjunto de ações desenvolvido pelo Harding College – o principal quartel-general da pregação anticomunista (Bogle, 2004: 151) – desde fins da década de 1930, que passa a ser conhecido como “Programa Nacional de Educação” a partir de 1941. Fazem parte desse conjunto a distribuição de artigos e outros textos de autoria de Benson e a produção de filmes e programas radiofônicos, dirigidos a um público amplo: Forças Armadas, escolas públicas e universidades, câmaras de comércio, corporações e Legião Americana, dentre outros (Lewis, 2020). Se isso explica a presença do nome da instituição como patrocinadora dos curta-metragens, não se pode deixar de levar em consideração uma estratégia particular da Fundação

Sloan. Como demonstra Neary (2018: 222-223), cada animação, antes de ser exibida, deveria ser aprovada por sua diretoria, que não era apenas “a força dominante por trás do projeto”, como detinha o poder de “retirar seu apoio financeiro sem hesitação”. Além disso, Arnold Zurcker, na qualidade de representante da Fundação, analisava os roteiros dos filmes antes que entrassem em produção, podendo editá-los se necessário.

Uma carta escrita por Sutherland em julho de 1948 evidencia que seu objetivo era materializar com os filmes aquilo que Benson estava defendendo tão arduamente: “educar o povo americano para a imperativa necessidade de preservar a liberdade política e econômica”. Para que esse propósito se concretizasse era necessário que a MGM não interferisse no trabalho que estava sendo realizado por ele e sua equipe, pois o fato de a produtora realizar “os melhores desenhos animados sobre gato e rato” não a autorizava a imaginar que pudesse oferecer soluções “em termos criativos ou intelectuais” (Neary, 2018: 169-171). A defesa da educação e não do entretenimento pode ser vista como um claro indício de que Sutherland encarava a série como um conjunto de documentários animados, portadores de um ponto de vista sobre o padrão americano de vida e os valores fundamentais da nação, e que se considerava um “fabricante de significados”, capaz de oferecer ao público um discurso cinematográfico que ia além “do olhar de um observador neutro” (Guzmán, 2017: 21, 23). Afinal, Sutherland e seus colaboradores lançavam mão de uma série de recursos típicos do documentário, sublinhados por Paul Wells – voz *over*, retórica de especialista, exposição de dados, discurso argumentativo – (apud Serra, 2017: 89), os quais, associados a técnicas de animação, ajudavam a construir uma narrativa fílmica ancorada no mundo exterior, mas sem desprezar situações conflitivas ou cômicas criadas *ad hoc*.

O acerto em combinar essas duas dimensões encontra respaldo nas reações que os filmes da série despertam no público norte-americano, embora elas não sejam sempre favoráveis aos discursos propostos pelos idealizadores. A rejeição dos agricultores a *Fresh laid plans* demonstra que o grupo detectava no filme uma afirmação sobre um problema real e candente, apresentado de maneira parcial. Do mesmo modo, a visão sombria de *Albert in Blunderland* não consegue convencer o público por seu caráter demasiado aberto de propaganda anticomunista. *Make mine freedom* tinha sido muito mais eficaz nesse sentido, pois, como escreve Tony Perucci (2012: 113-114), seus realizadores tinham encenado uma “vingança espetacular” contra um agente do comunismo, celebrando a violência como um ato patriótico. O autor toma como referências o alerta dado pelo narrador depois que o provocador comunista foi desmascarado: “Quando alguém prega a desunião, tenta opor um de nós ao outro pela

luta de classes, do ódio racial ou da intolerância religiosa, sabemos que essa pessoa tenta roubar nossa liberdade e arruinar nossas vidas! E sabemos o que fazer a esse respeito”. Depois dessa fala, a “multidão 100% americana” inicia uma perseguição contra o agente, ameaçando-o com garrafas, uma bengala e um guarda-chuva. Dessa maneira, “a violência de massa torna-se um valor americano”.

Por outro lado, o interesse dos empresários em exhibir os filmes a seus empregados, na esperança de induzir determinados tipos de leitura, e os prêmios outorgados pela Freedoms Foundation (Valley Forge, Pensilvânia) a *Make mine freedom*,²⁵ *Why play leap frog?* e *Albert in Blunderland* em 1949, 1950 e 1951, por sua contribuição ao “padrão americano de vida” (S. A., 2015), configuram-se como exemplos de produção de significados direcionados, se bem que essas realizações fossem apresentadas como “espaço de reflexão” (Guzmán, 2017: 24) sobre a realidade contemporânea. Uma peça publicitária da MGM para *Why play leap frog?* corrobora ainda mais a ideia de que os filmes eram vistos como representações de fatos ancorados na realidade. Intitulada “Simples como uma torta!”, a publicidade abordava rapidamente a dimensão do entretenimento, com a referência a “risadas sinceras”, para investir na problemática ideológica:

Mas, mais do que isso, é o mais maravilhoso tipo de tônico para o Sr. e a Sra. Cidadãos Médios e seus filhos porque, da maneira mais simples, explica como nossos salários afetam os preços que pagamos e como nosso trabalho conjunto pode fazer de nossa democracia algo melhor para todos (*apud*: S. A., 2020).

Indicando querer participar do debate político por meio de uma clara tomada de posição, os realizadores da série optam pelo formato do documentário animado porque a técnica, por suas características intrínsecas, facilitava a compreensão de temas abstratos, tornando mais viável o processo de comunicação com o público. A animação nesse tipo de documentário demonstra ser eficaz, pois ela própria é um “recurso de retórica”, ao propor um “conteúdo proposicional assertivo, de uma forma que não seria possível através do uso exclusivo da imagem *live-action*” (Serra, 2011: 248). Por ser justamente um recurso retórico, a animação presta-se muito bem à elaboração de um discurso convincente por meio de uma linguagem sintética e ágil, que permite lançar mão da deformação grotesca para criar contrapontos simbólicos entre figuras ou para acentuar peculiaridades de algumas delas, construir gráficos particu-

25. O filme recebe o segundo prêmio daquele ano, no valor de 750 dólares, além de uma medalha (S. A., 1949: 18).

lares para representar diferenças ou reforçar um argumento, ilustrar conceitos abstratos a partir de situações engraçadas, dificilmente representáveis com o mesmo grau de credibilidade num documentário tradicional. Um exemplo ajudará a esclarecer esse último aspecto: o funcionamento do sistema capitalista é exemplificado em *Make mine freedom* de maneira jocosa pelos empréstimos conseguidos por Joe Doakes com a tia, o tio, o avô e um amigo, que retiram dinheiro de uma meia, um porta-moedas, da parte posterior de um colchão e de um buraco cavado no jardim, e enrubescem ao serem definidos “capitalistas”.

Outro dado que chama a atenção nas realizações do grupo de Sutherland é o aspecto de fabulação conferido às pequenas narrativas, próximo da ideia de “dispositivo” defendida por Patricio Guzmán (2017: 29-30, 38). De acordo com o diretor chileno, a ideia a ser apresentada num documentário deve conter “uma história em seu interior, um desenvolvimento dramático”, podendo ser acomodada dentro de um “envoltório” ou “dispositivo narrativo”. Este é “uma espécie de leite, de via, que canaliza, guia, unifica os fios da história”. As animações realizadas para o Harding College, mesmo quando lidam com conceitos bastante abstratos, conseguem torná-las acessíveis ao público médio graças ao fio narrativo, por vezes tênue, que guia a ação, que se materializa em situações jocosas ou angustiantes, de acordo com o teor da história contada. A comunicação com o público é reforçada pelas nomeações insólitas de tipos sociais e lugares. Se John Q[uisquam] Public e Joe Doakes são denominações corriqueiras para a figura do “homem qualquer”, do “homem médio”, os nomes Pio de Coruja para a figura professoral de *Fresh laid plans*, Pé Palmado e Crista Vermelha para os comerciantes de *Inside Cackle Corners* e Enxofre para o senador de *The Devil and John Q.* desempenham funções ora jocosas e derivadas de atributos físicos, ora críticas. Por sua vez, a denominação Senhora Consumidora para a galinha do sétimo filme da série tem como objetivo reforçar o argumento do investimento em pesquisa para conquistar e fidelizar a clientela. As denominações dos lugares nos quais se desenrolam as ações obedecem a dois padrões. O primeiro estabelece uma relação direta entre habitantes e país ou cidade, como demonstram Formigólia para o formigueiro de *Albert in Blunderland* e Aldeia do Ovo para *Fresh laid plans*. O segundo aponta para uma visão crítica – Terra do Erro para *Albert in Blunderland* – ou satírica – Cantos do Cacarejo para *Inside Cackle Corners*.

A animação tem outra vantagem em relação ao documentário tradicional: o tratamento dado ao personagem, que permite associá-lo mais a uma classe do que a uma individualidade, facilitando uma identificação com o público. Esse aspecto destacado por Jennifer Jane Serra (2017: 171) ganha reforço com alguns argumentos de Guzmán (2017: 59), que apresenta os personagens como

“o corpo dinâmico da ideia”. “Porta-vozes do roteiro”, os tipos sociais que participam das ações da série encarnam à perfeição a tensão buscada pelo realizador chileno, que afirma ser difícil encontrar num documentário protagonistas e antagonistas, “pessoas que discutem entre si, que divergem um diante do outro, que se opõem diante da câmera e entram em relativo conflito. Raras vezes essa surpresa é produzida” (Guzmán, 2017: 59). As discussões que tomam conta de *Make mine freedom* e *Dear Uncle*, por exemplo, bastam para provar que o documentário animado pode produzir facilmente uma situação de confronto de ideias, embora atenuada pela conciliação final diante de um inimigo comum. O uso da animação permite também que Sutherland e sua equipe confirmem papel de destaque ao corpo social como uma unidade coesa, em contraposição às películas hollywoodianas, que apostavam em figuras heroicas, tanto individuais, quanto integrantes de instituições oficiais como a polícia e o FBI, por exemplo. A mensagem final de *Walk east on Beacon* é bem representativa desse tipo de situação. Como lembra Kevin Brianton (2019), o FBI afirmava receber centenas de informações diárias, criando “uma imagem de vigilância [...] de dimensões orwellianas”. O filme era “a imagem de uma sociedade na qual a única maneira de sobreviver estava nas mãos do FBI. Era necessário renunciar às liberdades para assegurar a liberdade”.

À diferença de *Walk east on Beacon*, que apregoava o sacrifício da liberdade individual em prol da salvaguarda da nação, os documentários animados de Sutherland defendem outra modalidade de ação social. Cabia ao povo americano e não aos agentes do Estado zelar pelo bem do país em todos os sentidos: político, social e econômico. Isso não significa que os agentes oficiais eram depreciados, mas que cada cidadão era responsável pelo bem-estar e pela segurança dos Estados Unidos. Mesmo quando há críticas à ação governamental, como em *Fresh laid plans*, ou à atuação de um político, como em *The Devil and John Q.*, os realizadores tomam o cuidado de não atacar as instituições em si, mas medidas oficiais específicas ou uma conduta inapropriada de um membro do Legislativo. Tal cuidado parece estar em sintonia com outra indicação do panfleto de Rand (1947: 11), a que recomendava não desacreditar o Congresso, as eleições livres e os tribunais. Se um diretor resolvesse apresentar congressistas, juízes e políticos corruptos, deveria deixar claro que se tratava de indivíduos particulares, “*não do sistema*”.

Autor das histórias e dos roteiros das animações, nos quais podia contar com o auxílio de especialistas em economia, Sutherland materializa criativamente a ideologia de Benson, que tinha se convertido ao anticomunismo depois da temporada chinesa, durante a qual assistira ao início da Guerra Civil no país e à criação do Exército Vermelho (1927), tornando-se um ardoroso

defensor do americanismo (Houston, 2018, 14, 28). Esse sistema de valores era também parte integrante do quadro de referências ideológicas do realizador, como comprovam outras animações centradas no anticomunismo – *Destination Earth* (1956) – e na exaltação do capitalismo – *What makes us tick* (1952), *It's everybody business* (1954), *Working dollars* (1957), *The story of creative capitalism* (1957) e *The littlest giant* (1957?), por exemplo. Diante desse quadro, é possível afirmar que Simone de Beauvoir esteve quase sempre certa em suas reflexões sobre os Estados Unidos do segundo pós-guerra. Se é discutível a ideia de que a bomba atômica “fazia com que não precisassem temer coisa alguma”, o americanismo, “digno do chauvinismo de meu pai”, e o anticomunismo, que “beirava a neurose”, mesmo entre certos intelectuais de esquerda (*apud*: Moraes, 1999: 97-98), eram realidades iniludíveis, alimentadas por uma poderosa máquina de propaganda, da qual o cinema era um de seus braços mais eficientes.

Considerações finais

Ao propor um conjunto de documentários de animação norteados pela defesa do americanismo e pela recusa enfática da ideologia e do modo de vida comunistas, Sutherland deixa claro aos potenciais espectadores que as imagens vistas na tela mantinham uma relação intrínseca com o mundo histórico, não sendo produtos de uma realidade inventada pelos realizadores. O uso de recursos de animação é um dispositivo fundamental de significação, pois eles são usados de maneira consciente, “em função do potencial visual e narrativo, que se adequa ao conteúdo apresentado pelo documentário” (Martins, 2009: 159). Longe de serem considerados elementos complementares ou soluções puramente estéticas, os recursos de animação ajudam a reforçar a mensagem que os pequenos documentários pretendiam transmitir, disfarçando a pesada intenção doutrinária sob o manto de narrativas eivadas frequentemente de humor e articuladas de maneira a sempre exaltar e promover o padrão americano de vida.

Referências bibliográficas

- Arnold, M. (s.d.). Animating ideas: the John Sutherland story. www.hoganny.com/blog/animating-ideas-the-john-sutherland-story.
- Ash, E. (2019, set. 6). Forgotten toons: Hanna-Barbera, anticommunism, and “Make mine freedom” (1948). *The Vault of Culture*. www.vaultofculture.com/vault/feature/ash/makeminefreedom.

- Beauvoir, S. de (2018). Uma existencialista observa os americanos. In S. de Beauvoir, *Brigitte Bardot e a síndrome de Lolita e outros escritos* (pp. 135-155) (trad. M. Santos & P. Sartori). Quixote + Do Editoras Associadas.
- Bogle, L. (2004). *The Pentagon's battle for the American mind: the early Cold War*. Texas A & M University Press.
- Brianton, K. (2019, ago. 16). Walk east on Beacon. *Cinema history*. <https://cinemahistoryonline.com/2019/08/16/walk-east-on-beacon>.
- Cohen, K. (s.d.) Animated propaganda during the Cold War: Part two. www.animationword.com/animationword/animated-propaganda-during-the-cold-war-part-two.
- Guzmán, P. (2017). *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários* (trad. J. Sabino). Edições Sesc São Paulo.
- Haas, E., Christensen, T., & Haas, P. (2015). *Projecting politics: political messages in American films*. Routledge.
- Houston, L. (2018). Evangelizing for the American way: the professed mission of Harding, under George S. Benson's presidency. *Tenor o four Times*, 7, article 6. <https://scholarworks.harding.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1085&context=tenor>.
- Lewis, T. (2020, fev. 28). National Education Program. *CALS, Encyclopedia of Arkansas*. <https://encyclopediaofarkansas.net/entries/national-education-program-12187/>.
- Martins, Í. (2009). *Documentário animado: experimentação, tecnologia e design*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Mattos, A. (2013). *Antropomorfismo na cultura de animação*. Instituto de Arte e Comunicação Social/Universidade Federal Fluminense.
- Moraes, M. (1999). Simone de Beauvoir e o amor americano (Um tributo a Simone de Beauvoir). *Biblioteca Digital da UNICAMP*. www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51295.
- Neary, N. (2018). Fun and facts about American business: an animated education in the free enterprise system. *Northumbria Research Link*. <http://nrl.northumbria.ac.uk/39992>.
- Oliveira, O. de (1951, set. 26). Cinema: Fui comunista para o F.B.I. *A Manhã*.
- Otoni, D. (1950, jun. 27). Cinema: Traidor. *Diário Carioca*.
- Perucci, T. (2012). *Paul Robeson and the Cold War performance complex: race, madness, activism*. University of Michigan Press.

- Quart, L. & Auster, A. (2011). *American film and society since 1945*. ABC-Clio.
- Rand, A. (1947). *Screen guide for Americans*. The Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals.
- Robinson, H. (s. d.). The National Education Program on film: highlights from the James D. Bales Project. *365 McIlroy*. <https://librariesblog.uark.edu/the-national-education-program-on-film-highlights-from-the-james-d-bales-project/>.
- S. A. (1949). Freedoms Foundation awards given to fourteen pictures cited for contribution to “American way of life”. *Business Screen Magazine*, 10(8), 18-19.
- S. A. (2014, nov. 1). Ism!. *Tralfaz*. <https://tralfaz.blogspot.com/2014/11/ism.html>.
- S. A. (2015, jan. 2). A devil of a cartoon. *Tralfaz*. <https://tralfaz.blogspot.com/2015/01/a-devil-of-a-cartoon.html>.
- S. A. (2020, ago. 8). Why play leap frog?. *Tralfaz*. <https://tralfaz.blogspot.com/2020/08/why-play-leap-frog.html>.
- S. A.₁ (s.d.). I was a Communist for the FBI. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/I_was_a_Communist_for_the_FBI.
- S. A.₂ (s.d.). Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Motion_Picture_Alliance_for_the_Preservation_of_American_Ideals.
- S. A.₃ (s.d.) A song to remember. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/A_Song_to_Remember.
- S. A.₄ (s.d.). With John Sutherland productions (Stated by popularity ascending). *IMDb*. www.imdb.com/search/title/?companies=co0025040.
- Saunders, F. (2004). *La guerra fredda culturale: la CIA e il mondo delle lettere e delle arti*. Fazi.
- Serra, J. (2011). O documentário animado: quando a animação encontra o cinema do real. *USP*. www.usp.br/rumores/pdf/rumores10_14_jenifer.pdf.
- Serra, J. (2017). *A vida animada: (re)construções do mundo histórico através do documentário animado*. Instituto de Arte/Unicamp.
- Tohline, A. (2009). “Around the corner”: how Jam Hardy’s films reflected and shaped the 1930s and beyond. School of Film/Ohio University.
- Whitfield, S. (1996). *The culture of the Cold War*. The John Hopkins University Press.

Filmografia

Round and Round (1939), da Jam Hardy Organization.

Make mine freedom (1948), de William Hanna e Joseph Barbera (sem créditos).

Going places (1949), de John Sutherland (atribuído).

Meet King Joe (1949).

Why play leap frog? (1949), de George Gordon (atribuído).

Albert in Blunderland (1950), de George Gordon (atribuído).

Fresh laid plans (1951), de George Gordon.

Inside Cackle Corners (1951), de George Gordon e Carl Urbano.

The Devil and John Q. (1951), de Carl Urbano.

Dear Uncle (1952), de Carl Urbano.

Estilhaços de memórias sob o chumbo: desenhando família e história no filme *Torre*

Ruy Alkmim Rocha Filho*

Resumo: O artigo parte da contextualização histórica para formular uma análise fílmica do documentário em animação *Torre* (2017). A narrativa trata da infância de Isabel, Gregório, Virgílio e Vlademir, apresentando as memórias de uma família perseguida pela ditadura no Brasil, a partir da perspectiva dos filhos. O filme é montado como uma colagem de depoimentos, oferecendo uma abordagem que permite ouvir os estilhaços de memória, entrecruzando subjetividades, contribuindo para compreender a história recente num sentido amplo.

Palavras-chave: documentário; animação; memória; ditadura; família.

Resumen: El artículo parte del contexto histórico para formular un análisis fílmico del documental animado *Torre* (2017). La narración trata sobre la infancia de Isabel, Gregório, Virgílio y Vlademir, presentando los recuerdos de una familia perseguida por la dictadura en Brasil, desde la perspectiva de sus hijos. La película se ensambla como un collage de testimonios, ofreciendo un enfoque que permite escuchar los fragmentos de la memoria, atravesando subjetividades, contribuyendo a la comprensión de la historia reciente en un sentido amplio.

Palabras clave: documental; animación; memoria; dictadura; familia.

Abstract: The article starts from the historical context to formulate a filmic analysis of the animated documentary *Torre* (2017). The narrative deals with the childhood of Isabel, Gregório, Virgílio and Vlademir, presenting the memories of a family persecuted by the dictatorship in Brazil, from the perspective of their children. The film is assembled as a collage of testimonies, offering an approach that allows hearing the fragments of memory, crossing subjectivities, contributing to the understanding of recent history in a broad sense.

Keywords: documentary; animation; memory; dictatorship; family.

Résumé : L'article part du contexte historique pour formuler une analyse filmique du documentaire d'animation *Torre* (2017). Le récit traite de l'enfance d'Isabel, Gregório, Virgílio et Vlademir, présentant les souvenirs d'une famille persécutée par la dictature au Brésil, du point de vue de leurs enfants. Le film est assemblé comme un collage de témoignages, offrant une approche qui permet d'entendre des fragments de mémoire, croisant des subjectivités et contribuant à la compréhension de l'histoire récente au sens large.

Mots-clés : documentaire ; animation ; Mémoire ; dictature ; famille.

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Departamento de Comunicação. Coordenador da Especialização em Produção de Documentários/UFRN, Grupo de Estudos Círculo de Cultura Visual – Cicult. 59078-970 Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. E-mail: jornalrocha@gmail.com

Submissão do artigo: 19 de junho de 2021. Notificação de aceitação: 3 de agosto de 2021.

Introdução

O documentário *Torre* (2017),¹ dirigido por Nadia Mangolini, conta um pouco da história vivida pelos quatro filhos de Ilda Martins da Silva e Virgílio Gomes da Silva, operário, sindicalista e militante político da Aliança Nacional Libertadora, morto após horas de tortura na sede do DOI-CODI, em São Paulo. Isabel, Gregório, Virgílio Filho e Vlademir relatam as respectivas memórias fragmentadas, retornando a uma infância em fuga, no combate clandestino à ditadura civil-militar iniciada em 1964. As idas e vindas do pai, o seu desaparecimento e a prisão da mãe são momentos turvos que chegam até nós pelos adultos que tentam encontrar o fio da memória.

Em seus 18 minutos de duração, o filme nos impele a tentar compreender como os fatos que tiveram lugar no Brasil entre os anos 1960 e 1970 repercutem na vida de pessoas que escolheram a resistência, ao nos convidar a conhecer a complexidade do real pelas vivências daquela família. A narrativa distancia-se de um olhar generalista e macroscópico, com forte viés oficialista, que frequentemente influencia tanto o cinema, quanto a história e o jornalismo, confluindo para certas apropriações do documentário clássico. Em lugar de propostas narrativas tradicionais, temos uma abordagem que parte do indivíduo para o geral, numa superposição de subjetividades. Se por um lado a equipe concebe o filme, desde o roteiro, o desenho sonoro, a direção de arte, a montagem e a direção geral, a linha narrativa é dada pela fala dos quatro filhos, apresentada sob forma de depoimentos.

Aspectos históricos

O personagem ausente, a ponto de não ter seu rosto desenhado em nenhum momento do filme, se faz presente na lembrança, mesmo morto há mais de 50 anos. Virgílio Gomes da Silva nasceu em Sítio Novo, Rio Grande do Norte, em 15 de agosto de 1933, migrando para São Paulo em 1951. Exerceu diversos trabalhos, até conseguir emprego na Nitro Química, empresa do grupo Votorantim, em 1957. O Brasil avançava na industrialização e por consequência no aumento da população urbana, a despeito da extrema desigualdade, ligada à concentração fundiária muito elevada. A participação do Estado no desenvolvimento econômico foi essencial, desde as políticas definidas por Getúlio Vargas para criar as bases industriais para o país. Ao longo dos anos 30 até meados dos anos 1970, a economia se diversificou consideravelmente, embora problemas históricos permanecessem enraizados.

1. O filme está disponível gratuitamente na plataforma Vimeo, com sinopse, ficha técnica completa, festivais em que a obra foi selecionada e premiada, com destaque para o festival de Gramado. <https://vimeo.com/235665294>.

Na época, o ainda incipiente sindicalismo industrial estava sob influência do Partido Comunista Brasileiro. Já em 1957, ao se engajar politicamente e se interessar pela representação trabalhista, Virgílio se filiou ao partido. Estas escolhas terão impacto em sua vida familiar e na narrativa apresentada pelo filme *Torre*. A militância política do indivíduo se confunde com a organização coletiva e o operário passa a integrar a direção do Sindicato dos Químicos, num momento em que as tensões políticas se tornaram mais expressivas. No começo dos anos 1960, entre os conflitos internos e as pressões estadunidenses, o país vivencia sucessivas crises, que resultam no golpe civil-militar de 1964. O fim da democracia abre espaço para intensos ataques aos sindicatos, partidos políticos e aos trabalhadores:

Após a deflagração do golpe, toda a diretoria do Sindicato dos Químicos foi cassada. O mesmo aconteceu na Federação dos Trabalhadores Químicos de São Paulo. Floriano Dezem e Adelço de Almeida, ambos militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), assim como os seus colegas da diretoria do Sindicato, passaram a ser procurados pela polícia.⁷ Dias depois do golpe, um inquérito policial foi criado pela Justiça Militar para investigar os supostos "atos subversivos" cometidos pelos sindicalistas do ramo químico. Entre os indiciados estavam: Fidelcino Queiróz dos Santos, Gabriel Alves Viana, José Ferreira da Silva, Virgílio Gomes da Silva, Floriano Dezem, Adelço de Almeida e Manoel Mantonhani. A maioria deles contava pouco mais de 40 anos de idade, Virgílio era o mais novo, na época com 32 anos. (Corrêa, 2014: não paginado).²

A despeito da radicalização no discurso e das pressões crescentes pelas Reformas de Base, vistas como essenciais para o desenvolvimento do país, ainda assim devemos considerar que os sindicatos são organizações de natureza reformista por agirem dentro dos limites institucionais. No entanto, estas organizações foram alvo de intensa perseguição, sofrendo intervenções, nas quais apoiadores da ditadura eram designados para substituir as lideranças que defendiam a democracia. Foi o que aconteceu com o sindicato do qual Virgílio fazia parte, mais um exemplo da repressão que recaiu sobre diversas organizações em todo o país:

No inquérito policial, o Sindicato dos Químicos foi descrito como “uma verdadeira célula comunista agindo por todos os meios e a todo vapor pela comunicação do operariado bandeirante, pela conspiração contra a Constituição, pela derrubada do governo e pela tomada deste pelos asseclas de Moscou

2. Disponível em www.scielo.br/j/rbh/a/3B7bd5jDTyWcQysPyzkP4fP/?lang=pt.

e Pequim”. Militantes da categoria eram acusados de estar envolvidos no projeto que almejava implantar a chamada “República Sindicalista” no Brasil. Os dirigentes, considerados “inimigos da Pátria”, foram acusados de ter aberto as portas do Sindicato para “pessoas de suas relações e de absoluta confiança”, que seriam desconhecidas dos trabalhadores, mas ligadas ao PCB. O objetivo, alegava a polícia política, era fazer da entidade dos trabalhadores um instrumento do Partido para exercer a “inglória tarefa conspiratória, visando entregar o país ao domínio de uma potência estrangeira, cuja política atenta contra as liberdades individuais, explorando e escravizando o homem”. (Corrêa, 2014: não paginado).

Ao intervir nos sindicatos, tirando-lhes a combatividade e a autonomia, ao colocar na ilegalidade partidos alinhados com os trabalhadores, para muitos militantes a opção foi se mobilizar clandestinamente. Diversos políticos foram cassados em abril de 1964 e o Ato Institucional 1 ampliou drasticamente os poderes presidenciais, criando o suporte para o fechamento do regime. Criminalizando ainda mais a atuação da esquerda e sinalizando que o autoritarismo seria duradouro, em 1965, o Ato Institucional 2 instituiu o bipartidarismo, que permitia a atuação apenas da Arena, aglutinando a direita que sustentava o golpe, e do MDB, sigla que abrigava opositores moderados com atuação limitada. Se antes de 1964 era raro encontrar organizações e grupos que se dedicassem a ações armadas, depois algumas passaram a cogitar esta forma de resistência, como resposta às prisões ilegais, sequestros, torturas e outras perseguições a opositores.

Pouco depois, Virgílio atendeu ao chamado do Agrupamento Comunista de São Paulo, criado por Marighella, que deu origem à Ação Libertadora Nacional (ALN). Em São Miguel, Virgílio liderou uma dissidência do PCB. Foi nesse momento que ele passou a utilizar o codinome “Jonas”, optando pela ação armada para combater a Ditadura. Sua escolha também implicava levar uma vida clandestina, longe da família, como a de muitos outros que optaram pela mesma luta. Virgílio foi um dos primeiros militantes da ALN enviados a Cuba para fazer treinamento militar, e lá permaneceu até julho de 1968. Entre as várias “expropriações” de que participou, Virgílio ficou mais conhecido pela maior e mais polêmica das ações armadas: o sequestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Burke Elbrick, em 1969. (Corrêa, 2014: não paginado).

Virgílio é personagem proeminente em livros e filmes, cabendo destacar algumas obras que precedem o objeto deste artigo. *O livro O que isso compa-nheiro* deu origem ao filme de mesmo nome produzido em 1997, que descreve

o sequestro do embaixador estadunidense Charles Elbrick. Organizado pela ALN e pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o objetivo era trocar o refém por presos políticos ligados a diversos grupos de resistência. Em 2007, foi produzido o documentário *Hércules 56*, desta vez ouvindo os militantes libertados como resultado da ação e que também aborda a atuação de Virgílio, comandante militar do rapto. O militante morto é retratado de maneiras distintas nos dois filmes. Na obra de 1997 é visto como vilão, enquanto no documentário recebe elogios dos depoentes, suscitando uma discussão muito relevante para pensar na relação entre cinema e história.

No filme *O que é isso companheiro?*, dirigido por Bruno Barreto e baseado no livro escrito por Fernando Gabeira, o modo como Virgílio foi retratado indignou os seus companheiros e familiares, bem como especialistas sobre o tema. Nele, Virgílio aparecia como um homem ignorante, autoritário e truculento com seus colegas. (Corrêa, 2014: não paginado).

Verificamos os encontros e desencontros entre a representação histórica e a representação cinematográfica: ambas são formas de aproximação e interpretação da realidade. Entretanto, devemos sempre questionar como as pessoas procuram construir esta ou aquela versão do real. Sem uma metodologia clara, sem diversificar as fontes e sem profundas reflexões éticas, o filme pode se dissociar dos fatos, comprometendo a compreensão do passado:

Ora, a questão é que o filme — mesmo enquanto ficção, independentemente de sua correspondência com os fatos históricos — contém vários clichês usuais no cinema norte-americano: um velho sábio que conhece as mazelas do mundo, mas não deixa de sofrer suas conseqüências (o embaixador seqüestrado); um supermocinho idealista e ingênuo, o jornalista revolucionário inspirado em Gabeira; um supervilão baseado no militante Jonas, que tem todos os defeitos dos bandidos russos dos filmes da época da Guerra Fria: calculista, insensível, traiçoeiro, ressentido com o mocinho, para quem arma sórdidas arapucas; cenas complementares de sexo e corridas de automóvel. (Ridenti, 26: 1997).³

Estes dilemas alcançam maior importância quando avaliamos que os fatos são constantemente colocados em disputa, seja na história, no jornalismo, nas artes ou nas ciências, merecendo análise aprofundada para compreendermos os acontecimentos. Quando se estabelece um debate pautado na honestidade intelectual as interpretações, mesmo conflitantes, contribuem para compreender

3. Disponível em: https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2017/05/versoes_e_ficcoes.pdf.

a realidade. No entanto, por simples descuido ou pela adoção cada vez mais intensa e sofisticada da mentira como base para a estratégia política, num cenário em que se verifica o aprofundamento da guerra cultural, a compreensão do passado fica mais comprometida. Por consequência, a mitificação afeta a análise dos problemas cotidianos, num tempo em que a desinformação se dissemina com espantosa facilidade nas redes sociodigitais, contando com farto financiamento para isso.

O filme *Torre*

Diferente do que ocorre em outras obras que abordam a trajetória de Virgílio, no documentário em animação *Torre*, o depoimento dos filhos serve de guia para a narrativa, oferecendo uma outra visão dessa pessoa que teve sua vida e por consequência a vida da própria família marcada pelo autoritarismo. Esta opção, deságua na ânsia de rememorar um pai através dos filhos, em suas dolorosas lembranças turvas e em esquecimentos renitentes. Começando por recordações esparsas que sugerem um retrato esmaecido, o documentário acaba por desvelar alguns aspectos negados, esquecidos ou simplesmente ignorados da história brasileira.

O filme começa nos apresentando desenhos que remetem ao ambiente das prisões, numa direção de arte que articula diversos elementos como um muro pintado de cor escura sobre o qual se projetam as letras do título. O traço simula a escrita com algum objeto improvisado, enquanto a pintura não é homogênea, dando a impressão de trabalho inacabado ou desgastado pelo tempo. A arte sugere um desenho esboçado, que numa cena surge sem preenchimento, em outra pintado em preto e branco ou colorido, aludindo à busca pela memória. As letras se assemelham com os riscos que um prisioneiro faz para contar os dias no cárcere. Um vulto feminino cruza repetidas vezes a tela, enquanto se escuta o eco de passos, como se alguém caminhasse por um grande salão vazio. Numa das passagens, visualizamos uma estreita abertura pela qual se pode ver a rua, simulando uma câmera em lenta aproximação. Em outra passagem, também em zoom in, visualizamos na mesma rua três garotos, um dos maiores carregando no colo um bebê. As crianças estão olhando para o lugar alto de onde vulto os olha. Ao adotar uma simulação de câmera alta e subjetiva, os espectadores são convidados a olharem para estas crianças, hoje adultos que tentam entrelaçar suas vivências para nos contar, nos parcos lampejos que restaram.



Figura 1



Figura 2

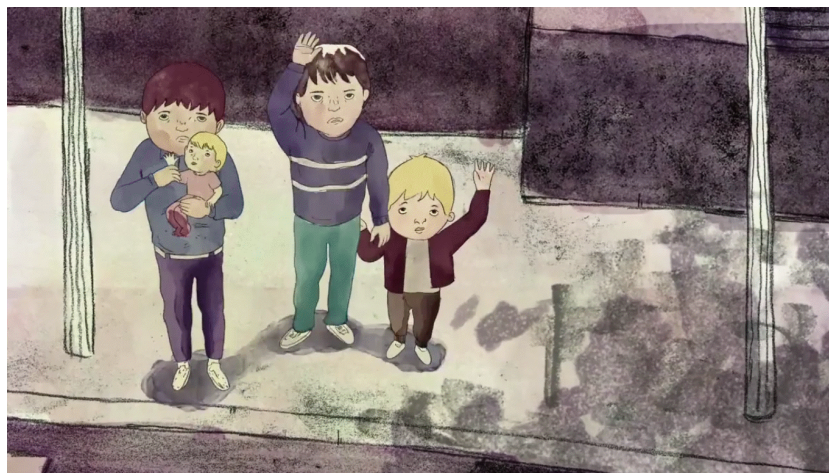


Figura 3

As lembranças turvas começam a ser apanhadas pelos mais jovens: a mulher que na época era um bebê apresenta seu depoimento. Com um forte sotaque estrangeiro, Isabel Gomes da Silva nos fala de uma memória herdada, construída a partir do que ouviu da mãe e dos irmãos, enquanto imagens de uma mulher amamentando surgem em tela. Depois relata suas próprias reminiscências, sempre ilustradas com as animações.

Quando eu escuto minha mãe contar do que aconteceu eu fico muito emocionada. Não foi só um filho. Foram três filhos separados e um bebê. Entrei em Cuba com 3 anos. Sei que quando a gente chegou lá fomos direto para Varadero. ficamos 20 dias em Varadero aí relaxando, mas dessa época eu não lembro. E depois a gente foi pra um hotel, ficamos uns 3 anos naquele hotel. Aí eu já lembro bastante. Aí eu lembro muito de brincar nos corredores do hotel, tinha uma piscina no andar superior, mas estava quebrada e a gente brincava na piscina naquela piscina quebrada. O meu pai minha mãe conta que quando eu nasci ele ficou super feliz porque era a única menina, porque eu ia ser miss universo... coitado! Eu cresci com isso, sabendo que meu pai tinha lutado no Brasil, contra a ditadura. Eu sempre achava que... ah! Tá desaparecido a qualquer momento vai aparecer.

Na sequência, nos é apresentado o depoimento de Gregório Gomes da Silva, um pouco mais velho que a irmã. Ele começa recordando momentos da vida familiar no Chile, depois em Cuba. As falas seguem esparsas, entrecortadas pelos desenhos, sugerindo o árduo esforço para recordar. Desenhos

da cordilheira dos Andes vista de um ônibus e das movimentadas ruas de Havana se mesclam com imagens das crianças brincando, da mãe amamentando a filha menor. Gregório declara não ter lembrança da figura paterna, mas fala do processo de juntar os lampejos, como quem junta retalhos do pai, citando a paixão por natureza, por plantas, especialmente orquídeas, música e por esporte. A cena se encerra: a figura materna dança com uma sombra, que em alguns momentos se espalha como um véu escuro que domina a tela, para depois retomar a forma humana e cair num abismo claro.



Figura 4

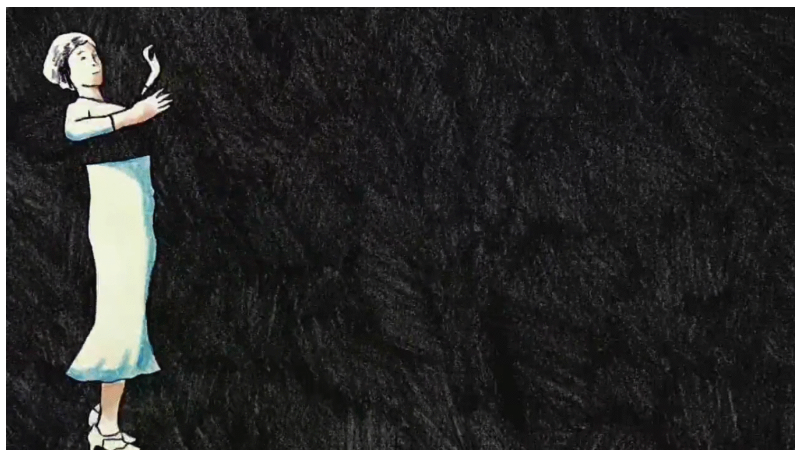


Figura 5



Figura 6

O som recorrente de tamancos sugere a presença materna desde o começo. A seguir temos a voz de Virgílio Gomes da Silva Filho, mais uma vez associada à imagem das crianças vistas da torre. No começo, as recordações se referem ao esporte, principalmente à prática do boxe. À medida em que se amplia a repressão, o pai começa a se ausentar por mais tempo. Virgílio declara se lembrar dos momentos em que o pai estava presente, como se sua mente valorizasse mais estes momentos, em lugar dos longos períodos de ausência paterna, cada vez mais extensos à medida em que os riscos aumentam.

Quando ele tava o que que eu fazia? Não lembro. Eu lembro quando ele tava. Estavam na caçada do meu pai, meu pai levou a gente pra São Sebastião, de onde saíria por mar pra Cuba. A casa que a gente tava caiu e a gente então caiu nas mãos da ditadura.



Figura 7

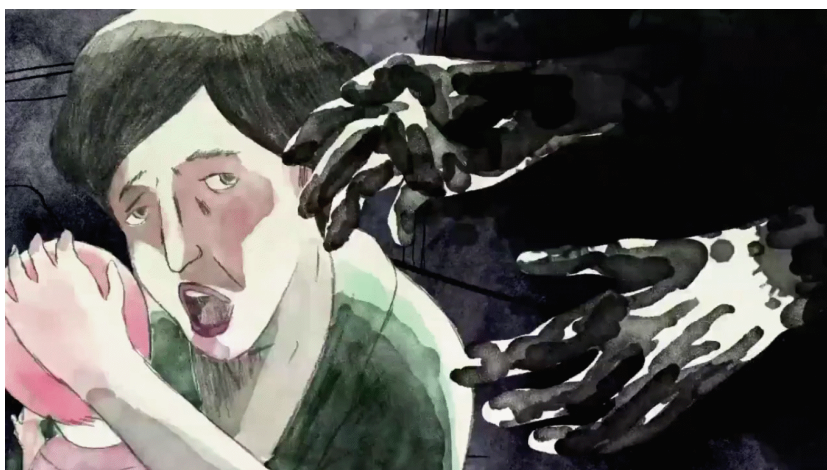


Figura 8

Despontam cenas da prisão enquanto a mãe amamentava e ninava a filha menor, se intercalam desenhos de caminhão, coturno, fuzil, sons de choro e gritos de crianças. O ritmo lento dá lugar ao frenesi de acontecimentos traumáticos. Cenas de prisão, novamente o vulto caminha de um lado para o outro da tela. Os meninos aparecem tendo o cabelo rapado com uso de máquina.

Já daí a gente se vê já no juizado de menor. E pra mim também foi marcante porque minha irmã tinha quatro meses de nascida mas ela não conseguia se alimentar. Então meu irmão vendo o estado dela, de noite esperava, ele esperava escurecer, a gente ia roubar comida pra dar de noite mamadeira pra ela. A gente se amarrava ali embaixo do berço dela pra ficar lá. Pra mim era pra ficar lá, ele conta que era com medo que separassem a gente. Eu não tinha essa consciência.



Figura 9



Figura 10

Os tons escuros passam a dominar as cenas em que prisão, tortura e o medo da separação tornam-se mais evidentes. Fica claro o contexto que leva Ilda Martins de Sousa à prisão, sem seguir qualquer processo legal, mesmo em concordância com as leis impostas pela ditadura. Conforme declara o próprio Virgílio Gomes da Silva Filho, há dúvida se foi uma prisão ou um sequestro. Como em tantos casos da época, em que não havia nem mesmo documentação de que a pessoa estava detida sob acusação formal e os familiares ficavam na dúvida se a pessoa estava morta ou detida. Quando o familiar era fichado havia certo alívio, pois significava que a polícia se responsabilizava por aquele indivíduo, mesmo que fosse processado e eventualmente condenado num processo arbitrário. A incerteza deixava as famílias ainda mais confusas, muitas vezes sem saber até onde estava encarcerado o militante.

Imagens da torre são postas em tela, enquanto Virgílio Filho explica que a avó levava os netos para avistar Ilda de longe, informando que os irmãos não estavam na mesma casa. Nem mesmo uma visita em que a mãe pudesse estar no mesmo recinto que os filhos era permitida, restando acenar com um jornal para as crianças fora do prédio, do outro lado da rua.



Figura 11

Virgílio Filho relata ainda o retorno à Cuba após a libertação de Ilda, já que não havia condições nem mesmo econômicas para a permanência no Brasil. A ideia de que o pai estava morto não tinha sido assimilada por todos. Diante da falta de informações oficiais conclusivas, as crianças são levadas a manter a fantasia de que o pai tinha escapado de maneira espetacular e que estaria escondido. Ao mesmo tempo, as dificuldades em falar sobre as próprias

experiências traumáticas em tempos de ditadura impediram um diálogo mais profundo, criando obstáculos para que cada um compreendesse a vivência do outro.

Por fim, temos o depoimento de Vlademir Gomes da Silva, que começa falando da esperança de que o pai um dia retornasse, depois de alternar ausências e aparições decorrentes de suas tarefas políticas.

Sempre ele sumia e voltava, sumia e voltava. Quando ele sumiu e não voltou isso provocou um negócio que eu sempre fiquei na esperança dele voltar. Pra mim foi o mais traumático que teve tudo isso daí. Eu sempre pensei que ele ia voltar de novo. Aí foi que eu comecei a sentir raiva, que eu achava que ele tinha abandonado mesmo, não era... eu vim acreditar que meu pai morreu muito tempo depois. Que eu me convenci, então foi um processo de matar ele dentro de mim. Eu até comecei a sentir raiva, falei pô... abandonou a gente, né? A partir do momento em que eu matei meu pai dentro de mim na minha primeira adolescência, ele morreu, eu enterrei ele. Depois o que eu fazia era escavar aquilo lá, tirar pra cima, voltar e botar outra vez. Tirar e voltar outra vez. Cada vez que você tira é um pedaço que você arranca, é um pedaço que você se esfolia, cada vez desse processo é um esgarçamento que vai acontecendo. E aí a outra vez que ele morreu foi quando apareceu os papéis em 2004. Para mim meu pai foi morrendo de pedacinho. Pra mim foi muito importante o documento, porque o documento tinha uma simbologia muito grande, assim como o laudo pericial, apesar de falso, mas tá claro que passou um caminhão em cima dele ou tomou muita porrada.



Figura 12

Esse estranho luto por uma morte aguardando confirmação por anos e anos, sem corpo ou reconhecimento oficial é representado numa sequência em que temos o retrato de Vladimir sendo recoberto por camadas de tinta.



Figura 13



Figura 14

No fim da sequência, a animação representando o rosto de Vladimir com camadas de tinta mais homogêneas, simbolizando uma mudança de ânimo proporcionada pelo reconhecimento oficial da morte do pai, em 2004. 35 anos

após o falecimento sob tortura, são descobertos documentos e um falso laudo da morte, alegando resistência à prisão. Os quatro filhos são desenhados na idade adulta. A mãe caminha lentamente entrando no quadro, como se fosse uma foto de família. Todos olham diretamente para o espectador, quebrando a quarta parede. Entretanto, na conclusão de seu depoimento, ao citar as poucas imagens que restaram de Virgílio, Vlademir começa a comentar o quanto teria sido difícil ver a foto do pai com as marcas profundas da tortura.⁴

Pra mim foi muito importante o documento. O laudo pericial apesar de falso tá muito claro que ou passou um caminhão em cima dele ou ele levou muita porrada. Eu vejo aquela cena. Na minha infância, quando eu tava naquele processo de matar meu pai, num matar meu pai, matar meu pai, num matar meu pai, eu via as fotos dos mortos. Eu agradecia não ter visto a foto do meu pai daquele jeito. Eu não tinha imagem dele vivo. Nunca vi, aquelas imagens dos mortos são muito triste. Você vê aqueles caras com aque... E a foto do meu pai é horrorosa. Você vê...



Figura 15

4. A foto do corpo e informações sobre a tortura podem ser vistas em: <https://averdade.org.br/2012/10/virgilio-gomes-da-silva-operario-brasileiro-revolucionario/>.



Figura 16

A fala é interrompida por um longo suspiro. Acontece o clímax, em que o próprio depoente não consegue conter a emoção e chora silenciosamente sem completar a frase, mesmo 47 anos após a morte e 13 anos após o reconhecimento oficial. Isto indica que a família ainda segue pesarosa em decorrência de todo o processo, vivenciando um luto estendido, em face da dificuldade que o Brasil teve em investigar, publicizar e punir, ainda que simbolicamente, os crimes contra a humanidade cometidos durante a ditadura. Os sons da rua, presentes em vários momentos do filme, agora preenchem o vazio deixado pelas vozes silentes. O filme termina com os quatro filhos e a mãe reunidos na rua de onde acenavam quando crianças, num lento zoom out, em que o espectador agora assume a posição de encarcerado na torre.



Figura 17



Figura 18

No começo do filme, os desenhos surgem em planos curtos com transições que indicam a descontinuidade, a fragmentação, os estilhaços dos acontecimentos rememorados, na memória mais diluída das crianças menores. A direção de arte e a montagem se articulam para enfatizar as lacunas nas tentativas de lembrar. Tal qual se discute no filme *Valsa com Bashir*, a memória é passiva de reformulações que podem dar origem a versões bem distintas do que aconteceu. Entretanto, no curta *Torre*, mais que qualquer recriação minuciosa

de cada situação, vale o sentido geral da narrativa: as memórias de crianças que sofreram com a repressão política à família e as marcas deixadas por uma ditadura. O personagem aniquilado como represália pelo seu compromisso político e pelas consequências do autoritarismo paira sobre o filme, numa ausência que grita em diversas cenas. Sua figura nunca é desenhada, ainda assim ele regressa, mora nas palavras dos filhos, como o eterno retorno daquilo que a história oficial quer negar.

Ausências, apagamentos acabam por enfatizar o quanto significou a morte do pai naquelas circunstâncias para a família, assim como as marcas deixadas pelo encarceramento da mãe. Verifica-se no filme uma tensão constante entre a memória e a não-memória: o esquecido, o não vivido, o perdido adquirem uma força narrativa inusitada. É como se o filme afirmasse que a família teve suas memórias roubadas pelo golpe militar e seus desdobramentos. É um filme que procura descrever sentimentos, em lugar de detalhadas narrativas com o propósito de reconstituir os fatos.

Documentário em animação, objetividade, subjetividade e história

A animação ainda é vista como uma abordagem narrativa pouco comum dentro do universo documental, a despeito de significativas experiências ao longo da história, desde os primeiros anos do Cinema. Este pensamento está em sintonia com concepções mais ortodoxas da produção documental, que deixam de problematizar contradições que fazem parte até de filmes considerados marcos da não-ficção. Num sentido mais restrito, utilizar roteiro e encenação coloca a obra audiovisual no domínio da ficção, principalmente quando se emprega um roteiro fechado ou algo próximo disso. Mesmo recursos mais usuais como a narração e a entrevista são rejeitados quando se adota o cinema direto, que ambiciona uma exposição da realidade com mínima interferência da equipe realizadora. Porém, até no filme mais fiel a estes princípios, a câmera, a iluminação ou a simples presença dos documentaristas vai causar algum impacto, em maior ou menor grau. Ainda que esta interferência seja reduzida ao máximo durante a captação de sons e imagens, ainda que a realidade retratada seja completamente espontânea, sem qualquer pré-produção, ainda assim, teremos participação das pessoas que realizam o filme na montagem e na distribuição.

Desta forma, portar uma câmera, focalizar um acontecimento relevante, montar o material captado e depois divulgar o resultado já envolve diversas escolhas da pessoa ou da equipe realizadora. Qualquer filme será em alguma medida a expressão da subjetividade de quem o elabora. É imperativo observar que no documentário clássico, vertente que se consolidou nas primeiras déca-

das do século XX, são utilizados todos estes recursos, e por mais que isso tenha motivado debates, poucos contestariam o caráter documental de filmes como *Nanook, o esquimó* hoje em dia.

A imagem captada por uma câmera seria mais objetiva do que a imagem desenhada e animada? Talvez alguns espectadores tenham essa impressão. Entretanto, a imagem captada por câmera é dependente de diversos fatores técnicos os quais fazem com que suas características mudem drasticamente, ainda que se focalize o mesmo objeto, sob o mesmo ângulo, sob a mesma luz. Se for uma câmera analógica, a bitola e o tipo de película na captação vão alterar as características da imagem; se for uma filmadora digital, o tipo de sensor, o número de quadros por segundo, a resolução máxima, entre tantas variáveis que interferem no resultado final. Se adicionarmos a esta equação outros elementos perceberemos que a imagem pode ser transformada radicalmente, mesmo antes da pós produção.

A pretensa objetividade da imagem captada por câmeras revela-se precária, quando alguns a julgavam infalível. Os grandes eventos esportivos adotam tecnologias avançadas para definir se uma bola caiu dentro ou fora do campo delimitado, se um jogador estava ou não na posição em que deveria. E em inúmeros casos, as imagens são inconclusivas, frustrando espectadores, desportistas e aqueles que creem na técnica como chave para o fim dos conflitos. E quando é preciso interpretar o comportamento de um atleta, as dificuldades crescem, pois cabe à arbitragem decidir, rever em câmera lenta, buscando o melhor ângulo, que nem sempre foi captado. Toda imagem será em alguma medida subjetiva, o que não quer dizer que isto comprometa eticamente a obra audiovisual. Buscar a objetividade pode vir a ser um exercício importante em algumas circunstâncias, mas nunca se considerarmos que este ou aquele filme é simplesmente objetivo em detrimento de outros.

Além disso, a subjetividade pode ser uma virtude no documentário se for reconhecida e colocada a serviço da linguagem e do interesse público, sem gerar problemas éticos que criem armadilhas para o espectador. Se a imagem na animação sugere a alguns uma ligação direta com a ficção, cabe lembrar a infinidade de filmes que adotaram uma linguagem documental na construção de narrativas nitidamente ficcionais. De *Zelig* a *O que fazemos nas Sombras* filmes não só usam a câmera, como também diversos outros elementos e recursos típicos da não-ficção para formular as ficções mais fantasiosas. Muito mais do que inventar personagens, estes filmes rompem com os parâmetros do mundo histórico. O falso documentário amplia horizontes estéticos, colocando à prova as fronteiras entre ficção e não ficção. Portanto, pode contribuir para

alertar os espectadores, para que se mantenham atentos e críticos quanto aos problemas e limites da representação audiovisual.

O problema acontece em documentários, docudramas ou releituras da realidade baseados em fatos reais que fazem afirmações sobre o mundo histórico mesmo sem elementos que possam corroborar o que está sendo dito. Pior quando acontece de forma deliberada, se aproveitando das circunstâncias, da complexidade do real ou de rótulos que possam conferir credibilidade à obra audiovisual. Isto nos permite voltar às representações fílmicas de Virgílio Gomes da Silva em *O que é isso companheiro*:

Diante da polêmica em torno do filme “O Que É Isso, Companheiro?”, de Bruno Barreto, a produtora Lucy Barreto disse à Folha que cometeu um erro ao chamar o personagem vivido por Matheus Natchergaele de “Jonas”. “Faço aqui um ‘mea culpa’ de que, como produtora do filme, foi um erro chamar aquele personagem de ‘Jonas’”, afirmou Lucy, durante as filmagens de “Bela Donna”, no Ceará. Jonas (codinome do operário Virgílio Gomes da Silva) é o “companheiro” que comanda o sequestro do embaixador norte-americano, Charles Elbrick. “Aquele personagem definitivamente não era o Jonas verdadeiro, mas uma soma de personalidades de vários integrantes da esquerda na época (1969). Deveríamos ter dado outro nome”, disse a produtora do filme.⁵

A declaração da produtora reconhecendo a escolha problemática feita pelo roteirista e pelo diretor não deixa de soar curiosa diante da maneira como o cinema repercute na compreensão da realidade. Uma pessoa real foi representada de modo caricatural numa situação ocorrida no mundo histórico, um fato de grande interesse político e social, indispensável para o debate público. O filme permanece, mas a retratação de quem o produziu se perde nos arquivos jornalísticos.

Uma obra que usa o selo baseado em fatos reais adquire o status de reconstituição fidedigna do real para parte do público, que nem sempre dispõe de estímulos, interesse, tempo, recursos, habilidades ou conhecimentos para uma leitura crítica mais cuidadosa destes conteúdos. Oportuno lembrar que o longa - produzido na retomada da sétima arte no Brasil - teve muito mais repercussão do que o curta que é objeto desta análise. Consideremos também que o formato longa metragem recebe maior investimento tanto na produção quanto em campanhas de lançamento. *O que é isso companheiro?* teve ampla visibilidade na mídia, tendo sido exibido diversas vezes nas TVs abertas e por assinatura, sendo adotado em escolas, ficando disponível nas plataformas de

5. Matéria publicada na Folha de São Paulo, em 6 de junho de 1997. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq060610.htm.

streaming. À revelia dos fatos, dos estudos e dos testemunhos, não causaria espanto se alguma pessoa atribuísse maior credibilidade ao longa que deliberadamente mistura acontecimentos e fantasias de modo dissimulado. Já o curta em análise neste artigo deixa evidente seu ponto de vista, contando a história pela perspectiva dos vencidos.

Memória, História, Documentário e Animação

Não devemos perder de vista, que ao viver em sociedade e buscar compreender os fatos que incidem na história privada ou na história social, dependemos não somente de informações ou dados objetivos, mas também de interpretações. Isto não elimina o caráter científico da boa historiografia, mas nos leva a perceber que por mais rigoroso que seja, qualquer método científico para buscar compreender o passado trará consigo certo grau de incerteza. Quem faz documentário também adota algum tipo de estratégia ou método para abordar a realidade, sem no entanto seguir necessariamente parâmetros científicos. Lembremos da frase norteadora de John Grierson ao caracterizar o documentário como o tratamento criativo da realidade. Tomando o real como ponto de partida, ao interpretar fatos, relatos ou vestígios de maneira criativa, encontramos maneiras inusitadas de expressão conforme a linguagem audiovisual.

O documentário – assim como outros domínios cinematográficos – pode ser visto sob a dupla condição de filme que interpreta um tempo histórico e matéria a ser analisada por historiadores, servindo de base para novos estudos. Marc Ferro (1992) já apontava a necessidade de encarar os filmes como fonte tão digna de consideração quanto qualquer outra, rejeitando qualquer posição que qualificasse o cinema como documento indesejável. À medida em que se aprofundam os questionamentos sobre como se dá a construção da historiografia, percebe-se a necessidade de atualizar as técnicas, sempre mantendo algum nível de ceticismo metodológico.

O historiador pode (e deve) se guiar por uma objetividade científica, mas sabe que inevitavelmente o ofício o leva a recorrer à interpretação como chave analítica deste passado que se apresenta somente em forma de vestígios, de rastros, de restos. Em síntese, a crítica aos documentos, que autoriza a história como ciência, só é possível pela via da interpretação. Uma atividade inerentemente humana que capacita o historiador a exercitar a dúvida constante diante do documento, mas que vai além de determinar se este ou aquele documento é falso ou verdadeiro. (Tomain, 2019: 116).

As memórias relatadas em entrevistas se apresentam para ser interpretadas não como expressão unívoca da realidade, mas como uma perspectiva importante para compreender a situação vivenciada. Eventualmente, uma perspectiva entre as muitas vozes a serem ouvidas na construção do filme. Outras vezes, aquele é o único relato ao qual se tem acesso, tratando de uma situação, acontecimento ou problema complexo. Considerando maior ou menor concordância ou coerência com o método de quem documenta é possível atribuir maior ou menor credibilidade ao que é dito, mas não é desejável colocar esta ou aquela fonte numa condição mítica, acima de toda e qualquer outra.

Qualquer entrevista deve ser encarada como uma das fontes e não como a única que condiz com os acontecimentos. Convém observar que outras fontes – relevantes tanto para a historiografia quanto para o cinema, tais como documentos escritos, fotografias, objetos – também devem ser interpretadas, postas em seu contexto. Como nos lembra Le Goff (1992: 110), “nenhum documento é inocente”. Isto serve tanto para depoimentos quanto para o filme, que pode se tornar objeto de análise para historiadores, ou outros pesquisadores das artes, filosofia ou ciências humanas.

E há situações em que o filme, para além de fonte ou objeto, passa a ser parte da metodologia de um trabalho científico, algo muito recorrente na pesquisa antropológica. Neste caso, relatos orais assumem posição de destaque na produção de conhecimento, permitindo aproximações oportunas com outros campos, a exemplo da psicanálise. Este foi o percurso da pesquisadora e documentarista Agnieszka Piotrowska para criar uma série de filmes em que imigrantes recontam suas experiências e as circunstâncias que os fizeram deixar seus países de origem. Em *Running for freedom* (2003-2004), recursos como a locução e as imagens das pessoas se juntam às animações cada vez mais presentes nos documentários produzidos nos últimos 20 anos.

Com base na teoria psicanalítica, ela discute como experiências traumáticas das testemunhas sobrecarregam sua capacidade de falar sobre tais episódios. Piotrowska, cooperando com o animador Julie Innes, trabalhou em estreita colaboração com as testemunhas para criar imagens para as quais eles não poderiam encontrar uma linguagem escrita. A animação não só produziu uma representação visual de suas experiências, mas o processo de criação das imagens se tornou uma forma de trabalhar com seus traumas, permitindo-lhes tomar parte na representação de suas próprias experiências. (Bellote, 2020).

O uso da animação em filmes não ficcionais, que não era novo, passa a ser tão recorrente, a ponto de termos cada vez mais obras exclusivamente em animação. Em lugar de ouvirmos e visualizarmos os depoimentos em que a

pessoa é posicionada de frente para a câmera, temos a dramatização apoiada em técnicas de animação. Em algumas produções, esta estratégia aproxima o resultado do docudrama, em outras, do filme-ensaio ou do filme-carta. A possibilidade de representar uma memória para a qual não havia fotografia, ou imagem em movimento abre possibilidades muito expressivas, alargando os limites narrativos. E quando o assunto do depoimento ou do documentário como um todo é pessoal, eventualmente em alusão à história privada, o caráter fragmentado da memória se faz presente.

O esquecimento é parte fundamental para compreender o dispositivo gerador da animação de um testemunho enquanto registro. Estruturar o esquecimento como unidade de tempo que a memória leva para encontrar alguma informação faz parte do seu mecanismo. (Bellote, 2020).

A memória humana é precária, imperfeita, lacunar, estando sujeita a apagamentos, distorções, invenções, sugestionamentos. Reconhecendo estes limites, incertezas e problemas, é possível documentar, sem cair na ambição de apresentar uma narrativa que esgote as múltiplas camadas da realidade.

A animação não ficcional que traz como base narrativa, o testemunho, carrega alguns traços comuns que podem ser observados nestas produções, como a preferência pela materialidade oferecida pelas técnicas manuais, além da utilização da voz off, recurso muito comum ao testemunho, e que se encaixa como um exemplo de dispositivo acionado anteriormente à produção do registro cinematográfico. (Bellote, 2020).

Os testemunhos fragmentados permitem a construção de verdadeiros mosaicos fílmicos, nos quais as lacunas, descontinuidades e imperfeições em lugar de desmerecer, concorrem para a elaboração de obras mais próximas do real. É o que observamos em filmes como *Valsa com Bashir*, no qual as falas dos antigos soldados israelenses revelam-se como estilhaços, aos poucos sendo reunidos pelo documentarista. Ele busca reconstruir também as próprias lembranças perdidas do conflito, a despeito de sua proximidade e seu envolvimento com os fatos narrados. Quando as pessoas persistem no esforço pela memória, podem apresentar uma narrativa densa da tragédia histórica.

Considerações finais

O curta-metragem *Torre* apresenta um mosaico das “memórias de um tempo em que lutar por seu direito, é um defeito que mata (Gonzaguinha, 1980)”. Ao valorizar as falas dos filhos, crianças que se tornaram adultas tendo que

carregar esta perda traumática, temos uma abordagem distinta da macro história, que privilegia visões panorâmicas quase sempre protagonizadas por quem detinha o poder ou ao menos permitidas por estes. Desta forma, colocar em foco o microcosmo contribui para uma compreensão mais complexa da história num sentido amplo, revelando aspectos silenciados. Em face da recusa em observar o passado de modo mais aprofundado, mais rigoroso, assumindo um compromisso ético com os que tiveram suas imagens apagadas, esta animação documental assume forma e sentido insubmissos.

Em face da perda de fotografias, documentos e da própria ausência do pai pela força do autoritarismo, a animação é incorporada como estratégia para ilustrar a narrativa, que é intercalada com silêncios. Temos a dimensão das sucessivas violências, pois mesmo com o reconhecimento oficial, a ausência do corpo, os anos de indefinição e o fato de que crianças foram punidas e compartilharam das sanções impostas aos pais ainda marcam a trajetória familiar.

Ao reunir as vivências de quem sofreu com a ditadura desde a infância, o filme integra grandes acontecimentos e cotidiano, enfatizando a humanidade de quem ofereceu seu testemunho, ao contrário do que observamos em muitos filmes, livros ou reportagens. O rosto e a voz ausente de Virgílio gritam. Isabel, Gregório, Virgílio Filho e Vlademir deixam de ser nomes perdidos em papéis amarelados, para revelarem a própria voz na voz deste documentário. Propondo-se a ouvir quem viveu e ainda vive a dor das violências praticadas pela ditadura, a obra audiovisual serve de metáfora para um passado que não foi superado, num país sem justiça e sem catarse, que não extirpou os vícios do autoritarismo. Não há verdade sem memória, nem democracia sem verdade.

Referências bibliográficas

- Belotte, F. (2020). A materialidade da memória na animação não ficcional. *Avanca Cinema*. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/129>.
- Corrêa, L. (2014). Os “inimigos da pátria”: repressão e luta dos trabalhadores do Sindicato dos Químicos de São Paulo (1964-1979). *Revista Brasileira de História*, 34(67). www.scielo.br/j/rbh/a/3B7bd5jDTyWcQysPyzkP4fP/abstract/?lang=pt.
- Ferro, M. (1992). *Cinema e história*. Paz e Terra.
- Freire, M. & Lourdou, P. (2009). *Descrever o visível: cinema documentário e Antropologia fílmica*. Estação Liberdade.

- Freitas Gutfreind, C. (2011). O realismo e a catástrofe histórica nos filmes testemunho Significação. *Revista de cultura audiovisual*, 38(36). www.redalyc.org/pdf/6097/609766002010.pdf.
- Gauthier, G. (2011). *O Documentário: um outro cinema*. Papirus.
- Holanda, K. (2008). *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. Annablume; Fapesp.
- Labaki, A. (Org.) (2015). *A verdade de cada um*. Cosac Naif.
- Le Goff, J. (2003). *História e memória*. Editora da Unicamp.
- Machado, A. (2005). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Papirus.
- Nichols, B. (2012). *Introdução ao documentário*. Papirus.
- Piotrowska, A. (2011). Animating the Real: A Case Study. *ResearchGate*. www.researchgate.net/publication/239770249_Animating_the_Real_A_Case_Study.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal – o que é mesmo documentário?*. SENAC.
- Ridenti, M. (1997). Que história é essa?. In *Versões e ficções: o sequestro da história*. Fundação Perseu Abramo.
- Tomaim, C. (2019). Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias “de memória”. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, 46(51). www.redalyc.org/jatsRepo/6097/609765275006/609765275006.pdf.
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra.

Filmografia

- Codinome Breno* (2018), de Manoel Batista.
- Hércules 56* (2007), de Sílvio Da-Rin.
- Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty.
- O que fazemos nas sombras* (1914), Taika Waititi.
- O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto.
- Running for freedom – Série documental* (2003-2004), Piotrowska, Agnieszka.
- Valsa com Bashir* (2008), Ari Folman.
- Zelig* (1983), Woody Allen.

Música

Memória para um tempo sem memória (1980), Gonzaguinha. Disco: De volta ao Começo.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

Gestos performativos en el documental chileno: *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *El corredor* (2004) y *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004)

Iván Pinto Veas*

Resumo: O artigo discute e expande a noção de “documentário performativo” presente na discussão teórica dos últimos anos para refletir sobre sua relevância para o documentário chileno. Na segunda parte do artigo, são analisados os documentários *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *El corredor* (2004) e *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004), que apresentam “gestos performativos” que se abrem para as dimensões do artifício, do corpo e da processualidade.

Palavras-chave: documentário performativo; Stella Bruzzi; documentário chileno; performatividade; performance.

Resumen: El artículo discute y amplía la noción de “documental performativo” presente en la discusión teórica de los últimos años para reflexionar sobre su pertinencia respecto al documental chileno. En la segunda parte del artículo, se analizan los documentales *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *El corredor* (2004) y *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004), los cuales presentan “gestos performativos” que se abren hacia las dimensiones del artificio, el cuerpo y la procesualidad. Palabras clave: documental performativo; Stella Bruzzi; documental chileno; performatividad; performance.

Abstract: The article discusses and expands on the notion of “performative documentary” present in the theoretical discussions of recent years in order to reflect on its relevance respect to Chilean documentaries. In the second part of the article, the documentaries *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *El corredor* (2004) and *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004) are analysed. All of them present “performative gestures” that open up to the dimensions of artifice, the body and processualism.

Keywords: performative documentary; Stella Bruzzi; Chilean documentary; performativity; performance.

* Universidad de Chile, Instituto de Comunicación e Imagen, Investigador Responsable proyecto Fondecyt/Posdoctorado: *El documental performativo en Chile, Argentina y Brasil 2000-2020*, Folio 3200557. 7780451, Santiago de Chile. E-mail: ivanpinto@uchile.cl

Submissão do artigo: 13 de junho de 2021. Notificação de aceitação: 3 de agosto de 2021.

Este artículo forma parte de proyecto de investigación posdoctoral Fondecyt “El documental performativo en Chile, Argentina y Brasil 2000-2020” Folio 3200557, financiado por Fondecyt Chile.

Résumé : L'article discute et élargit la notion de « documentaire performatif » présente dans la discussion théorique de ces dernières années pour réfléchir à sa pertinence pour le documentaire chilien. Dans la deuxième partie de l'article, les documentaires *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *El corredor* (2004) et *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004) sont analysés. Ces documentaires présentent des « gestes performatifs » ouvrant sur les dimensions de l'artifice, du corps et de leurs aspects processuels.

Mots-clés : documentaire performatif ; Stella Bruzzi ; documentaire chilien ; performativité ; performance.

Introducción

Van a cumplirse veinte años de un debate en torno a la llamada “modalidad performativa” del documental, un debate que hecho correr mucha tinta en el campo de estudios de cine anglo e hispano hablantes y que ha tenido consecuencias y recepciones diversas y localizadas. Al pasar de los años, este debate se fue desdibujando a la luz de las transformaciones e hibridaciones propias de la producción documental, así como de la pérdida de especificidad en que la discusión se estableció. Tal como se remarcado en distintos textos, Nichols establece esta “quinta categoría” en *Blurred Boundaries* (1994) buscando salir de sus cuatro modalidades históricas de representación documental (expositivo, observacional, interactivo y reflexivo), ahí donde las características vinculadas a la referencialidad eran reemplazadas por la evocación, la corporalidad y la autorreferencia, en un claro síntoma de desapego a aquellos rasgos de “discurso de sobriedad” que el propio Nichols patentaba como “lo propio” del cine documental (1994:95-106).

Algunos años después, Bruzzi [2000] (2003, 2006) propuso en su libro *The new documentary* una discusión abierta con Nichols, planteando que su idea de documental performativo no remarcaba algo más que “aspectos subjetivos de un discurso históricamente objetivo”, dejando de lado las consecuencias para la estructura de “árbol de familia” (2006:3) que planteaba para las modalidades de representación documental. Tomando como punto de partida los planteamientos del lingüista John L. Austin respecto a los enunciados realizativos (donde la palabra ejecuta una acción, en término de un enunciado que “tanto describe como ejecuta una acción” (2003: 225) para Bruzzi las características centrales de lo que llamará como “nuevo documental performativo”, serán el postulado de la actuación explícita, evidenciando el medio de producción, en definitiva, una vinculación con el artificio y la presencia del realizador que, en el fondo, hablaba de una determinada “derrota de un proyecto utópico”, a entender de ella, la del “realismo observacional” del cine directo como “fantasía

irrealizable” (Bruzzi, 2003: 264).¹ El corpus documental que Bruzzi analiza se vincula a la producción anglófona, dentro de la cual presta atención al documental interactivo (destacando su negociación entre la cámara y la realidad), y a los documentales “de puesta en escena” (cuyo énfasis es la teatralización, como los realizados por Errol Morris). Bruzzi, relee, así, los planteamientos sobre el cine documental realizador por Jean Rouch (1981) quien planteaba el documental como una negociación permanente entre la cámara y el sujeto representado, abriendo la situación a un dialogismo creativo en la puesta en escena documental. En otras palabras, Bruzzi fundamenta su análisis en documentales donde la realidad es algo voluble, y depende de contratos provisorios.

Desde otro ángulo, Michael Renov (2004) coincide con Bruzzi en que la posición de Nichols es la de un racionalista que, con el objeto de situar un hipotético discurso de sobriedad del documental, necesita dividir los registros: así, mientras el acto ficcional queda confinado al ámbito de la subjetividad, el documental debe desenvolverse en el universo de la verdad y la objetividad. Mientras Nichols acentúa una posición fehacientemente constructivista y logocéntrica del documental, la teoría de Renov se sitúa en la “posición de sujeto”, ya sea para indagar en el terreno de las marcas de subjetividad presentes en el documental, como para insistir en la dimensión inestable y contingente de toda forma documental. El film performativo, en síntesis, trastoca los regímenes de representación y sus cimientos epistémicos, revisitando las preguntas basales de la verdad documental (98).

Por su parte, la recepción del “documental performativo” ha sido lenta y dispar respecto al documental chileno de las últimas dos décadas. Mientras en un texto del 2006, Valeria Valenzuela acusaba recibo del “giro performativo” del documental chileno, subrayando aspectos subjetivos e inacabados de documentales como *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo: 1994) o *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona: 2003), destacando la primera persona en el lugar de la construcción de memoria, algunos años después Valeria de los Ríos y Catalina Donoso (2016) señalaban la propuesta del cine documental chileno como “actos performativos”, “cuya verdad deviene en el momento de filmar, mostrando el proceso documental y el encuentro con sus sujetos” (2016:7). En

1. Tal como se ha señalado en varios lugares (Piedras: 2013, Weinrichter:2004, Catalá: 2010; Jerslev: 2005), el planteamiento de Bruzzi tiene algunas limitantes, entre ellas que identifica en determinados realizadores y determinadas operaciones las características del documental performativo, centralmente, en la visibilización del artificio y la intrusión de la cámara y el director en la propia puesta en escena documental, limitando en parte al documental performativo a determinada teatralidad reflexiva de la puesta en escena. Al respecto de esto, me gustaría destacar que Bruzzi, a su vez, toma distancia tanto del mero “registro de la performance” (entendida en un sentido amplio como “performance cultural), así como del llamado “docu-drama” (realismo documental en la ficción), sosteniendo siempre en el centro de su problemática la cuestión del “performativo” como lenguaje/acción/inacabamiento.

su completo análisis de cine documental de post-dictadura, Elizabeth Ramírez (2019), ha subrayado la cuestión performativa a partir de documentales como *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino: 2006), *Remitente* (Tiziana Panizza: 2018), *La quemadura* (René Ballesteros, 2009) o *En defensa propia* (Claudia Barril, 2009), los que “demandan una participación activa del espectador, dejando preguntas sin respuesta, construyéndose en torno a ausencias, invitando a la reflexión desde las posibilidades e imposibilidades de recuperar el pasado a la vez que se señala un conocimiento fragmentado, más bien mediado, del mismo” (2019: 129).²

Como sea, la especificidad del “performativo” parece difusa y reglada, por lo general, por las definiciones de Nichols y Bruzzi, señalando aspectos, por lo general vinculados a la primera persona y al proceso investigativo y su puesta en escena, así como a la negociación del director con la realidad documentada, acercando esto a las categorías “reflexivas” e “interactivas”.

En este artículo proponemos que es necesario ahondar en la dimensión performativa del documental chileno durante los años 2000-2020, bajo la premisa general de la radicalización de una gestualidad que cuestiona, toma distancia y a su vez genera nuevas formas de creación documental, abriendo así horizontes estéticos, éticos y epistémicos. Para ello, necesitaremos volver a la cuestión performativa desde su dimensión más conceptual, informadas en sus debates filosóficos, culturales y estéticos, para pasar, luego a una propuesta de análisis de tres obras documentales.

Nuestra hipótesis al respecto es que situando la problemática performativa en su dimensión epistémica, se hace necesario revisar el performativo en el cine documental chileno más allá de una modalidad y más vinculado a una gestualidad crítica que irrumpe desde su propio dispositivo. Para ello analizaremos los documentales *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *El corredor* (2004) y *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004), los cuales dan cuenta de determinado “giro performativo” en el documental chileno allende la modalidad llamada “primera persona”.

2. Algunos de los recientes “readers” como *Latin American Documentary Film in the New Millennium* (Lazzara Arenillas, 2016), *New Documentaries in Latin America* (Navarro, Rodríguez, 2014), *Political Documentary Cinema in Latin America* (Traverso, Wilson, 2014), acusan recibo de la modalidad, inserto siempre en arcos más amplios de debate (la dimensión sociopolítica del documental, el giro subjetivo y afectivo), mientras que en el campo local de investigación, desarrollos como los de Vergara- Bossy: documentales autobiográficos (2010), *Las imágenes que no me olvidan*, Barril (2014) sostienen en su centro el “giro subjetivo” sin identificar mayormente esta modalidad.

Del performativo

Tal como ha sido señalado por diversos autores (Sánchez Prieto: 2013, Fischer-Lichte: 2011, Cornago:2004), presenciamos hace algunas décadas un “giro performativo” en las ciencias sociales, en las humanidades y las artes impulsadas por un acercamiento “no representacional” al conocimiento, que “arranca propiamente de la conciencia de la performatividad del lenguaje, esto es de su capacidad para instaurar realidades en el mundo” (2013: p.78). Tal como señala Fischer Lichte (2011), esto encuentra una de sus raíces desde la filosofía del lenguaje de John L. Austin (1955) y la postulación de los llamados “actos de habla”, los cuales distinguen enunciados constatativos y realizativos:

Los enunciados lingüísticos no solo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho son que con ellos también se realizan acciones, y que por lo tanto hay también además de enunciados constatativos, enunciados performativos. (Fischer Lichte, 2011:48).

Desde otro ángulo, alimentado, por un lado desde las perspectivas antropológicas, históricas y sociales, donde la dimensión “escénica” de la vida cotidiana configuraba una determinada “performance social” (Sánchez Prieto, 2013: p. 79), por otro, como recuerda Fischer Lichte (2013), una vertiente vinculada propiamente al campo artístico desde un giro “performático” de las artes, centralmente situado desde la noción de *performance*. Para Fischer-Lichte, estos itinerarios performativo/performance tienen una vinculación intrínseca al tratarse ambos de una “realización de los actos performativos como una realización escénica” (2013:59), en la misma medida que ambas nociones son derivaciones del verbo realizativo “to perform”.³

Para Cornago (2004), este “giro performativo” corresponde a un “cuestionamiento radical de los modos de representar y lo representado” (13), el que sin embargo, no consiste en el descubrimiento de una nueva realidad, si no una perspectiva más dinámica en la cual:

la cultura se piensa como un espacio de actuación, un espacio en el que suceden unas acciones a través de las cuales una colectividad reafirma sus lazos

3. Discutiendo estas asimilaciones Diana Taylor (2016) propone separar los conceptos de “performativo” y “performance”, agregando que : “mientras que en Austin lo performativo apunta al lenguaje que actúa, en Butler va en dirección contraria, al subordinar la subjetividad y la agencia cultural a la práctica discursiva normativa” (p.38), para lo cual la autora sugiere usar el término “performático” para la forma adjetivada de la esfera no discursiva de la performance (p.38). Por su parte Mieke Bal (2009), ha advertido la conexión y diferencia entre los conceptos de “performance” y “performatividad”, aduciendo una suerte de retroalimentación y necesaria vinculación: “uno y dos unidos por la cadera pero sin fundirse en uno con el otro” (274).

de identidad, un proceso continuo de construcción y destrucción de nuevas representaciones con las que una sociedad y sus individuos se ponen en escena a sí mismos (...) una focalización del aspecto procesual y material de estas representaciones en tanto que mecanismos de producción de sentido, del *como* funcionan antes de *qué* significan. (Cornago, 2004: 14).

Dentro de las muchas aristas que se anudan al interior de este giro performativo, me gustaría señalar la relevancia de la intervención de Judith Butler ([1990] 1998), de la cual, centralmente, tomaremos la noción de “acto performativo”, para discutir, precisamente su lugar respecto al documental. Inserta en una discusión con las categorías sexo-genéricas de carácter binario, Butler considerará la identidad de género desde una perspectiva performativa, esto es, a partir de actos constitutivos de identidad: “Se tomará entonces el género como un estilo corporal, por ejemplo, un .acto"que fuera a la vez intencional y performativo, donde performativo tiene el doble sentido de “dramático” y de “no referencial” (1998:300), para concluir que la realidad del género “es real sólo en la medida en que es actuada” (309), por lo cual, la autora, enmarca en la relación arbitraria, la citación, iterabilidad, ruptura o subversión la posibilidad de transformación del género (297).

Comentando las ideas de Butler, Isabell Lorey (2017), propone que se encuentra aquí una crítica al sujeto cartesiano, autónomo y con voluntad a priori. Centralmente, dándole lugar al lenguaje como “agencia”, se presenta una “crítica a la representación como copia y referencia de algo previo” (2017:102) y a la idea que los signos reproduzcan la realidad, o que el lenguaje represente “una materia anterior por fuera del signo” (103), donde el lenguaje se considera fundamentalmente productivo, un tipo de “productividad performativa” donde sujeto y agencia co-participan de un proceso autogenerativo⁴. La performatividad, desde aquí, no es un atributo, una caracterización si no una “designación de los procesos de constitución” (138), para terminar definiendo el acto performativo como un acto que “produce o pone en escena lo que nombra y así subraya el constitutivo y productivo poder del discurso” (139).

Estas definiciones del performativo, tienen consecuencias productivas para profundizar la relación entre “documental” y “performatividad”. ¿Es posible pensar el documental desde una crítica a los resquicios representacionales bajo

4. Seguimos a Gell (2016) cuando define “agente” como el que “hace que las cosas ocurran” (48) y agencia como “la capacidad que poseen las personas o cosas de provocar secuencias causales de un tipo particular, sucesos no sólo físicos sino también causados por actos mentales, de voluntad o de intención” (48). Lorey (2017) distingue los actos performativos de la agencia propiamente. La agencia es propiamente transformativa. La performatividad es el vínculo del lenguaje y la acción. La preocupación central de Butler es considerar el lenguaje como una “agencia performativa” (Martínez, 2020: 221), pensando ello desde la crítica a la idea de sujeto autónomo, que ha sido definido como una “agencia sin agente”.

el cual aún yace determinadas metodologías? ¿Sería posible considerar al documental como parte del “giro performativo” en el sentido que Cornago (2004) lo expresa, es decir, como la formulación de una determinada procesualidad y materialidad? Desde otro ángulo ¿cómo considerar en toda su fuerza la noción de “acto performativo” pensado por Butler ([1990] 1998), en su relación con el documental chileno? En la siguiente sección propondremos algunas ideas al respecto.

Documental chileno: gestualidades performativas

En un artículo del año 2019 (Pinto & Peirano, 2019) formulamos algunas ideas sobre las transformaciones estéticas y epistémicas del documental chileno en el arco de los años 2000-2018. En ese texto concluíamos que:

La imagen documental chilena, en este sentido, ha pasado de las ideas miméticas, representacionales y duplicadoras de lo real, hacia una pregunta acuciante por su materialidad, mediación y especificidad como medio. Es este sentido el que hemos querido dar en torno a lo que hemos llamado «episteme estética» del documental, que en su estatuto contemporáneo produce un giro performativo hacia su condición oscilante y a su vez contingente e inestable, de la cual será difícil salir ileso. Se tratará, entonces, de proponer una relación productiva con estas imágenes al momento de considerarlas como medios discursivos, tensionando las propuestas ilustrativas y contenidistas de lo que había sido el documental tradicional, hacia zonas problemáticas, de alta densidad material y textual. (Pinto & Peirano, 2019:119).

En muchos de los análisis desarrollados sobre el documental chileno y latinoamericano, el performativo es considerado como una “modalidad”, que se acerca a las modalidades reflexivas e interactivas, particularmente vinculado al documental en primera persona y lo que podría llamarse determinada “corporeización” del dispositivo documental: se entiende lo performativo como la narración de un proceso, donde la cámara se identifica con su protagonista, generalmente vinculado a procesos de construcción de memoria⁵.

5. Los citados textos de Valenzuela (2006) y Ramírez (2019) van por esa vía. También los análisis de Alborno (2019) y el de Grass (2009), cuyo acercamiento desde los estudios de la memoria es abordado desde una determinada performatividad cinematográfica. Desde Brasil, por otro lado, la “inquietud” por el performativo ha estado presente en algunos textos, como por Alvares (2012), quien reflexionando sobre la modalidad performativa en Nichols se pregunta: “Será o termo performático (ou performativo) o mais preciso para pensarmos as tendências de auto-representação das subjetividades contemporâneas? Será que deveríamos utilizar o conceito de performance e de performatividade para pensarmos a linguagem cinematográfica em termos ainda mais amplos do que modos de representação do real no documentário?” (138). Por su parte Molfetta (2003), apuntó también el surgimiento de una determinada modalidad performativa en el cine documental del cono sur. Para la autora: “O documentário performativo, no sentido

La propia idea de Bruzzi (2006, 2003) depende, aún, de la idea de “registro”, aunque su noción de inestabilidad y constante negociación del dispositivo documental, es algo que tomaremos. Sin embargo, una de las consecuencias más interesantes y poco desarrolladas del planteamiento de Bruzzi respecto al performativo, dice relación con su crítica a una noción “darwiniana” y genealógica de la historia del cine documental,⁶ la cual hace necesario preguntarse nuevamente respecto a la cuestión de la “modalidad de representación”. Su crítica al árbol genealógico es algo que apunta a la base de una estructura conceptual e histórica del documental que permite reanudar determinadas relaciones y preguntas por su análisis. En este sentido, habría, quizás preguntarse más bien qué es lo que hace “el performativo” a la noción de “documental”, más que instalarlo o naturalizarlo en un determinado procedimiento narrativo o modalidad.

Desde acá proponemos la noción de “gestualidad performativa” en el cine documental chileno, comprendiendo ello como la aparición de una medialidad/artificio que se hace visible en su operar, una suerte de “proceso de constitución” que el documental hace aparecer en determinadas zonas de su construcción.⁷ Más que sostener la constante presencia de una performatividad, a partir de la noción de “acto” en el sentido Butleriano, nos interesa señalar que al interior de una determinada estructura documental, la cuestión del performativo no ha dejado de estar presente en su propio desarrollo, pues tal como ha reflexionado Ramírez (2019) hay bastantes operaciones, gestos y tratamientos del cine documental contemporáneo chileno que han encontrado cabida en el pasado reciente: desde los diarios de exilio, a las exploraciones desarrolladas

contrário ao do documentário reflexivo, traz uma estética que destaca a *incompletude* (não mais a impossibilidade) do sujeito e seus sentidos, ambos constituídos na trama da comunicação, sentidos abertos que *necessitam* da interpretação do outro, sem persuasão.” (48). En el caso argentino, Piedras (2014) ha establecido un acercamiento al performativo desde el documental en primera persona, mientras Lanza (2013), ha buscado una vinculación entre “performance” y “documental performativo”. Por último, reflexionando sobre las modalidades de representación documental, Piedras sugiere en un artículo : “Creemos en una concepción dialéctica de los modos de representación, entendidos como formaciones discursivas recurrentes y relativamente estables, cuyo desarrollo está condicionado por tradiciones cinematográficas y contextos sociales, políticos y culturales locales; tendencias estéticas, artísticas y culturales internacionales; y las urgencias imperantes en cada coyuntura histórica” (on-line)

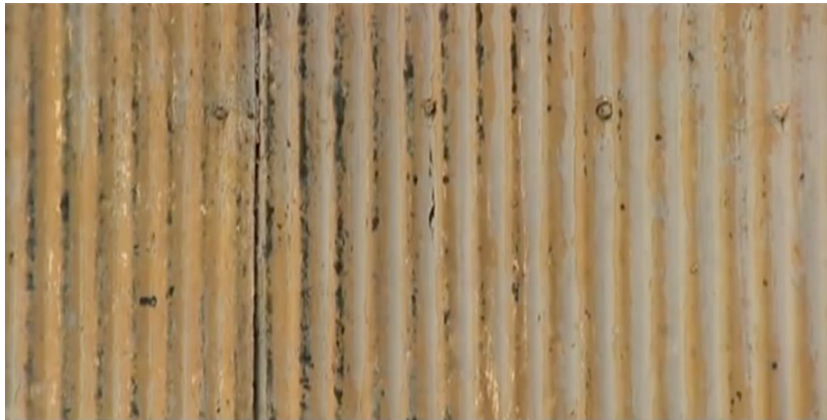
6. En una entrevista del año 2013, Bruzzi afirmaba: “Lo que a mí me parece problemático del modelo propuesto por Bill Nichols es que por un lado, llegó a decir que todos sus distintos modos se traslapan. Entonces nos cuestionamos la necesidad de hacer un catastro de este tipo. Y por otra parte, él se refiere a distintos modos de hacer cine documental, en los que trata de imponer una historia evolutiva y una frenología y en algunos casos estos no calzan. Fundamentalmente, no creo en los modos que propone, pero tampoco creo en su historia (...) La historia es una cosa pero imponer una teoría en la historia es lo que yo cuestiono.”(Bruzzi, 2013, *on line*).

7. Tomamos la noción de “gesto”, tal como ha sido trabajada por Agamben, como una “medialidad sin fin” o como una “medialidad que hace aparecer su medio como tal” (2001:55). Sobre esto, ver también: Blümlinger (2020).

en la década del sesenta, para no mencionar la contracultura videística surgida en la década del ochenta en Chile.⁸

Visto así, “gestualidades performativas” han estado presentes en documentales chilenos como *El Charles Bronson Chileno* (Carlos Flores, 1977), *Queridos compañeros* (Pablo de la Barra, 1977), *Diario inconcluso* (Marilu Mallet, 1983), *Fragmentos de un diario inacabado* (Angelina Vasquez, 1983), *El regreso del amateur de bibliotecas* (Raúl Ruiz, 1983), *Caminito al cielo* (Sergio Navarro, 1989). Pero también en piezas menos “reconocidas” por la institucionalidad documental como pueden ser *In the beginning* (Juan Downey, 1979), *Una milla de cruces sobre el pavimento* (Lotty Rosenfeld, 1979), *Popsicles* (Gloria Camiruaga, 1984), *Lecciones nocturnas* (Guillermo Cifuentes, 1998) que se han vinculado precisamente al video-arte y la performance, sin dejar de tener una implicación con la dimensión del “registro” propiamente tal.

Instalado nuestro debate, buscamos revisar tres piezas documentales donde postulamos la presencia de estas gestualidades performativas. Creemos que, si bien hay antecedentes históricos, en la vinculación al momento en que estas surgen- inicios de la década del dos mil- lograron instalar una “inquietud performativa” al interior de un campo documental en el que aún las ideas representacionales del documental son dominantes.



Ningún lugar en ninguna parte (2004).

8. Sobre esto ver: Pinto: 2016 y Aravena y Pinto: 2018. La propuesta de “documental expandido” y “experimental”.

Un gesto performativo

Ningún lugar en ninguna parte (2004), se trata del primer largometraje de José Luis Torres Leiva, prolífico cineasta que se ha movilizado en territorios diversos que van de la ficción argumental, al experimento fragmentario, pasando por híbridos ficción-documental. Se trata de una carrera que ya cuenta con más de 10 largometrajes a su haber, sin considerar proyectos, cortometrajes e incluso ejercicios realizados para su canal youtube.⁹ Su opera prima ha sido poco analizada aún. El análisis de Catalina Donoso (2007), la vinculó tempranamente con la idea de á-cinema de Lyotard (1973), un concepto que ha sido vinculado al cine experimental, y con una determinada puesta en abismo.

Ningún lugar en ninguna parte parte con una cita al cine, no cualquiera: se trata de la *Llegada del tren a la Estación de la Ciotat* de los Hermanos Lumière (1895). Esta cita invoca una temporalidad discursiva del filme, un juego entre el cine y su propia historia que nos induce a su vez a una pregunta sobre las condiciones de su experiencia. La cita, por otro lado, es una incrustación, un archivo re-puesto, que es dejado en su totalidad y duración: se trata de una cita, situada y puesta como tal, para ser resignificada y leída. Se trata de una cita anacrónica e imposible entre el cine y su historia que no se resuelve desde el discurso y el montaje, desde la síntesis argumental, si no desde la operación de una re-posición objetual.

Por otro lado, su subtítulo dice: “Apuntes de un documental sobre la ficción”. Todo el filme puede entenderse como un ejercicio- de constante vuelta a cero, de constante suspensión de la narración, para volver al hecho fundamental de sobre el efecto de *impresión de realidad*. Es interesante nuevamente la cita: la llegada del tren y su mito fundacional respecto a la huida de algunos espectadores durante su función; el carácter monstruoso de un cinematógrafo que por un segundo confunde, desorganiza, irrumpe en la escena de lo real. *Impresión de realidad* que no debe pensarse positivamente si no justamente como efecto vinculado a lo más primario, el efecto ilusorio de la imagen en movimiento, a la idea de algo que desorganiza esa escena de lo real. Una suerte de efecto espectral de creencia.¹⁰

9. Su trabajo ha pasado por largometrajes con más peso industrial como es el caso de la ficción *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008), experimentos a más baja escala de producción como *11 Habitaciones en la antártica* (2013), *Los soñadores* (2016), *Primer día de invierno* (2009) o *Trance* (2008), incursiones en el documental más “observacional” en *El tiempo que se queda* (2007), *Tres semanas después* (2011) o *Ver y escuchar* (2013) y verdaderas hibridaciones entre el documental, la ficción y el experimental como es el caso de *Verano* (2012), *Ningún lugar en ninguna parte* (2004) o *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016).

10. Jacques Derrida (2001) vinculó este efecto espectral al cine: “La espectralidad, en cambio, es un elemento en el que la creencia no es asegurada ni desmentida. Por esta razón creo que hay que unir el problema de la técnica con el de la fe, en el sentido religioso y fiduciario, es

El filme está compuesto por distintas secuencias y niveles que a lo largo del filme se van combinando. Uno recurrente es el de dos músicas (Una cellista y una violinista) que componen la música del propio filme. Luego de ello, la cámara intercala la banda sonora con imágenes de trayectos: un tren que desde adentro se moviliza en un travelling y luego una serie de planos sobre detalles arquitectónicos, paisajes naturales y la constante ida y venida de la escena de las dos compositoras, a la vez, el juego con la banda sonora va y viene entre el corte y el sonido directo y la banda sonora. Cuando la música empieza a sonar, es evidente que ingresamos a una diégesis cargada e inmersiva, una construcción acusmática de lo visual, cuando ella sale, volvemos al sonido directo.

Esta dimensión inmersiva, vinculada también a la dimensión absorbente de la belleza visual juega permanentemente con una dimensión documental del filme: rostros en primer plano, un paseo en bote en el puerto de Valparaíso y desde el minuto veinte una enunciación algo más situada: el barrio La Matriz de la misma ciudad. Torres Leiva ensaya aquí un modelo observacional que intercala con fotografías filmadas, aunque cada vez que ellas ingresan hay un cambio en la banda sonora. El montaje se compone aquí a modo de un montaje coral, abierto, de distintas situaciones, detalles y objetos del barrio, que con cierta continuidad son compuestas como secuencias. Es interesante que si bien es el tono dominante, el juego permanente con el montaje, la intercalación de paisajes, fotografías y las músicas, sostienen un juego ambivalente sobre el carácter definitivo del filme que observamos. Esto es: un documental que cruza hacia la experimentación sensible, compuesto por secuencias y/o “vistas” que en fragmentos componen su totalidad.

Durante el filme los niveles de producción se complejizan y se vuelven reflexivos, “se muestra la producción”, pero así también, más allá de eso, descomponen las partes de una forma cinematográfica o una forma documental para apuntar al aparato perceptivo. Se crea una nueva forma, en la medida que se deconstruye otra.

Ningun lugar en ninguna parte en ese sentido no opera por “desmontaje” si no por des-obra, descomposición que expone sus materiales desde un grado cero, para llegar a una suerte punto indecible sobre el efecto de creencia, los pactos de “verdad” en términos de ficción o documental. *Ningún lugar en ninguna parte* establece una pregunta sobre un lugar previo, para desde ahí establecer una genealogía de la experiencia- cine. Volvemos al inicio entonces: si volvemos un segundo a la cuestión de la “impresión de realidad” (efecto

decir, el crédito concedido a la imagen. Y al fantasma. En griego, y no sólo en griego, fantasma designa a la imagen y al aparecido. El fantasma, es un espectro.”

denunciado por las vanguardias y el acercamiento estructuralista), la cuestión es frontal, una impresión situada en pactos de enunciación que quieren dejar aparecer “lo visto”. Ese lugar como lugar de una “ficción del cine”, un pacto de creencia que asume el carácter impreso, proyectual y espectral de una imagen; pacto de creencia- carga del aparato proyectual, lugar de la imagen- a su vez, visualización de ese pacto en términos de enunciación. El Juego de *Ningún Lugar* es justamente ese: entrada y salida, establece en ese lugar de lo indecible una descomposición formal de las estructuras de relato documental y de las formas de enunciación.

El “gesto performativo” del documental de Torres Leiva, pasa precisamente por des-andar el dispositivo documental, no negándolo, si no apropiándose de la estructura para proponer su mediación como capa discursiva y material. Su performatividad de cuenta de una espacialización afectiva (Depetris: 2019), que a su vez pone a disposición sus propios materiales.



El corredor (Cristián Leighton, 2004).

El cuerpo como superficie de inscripción

*El corredor*¹¹ es un documental que busca retratar a Erwin Valdebenito, un oficinista con doble vida de *runner*, obsesionado con correr y llevar al límite las posibilidades de su propio cuerpo. Leighton con la ayuda del camarógrafo David Bravo, realizan un seguimiento de sus actividades y entorno, desde una perspectiva observacional, con algunas pequeñas interacciones con el director, desde el formato entrevista.

Se vuelve interesante para postular una determinada performatividad por el lugar central del cuerpo en la puesta en escena. La cámara sigue en planos detalles su ritualidad cotidiana, así como la búsqueda constante por llevar su cuerpo al límite de su experiencia. En un momento Valdebenito dice a cámara: *No existe límite (...) me dicen, capaz que te desmayes, te mueras, eso me gustaría sentir, que sensación tiene el organismo, en la parte fisiológica, siempre he querido incursionar en que hay más allá de...*

La atención a los procesos fisiológicos, de desgaste, musculatura, efectos de la contaminación, que se inscriben en el cuerpo de Valdebenito se registran desde una dimensión material. El cuerpo se vuelve una superficie de inscripción y el comienzo y final de todo el tratamiento. Pablo Corro lo describe así:

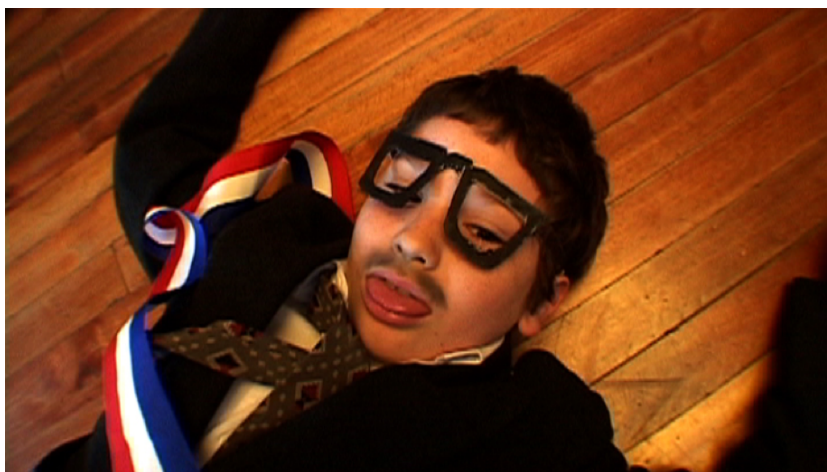
Es notorio que el documental observa con persistencia una línea temática identificada con el cuerpo, la explota de modo fértil. El maratonista nos muestra y explica la singular forma de su pie, alargado y plano por el hábito de correr, en opinión de sus médicos. Vemos el hábito del funcionario deportista de subir y bajar por las escaleras del edificio institucional con pesas amarradas a los tobillos para su fortalecimiento. La cámara realiza ese esfuerzo muchas veces en posición rasante o en contrapicado para detallar la parte comprometida. (Pablo Corro, 2007).

Siguiendo de cerca de Butler (2007), podemos decir que estos actos, gestos, pertenecen a “actos corporales” que son constitutivos de identidad. Que ellos inscriben y producen un determinado sujeto:

Tales actos, gestos y realizaciones -por lo general interpretados- son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden expresar son inventos fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. (Butler, 2007: 266).

11. Documental ganador del festival Fidocs el año 2004 y “spin-off” de la serie televisiva documental *El cuerpo de Chile* (2000) que abordaba con teorías sociológicas y psicológicas el culto al cuerpo en el Chile de la década del noventa.

La dimensión propiamente *performativa* del documental de Leighton pasa, precisamente, por la inscripción material de esta ritualidad al centro de la puesta en escena documental, produciendo lo que Fischer-Lichte (2011) un *embodiment*, que podríamos traducir como una corporeización o una encarnación. Analizando la dimensión post-dramática del teatro contemporáneo, la autora anota que en estas operaciones de subversión del texto dramático por la realización escénica y corpórea el cuerpo pasa a tener una “posición de prevalencia equivalente a la que tiene el texto en vez de subsumirlo al paradigma textual (2011: 184). La operación de Leighton respecto al documental “explicativo” y “discursivo”, es similar: se trata de una operación de subversión narrativa que, tomando elementos del “cine-directo”, pone en primer lugar una dimensión física y corpórea de la puesta en escena, la que busca “traducirse” o leerse en términos materiales. Laura Marks (2000), ha llamado “cine corporeizado” a determinado cine que busca a través de las operaciones cinematográficas traducir o reflexionar respecto a los aspectos físicos, sensorios, y perceptuales. *El corredor* está lleno de planos detalles a la piel de Erwin, el sonido en primer plano de la respiración, o la atención al espacio sonoro circundante, mientras como espectadores nos dejamos llevar por una suerte de inmersión en el universo mental y físico de su protagonista. Ese juego entre cámara e identificación – en la triangulación de espectador- cámara-director – es uno de los elementos más trabajados a lo largo del documental, donde se encuentra también, determinada inmersión performática y sensorial a la imagen documental.



El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos (2004).

Memorias performativas

Desde sus comienzos, la obra documental que viene realizando la dupla Bettina Perut e Iván Osnovikoff ha destacado por el riesgo y la creatividad en sus temas, tratamientos y puntos de vista. Con ocho largometrajes a su haber a lo largo de dos décadas, su recorrido artístico está lleno de puntos de giro, y mutaciones que han acompañado las transformaciones tecnológicas y culturales de la época, desafiando las premisas más estables y conservadoras de aquello que se entiende por cine documental. El cine de Perut y Osnovikoff en el campo del documental nacional, ha causado rechazos desde el lado más conservador y férreas defensas desde el costado no –purista.

Si tuviésemos que hacer un orden, podríamos dividir – grosso modo- su itinerario en dos momentos. Un primer momento muy vinculado al registro del directo, físico y gestual. Se trataba aquí de conectarse con unas tecnologías livianas, que permitían las primeras cámaras digitales, motivados desde una pulsión voyeur y un acercamiento al universo orgánico de los cuerpos. Películas como *Chi-chi-chi Le-le-le Martín Vargas de Chile* (2000) o *Un hombre aparte* (2002) enfatizaban a su vez la dimensión teatral de sus protagonistas, así como su interacción permanente, tomando elementos de la metodología co-creadora e interactiva de Jean Rouch. Un segundo momento de su obra tiene relación con salir del “documental de personaje” y la “cámara verité” hacia una estilización visual y mayor consciencia de los recursos performativos de la puesta en escena: *Noticias* (2009), *Welcome to New York* (2006) o *Surire* (2015), pertenecen a un momento donde la materia, los animales, los objetos toman participación mayor, desplazando al documental antropocéntrico a la búsqueda de agencias no-humanas que co-constituyen los universos que crean.

La película *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos*, se sitúa de lleno en su primer período. Pero se trata a su vez, de una película que lleva a sus límites las dimensiones más teatralizantes y performativas que habían desarrollado en su pieza inmediatamente anterior como *Un hombre aparte* (2002), cuestión a lo que se suma en este documental, la abierta “creación” de realidades nuevas para la cámara. El documental fue, primeramente, un encargo televisivo que no llegó a puerto a propósito de los 30 años del Golpe cívico-militar de 1973, el que fue tomado para su propio desarrollo por los cineastas. Este consistió en la producción de varios sketches teatrales improvisados para la cámara desarrollados por niños escolares de distintas edades y niveles socio-económicos, bajo la temática del golpe militar. A este primer nivel, se suma un segundo sketch dramático realizado por estudiantes de teatro, donde en el marco de un asado de universitarios, empiezan a surgir diversos

conflictos de clase, que llevan a los actores al límite físico y emocional de las situaciones.

A través de un montaje alternado, que va explorando en paralelo varias de estas líneas, el documental, de entrada, no explica los antecedentes previos. La abierta intervención de la situación presupone la manipulación de quienes son retratados para la cámara: a través de aquello que ocurre en las escenas habrá una nueva “verdad” que saldrá a flote. En este sentido, la dimensión “fabricada” y de “recreación” para la cámara lleva a fondo los postulados de etnoficción de Jean Rouch (1981), para quien el documental es una co-creación donde sujetos retratados y documental construyen una realidad nueva, desde una determinada *performance* para la cámara. Aliberti (2017) ha llamado la atención sobre el lugar del *reenactement* o re-creación para la cámara al momento de reinterpretar, repetir o reinscribir una experiencia vivida en el documental, una línea que comunica con Jean Rouch o el cine de Rithy Panh. Sin embargo, en el caso de *El astuto mono Pinochet* esta recreación no es por un suceso previamente vivido por sus protagonistas, si no que representan dramáticamente para la cámara, ficciones, fábulas, mitos, rumores sobre el Golpe Militar de 1973 para la cámara. Se despliega así, un estallido del monumento o la conmemoración hacia la dimensión vívida, cotidiana y corpórea del conflicto. Como ha señalado Bossay (2015) efectivamente se trata de un documental “performativo” sobre la dimensión del trauma histórico desde la perspectiva de los jóvenes, sin embargo, hay una dimensión “límite” de la narración que me interesa al respecto. Por su parte, Iván Osnovikoff declaraba hace algunos años sobre parte de sus motivaciones respecto al documental, “atacar la idealización”:

Se ataca la idealización: mediante la contaminación de la que hablábamos, de transferir dinámicas del presente en esta historia, por ejemplo las peleas pequeñas de los niños. Otorgarle realidad a esa historia idealizada, y esa realidad se le otorga haciendo que penetre mediante estas improvisaciones que traen dinámicas reales del día a día. (Iván Osnovikoff, 2014).

En un segundo nivel, la dimensión teatral, propiamente “performática”, entendida como *performance* para la cámara, juega en un nuevo doblez, al pasar a los límites físicos y emocionales de niños y jóvenes. Particularmente “vívido” es el “sketch” teatral para la cámara, donde el juego de improvisación de estudiantes de teatro, pasa directamente a la violencia, el insulto y el desprecio de unos y otros, a partir del conflicto de clase.

La “memoria performativa” (De La Puente, 2015) presente en este documental, se despliega en múltiples sentidos. Primero, por abierta mostración de

los procedimientos documentales mediante los cuales se accederá a la verdad documental, una abierta presencia del artificio. Por otro, la dimensión “teatralizante” de la puesta en escena documental, jugando en los límites de lo falso y lo verdadero. Por último, la dimensión “corpórea” y “física”, donde la relación con la performance adquiere un nuevo sentido, en el sentido de Mieke Bal (2009), una interacción entre una determinada “performance” y su “performatividad”.

Conclusiones

En el marco de mi actual proyecto de investigación posdoctoral *El documental performativo en Chile, Argentina y Brasil (2000-2020)*, este artículo buscó proponer un recorrido en torno a determinadas inscripciones de la performatividad presentes en el documental chileno hacia la primera década del dos mil. Así, hemos establecido un recorrido por las discusiones del performativo desde la teoría documental, buscando enriquecer y ampliar su problematización desde la idea de un “giro performativo”, así como buscando ampliar la idea de performatividad en sus colindancias con la performance, la teoría de género y la filosofía del lenguaje. Hemos propuesto aquí que, más allá de una “modalidad” o una determinada “operación narrativa”, nos interesa observar una determinada “gestualidad performativa” presente en el documental chileno, que se vincula de lleno a la crítica a una idea “representacional” del cine documental. Es, a partir de aquí, que hemos analizado tres ejemplos presentes en el cine documental chileno de mediados de la década del dos mil. El primero de ellos, *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), se inserta de lleno en el “gesto” performativo, al insertar la cuestión de su propia mediación/artificio, al mismo tiempo que formula en este gesto, una génesis nueva para la comprensión de lo documental. El segundo, *El corredor* (2004), lo hemos leído en clave Butleriana, al poner el “acto corporal” al centro de su puesta en escena, formulando una pregunta por la construcción identitaria de su protagonista. Por último, *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004), instala una crítica “idealista” a la memoria monumental a partir de una intervención performática y teatral, desde la perspectiva de creación de nuevas realidades para la cámara. Estos tres caminos, alejados del “documental en primera persona” así como del “documental clásico”, nos ayudan así a definir y ampliar la comprensión del documental performativo desde la propuesta de una crítica a las teorías representacionales del documental, hacia lugares donde la agencia, la interacción y la inestabilidad proponen un acercamiento procesual y atento a las mediaciones lingüísticas, corpóreas y materiales del documental.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pretextos.
- Albornoz Fariña, I. (2019). “Entre el espanto y la ternura”: voces de colaboración y resistencia en el Chile de la transición. *Ética y Cine Journal*, 9(1), 27-35.
- Aliberti Calvete, F. (2017). *Reconstruir, reinterpretar, repetir... Reenactment en el cine documental*. Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis. <https://repositori.upf.edu/handle/10230/33218>.
- Alvares, F. (2012). O documentário corretivo: performance e performatividade na teoria de Bill Nichols. In R. Machado Jr., R. de Lima Soares, & L. C. de Araújo, *Estudos de Cinema Socine VIII*, vol. 7. Annablume.
- Aravena, C., & Pinto, I. (2018). *Visiones laterales: cine y video experimental en Chile (1957-2017)*. Ediciones Metales Pesados.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*, vol. 7. Cendeac.
- Blümlinger, C. (2020). El trabajo del gesto. *Revista laFuga*, (24). <http://2016.lafuga.cl/el-trabajo-del-gesto/1017>.
- Bossay, C. (2015): Astutos chascones secundarios. El trauma histórico chileno visto desde la adolescencia. *Cinémas d'Amérique Latine*. DOI: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.1939>.
- Bruzzi, S. (2003 [2000]). El documental performativo. *Post Vérité* (Catálogo). Murcia: Centro Párraga.
- Bruzzi, S. (2006). *New documentary*. Routledge.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Català, J. (2010). La necesaria impureza del nuevo documental. *Líbero*, 13(25), 45-56.
- Cornago Bernal, Ó. (2004). Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso. *Gestos*, 19(38), 13.
- Corro, P. (2007). El corredor. *Revista laFuga*, 4. <http://2016.lafuga.cl/el-corredor/344>.
- De los Ríos, V., & Donoso, C. (2016). Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo. *Nuestra América*, (10), 207-220.

- De la Puente, M. (2015). Memorias performativas en el teatro político contemporáneo. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (3), 84-102.
- Depetris, I. (2019). *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons.
- Derrida, J. (2001). El cine y sus fantasmas. *Cahiers du Cinéma*, (556), 74-85.
- Donoso, C. (2007). *Películas que escuchan. Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos*. Corregidor.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Gell, A. (2016). *Arte y Agencia. Una Teoría Antropológica*. Editorial SB.
- Grass, M. (2009). *Imagen latente y Los rubios: Performatividad cinematográfica y estética de la memoria en el cine latinoamericano*. Tesis de posgrado, Universidad de Chile, Chile. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108538>.
- Jerslev, A. (2005). Performativity and documentary. Sami Saif's and Phie Ambo's Family and performativity. In R. Gade, & A. Jerslev (Eds.), *Performative realism: interdisciplinary studies in art and media*. Museum Tusulanum Press.
- Lanza, P. (2013). Lazos entre la performance y el documental performativo. *Revista Telondefondo*, (18), 158-165.
- Lorey, I. (2017). *Disputas sobre el sujeto. Consecuencias teóricas y políticas de un modelo de poder jurídico: Judith Butler*. Ed. La cebra.
- Martínez, A. (2020). Performatividad, agencia y lenguaje. El psicoanálisis como exceso abrumador de Judith Butler. *Revista de Psicología*, 19(2), 214-235. DOI: <http://doi.org/10.24215/2422572Xe059>.
- Molfetta, A. (2003). O documentário performativo no Cone Sul. *Estudos Socio-cine de Cinema*, ano V, 44-52.
- Nichols, B. (1994). *Blurred boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Piedras, P. (2013) Algunas especulaciones en torno a los modos de representación y a la manifestación de la primera persona en el cine documental argentino. *Cine Documental*, (7), 30-46.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires.

- Pinto, I., & Peirano, M. (2014). Entrevista a Iván Osnovikoff y Bettina Perut a propósito de El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos. Inédita.
- Pinto, I., & Peirano, M. (2019). Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental. *adComunica: revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, (19), 103-122.
- Pinto Veas, I. (2013). Stella Bruzzi, El documental como acto performativo. *la Fuga*, 15. www.lafuga.cl/stella-bruzzi/639.
- Pinto Iván (2016). Formas expandidas. Límites y entre-lugares del documental chileno 2004-2016. *Revista cine documental*, (14).
- Ramírez-Soto, E. (2019). *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary*. Modern Humanities Research Association, Legenda.
- Renov, M. (1993). Towards a poetics of documentary. In M. Renov (Ed.), *Theorizing documentary* (pp. 12-36). Routledge.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary*, vol. 16. University of Minnesota Press.
- Rouch, J. (1981). La puesta en escena de la realidad y el punto de vista documental sobre lo imaginario. *Lumière*. www.elumiere.net/especiales/rouch/puestaescenarouch.php.
- Sánchez Prieto, J. (2013). Los desafíos del 'giro performativo': el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner. In F. Oncina, & E. Cantarino (Coords.), *Giros narrativos e historias del saber* (pp. 77-110). Plaza y Valdés.
- Taylor, D. (2016). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Valenzuela, G. (2006). Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, (1), 6-22.
- Vergara, C. & Bossy, M. (2010). *Documentales autobiográficos chilenos*. Autoedición.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. T & B Editores.

Imaginarios y arquitecturas de cinematógrafos rurales en pantalla: cuatro ejemplos patrimoniales en la Provincia de Cáceres (España)

Angélica García-Manso*

Resumo: Os cine-teatros rurais, edifícios que se vão diluindo, gradativamente, ao longo do tempo, foram captados em imagens, sendo estas caracterizadas pela memória como *leitmotiv* temático, a versão alargada de publicações como forma e a criação de um património imaterial como objetivo. O texto analisa a presença de quatro edifícios que receberam atenção das telas de cinema e da televisão no séc. XXI, quando a forma de lazer que representavam deixou de vigorar. A Província de Cáceres (Espanha) surge como um sintoma de toda a história dos cine-teatros rurais.

Palavras-chave: arquitetura de lazer; cine-teatros; documentários cinematográficos; património em imagens; Província de Cáceres.

Resumen: Los vestigios de los cinematógrafos rurales, edificios que paulatinamente se están diluyendo en el tiempo, pueden haber quedado también plasmados en imágenes filmicas, caracterizadas estas por la memoria como *leit-motiv* temático, la versión extendida de publicaciones como forma y la generación de un patrimonio inmaterial como objetivo. Se analiza la presencia de cuatro inmuebles que han merecido atención de la pantalla del cine y de la televisiva en el siglo XXI, cuando la forma que ocio que representaban ha dejado de estar vigente. La Provincia de Cáceres (España) aparece como un síntoma sobre el conjunto de la historia de los cines rurales.

Palabras clave: arquitectura de ocio; cinematógrafos; documentales cinematográficos; patrimonio en imágenes; Provincia de Cáceres.

Abstract: The vestiges of the rural cinemas, buildings that are gradually being diluted in time, have been captured in film images. Those images are characterized by memory as a leitmotif, the extended version of publications as form and the generation of intangible heritage as its goal. I analyse the presence of four buildings that have deserved the attention of cinema and television images in the twenty-first century, when the form of leisure they represented had ceased to be valid. The province of Cáceres (Spain) appears as a symptom of the history of rural cinemas as a whole.

Keywords: leisure architecture; cinemas; film documentaries; heritage in images; Cáceres Province.

* Universidad de Extremadura, Departamento de Didáctica de Expresión Musical, Plástica y Corporal, Grupo de Investigación MUSAEXI. 10080 Cáceres, España. E-mail: angelicamanso@hotmail.es

Submissão do artigo: 11 de abril de 2021. Notificação de aceitação: 3 de agosto de 2021.

Résumé : Les vestiges des cinémas ruraux, édifices qui se diluent progressivement au fil du temps, peuvent aussi avoir été capturés dans des images filmiques, caractérisées par la mémoire comme leitmotiv thématique, version élargie des publications comme forme et génération de patrimoine immatériel comme objectif. La présence de quatre propriétés qui ont retenu l'attention des écrans de cinéma et de télévision au *xxie* siècle est analysée, lorsque la forme de loisir qu'elles représentaient a cessé d'être en vigueur. La Province de Cáceres (Espagne) apparaît comme un symptôme dans toute l'histoire des cinémas ruraux.

Mots-clés : architecture de loisirs ; cinémas ; documentaires cinématographiques ; patrimoine en images ; province de Cáceres.

1. Introducción: El cine dentro del cine

La expresión *cine dentro del cine* posee un doble sentido: el más habitual se refiere al metacine, es decir, a cómo las películas citan o se hacen eco, mencionan, se inspiran o reiteran o repiten escenas de otras películas, si no películas en su conjunto, con cierto reconocimiento de la configuración de la Historia del Cine a este respecto (según sucede, por ejemplo, en algunos filmes que se enumeran en el estudio monográfico de García-Manso, 2013). Pero también el concepto se aplica a la aparición de los edificios en pantalla, por cuanto el cine no sólo se presenta como técnica, sino, en calidad de heredero del teatro, también como espacio. Tales espacios formarán parte del ocio del siglo XX como uno de sus referentes arquitectónicos más característico (Sánchez, 2015). Así, los cinematógrafos, como elementos urbanos, aparecen con normalidad en los filmes que abordan tramas contemporáneas, pero también han llegado a ser en cierta forma protagonistas, sobre todo una vez que se certifica, en el último cuarto del pasado siglo, su paulatina regresión.

El tema del cinematógrafo como protagonista se popularizó, al tiempo que la ola de los años ochenta del siglo XX en que se produce la desaparición catastrófica de los edificios, con el filme *Splendor* (1989), de Ettore Scola, y, sobre todo, estrenado pocos meses después, con *Cinema Paradiso* (1989), de Giuseppe Tornatore; en ambos casos acerca de inmuebles ficticios. No obstante, se trata de un tema que venía de lejos y ya formaba parte de la trama de filmes como, por citar únicamente tres ejemplos muy diferentes entre sí en los que aparecen edificios reales, *La última película* (*The Last Picture Show*, 1971), dirigida por Peter Bogdanovich; *Lisbon Story* (1994), de Wim Wenders; o como *Chico y Rita* (2010), de Fernando Trueba, Javier Mariscal y Tono Errando; es decir, a partir de un filme que, de la mano de Bogdanovich, reflexiona sobre el final de una forma de ocio en el marco del mundo norteamericano que convirtió tal ocio en industria; desde los fotogramas en los que Wenders rinde

homenaje a una ciudad mientras trata de encontrar inspiración para el futuro aunque sea a partir de las ruinas;¹ o mediante un tratamiento animado que recorre los inmuebles como arqueologías vivas y síntoma de la propia ciudad de La Habana como museo del pasado fosilizado y al aire libre.

El del documental constituye el género fílmico que más ha abordado la desaparición de las salas de proyección, en una temática que se acomete desde hace pocos años en paralelo a la decadencia de los mismos cinematógrafos. De cualquier forma, es necesario distinguir trabajos sobre edificios emblemáticos concretos, en ciudades de relieve, frente a perspectivas de espectro más amplio y centradas en inmuebles desconocidos, de índole rural.² Un panorama sobre trabajos metafílmicos en películas documentales puede verse en la web berlinesa de emplazamientos cinematográficos *kinocompendium*³ o el foro de cineastas independientes de *CineLounge*,⁴ por citar dos enlaces de interés y vigencia en el momento en que se redactan estas líneas. Algunos de estos documentales han llegado a ser estrenados en pantalla grande, sobre todo en salas del entorno en el que se ubican o ubicaron los cines y si abordan una perspectiva singular, no intercambiable con aproximaciones que reiteran el esquema del recuerdo de un antiguo espacio de un cine.

Una de esas películas es *Cines, dioses y billetes* (2010), de Lucas Brunetto, acerca de la desaparición de los cines de barrio en la ciudad de Buenos Aires. Más recientemente destaca la poética que destila una película como *Cácaro, el proyccionista* (2018), de Christian Vilches-Lizardi, acerca de los cines de Guanajuato, en México. En España se descubre en propuestas como, por citar ejemplos de distinto cariz, *Paradiso* (2013), de Omar A. Razzak, sobre el final de una emblemática sala madrileña destinada a proyecciones para adultos o “X”, como síntesis ya no sólo de las salas de este tipo, sino de cómo estas, en ocasiones y en última instancia, fueron las supervivientes de los cinematógrafos en general, su último estertor. Otros títulos de interés son *Sábanas blancas. 24 cines por segundo* (2013), de Mariela Artilés, con un propósito general sobre los cambios que se producen en la explotación cinematográfica en los momentos del declive del medio (y, por consiguiente, de las salas de proyección, como irónicamente refleja la primera parte, que lleva por título *Sábanas blancas*);⁵ el medimetraje casi homónimo *25 cines/seg.* (2017), de

1. Se trata del *Cinema Paris* (García-Manso, 2014).

2. Sobre los documentales rurales, puede verse *Poyato y Gómez* (2013) y, en lo que se refiere concretamente a Extremadura, Pulido y Sánchez Lomba (2005).

3. www.kinokompendium.de/service_filme.htm.

4. www.cinelounge.org/Tag/131/Documentaire.

5. En realidad, el tratamiento en España es en buena medida deudor del filme *De Salamanca a ninguna parte* (2002), de Chema de la Peña, que toma como partida las célebres Conversaciones de Salamanca del año 1955 y la figura de los directores de la generación nacida a mediados

Luis Macías, acerca de la demolición de viejos cines, pero, al tiempo, acerca de una película que resurge de las cenizas de sí misma; o, por citar un último título, *Cinema mon amour* (2019), de Eloi Tomàs y Natàlia Regàs, en el entorno más concreto de los cines de Barcelona (sin olvidar el título homónimo de Alexandru Belc, cuatro años anterior, sobre los desaparecidos cines de Rumanía).

A tales propuestas hay que añadir experiencias volcadas en la plataforma en red Youtube. Entre estas se cuentan documentales de producción universitaria, como es el caso del ya veterano documental *Palacios en peligro. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México. 1930-1970*, de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, del año 1995;⁶ o, en el ámbito español y mucho más reciente, el documental *A meca dos cines* (2018), de Dunia Álvarez, presentado tanto como trabajo fin de grado en la Universidade de Vigo y como extensión de un libro (Álvarez Prieto, 2018) editado al tiempo que el documental y complementario de este, dedicado a las salas de proyección de la población de O Grove (Pontevedra). Es el caso también de producciones de televisiones, tanto de ámbito nacional, como sucede en *Los cines del Perú* (2011) de Limber Lozano, en el programa de TV Perú titulado *Sucedió en el Perú*;⁷ o, en un ámbito español y de carácter local, se aprecia en la producción del canal La 8 Zamora, de Castilla y León Televisión, en su programa *¿Qué fue de...?*, con un reportaje titulado *Qué fue de... cine Barrueco* (2016, sin autoría precisa más allá del equipo técnico de la emisora).⁸

Otras producciones de carácter institucional se descubren en películas como *Cinema Porvenir* (2012), de Ronnie Radonich,⁹ interesante trabajo sobre los orígenes del cinematógrafo más austral de Chile, producido por el Gobierno Regional de Magallanes y Antártica Chilena;¹⁰ o, en el caso español, *Picadillo y Cine. Historia oral de los cines de verano* (2018), de Pedro Pascual, documental patrocinado por la Asociación Cultural Cordobesa La Torre del Viejo y el Ayuntamiento de Córdoba.¹¹ Es posible descubrir en las plataformas de vídeo en internet propuestas concomitantes con estas, aunque con un carácter

del pasado siglo desde la perspectiva de los cambios que, ya en el siglo XXI, se han detectado en las formas de acceder a las películas.

6. A partir de los libros, o como versión *expandida* de tales libros, según expresión de Sucari (2009). En el caso concreto de México, se trata de un libro cuya autoría remite a los arquitectos y profesores Ochoa Vega y Alfaro Salazar, en un proyecto nacido en 1994 –de ahí también la fecha del documental– (Ochoa y Alfaro, 1997).

7. Con cuatro enlaces en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=bSVDxyTB5Zs; www.youtube.com/watch?v=2MGWRfdXc_0; www.youtube.com/watch?v=TyJfGIHWqHA y www.youtube.com/watch?v=a3mxFMp__ew

8. Con enlace en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=Q1JiTE2f4sQ.

9. Con enlace en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=d0RD-WVVW6I.

10. Sobre el cine en Punta Arenas (Chile), véase: García-Manso (2019b).

11. Con enlace en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=FU9n1WFFs0Wyt=1s

más amateur, como sucede en *Sessió de nostàlgia. Los antiguos cines de Palma* (2015), de Joan Rubí, sobre las salas de proyección de Palma de Mallorca.¹²

En general y salvo excepciones, se trata de trabajos fílmicos que apenas han merecido atención bibliográfica o crítica más allá de alguna reseña puntual, sobre todo de índole periodística. Del recorrido que se acaba de hacer, a pesar de ser meramente sintomático y con especial atención a producciones en lengua española (tanto nacionales como latinoamericanas), se desprenden tres claves: en primer lugar, la idea de que, además de un cine *en la memoria* (Montero y Paz, 2012), existe un cine *de la memoria* (Del Rincón, Torregrosa & Cuevas, 2017); en segundo lugar, el hecho de que los documentales sobre los cinematógrafos se presenten como versión extendida de un trabajo editorial, académico o periodístico (Sucari, 2009); y, en tercer lugar, cómo tales filmes constituyen un vehículo del patrimonio inmaterial a la vez que traen a primer plano la existencia de un imaginario relacionado con una forma de ocio en trance de desaparición, un imaginario que, en función de cada país o realidad cultural, posee unos referentes singulares. Ello es evidente en el caso español con aspectos como el relieve de la censura, los contenidos del NODO, la etapa del denominado *de destape* y, sobre todo, las vivencias rurales en momentos de fuerte emigración, es decir, de abandono de las raíces y cambio existencial. Es en el marco de las vivencias rurales donde se produce una identificación más radical (en su sentido etimológico) entre sociedad y edificios, más aún cuando suelen ser inmuebles únicos, que pertenecen al recuerdo de más de una generación, que se han transformado a la vez que cambiaban los núcleos de población, que han dado paso a otros enclaves como testimonio del paso del tiempo y de las formas arquitectónicas.

En este contexto es posible una percepción de mayor proximidad y, por ello mismo, de mayor inteligibilidad (por la coincidencia en el espacio y en el tiempo), en la que un territorio como la provincia de Cáceres, de carácter predominantemente agrario y sometido a mediados de siglo a una fuerte emigración, ofrece una situación significativa sobre el patrimonio arquitectónico rural. Más aún cuando el entorno cacereño ha sido objeto de cuatro propuestas documentales próximas en el tiempo, pero con un tratamiento con perspectivas muy diferentes entre sí, si bien con un elemento común: los cinematógrafos han contribuido a la modernidad urbanística y cultural de los núcleos rurales (García-Manso, 2019a) y ello se vuelve más palpable en el momento actual, en el que los pueblos sufren una desaparición física, debido a la avanzada edad de muchos de sus habitantes. Y, en suma, también sobre la reflexión que tales inmuebles han merecido en forma de imágenes en las películas documentales.

12. Con enlace en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=zwinGUdYOWA.

Se trata de filmes que focalizan su atención en edificios ubicados en localidades también muy distintas entre sí y de comarcas diferentes: la fronteriza Valencia de Alcántara, caracterizada por su interinfluencia con Portugal, Arroyo de la Luz, con una economía más ganadera y sita en los entornos del Tajo, Albalá, en la Sierra de Montánchez (una y otra, aunque con ubicaciones geográficas diferentes, pertenecientes al área de influencia directa de Cáceres capital), o Carcaboso en la zona de influencia de Plasencia, en el norte provincial. También se fechan en épocas diferentes (de ahí la disposición cronológica de nuestro análisis, en función de la datación aproximada de los cinematógrafos, y no de las fechas de realización de las producciones). Aunque las películas son todas del siglo XXI, sus responsables ciertamente se forjan a caballo entre el amateurismo de los años setenta y ochenta y la formación audiovisual más técnica de los años noventa y posteriores. Incluso los títulos varían significativamente, a la vez que destacan el foco central que singulariza cada propuesta, que juegan con la ambigüedad y la ironía: *Aquel cine de mi pueblo*,¹³ con reminiscencias a la emigración tanto física como del paso del tiempo; *De la luz*,¹⁴ en el que se alterna el sobrenombre del pueblo protagonista con el propio arte fílmico; *Los operadores del último cine*,¹⁵ aunque con miras aparentemente más amplias que el de la pequeña población de Carcaboso, la palabra *último* aporta el aire de una despedida y de clausura; e *Historia Antigua del Cine España*¹⁶, de polisémico título, como se puede comprobar con solo leerlo. Según se podrá apreciar, el carácter televisivo, el protagonismo de la institución o del individuo, según el caso, o la búsqueda de trascendencia cinematográfica confieren singularidad a cada documental.

El examen que proponemos tiene como trasfondo, de acuerdo con las pautas expuestas, la búsqueda de la idea de memoria, la extensión que ofrece el documental sobre otras fuentes y, finalmente, la percepción de las imágenes como patrimonio arquitectónico inmaterial a lo largo de los filmes documentales que centran su atención, si no completa sí de manera central, en inmuebles de la provincia de Cáceres.

2. Valencia de Alcántara: el imaginario de la arquitectura noble decimonónica

La televisión regional de Extremadura (Canal Extremadura) ha jugado un papel importante en la concepción del documental *Aquel cine de mi pueblo*

13. Destino Oeste Producciones, 2015.

14. Nacidos niños 2008 Productores Audiovisuales, 2008.

15. MRTNS Entertainment, 2013.

16. Producción Pedro Burgos Barrantes, 2017.

(Destino Oeste, 53 minutos, 2015), para la que fue producido y emitido. Se trata de un programa documental dirigido por Jerónimo García (quien, a su vez, había sido el responsable del cortometraje documental *Cinema Morán*, coproducido entre Destino Oeste y el Taller Audiovisual del IESO Los Barruecos, de la población de Malpartida de Cáceres, en el año 2009¹⁷). Antes de desmenuzar en detalle las aportaciones relativas a la arquitectura inmaterial, se hace necesario señalar el sentido del filme: se trata del primer trabajo audiovisual de conjunto sobre el espacio regional extremeño que aborda la Historia del Cine como forma de ocio. La estructura del documental mira hacia varios frentes: la propia evolución del medio, la sociología de un ocio que históricamente se desarrolló en la región en buena medida durante la dictadura franquista, la percepción académica que se tiene del desarrollo del Séptimo Arte y, al tiempo, la percepción subjetiva (recuerdos, añoranzas, anécdotas); y, sobre todo, se apoya en dos obras publicadas, referidas a Mérida y Valencia de Alcántara, respetando así el tándem provincial Cáceres/Badajoz, si bien las capitales también están presentes en las imágenes, con fotografías específicas de los cinematógrafos más emblemáticos de las dos ciudades, Norba en Cáceres y Menacho en Badajoz, además de Gran Teatro y López de Ayala, que ofrecen una arquitectura más teatral en origen.¹⁸ Igualmente, se hace hincapié en los orígenes del Séptimo Arte en Extremadura, en figuras marginales de la exhibición (caso de los cartelistas, creadores de paneles de cartón o entelados de grandes dimensiones) y en evocaciones familiares, sin olvidar el papel del ámbito del cine en la iniciación sentimental adolescente y las actuaciones de la censura más en cuestiones morales que en temas políticos, sin que estén ausentes los segundos. De todo ello se desprende una idea ambiciosa, de elaborada gestación.

Según hemos apuntado, el argumento se organiza en buena medida a través de los libros de José Caballero Rodríguez *Historia gráfica del cine en Mérida. 1898-1998* (Caballero, 1999) y de Tomás Berrocal Magro *Hoy en dos sesiones* (Berrocal, 2012), referidos respectivamente a los cines de Mérida en su conjunto y al teatro-cine Luis Rivera de Valencia de Alcántara, un inmueble de orígenes nítidamente teatrales (y por ello con un diseño arquitectónico en el ámbito regional que resulta más próximo al López de Ayala de Badajoz, que es anterior, y al Gran Teatro de Cáceres, de prolongada construcción y bastante posterior al de Valencia de Alcántara).

17. Con enlace en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=bcXipwJ_ZzY.

18. Sobre la arquitectura en Extremadura puede verse Lozano & Cruz (1995) y González (2011).

Es el pionero cinematógrafo de Valencia de Alcántara el que interesa en el ámbito provincial de Cáceres¹⁹ y a propósito de una población que llegó a contar con otros dos interesantes enclaves estables más para proyecciones (Casino Artesanos y Real Cinema), además del Luis Rivera. El edificio, construido en 1893, será reconfigurado como cinematógrafo en los años treinta y, con una reforma de mayor envergadura, a mediados de los años sesenta, momento este segundo que, además de coincidir con el cambio de explotación del inmueble, centra las evocaciones de *Aquel cine de mi pueblo* en lo que se refiere a Valencia de Alcántara. No se sabe quién fue el arquitecto primigenio; Berrocal Magro sugiere que se trata del mismo que diseñó el teatro de Badajoz. No obstante, parece más viable, tanto por proximidad administrativa como por otras construcciones erigidas en el espacio provincial, que el responsable fuera el arquitecto municipal de Cáceres Emilio María Rodríguez (Lozano, 2013), quien erigió la fachada del Teatro Romero en Plasencia apenas una década después (García-Manso, 2018). En la actualidad sólo se conserva parte de la fachada (fundamentalmente una esquina), reconfigurado para uso residencial el resto del edificio.

A través de las palabras de Tomás Berrocal y de las imágenes aportadas por este, el documental de Jerónimo García revisita a lo largo de los comentarios y, fundamentalmente, en dos momentos del metraje un poco más extensos (aproximadamente en los minutos 16 al 19 y 48 al 50), el libro *Hoy en 2 sesiones*, que aparece siendo hojeado en pantalla y cuyas fotos, del archivo del propio Tomás Berrocal, son objeto del movimiento de la cámara a través de las imágenes fijas. Así, se pueden observar, de un lado, las carteleras que escoltaban el acceso instaladas sobre caballetes; de otro lado, el interior y el exterior del edificio en dos fases: en el caso del interior antes y después de la reforma, como un viaje que va desde el historicismo decorativo de la arquitectura teatral decimonónica hasta el funcionalismo límpido de los denominados *movie theaters*; y, en lo que se refiere al exterior, mediante el montaje de postales antiguas en sepia con la fachada íntegra sobre las que se funden imágenes con el estado actual del edificio, en un contraste que, al cabo, aboga por una conservación más coherente de un pasado que no sólo no destruya el sentido de ocio en transformación del inmueble, sino que tampoco destruya la imagen de la población en su conjunto al romper uno de sus enclaves más icónicos. Y es que, cuando se destruyen los cines, aunque no se utilicen ya para proyecciones, de alguna manera también se destruyen los pueblos. De forma puntual, en el documental también aparecen referencias al Cine López, de Brozas, cu-

19. Ciertamente, el documental de Jerónimo García hace igual hincapié en el Cine María Luisa, de Mérida, en la provincia de Badajoz, en una correspondencia estructurada entre fuentes, puntos de vista, edificios o testimonios.

ya arquitectura, aunque antigua y todavía hoy en pie, responde a parámetros distintos a los que planteaba en sus orígenes el Luis Rivera.

En definitiva, el filme presenta una lectura expandida del libro de Tomás Berrocal, tanto en lo que se refiere a Valencia de Alcántara como a las fuentes para las distintas memorias o imaginarios de los cines rurales en Extremadura. A la vez, se alterna la memoria como *leit-motiv* y la documentación académica como respaldo científico.



Figura 1. Carátula del documental televisivo *Aquel cine de mi pueblo*.

3. Un imaginario de aspiración vital: el Cine Sol de Carcaboso

Como se señala en el propio título, el filme *Los operadores del último cine* (2013), de Jorge Martín Clemente (quien firma en ocasiones como George Martín), centra su atención en la figura del proyccionista, presentado este como testigo de cómo ha cambiado la forma de ver cine en sala desde el esplendor de mediados del siglo pasado hasta el momento de la película. Al igual que en el documental *Aquel cine de mi pueblo*, esta producción no aparece limitada a un solo cinematógrafo, si bien el recorrido afecta no a una región concreta como es el caso de Extremadura, sino que ofrece una perspectiva más amplia, con los focos puestos en Madrid, Málaga, Girona, México y Plasencia, en la provincia de Cáceres, con ramificación hacia la localidad de Carcaboso, a unos quince kilómetros de distancia de Plasencia. Los hitos vienen dados por

un motivo técnico: cómo ha cambiado la forma de ver películas en una sala desde el apogeo de los cinematógrafos a mediados del siglo XX, sobre todo desde la irrupción del cinemascope, hasta la aparición de los multicines en primer lugar y la técnica de proyección digital en segundo lugar. Como ejemplo de la forma pasada se presenta a Fidel García, responsable del proyector en el Teatro-Cine Alkázar de Plasencia, en tanto se escuchan los testimonios de Juan Carlos Lázaro, que trabajó en la Gran Vía madrileña y, finalmente, de José Manuel Pérez, quienes encarnan respectivamente el avance desde los multicines hacia las nuevas formas digitales.

Ahora bien, cabe preguntarse por qué Plasencia. Y la respuesta viene dada por un motivo habitual de los documentales sobre los cinematógrafos: por la relación familiar que el director tiene con el antiguo proyccionista del Cine Alkázar, dueño a su vez del Cine Sol, en Carcaboso²⁰ y encargado de hacer llegar las películas a los poblados hidroeléctricos de los embalses de Torrejón en los años sesenta. Es decir, en principio es un motivo coyuntural el que trae la mirada hacia cines de la provincia de Cáceres, si bien la existencia de un *making off* singularmente centrado en el rodaje del enclave extremeño con el título *Finding Fidel*,²¹ el cual ofrece un punto de vista particular de enorme interés para nuestro propósito.

Por lo demás, ciertamente predomina en la película el Cine Alkázar,²² mientras que el *making off* centra su protagonismo en el antiguo cine de Carcaboso (lo relativo a los poblados hidroeléctricos solamente se menciona de pasada, al igual que otros cines rurales, como alguno de la población de Montehermoso), de forma que se podría decir que, al menos en los inmuebles como referentes, se trata de dos propuestas distintas. También en el contenido propiamente dicho, pues, en tanto en el filme se rememora el anecdotario habitual del cine cuyo apogeo coincide con plena dictadura franquista y su decadencia, con la explotación del cine “S”, coincide con la transición democrática, el *making off* ofrece una historia más personal, sobre la iniciativa comercial del protagonista y, al tiempo, como una declaración de amor por su esposa fallecida.

El teatro cine Alkázar se conserva como espacio cultural multiusos, tras haber pasado por diferentes etapas (inclusive con la amenaza de cierre y demolición, tras haber adaptado su espacio para salas de proyección más pequeñas, si bien sin menoscabo de la sala principal). La misma fachada ha variado de color e incluso de iconografía, dado que, en su última etapa y con el fin de atestiguar que gran parte de su existencia ha funcionado como cinematógrafo,

20. Sobre la población, puede verse Caña (1989).

21. Con enlace en la plataforma Youtube: www.youtube.com/watch?v=fpcV44AlnHQ.

22. Sobre el placentino cine Alkázar, Fernández (2018) y García-Manso (2018).

en una vitrina de la misma fachada exterior, como en un escaparate, se expone un proyector de cine como pieza de museo de cara a la calle.

En lo que se refiere al Cine Sol de Carcaboso, su arquitectura responde a tres hitos cronológicos: 1957, cuando se inaugura el inmueble de nueva planta; 1962, cuando se construye un cine de verano anexo; y 1969, cuando se amplía la sala con un anfiteatro y se remodela el escenario de la pantalla. En todo caso, ni en lo que se refiere al cine Alkázar placentino ni a propósito del cinematógrafo de Carcaboso, el filme de Jorge Martín ofrece vistas exteriores (en relación con el Alkázar domina el patio de butacas, donde se graban gran parte de las intervenciones de Fidel García); en el caso del Cine Sol, además del espacio de las cabinas y almacenes, se muestra con especial relieve simbólico los restos del espacio del cine verano. Se trata, además, del espacio donde se desarrolla en el documental una coda tras los minutos finales del filme, dedicado a la metáfora de la tristeza que, tras medio siglo, ofrece el entorno, del que todavía destaca impoluto el dintel alabeado de la pantalla extrañamente aún blanca.

La fachada principal no se presenta, probablemente porque conserve restos del uso posterior del inmueble como discoteca, a pesar de presentar un aspecto funcional, de lienzo opaco y liso, en el entorno de arquitectura popular o vernácula de una población rural.

De cualquier forma, a pesar de toda la añoranza por el pasado que destila el filme y de cómo ese pasado le duele tanto como su esposa fallecida (de alguna manera, se identifican las historias, las ficticias y la personal, que se funden a través de la posibilidad de proyectar películas), figuras como la del Fidel García ofrecen una visión del Séptimo Arte que es, ante todo, la del negocio del ocio; y, por rizar el rizo, hacer una forma de ocio el negocio del cine. Se trata de las vivencias de un promotor con iniciativa, capaz de sumar en su persona la del proyeccionista de un importante cinematógrafo como es el Teatro Cine Alkázar de Plasencia, crear su propio cine en Carcaboso y actuar como distribuidor en los efímeros poblados hidroeléctricos durante la construcción de una presa (García-Manso, 2017b). Al cabo, su figura aporta diferentes imaginarios: la de la cabina tradicional, la de los cines rurales y la del que en otro lugar se ha denominado Cines del agua.



Figura 2. Carátula del documental *Los operadores del último cine*.

4. Arroyo de la Luz: un imaginario institucional sobre un complejo de ocio recuperado

Para comprender la trascendencia del Salón Solano, de Arroyo de la Luz, se hace necesario mencionar que, junto al Teatro Casimiro Ortas/Cine López de Brozas y al desaparecido Amarnie, de Navalморal de la Mata, este constituye un ejemplo muy significativo de la arquitectura del ocio anterior a la Guerra Civil española, con unos orígenes mixtos (de servicios teatrales, hosteleros y deportivos combinados), aunque en el caso de la primera sala de proyecciones propiamente dicha de Arroyo de la Luz, esta podría remitir al arquitecto Pedro Muguruza.²³ Se trata de una arquitectura que, sin ser monumental, escapa a la estética vernácula y, además, se presenta como complejo arquitectónico en el que conviven espacios diferentes: el baile, el corral de teatro, la sala de proyecciones, el cine de verano, y, en ocasiones, habitaciones de hospedería e incluso zonas de juegos o pistas deportivas. El Cine Solano tiene su primera ubicación en el entorno de la actual plaza de la Constitución, pero pronto se traslada hacia una de sus calles próximas, prácticamente en sus alledaños.

23. Según informa Solano (2019).

El *movie theater* propiamente dicho se erige en la década de los años sesenta, momento del apogeo de esta forma de expresión de ocio ya singularizada, al margen del complejo, que queda olvidado en buena medida. También el nuevo cinematógrafo se fosilizará tras la emigración y la decadencia del medio y se verá condenado a la ruina. Será la iniciativa de la administración la que recupere el espacio ya en el siglo XXI, momento en el que se centra el documental *De la luz*, de Pablo Nacarino (2008).²⁴

En el documental se aprovecha la restauración-remodelación en los años ochenta del cine de los años sesenta así como del conjunto de edificios, adquirido por las administraciones públicas (tanto la local como la autonómica), para, en cierta medida, recuperar la idea inicial de complejo. Para ello será necesario alternar los restos anteriores, con el uso del espacio en el momento de su abandono y, finalmente, con la recuperación contemporánea.

Al margen de que Nacarino pretenda hacer de paso una especie de crónica e inmersión en la población de Arroyo de la Luz (en sus costumbres y fiestas) y de recurrir a un cineasta como Víctor Erice (en principio ajeno a los contenidos del documental y con una relevancia tangencial con Extremadura) para ubicar la idea con una intención supralocal, a lo largo de la entrevista a Germán Solano, último promotor privado del cine que porta su apellido, se van descubriendo los hitos cronológicos del espacio: 1921 con la existencia de un primer cine próximo a la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en la Plaza del Divino Morales (actualmente de la Constitución); 1929, con el traslado del negocio y la inauguración del primer salón de proyecciones que convive con los otros usos mencionados en el tejido de calles en el que aún hoy pervive; y 1963, con la construcción en anexo del denominado entonces cine nuevo, que provoca el abandono de los espacios previos, salvo el cine de verano.

El entorno incluye tres espacios, en los que la cámara fija su atención, tanto en el estado de ruina como en el posterior acondicionamiento: el corral de comedias, la pista-cine de verano y el nuevo cine. El testimonio que deja el filme en relación con los tres espacios constituye un imaginario muy rico y de enorme valor historiográfico, además de informar sobre los usos actuales. Así, en relación con el corral, con su característico palco de madera abalconado como un corredor, y primer cinematógrafo quedará como espacio de apoyo, con fines teatrales, de ensayos y como segunda sala de proyecciones; el cine de verano se remodela para dar cabida a otro tipo de espectáculos, inclusive competiciones deportivas, sin renunciar a su uso como sala estival de proyecciones; finalmente, el nuevo cine se constituye como la sala principal del complejo. En

24. Con tirada corta en formato DVD; se puede consultar en Filmoteca de Extremadura solicitándolo a través de su web: <http://filmotecaextremadura.juntaex.es/web/>.

las imágenes se recogen detalles únicos, casi de índole arqueológica y, probablemente, ya definitivamente desaparecidos, como el esqueleto de un antiguo proyector o el cartel del cine, con estética de los años sesenta, el cual también constituye un ingrediente importante del imaginario pretérito toda vez que el inmueble ha cambiado de nombre.

Pero la película, aun sin mostrarlo de manera expresa, también se justifica como documento institucional, sobre la labor de las autoridades administrativas del momento en la recuperación del espacio y cómo se pretende más que una revisitación de la añoranza de formas de ocio periclitadas, el establecimiento de entornos para el encuentro ciudadano.

Así, el filme posee, aunque sin traslucirlo expresamente, el carácter de registro institucional, con una finalidad propagandística, que llega a lastrar un tanto la propuesta documental al justificar entre líneas que el juego entre pasado y futuro afecta no sólo al espacio para el ocio sino a una nueva forma de administración pública. No obstante, el espectáculo del cine se presenta como celebración, como una fiesta que, repentinamente –según se dice de forma expresa–, desaparece. La recuperación de los inmuebles tiene la voluntad de presentarse como otra forma de celebración. Y es que, en efecto, la importancia antropológica del cine como celebración constituye el elemento central de la propuesta de Pablo Nacarino; de ahí las escenas relativas a la fiesta del Día de la Luz con sus conocidas carreras de caballos, la singular elaboración gastronómica de la patatera, entre otras, si bien, de forma llamativa, sin matices religiosos en la mayoría de los casos.

La suma de reconstrucción más que de rehabilitación, con la del papel de las instituciones administrativas y con la de la celebración estructura el filme, aunque a sabiendas de que resulta prácticamente imposible recuperar la forma de ocio que encarna el cine por sí mismo y esta se deposita en la recuperación de unos espacios para el esparcimiento, sea el que sea, de forma que, en realidad, la proyección de películas va quedando en el recuerdo, o en la estructura física o arquitectónica como imaginario (con la pantalla como elemento central). Pero es que el inmueble se presenta como un elemento singular del pueblo de Arroyo de la Luz (más allá de las películas, de las experiencias que surgieron del espacio, tan semejantes a la de tantos cines), sino como un entorno que incumbe únicamente a la población, pues ocupa el mismo lugar que, por ejemplo, las carreras de caballos. Tal es la aportación clave que ofrece el documental filmado por Pablo Nacarino: la construcción de un imaginario del cine como celebración en el mismo plano que una fiesta popular.



Figura 3. Antiguo corral para proyecciones. Fotograma del documental *De la luz*.

5. El Cine España de Albalá: una forma de esculpir el tiempo como imaginario

Antes de destacar los imaginarios del espacio fílmico en el documental, ante la película de Pedro Burgos cabe preguntarse si es posible hacer una película de prácticamente ochenta minutos sin salir de un espacio reducido y en ruinas. En verdad, en principio la trayectoria de Pedro Burgos inclinaría a pensar en la osadía para llevarlo a cabo. El género documental sobre la memoria de los antiguos cinematógrafos suele evocar la nostalgia de un ocio periclitado para generaciones que, de alguna manera, descubrieron la modernidad con el cine al tiempo que chocan con la modernidad del presente, sobre todo cuando ellos formaban parte, a su manera, de la industria del ocio cinematográfico, como su último eslabón ante el espectador, más si se trata de un espectador rural o en zonas tradicionalmente deprimidas. Poco más se puede aportar en principio, salvo la anécdota. Sin embargo, desde su propio título el filme logra concentrar el tratamiento de aspectos diferentes, aunque sin el propósito de resolver ninguno, apartándose así del mero testimonio y del archivo de imágenes para la memoria (Del Rincón, Torregrosa & Cuevas, 2017).

El director sabe aprovechar la arquitectura de un inmueble que, a pesar de su carácter rural y de responder a una estética en principio fácilmente reconocible en otros entornos, posee una enorme personalidad, fruto de las soluciones arquitectónicas propuestas por el aparejador Fernando Perianes²⁵, responsable del proyecto. Se trata de soluciones llamativas, extrañas en el diseño habitual de los cinematógrafos. Así, una sala en forma de embudo, con una cabina de proyecciones en la misma planta de la platea, una disposición de dicha cabina en un ángulo, una pantalla panorámica desplazada sobre el escenario cuando se instaló el sistema de cinemascope sin desmontar el arco de la embocadura (y que permitía visionar las películas del revés, desde detrás), que convierten en único el edificio.

En lo que se refiere al exterior, que es mostrado en pocos momentos del filme, la afición a la música del promotor explica el logotipo (moldeado de serie) de la lira en el centro de la fachada. En efecto, a la vista de unas fotografías de época, mostradas en un álbum familiar, se descubre la condición de músico aficionado, de orquesta popular, del responsable del cine, quien, de alguna manera, descubre en la erección del cinematógrafo una forma de articular su dedicación al ocio. Ello sin desestimar la historia, pues, en pleno apogeo de la posguerra fría, tras la explosión de la bomba atómica que culminó la II Guerra Mundial, la población de Albalá vive un momento de esplendor minero gracias a la existencia en su subsuelo de vetas de uranio, que atrajo población y negocio²⁶. De hecho, el cine se construye en el momento de efervescencia de una explotación que, a la postre, no fue tan duradera y rentable como se esperaba. Pero en los tiempos en que se está erigiendo el cinematógrafo y debido a una explosión en una de las minas, que produjo un pequeño terremoto, se vino abajo uno de los muros, hecho que revela una albañilería tradicional, de mampostería, que constituía la base constructiva del aparejador como su forma de trabajo habitual.

También existe una historia política, que, aunque sea meramente esbozada y sin concreción de fecha, no se da en los ejemplos fílmicos anteriores; se trata de la importancia que se concede a la aparición de una pintada en la fachada, como amenaza; o en el daño a unos animales (probablemente por rivalidad comercial en este segundo caso). Ello sin olvidar el drama familiar, con la muerte accidental de un sobrino de los promotores del cine. De fondo también se plantea el tema de la emigración, pero la despoblación en sí no justifica la decadencia del cinematógrafo, sino de la propia población, que pierde veci-

25. Sobre este cine, véase García-Manso (2019a); sobre el otro cinematógrafo de la población, véase también García-Manso (2017a).

26. Sobre la historia de Albalá, puede verse Pavón, Fernández y Fernández (1998) y Bote (2005).

nos y riqueza una vez que la explotación del uranio decae y en consonancia con lo que sucede en el resto de la provincia. No faltan elementos simbólicos, como el caballo blanco ensangrentado en medio de la platea destartada (en rememoración del animal muerto), con una imagen fuertemente surrealista, lo mismo que sucede con las golondrinas y la madera podrida.

En un orden de cosas diferente, tras las escenas iniciales centradas en una fachada coronada con una lira (no en vano en escenas posteriores se comprobará que, en realidad, la vocación inicial del promotor fue la de músico popular), el filme de Pedro Burgos no se centra en verdad en el diseño arquitectónico, si bien la cámara recorre el espacio de forma ordenada con la platea como eje central. El ambigú, las taquillas, el escenario, la cabina y el anfiteatro van sucediéndose con el patio de butacas y sus transformaciones a lo largo de los años como elemento de integración de los demás espacios. La película acaba con la salida al cine de verano; es decir, con la salida de nuevo al exterior, a la luz, al tiempo presente desde el viaje al pasado a través de las ruinas (así como con el anuncio de la restauración, parcial y con otros fines, del edificio). La idea de viaje queda implícita en la forma en que se entra y sale del espacio y ello carga de un sentido más trascendente la película, pues se transforma en una especie de viaje iniciático.

El título se presenta fuertemente polisémico: la Historia Antigua como etapa que se comprende entre la Prehistoria y la Edad Media juega a considerar la antigüedad arqueológica del entorno, unos orígenes ancestrales (como refleja la tradicional fiesta de los tableros en la localidad y su entorno que celebra la recolección del cereal) y un pasado remoto. Así, con la mera lectura del sintagma o con la omisión de la palabra *cine*, la expresión parece referirse a la Historia Antigua de España, también como respuesta a la dictadura franquista, en la que tiene lugar el nacimiento y esplendor del cinematógrafo, una etapa que se antoja lejana en el momento de realización. En definitiva, no se titula, como sería de esperar, *Historia del antiguo cine España*, sino una *historia antigua*, con el marchamo literario que ello implica, con el género de la historia, y no con el de la evocación o añoranza subjetiva.

El paso del tiempo es importante en todos los documentales sobre los cinematógrafos, aunque en la película de Pedro Burgos, el devenir de los años va asociado a la contemplación de una ruina que se quiere arqueológica (de ahí nuevamente la pertinencia del título). Se trata de un aspecto temático habitual, por no decir obligado, en los documentales sobre la desaparición de los cinematógrafos. No obstante, se es consciente de que el Séptimo Arte como forma de ocio regular no va a retornar a las poblaciones rurales, despobladas y envejecidas.

Bastantes de los argumentos señalados (como, entre otros, el paso del tiempo, el drama familiar, el simbolismo, el cine dentro del cine o la importancia del espacio de la ruina) y su plasmación estética responden a arquetipos consagrados en la Historia del Cine, en una serie de motivos entre los que llaman la atención las concomitancias y paralelismos que la suma de estos ofrece si se contrastan con los filmes del director ruso Andrei Tarkovski. En efecto, aunque de manera subyacente, Tarkovski inspira no solamente argumentos sino tratamientos específicos de la cinta de Pedro Burgos.

De esta manera, no es nuevo en el Séptimo Arte una invitación expresa a la intimidad familiar, aunque no se haga expresa la relación personal existente en el equipo (salvo en alguna escena coyuntural, con la madre del director enfadada). Así, el paso del tiempo además del viaje en el tiempo constituye un tema explícito en *El espejo* (*Zerkalo*, 1975), en el que la biografía personal y familiar de Tarkovski da sentido al puzle de saltos temporales y evocaciones que constituye su trasfondo. Por su parte, en la película de Pedro Burgos existe también una idea de puzle, que no desestima el viaje iniciático, que se produce desde el acceso por la fachada principal en los inicios del filme a la salida al exterior por el antiguo cine de verano, cuyo espacio, dominado ya por la naturaleza a cielo abierto, constituye una desembocadura esperanzada, si no de la recuperación del cinematógrafo, sí como sentido de su existencia. De ahí el carácter simbólico de los acontecimientos recuperados para la memoria. El viaje iniciático a través de un entorno que es, a la vez, interior y en ruinas exteriores constituye el *leit-motiv* central de *Stalker* (1979). En *Nostalgia* (1983), y, además de otros temas reiterados entre líneas, no faltan figuras simbólicas en apariencia descontextualizadas, como un caballo, también presente en la película sobre el cinematógrafo de Albalá. De ahí que el paso del tiempo constituya en el filme algo concreto, y, a este respecto, algo ajeno a la mera nostalgia o a la añoranza habituales en los documentales sobre los cinematógrafos, sino que el director fija su atención en el devenir de la familia propietaria, a la que él mismo pertenece, según hemos señalado ya.

En lo que se refiere al diseño arquitectónico, en *Historia antigua del cine España* dicho tratamiento no constituye el foco de atención del filme, a pesar de los elementos singulares que se han destacado en líneas precedentes. Por señalar tres de tales elementos, destacan el patinado azul de la fachada inspirado en el Cine Norba de la capital cacereña, obra señera del arquitecto Ángel Pérez, ya desaparecida hace décadas; la lira del escudo de la fachada como homenaje a la afición musical del promotor; o el elegante frontón alabeado sobre una triple ventana. Eso no impide que se erija en imaginario de la historia que menciona el título: el esplendor con las minas de uranio, las amenazas políti-

cas (no en vano el edificio debe su inspiración en buena medida al diseño del ayuntamiento), o el propio inmueble como un álbum de fotografías.



Figura 4. Póster del documental *Historia antigua del cine España*.

6. Conclusión: Cuatro perspectivas en torno a las salas de cine como patrimonio entre lo material y lo inmaterial

En la revisión de los cuatro documentales que se ha efectuado en los epígrafes precedentes es posible constatar cómo, en líneas generales, al tiempo que la añoranza habitual en este tipo de producciones, se destacan cuatro aspectos centrales a propósito de cada uno de los inmuebles: la trascendencia histórica o de antigüedad del edificio (caso de Valencia de Alcántara), el papel de la administración pública en su actualización (a propósito de Arroyo de la Luz), el relieve empresarial implícito en el desarrollo de los cines (según se descubre en lo relativo a Carcaboso) y, finalmente, una perspectiva metafílmica (con la elaborada poética que se ofrece sobre el Cine España de Albalá). Se trata, al cabo, de cuatro lecturas patrimoniales, por cuanto se pretende registrar, documentar y preservar una imagen del pasado que ya no existe tal como fue concebida y vivida. El registro se hace de manera aproximadamente académica en la propuesta de Jerónimo García; como documento arquitectónico en una especie de expediente burocrático en el caso del cine Solano de Arroyo de la Luz –no en vano Pablo Nacarino es hermano de uno de los arquitectos que proyectaron la reforma del enclave–; como registro de la memoria del protagonista en las dos propuestas complementarias de Jorge Martín; y, en suma, desde la consciencia de la irremediable pérdida física de una forma de ocio cuyo tiempo ha pasado, solamente una lectura desde la ruina permite examinar unas imágenes en pantalla, según propugna Pedro Burgos.

En este contexto, ¿qué preservan las imágenes? Mediante los documentales se muestra un patrimonio que es tan virtual como el propio arte fílmico: se preservan imágenes de vestigios ajenos al inmueble, como fotografías en papel o programas de mano, por citar dos ejemplos entre otros muchos testimonios gráficos; de hecho, se presenta el documental como un libro extendido²⁷ a la que hemos recurrido en varias ocasiones a lo largo del estudio, sobre todo en lo que se refiere al cine de Valencia de Alcántara. De igual forma, se preservan testimonios de las formas pasadas de un mismo edificio, cuando el cinematógrafo reformado es modernizado y borra así su estética y los testimonios de técnicas de proyección previas. En tercer lugar, se muestran en pantalla los vestigios de un edificio que perviven íntegros, pero sin uso (de hecho, importa más la persona que el edificio, cuyo exterior no llega a mostrarse, y sí partes de este como zonas abandonadas, casi como ejemplo vivo: el cine de Carcaboso es solamente ya la vida del protagonista). Finalmente, se recorren sus ruinas como si los mismos restos constituyeran un lienzo fílmico, una pantalla que, como hemos dicho, de alguna manera se refleja a sí misma.

27. Según hemos señalado con anterioridad, tomamos la expresión de Sucari (2009).

Ahora bien, se trata de formas de memoria que deriva en emociones diferentes: la emoción intelectual, la biográfica, la colectiva o popular, y, finalmente, la estética o culta. Los imaginarios que se desprenden de cada una de tales aproximaciones son distintos: en el caso de la emoción intelectual se descubre el papel de la historiografía (que inserta, por ejemplo, referencias a la censura, el NO-DO, los géneros fílmicos –de forma llamativa, en las aproximaciones biográfica y popular, se recuerdan los títulos o las estrellas, no los géneros–, por citar tres reflexiones) y la fijación en el patrimonio inmaterial de índole documental, o, en otras palabras, en la importancia de los testimonios como indicios de la sociología del pasado.

Por su parte, la aproximación biográfica genera unos imaginarios afectivos, más acumulativos que ordenados, con el paso del tiempo más que con la memoria (de hecho, se transmite la sensación de que duele recordar, de que la memoria se ha de someter a duelo). En lo que se refiere al imaginario popular, se busca recrear de forma casi ritual la recuperación de un espacio: solamente en el contexto inmaterial del rito (e ir al cine era constituía todo un ritual, con todas las implicaciones antropológicas que de ello se derivan). A este respecto, la intercalación de fiestas populares de la población en el documental pretende equiparar el cinematógrafo con tales celebraciones. En definitiva, la perspectiva metafílmica provoca una inversión de roles: el edificio se convierte en pantalla y la pantalla en edificio, como única forma de preservar el significado del entorno de manera casi iniciática.

Ello tiene consecuencias evidentes, pues, por ejemplo, los documentales no permiten establecer una Historia del Cine en Extremadura a partir de su continuidad o de sus elementos compartidos, ni un examen de la relación entre los pueblos y su entorno, o un análisis arquitectónico a partir de las influencias (caso del cine Norba de la ciudad de Cáceres como referente para el resto de la provincia), u otros motivos temáticos. A cambio las películas analizadas conceden primacía a las percepciones inmateriales del imaginario que hemos señalado a propósito de cada uno de los filmes. Y es que se puede decir que el elemento común es el edificio como aspecto central de los documentales, en torno al que se estructuran los demás contenidos. El detalle es importante, por cuanto que se trata de películas que construyen un *cine de la memoria*, y lo hacen desde una perspectiva que difiere de la del *cine del tiempo* en el que sí tendría cabida una investigación de índole historiográfica relativa a la reflexión del concepto de paso del tiempo y su percepción en la historia arquitectónica de los inmuebles que fueron cinematógrafos.

Referencias bibliográficas

- Alejandro Pavón, F., & Fernández Leo, J. (1998). *La historia de Albalá (Cáceres)*. Asociación Cultural y Recreativa San Joaquín de Albalá.
- Álvarez Prieto, D. (2008). *A meca dos cines: a transcendencia histórica das salas de cine na vila de O Grove*. Concello de O Grove.
- Berrocal Magro, T. (2012). *Hoy en dos sesiones*. Autoedición.
- Bote Bonilla, A. (2005). *Albalá: la estela del siglo XX*. Autoedición.
- Caballero Rodríguez, J. (1999). *Historia gráfica del cine en Mérida (1898-1998)*. Editora Regional de Extremadura.
- Caña Morales, M. (1989). *Carcaboso. Historia y tradición*. Centro de Profesores de Plasencia.
- Del Rincón Yohn, M., Torregrosa Puig, M., & Cuevas Álvarez, E. (2017). La representación fílmica de la memoria personal: las películas de la memoria. *Zer: Revista de Estudios de Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, (42), 175-188.
- Fernández Rojo, L. (2018). Las actuaciones para la conservación del Teatro Alkazar (1917-2017). In A. Gómez et al. (Eds.), *Memoria histórica de Plasencia y las comarcas 2018* (pp. 167-186). Universidad Popular de Plasencia y Ayuntamiento de Plasencia.
- García-Manso, A. (2013). *Séptimo Arte al cuadrado. Intertextualidad fílmica y metacine*. Pygmalión Edipro.
- García-Manso, A. (2014). Lisboa, a cidade que nunca existiu. In F. García Gómez & G. M. Pavés Borges (Eds.), *Ciudades de cine* (pp. 155-166). Cátedra.
- García-Manso, A. (2017a). Didáctica del Patrimonio: el Cine Wetonia y otros edificios de ocio de Joaquín Silos Millán. *Norba. Revista de Arte*, (37), 261-277.
- García-Manso, A. (2017b). Los Cines del Agua en la provincia de Cáceres: un recurso para la didáctica de los lugares desaparecidos y olvidados. *Agua y Territorio*, (9), 84-90.
- García-Manso, A. (2018). Narrativas del paisaje urbano de Plasencia: los cinematógrafos. In A. Gómez, et al. (Eds.), *Memoria histórica de Plasencia y las comarcas 2018* (pp. 147-166). Universidad Popular de Plasencia y Ayuntamiento de Plasencia.

- García-Manso, A. (2019a). Los cinematógrafos diseñados por Fernando Perianes: Una lectura patrimonial en torno a los edificios de ocio en la provincia de Cáceres. *Espacio, tiempo y forma VII. Historia del Arte*, (7), 327-360.
- García-Manso, A. (2019b). El Quijote en la arquitectura: el Teatro Cervantes de Punta Arenas. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, (15), 32-43.
- González González, J. (2011). *Arquitectura contemporánea en Extremadura*. Editora Regional de Extremadura.
- Lozano Bartolozzi, M. (2013). Agua, higiene, espacio. Proyectos a caballo entre dos siglos del arquitecto Emilio M^a Rodríguez en poblaciones de la cuenca del Tajo. *Boletín de Arte*, (34), 135-160.
- Lozano Bartolozzi, M., & Cruz Villalón, M. (1995). *La arquitectura en Badajoz y Cáceres: Del eclecticismo fin de siglo al racionalismo (1890-1940)*. Asamblea de Extremadura.
- Montero Díaz, J., & Paz Rebollo, M. (2012). *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*. Rialp.
- Ochoa Vega, A., & Alfaro Salazar, F. (1997). *Espacios distantes aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Poyato Sánchez, P., & Gómez Gómez, A. (Eds.) (2013). *Campo y contracampo en el documental rural en España*. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- Pulido Corrales, C., & Sánchez Lomba, F. (2005). Filmaciones en Extremadura: dos documentales de los años 20. In J. Sáiz Viadero (Ed.), *Los primeros rodajes cinematográficos en España* (pp. 149-154). Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.
- Sánchez García, J. (2015). Las salas de cine en España: Evolución histórica, arquitectura y situación actual. *Patrimonio Cultural de España*, (10), 97-109.
- Solano, J. (2019, dez. 12). Cien años de cine. Del teatro Maravillas al cine Municipal. *Diario Hoy. Hoy-Arroyo de la Luz*. <https://arroyodelaluz.hoy.es/cien-anos-cine-20191211163907-nt.html> .
- Sucari Jabbaz, G. (2009). *El documental expandido: pantalla y espacio*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona.

Filmar de perto: estética da proximidade na *Trilogia da Justiça* de Maria Augusta Ramos

Daniela Dumaresq*

Resumo: Este ensaio analisa a *Trilogia da Justiça* de Maria Augusta Ramos com o objetivo de entender como os filmes constroem uma estética da proximidade, por meio de um método de observação que combina a duração do olhar (plano) e a atenção ao gesto (quadro). Filmar de perto é uma forma-filme que permite construir os sentidos da proximidade e promover uma experiência sensível que possibilita tremular as crenças estabelecidas diante do outro estigmatizado.

Palavras-chave: encenação; cinema observativo; análise fílmica; *Justiça*; *Juízo*; *Morro dos Prazeres*.

Resumen: Este ensayo analiza la *Trilogía de la Justicia* de Maria Augusta Ramos con el objetivo de comprender cómo el cine construye una estética de proximidad, a través de un método de observación que combina la duración de la mirada (plana) y la atención al gesto (marco). Filmar de cerca es una forma-película que permite construir sentidos de proximidad y promover una experiencia sensible que permite sacudir creencias establecidas frente al otro estigmatizado.

Palabras clave: puesta en escena; cine de observación; análisis de películas; *Justiça*; *Juízo*; *Morro dos Prazeres*.

Abstract: This essay analyses the *Trilogy of Justice* by Maria Augusta Ramos with the aim of understanding how films build an aesthetic of proximity, through an observation method that combines the duration of the gaze (shot) and attention to the gesture (framework). Filming up close is a form-film that allows building senses of proximity and promoting a sensitive experience that makes it possible to shake established beliefs in the face of the stigmatized other.

Keywords: staging; observational cinema; film analysis; *Justiça*; *Juízo*; *Morro dos Prazeres*.

Résumé : Cet essai analyse la *Justice Trilogy* de Maria Augusta Ramos dans le but de comprendre comment les films construisent une esthétique de la proximité, à travers une méthode d'observation qui combine la durée du regard (plan) et l'attention au geste (cadrage). Filmer de près est une forme-film qui permet de construire des sens de proximité et de favoriser une expérience sensible qui permet de bousculer les croyances établies face à l'autre stigmatisé.

Mots-clés : mise en scène ; cinéma d'observation ; analyse de films ; *Justiça* ; *Juízo* ; *Morro dos Prazeres*.

* Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual. 60020-181 Fortaleza-CE, Brasil. E-mail: danieladumaresq@ufc.br

Submissão do artigo: 4 de fevereiro de 2021. Notificação de aceitação: 9 de agosto de 2021.

Este ensaio desenvolveu-se a partir de trabalho apresentado na Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema.

Do fundo de um corredor, dois homens se aproximam de nós. A imagem um pouco escura faz com que os detalhes sejam percebidos aos poucos: um homem negro, conduzido em cadeira de rodas por um policial fardado e armado. A câmera posicionada frontalmente para a cena, aguarda a passagem dos dois até que atravessem uma porta. Esse é o plano de abertura de *Justiça* (2004), o filme que inicia a trilogia dirigida por Maria Augusta Ramos sobre as relações entre instituições do sistema judiciário, do sistema carcerário, do sistema de segurança pública e as populações pobres e marginalizadas. Nesse plano inicial a diretora inscreve a marca de sua trilogia: a adesão ao método da observação, posicionando a câmera às margens da cena e evitando interferências no curso dos acontecimentos. O gesto político central é como o filme responde às questões “onde posicionar a câmera?”, “qual o ponto de corte?”, “como os planos se encadeiam e as cenas se formam?”, “como o discurso se constrói a partir da montagem?”. No plano de abertura a câmera está pacientemente aguardando as personagens, observando-as saírem das sombras e atuarem no teatro da justiça brasileira. Ramos escolhe um ponto de observação original, e a partir do interior do sistema ela faz o público ver as fissuras e as consequências nas vidas dos envolvidos. O interesse por essa temática é retomado nos filmes *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013), formando a *Trilogia da Justiça*.

Em *Juízo*, Ramos entra no universo da vida de crianças e adolescentes com as Leis, o Sistema Socioeducativo, o Estatuto da Criança e do Adolescente e a própria vida de conflitos. Em *Morro dos Prazeres* ela acompanha o cotidiano de uma comunidade carioca sob ocupação de uma UPP – Unidade de Polícia Pacificadora.¹

1. UPP é um projeto da Secretaria Estadual de Segurança do Rio de Janeiro que tinha como objetivo combater a violência nas comunidades pobres e, especialmente, os poderes paralelos que se constituem nas Favelas Cariocas. A Favela Santa Marta foi a primeira a receber uma UPP, em dezembro de 2008. Nos primeiros anos, as UPPs conseguiram reduzir a taxa de homicídio e aumentar a sensação de segurança nas favelas e seu entorno. Ao fim de 5 anos o modelo deu sinais de desgaste e foi registrado o recrudescimento da violência com a reorganização das facções e o fortalecimento das milícias (Negreiros, 2014). Ver também a página do Instituto de Segurança Pública do Rio de Janeiro, disponível em: www.isp.rj.gov.br/Conteudo.asp?ident=62.



Figura 1. O fosso (*Justiça*, de Maria Augusta Ramos, 2004).

A UPP foi instalada no Morro dos Prazeres em 25 de fevereiro de 2011² e Ramos filmou a comunidade ao longo de quatro meses, entre abril e julho de 2012. Os três filmes abordam problemas centrais da Segurança Pública brasileira, tema que foi visitado com interesse pela cinematografia brasileira do período.³

Na virada do milênio, Ivana Bentes identifica um ponto de inflexão em relação a questões caras ao cinema brasileiro (Bentes, 2007). A partir da leitura do texto seminal “A estética da fome” de Glauber Rocha, Bentes se pergunta como o cinema contemporâneo aborda o sertão e a favela. O ensaio retoma a denúncia de um humanismo piedoso, feito anteriormente por Rocha, e evidencia uma “cosmética da fome” a um só tempo impressionante, palatável, e capaz de dissolver o sentido político da violência que aparece transformada em entretenimento. Ao longo do texto, a autora argumenta como os filmes ao mesmo tempo que se interessam pelos “novos sujeitos do discurso (o favelado, o policial, o traficante)” (2007: 243) e pelas questões relacionados ao sertão e à favela guardam uma distância da força emancipatória que advém desse lugares. Fala, então, de “pobreza consumível” ou de um “sertão romantizado”. Diz a autora: “O que é problemático é que essa visibilidade midiática não implica

2. Ver resolução SEGEC N° 441 de 23 de fevereiro de 2011. http://arquivos.proderj.rj.gov.br/isp_imagens/Uploads/ResolucaoSeseg441Upp.pdf.

3. Podemos citar como exemplo os filmes *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Carandiru* (Hector Babendo, 2003), *Tropa de elite* (José Padilha, 2007), *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010). E no domínio do documentário podemos citar: *Notícias de uma guerra particular* (Katia Lund e João Moreira Salles, 1999), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003).

uma real intervenção no estado de pobreza, que se torna o centro de um discurso humanista e midiático que transforma a denúncia em uma banalidade e *fait divers*”. (Bentes, 2007: 244).

Ramos realiza com seus filmes uma aproximação caleidoscópica desse universo que envolve os corredores da justiça, o sistema carcerário e os becos ocupados das favelas. Parto da ideia de que os filmes de Ramos participam da construção de um olhar para o tema nem piegas, nem folclórico, nem militante, para dialogar com as questões postas por Bentes. Os filmes dessa trilogia nos dizem que o sentido de justiça (com suas regras, ordens, leis, corredores e salas de audiência) não é pleno sem um olhar capaz de ultrapassar as barreiras dos estigmas. Retomo a cena de abertura de *Justiça*: ao cruzarem a porta onde se encerra o plano de abertura do filme, as personagens nos levam à sala de audiência. O interrogatório revela a economia da justiça, algumas de suas instâncias e os papéis a serem desempenhados por seus agentes. No entanto, me chama a atenção o quadro organizado pela câmera: em primeiro plano, mesas, e por trás das mesas, o cadeirante se vê diante do juiz, entre os dois se erguem papéis, livros, máquinas. Visualmente, o aparato da justiça parece criar um fosso. Os objetos dispostos entre juiz e réu se portam como muro, como barreira entre os dois universos e configuram o espaço do fosso, e dentro deste encontra-se o réu. A câmera, posicionada ao lado do réu, observa a cena a partir da margem do fosso, indicando o lugar preferencial que o filme constrói para que o espectador observe os atores e as histórias. Essa cena de abertura, constitui-se como um prólogo. Não se trata aqui de uma apresentação tradicional de personagens e situações, mas da apresentação de um ponto de vista e de um modo de engajamento. Não voltaremos a ver o rapaz cadeirante, nem saberemos de seu destino. Em sua estrutura caleidoscópica, o filme apresenta muitas personagens e muitas camadas de sentido, mas desde a cena de abertura fica claro que tem um ponto de partida, um lugar de onde observa o teatro da justiça. De dentro do fosso busca-se compreender os meandros do sistema, e para tanto o filme constrói um método e uma estética.

Os filmes da *Trilogia da Justiça* se relacionam com personagens marcadas pela pobreza e pela violência e se propõem a ultrapassar a esfera da exploração curiosa ou do entretenimento, promovendo uma experiência sensível e possibilitando tremular as crenças estabelecidas diante do outro estigmatizado. O que torna isso possível é a construção formal dos filmes. Proponho que esse conjunto de filmes constrói uma estética da proximidade apoiada no método de observação, aqui entendido em diálogo com o modo do cinema observativo como descrito por Nichols (2005, p. 146 a 153). Interessa-me neste ensaio analítico destacar o que vemos por meio da câmera-olho que Ramos nos oferece,

uma câmera que combina observação e proximidade. Entendo aqui o ato de ver como motivo e forma: “o que a câmera nos dá a ver”; “como o quadro se organiza”; “como a duração dos planos colabora na elaboração dos sentidos”; “como a articulação das cenas constrói uma experiência cinematográfica”. Essas questões guiam a análise fílmica e mobilizam a reflexão que se realiza no corpo a corpo com os filmes.

A estética da proximidade em *Trilogia da Justiça*

Meu primeiro contato com o cinema de Maria Augusta Ramos se deu por meio de *Morro dos Prazeres* (2013), o filme que encerra a *Trilogia da Justiça*. Quando o assisti pela primeira vez não pude deixar de pensar na proposição que Trinh T Minh-ha faz em seu filme *Remontagem* (*Reassemblage*, 1982): “Eu não tenho a intenção de falar sobre, apenas de falar perto”. Não digo, com isso, que os estilos de Minh-Ha e Ramos se pareçam. Mas algo na forma de Ramos conduzir seu filme me lembrou essa proposição “falar perto”. *Trilogia da Justiça* me instiga a pensar sobre as escolhas que Ramos fez para esses filmes e em como esse mundo que se organiza na tela é capaz de provocar uma sensação de proximidade. Gostaria de pensar que imagens são essas que nos capturam. Lembro: “nada de valor absoluto de uma imagem. Imagens e sons só terão valor e força na utilização à qual você os destina” (Bresson, 2005, p. 30). Ao longo desses filmes, Ramos constrói uma forma de se relacionar com as personagens e com as situações que filma. “Estar perto”, me dizem essas imagens. A partir desse impulso inicial me propus a refletir sobre essa trilogia de modo a entender como utilizando-se de uma construção formal esses filmes propõem certo engajamento do espectador, em que o “estar perto” não se contrapõe à reflexão sobre as personagens e as situações.

Ramos trabalha o estilo do filme com rigor: a composição do quadro, o apuro da montagem. “Faço um tipo de cinema documental que é altamente formal, isso significa que o público é consciente desse formalismo”, disse em entrevista a Avellar e França (2013: 96). Ela se coloca como herdeira da tradição de cineastas conhecidos pelo apuro da forma como Robert Bresson e Yasujiro Ozu. A diretora explica sua busca: “A emoção vem da forma. Não é que o cinema do Bresson e do Ozu seja frio. Você sente, mas de outra maneira. Você sai de um filme de Bresson sem saber o que o capturou. é forte e irreduzível. é uma experiência espiritual” (em entrevista a Avellar & França, 2013: 109). Essa busca leva seu cinema a lidar com o engajamento do espectador por outro viés que não o do melodrama, o da catarse ou o de uma projeção inconsciente. Não se trata apenas de construir o observador distante, jamais convocado a se posicionar. Também não se trata de envolver emocionalmente

o espectador e torná-lo um torcedor irracional diante do jogo cênico. O espectador, como um juiz das personagens e situações, é convidado, a cada instante, a analisar as histórias de vida que lhe são apresentadas. Mas relembro, como na cena de abertura de *Justiça*, essa câmera coloca seu espectador dentro do fosso, de modo a configurar um espaço cênico facilitador da criação de uma proximidade física e conceitual, em um gesto de direção que assume que o rigor da forma não se confunde com a ideia de neutralidade da técnica. Ramos se interessa por uma forma-filme capaz de mobilizar a emoção e o pensamento, em um jogo que aproxima o observador-espectador das situações fílmicas, ao mesmo tempo em que elabora espaços de reflexão.

Nos filmes de Ramos, o apuro formal une-se à construção de intimidade, sendo capaz de construir uma relação de cumplicidade entre espectador e personagens. Nessa característica vejo um modo de “estar perto”, de construir o filme não apenas sobre o outro, mas perto do outro. Essas imagens também falam de uma possibilidade de confiança. Como chegar tão próximo das personagens? Como construir uma relação de proximidade entre o aparato cinematográfico e as personagens? Há sempre o risco de ser tomado como invasor, como espoliador de histórias e de imagens. Para chegar às cenas de intimidade é preciso um pré-filme paciente: pesquisar, encontrar suas personagens, fazer-se aceitar por elas, construir essa relação de confiança. A conquista dessa confiança se estende ao processo de filmagem. É preciso que as práticas de filmagem abarquem essa ideia de construção de intimidade. Em entrevista a Avellar & França a realizadora explica seu modo de filmar:

A câmera nunca está em cima das pessoas. Está sempre frontal e a uma certa distância, para que as pessoas não se sintam constrangidas. Apenas quando é realmente necessário, uso luz externa. Quando estamos filmando uma conversa, não fico interferindo. Espero até o final para pedir alguma coisa. Peço que contem a história outra vez ou falem algo novamente. Deixo a conversa fluir até o final. Interfiro quando é realmente necessário, porque a câmera parou ou tivemos um problema no som. (Avellar & França, 2013: 102).

As posturas adotadas durante a pesquisa, como construção de cumplicidade, e durante a filmagem, como respeito ao espaço do outro, traduzem-se em um filme cuja forma aparentemente fria, pois que sobre o outro, é capaz de dar a ver gestos e momentos de intimidade das personagens, cenas que seriam inacessíveis de outro modo.

Justiça nos ajuda a entender de modo didático como o método observacional é praticado por Ramos. Para mostrar um dia de visita no Setor de Custódia da DC-Polinter, o filme se utiliza de dois tipos de imagens: as mediadas pelos

monitores das câmeras de segurança, e as captadas diretamente nos espaços da DC-Polinter. Os monitores de segurança exibem imagens em grandes ângulos, capazes de abarcar grandes espaços, mas onde os detalhes se perdem. As imagens diretas simulam a atenção de uma pessoa presente no espaço, filmadas a altura dos olhos e com poucas distorções. A sequência dura cerca de cinco minutos e está no primeiro terço do filme, no momento em que ainda se estabelecem para os espectadores as chaves de leitura. A cena gira em torno de Carlos Eduardo, personagem de referência para a construção da narrativa fílmica. Ele está detido na Polinter e recebe as visitas da mãe e da esposa, personagens que constituem o núcleo principal acompanhado pelo filme. A proposta estética do cinema de Ramos se expõe nessa sequência. O grande contraste entre as imagens mediadas e diretas ajuda a materializar a ideia expressa em “a emoção vem da forma”. A análise dessa sequência busca ressaltar as marcas do que chamo de estética da proximidade.

A sequência inicia logo após a chegada de Carlos Eduardo à DC-Polinter, e se constrói em montagem paralela. Alternam-se na tela imagens dos monitores de segurança e imagens diretas dos espaços da DC-Polinter. Ao mesmo tempo, temos dois grupos que se encontrarão: os presos e suas visitas. Por cerca de 12 segundos o filme mostra diferentes imagens dos monitores de segurança. A primeira imagem mostra o salão de visitas vazio. Novos planos mostram as celas: varal improvisado com roupas penduradas, pessoas pelo chão, grades de isolamento. As imagens dão conta de um ambiente sujo, mal conservado, desorganizado. Não é possível distinguir as pessoas que vemos ali. Os dois últimos planos mostram as celas abertas e a fila no estacionamento, com as visitas aguardando para entrar. Nesse momento o mesmo motivo, a fila, agora filmada em direto, aparece diferentemente: há o alívio das cores e as pessoas ganham forma. Logo as personagens Mãe e Esposa começam a ganhar destaque. A câmera não avança sobre elas, nem as enquadra em *close*. Sucessivamente as vemos na fila, na porta de acesso, na sala de revista. A imobilidade da câmera e o retorno às personagens as aproxima, aos poucos, do espectador. Um primeiro aspecto da estética de proximidade aparece aqui, uma aproximação que se dá pela insistência do olhar. Já na sala de visita, a família aparece reunida, e o lugar de destaque é reservado à mãe, que aparece em plano frontal, podemos observar seu rosto, vê-la chorar e abraçar o filho. Há um claro privilégio da imagem nessa sequência. Não se ouve bem o que eles conversam. A câmera pinça pequenos gestos, e importam mais os olhares, os abraços, as lágrimas, os beijos. Embora sejam imagens que traduzem sentimentos, essas cenas são filmadas com delicadeza, sem exagerar no apelo sentimental. São imagens que

ajudam a conectar o espectador com os encarcerados, observando-os para além dos atos criminosos que possam ter cometido.



Figuras 2, 3 e 4. A fila (*Justiça*, de Maria Augusta Ramos, 2014).

Essa sequência também é importante para ver como Ramos trabalha a possibilidade de uma emoção que venha da forma. A conexão possível entre o espectador e os encarcerados não passa pela história narrada, mas pelo gesto exposto na imagem. Pode-se dizer que a realizadora constrói um olhar atento que se opõe ao que seria uma imagem fria. A diferença entre os dois tipos de imagem é exposta de modo didático pela alternância entre as imagens dos monitores das câmeras de vigilância e as imagens em direto. Nas duas situações, o motivo captado é o mesmo: os familiares visitando os presos. No entanto, vemos claramente como a opção de enquadramento feita pelo filme contrasta com as imagens exibidas pelos monitores de segurança. Mostrados em alternância, fica evidente a diferença entre os dois tipos de imagem, entre a massa de pessoas que se apertam na sala de visita, vista no monitor de segurança, e os detalhes dos gestos e olhares captados em direto. O filme explicita para o espectador como uma imagem é o resultado de uma opção do olhar. Numa sala ampla, apinhada de pessoas, a câmera de *Justiça* procura os momentos de intimidade, de cumplicidade, e permite que o filme diga dos sentimentos das personagens. Essa imagem guarda a justa distância entre o vazio de sensações, de um lado, e o exagero sentimental no outro extremo. De forma didática a montagem expõe para o espectador essa possibilidade de aproximar-se das personagens, perceber suas fragilidades, percebê-las como seres múltiplos e ainda não se deixar cegar de paixões.

A estética da proximidade construída por Ramos tem como ponto de partida dois aspectos da linguagem cinematográfica: a duração do olhar (plano) e a atenção ao gesto (quadro). Na *Trilogia da Justiça* essa estética se coloca como forma de aproximação dos “novos sujeitos do discurso” do cinema brasileiro (retomando a referência a Bentes), e permite a Ramos restituir a esses corpos a humanidade sugada pela brutalidade de tantas imagens ancoradas em uma cultura da violência. As personagens dos filmes estão intimamente ligadas ao cotidiano da violência. São promotores, réus, juízes, policiais, defensores, agentes do Estado, moradores de comunidades pobres, presidiários, adoles-

centes em conflito com a Lei. Cada filme constrói um discurso no qual não há certo ou errado, mas muitos erros e muitas tentativas de acertar. O trabalho de montagem é fundamental para livrar os filmes dos dualismos mais comuns. Cada ponto de vista tem seu espaço, o que permite ao espectador ver uma rede de tramas complexas. E nesse contexto, certas imagens ganham força, trazem delicadeza a um cenário árido. São imagens que dizem da vida cotidiana, de como é possível existir e resistir. Por vezes essas imagens traduzem os sentimentos, as crenças e os desejos das pessoas; noutras apenas nos oferecem o contexto dessas vidas e de suas lutas. Acompanhando as personagens de cada filme, me sinto levada a experienciar as situações que elas vivem. “Estar perto”, os filmes me dizem, é permitir-me ir à igreja em *Justiça*, passar as horas jogando pedras em *Juízo*, sentar-me diante do inimigo em *Morro dos Prazeres*. Essas imagens resultam de um exercício de observação sobre o outro, mas principalmente perto do outro, em uma proposição de uma estética da proximidade.

Perto do Divino, *Justiça*

Em *Justiça*, Maria Augusta Ramos constrói um caminho que abre possibilidades de vínculos entre o espectador e as histórias de vida filmadas. Entendo que “estar perto” para Ramos é conseguir aceder a momentos de intimidade de suas personagens. Esse projeto fica evidente no terço final de *Justiça*, quando se assume o desafio de filmar um culto neopentecostal. Os cultos religiosos impõem ao realizador o desafio de construir uma imagem que ao mesmo tempo respeite os acontecimentos e não ceda aos exotismos. O desafio é particularmente maior nos cultos que envolvem cantos, danças e transe ou possessão, como o que vemos em *Justiça*. A mãe de Carlos Eduardo é evangélica e o filme nos leva com ela à igreja em dia de culto.

A cena começa com um plano geral, podemos ver o pastor no púlpito, alguns fiéis sentados de frente para a plateia e uma parte da plateia com a Mãe sentada na quarta fila. Apenas um olhar muito atento pode vê-la neste plano. Mas intuímos sua presença, uma vez que a sequência anterior terminou com ela chorando e orando silenciosamente, na sala de audiência. Desde já adivinhamos as imagens de transe que virão. O pastor fala ao microfone em tons e volumes variados, com tendência a elevar a voz, enquanto o braço livre agita-se para o alto. É uma atuação forte, mas que mostrada a certa distância, coloca o espectador como analista da cena. Um contraplano mostra a Mãe ouvindo atenta, serena, parecendo concordar com a fala do pastor. Ele clama por um “basta de Deus, um basta ao sofrimento”, e pede aos fiéis que se aproximem. A Mãe é uma das primeiras a atender ao chamado. Um plano de conjunto mostra

um grupo de mulheres orando, expressões de choro e contrição. Inicia-se uma montagem um pouco mais acelerada, com planos de detalhes e planos únicos de algumas das personagens desse culto: os fiéis, o cantor, os instrumentos, as mãos em direção ao céu. No plano que encerra a cena, reencontramos a Mãe: um braço elevado, olhos fechados, movimentos um pouco rígidos e um pouco descoordenados. Vemos os outros fiéis. Eles já encerraram as danças e as palmas, mas ela demora a retornar de seu estupor. Aos poucos, ela retorna a si: abre os olhos, observa por um instante o movimento ao seu redor, volta a fechar os olhos e diz: “Glória a Deus”.

A cena dura um total de 3min47seg e é composta por 15 planos. Observamos que os 4 planos iniciais têm uma duração maior, variando de 18s a 33s. Uma imagem que se demora mais e o quadro aberto ajudam o espectador a se ambientar. Em seguida, quando os fiéis cantam e dançam, os ritmos se aceleram, e com planos entre 5s e 10s recria-se cinematograficamente as sensações do culto.



Figura 5. As mulheres oram (*Justiça*, de Maria Augusta Ramos, 2014).

Entre esses planos, destaca-se o que mostra a Mãe seguindo seu próprio ritmo de oração: cercada por outros crentes, ela permanece de olhos fechados, bate palmas e ora sem seguir a canção, sem seguir a letra ou a sonoridade ditada pelo culto, ela ora “Gloria, gloria aleluia. Gloria a Deus”. Esse plano dura 20s. Após novos planos curtos, vemos no final dessa cena a Mãe retomar aos poucos à consciência. Nessa cena o ritmo ditado pela montagem é particularmente importante para a construção da proximidade, para colocar o espectador entre o observar e o perceber. Assim, no momento mais intenso da cena, os planos ficam mais curtos e há uma aceleração. Ressalto que a aceleração alcançada aqui é relativa, uma vez que um plano de 5s pode ser percebido como longo

se comparado aos planos curtíssimos dos *blockbusters* de ação. Em *Justiça*, essa aceleração relativa não retira do espectador a capacidade de observação, mas o guia por dentro os estados de alma do culto, do transe e da oração. Assim, o ritmo da montagem aproxima o espectador da experiência vivida pela personagem.

Com o cuidado de criar um contexto para as imagens que poderiam ser mais chocantes ou polêmicas, Ramos oferece ao espectador uma possibilidade de se relacionar com o universo místico da personagem. Acompanhando o movimento da Mãe, ingressamos no transe e retornamos à consciência. Não por acaso, a cena situa-se próxima ao fim do filme, quando já estabelecemos certa cumplicidade com a história dessa mulher que lutou para criar o filho e agora o vê preso, enquanto a nora está às vésperas de ter o segundo filho, seu segundo neto. Aqui a combinação do posicionamento da cena na estrutura do filme, o controle da montagem da cena e seus ritmos, combinados ao que o quadro dá a ver, esse conjunto de procedimentos cria um estilo que possibilita ao espectador se aproximar da dor e do desejo dessa Mãe à espera de um milagre. Vemos nessa cena uma intimidade que se construiu na tessitura do filme. Na estrutura de *Justiça*, vários momentos preparam para isso, ao aproximar o público das expressões de sentimentos, sonhos e desejos dos presidiários e de seus familiares. Ao mesmo tempo, essa personagem já não é uma mãe genérica, mas uma mulher que trabalha, que lutou para criar o filho e que agora precisa se responsabilizar pela nora e os netos. É essa mãe que deseja dar “um basta ao sofrimento”. A imagem de intimidade aqui não é um fotograma, uma fatia isolada de filme, mas resulta da construção de um olhar. Diante da imagem dessa mãe em transe clamando “Glória a Deus” o espectador recorre não apenas à sua experiência particular para se relacionar com a imagem. O filme colocou seu espectador perto dessa mãe. O gesto fílmico “estar perto” é fundamental para que se possa acolher essa Mãe em sua angústia e adivinhar suas dores. E mesmo que haja algo de exagero nessa imagem, o que possibilita uma experiência sensível diante dessa cena é como o filme constrói, em sua forma, uma relação de proximidade entre a Mãe e o espectador.

A partir da análise de *Justiça*, observo como as escolhas formais possibilitam uma aproximação entre a personagem Mãe e o espectador, de modo a promover a superação de uma experiência baseada em estigmas em relação à população carcerária e seus familiares. Nos filmes que completam a *Trilogia da Justiça*, analisaremos como o “estar perto” é construído de formas diferentes, mas com a delicadeza de não ultrapassar os limites que separam a intimidade da invasão, característica que funda a dimensão ética desse cinema. Nos dois filmes que se seguem, mantém-se a postura de câmera observadora que

vimos em *Justiça*, ao mesmo tempo que se amplia o sentido de uma estética da proximidade.

Perto da infância, *Juízo*

Em *Juízo* a câmera se aproxima das histórias de meninos e meninas em conflito com a Lei, assim como da rotina no interior das instituições de reclusão e privação de liberdade onde se encontram. O filme adverte os espectadores logo no início:

A lei brasileira proíbe a exposição da identidade de adolescentes infratores. Neste filme, eles foram substituídos por jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habituados às mesmas circunstâncias de risco social. Todos os outros personagens estão no desempenho de seu verdadeiro papel social. Todas as dependências de instituições, operadores da justiça e familiares deste filme são verídicos.

Filmar em direto os adolescentes em conflito com a Lei implicaria torná-los irreconhecíveis, utilizar artifícios que escondessem seus rostos e desfigurassem suas vozes. Mas como criar intimidade diante desse outro tarjado, mascarado, obviamente adulterado, tão presente nos programas policiais, mas de todo modo tão inacessível? Para construir uma estética da proximidade aqui foi necessário esticar, quase ao limite da ruptura, a intensidade da falsificação. Aposta-se em um corpo substituto. O corpo inacessível cede lugar ao corpo semelhante. Os adolescentes infratores não são expostos, mas também não são atores profissionais que assumem a cena. A ideia expressa desde o início do filme abre para o público a possibilidade de relacionar os corpos presentes na tela aos corpos que não podemos aceder. As histórias presentes no filme aconteceram de fato a outros, mas poderiam ter acontecido com esses jovens, igualmente submetidos “às mesmas circunstâncias de risco social”, sugere a cartela. Opera-se desse modo uma transferência de autenticidade, permitindo que olhemos nos olhos desses jovens “como se” fossem os autores das histórias contadas, os viventes das cenas vistas. A esse artifício soma-se a adesão à decupagem clássica como se desenvolveu no cinema de ficção. O método da observação, identificado ao documentário e como praticado por Ramos, reconstrói para o público o espaço cênico com o mínimo de interferência percebida. Pelos olhos da câmera o espectador tem a ilusão de ser observador direto da cena. A substituição do corpo inacessível pelo corpo semelhante exige que a composição cênica mantenha essa ilusão, de modo que a intensidade do falseamento corresponda ao ganho de realidade perceptível. Só assim o filme pode

entregar para o espectador o olhar, o tom da voz, os gestos, os corpos e seus movimentos. Só assim o filme pode estar perto.

Aderir à encenação e à decupagem clássica, como praticadas na tradição ficcional, permitiu à Ramos ultrapassar as distâncias que vemos frequentemente nos programas policiais e aceder a momentos de intimidade. Encenar assume aqui o sentido de dar acesso, dar a ver. De outro modo como filmar perto dos adolescentes o interior das instituições de privação de liberdade? Como estar perto?



Figura 7. O jogo de pedras (*Juízo*, de Maria Augusta Ramos, 2007).

Ao ingressar nas instituições e se aproximar desses corpos e de suas histórias, o filme também ultrapassa as narrativas dos grandes momentos, marcadas pelo intenso da vida, sejam as ações ou as emoções: julgamento, prisão, visita, choro, transe. Em *Juízo*, Ramos se dedica a também mostrar os momentos em que é preciso superar o tédio e inventar o tempo, ou simplesmente deixar o tempo passar. Destaco aqui a cena “jogo de pedras”, momento de brincadeira no interior do IPS – Instituto Padre Severino, que acumulou um histórico de denúncias de maus-tratos, fugas, rebeliões e mortes.⁴

A cena do “jogo de pedras” situa-se no terço final de *Juízo* e a experiência aqui é certamente possibilitada pela relação que o espectador estabeleceu até esse momento com o universo fílmico. No dormitório do IPS, é preciso inventar formas de viver e sobreviver, e o filme mostra essa inventividade em imagens de grande intimidade: longe do tribunal e do olhar dos agentes, eles brincam, se exercitam, jogam conversa fora ou simplesmente esperam o tempo passar. A sequência começa com uma cena de transição em que a violência

4. Em 2011 o Conselho Nacional de Justiça recomendou o fechamento do Instituto. Com a inauguração do CENSE Dom Bosco em 2012 e a transferência dos internos para diferentes instituições, o IPS foi desativado (ver Leoni e Leite, 2012).

historicamente associada ao IPS é apresentada: as imagens de um corredor vazio combinam-se aos sons de gritos, xingamentos e palavrões. Logo veremos o homem que grita, um agente da justiça, que acrescenta ameaças aos xingamentos: “Se é pra esculchar, vou esculchar geral. A porrada vai correr pra valer”. Fazem-se desnecessários os dados informativos e históricos, a cena é clara ao escancarar a presença habitual da violência naquele espaço. Um menino observa através de cobogós e sua expressão oscila entre apreensiva e assustada (sabemos que ele está ali por ter matado o próprio pai). No entanto, o filme segue outro rumo e retorna sua atenção para as crianças e os adolescentes que habitam o instituto. A cena seguinte inicia mostrando um rapaz com expressão tranquila e adivinhamos que ele joga pedras.

Essa cena é particularmente interessante para entender a postura do filme diante dessas vidas sob custódia do Estado. Ela aparece após a história mais forte a que assistimos, a do parricídio. Foi o adolescente acusado de matar o próprio pai que ajudou o filme a fazer a transição para o IPS, em uma construção em que tudo exala violência. Assim, o jogo de pedras surge como um respiro para o filme. Mas não é sem um engasgo que se respira nesses próximos minutos. O filme de Ramos não se furta de lembrar que mesmo nos momentos de descanso, esses corpos são marcados pela violência e o abandono. A cena do jogo de pedras dura 2min06s, divididos em cinco planos, o que resulta em planos relativamente longos. O tempo de observar os meninos é o tempo de reconhecê-los e lembrar de suas histórias, uma vez que são os mesmos meninos já mostrados na sala de audiência. No início vemos o rosto de um deles de perfil, seus movimentos sugerem que ele joga pedras. Fora de foco, as pedrinhas riscam a imagem, enquanto sobem e descem. Um plano médio mostra um menino fumando, ao fundo, encostado na parede, outro observa. Um novo plano nos ajuda a configurar o espaço da cena: o menino em primeiro plano se conecta ao jogo de pedras, enquanto ao fundo reaparece aquele que olha através dos cobogós. O filme revela, então, que as pedrinhas são cabeças de escovas de dentes velhas, recortadas e reaproveitadas como brinquedos. A imagem se demora na tela e parece nos lembrar da inventividade própria da infância, mas também do lugar de sujeição desses corpos. Recolhidos das ruas, não lhes oferecem outras formas de seguir a vida que não a da escassez e da violência. Essa imagem difere das que habitam nosso imaginário construído a partir de filmes que mostram a violência dos espaços periféricos e as reportagens dos programas policiais. Nessa cena a escassez, o abandono, e a violência surgem na tela na forma de tempos mortos, em forma de cabeças de velhas escovas de dente. Talvez essa seja a imagem mais forte a dizer da situação desses adolescentes recolhidos pelo Estado: confinados, eles inventam um tempo para suportar os

dias. A partilha desse momento com o espectador propicia um engajamento ao mesmo tempo íntimo e reflexivo. Meu corpo recebeu essa imagem como um golpe.

A cena encerra com um plano aberto do alojamento em que as cinco personagens estão em quadro. Vemos um menino ensinar a outros dois como brincar. Em contraponto à inserção brutal no sistema de reclusão de adolescentes em conflito com lei, em que se destacavam gritos e ameaças, encontramos esse momento de distensão: invenção, fraternidade, brincadeira. O que me toca nessa cena, inserida nesse momento do filme, é justamente a possibilidade de refletir sobre as histórias já contadas na sala de audiência. As histórias de assassinato, parricídio, roubo, associação para o crime permanecem vivas em nossas memórias, enquanto observamos crianças brincarem. Em momentos como esse, a opção do filme por utilizar como atores sociais “jovens habituados às mesmas circunstâncias de risco social” (como diz a advertência no início do filme), em substituição aos verdadeiros autores dos crimes e delitos, se mostra promissora. A legislação brasileira não permitiria tal cena de aproximação e intimidade com os adolescentes em conflito com a lei e obrigaria o filme a proteger suas identidades desfigurando suas imagens, produzindo um corpo tarjado e adulterado, um corpo inacessível para o cinema. No entanto, o acesso ao corpo, seus gestos e expressões, possibilita uma relação mais íntima entre espectador e personagens. Assim, a opção por um corpo semelhante em substituição ao corpo inacessível nos permite ver crianças brincando, sorrindo, conversando naturalmente. Na sala de audiência e diante de juízes e carcereiros, crimes e delitos se expunham por diferentes meios, situações em que olhar nos olhos das meninas e dos meninos contribuía para criar vínculos que seriam mais difíceis diante dos corpos tarjados. Na cena do jogo de pedras a relação se inverte: os corpos, e não as histórias, são protagonistas. São corpos que lutam contra o tédio e brincam como crianças. A materialidade da imagem não apaga a memória das histórias que levou cada um até aquele momento. Olhamos os corpos dos meninos, lembramos de seus conflitos com a lei. Olhamos corpos brincantes, vemos meninos e um gesto de reencontro com a própria infância.



Figuras 8, 9, 10 e 11. O jogo de pedras (*Juízo*, de Maria Augusta Ramos, 2007).

Perto do inimigo, *Morro dos Prazeres*

Morro dos Prazeres difere bastante dos filmes anteriores da *Trilogia*. Nos outros dois filmes as relações entre Estado e Povo eram observadas “perto do povo” e de dentro do sistema de justiça. Ao subir o morro para filmar a comunidade ocupada pela UPP, Maria Augusta Ramos se depara com um ambiente complexo, e se coloca o desafio de construir um discurso equilibrado com a participação de moradores, líderes comunitários e policiais, se aproximando de um discurso de conciliação que não era evidente nos filmes anteriores. Nos dois primeiros, as contradições do sistema são mais visíveis, mesmo quando há a preocupação em mostrar os diferentes agentes envolvidos. As relações de poder se evidenciavam pelo posicionamento da câmera, como na cena de abertura de *Justiça*, mas também na seleção de personagens e nos papéis desempenhados pelos agentes da justiça no interior do filme. Outra distinção significativa diz respeito à construção estética dos filmes: em *Morro dos Prazeres* as falas ganham um protagonismo que não se vê nos anteriores. Em *Justiça* e *Juízo*, mesmo nos momentos mais destacados dos discursos dos juízes, os recursos cinematográficos indicam caminhos para a construção dos sentidos, e são os gestos, o tom de voz, o posicionamento de câmera, a duração do plano que nos ajudam a atribuir à cena significados que transcendem as palavras. Em *Morro dos Prazeres*, parte importante dos significados brota das disputas discursivas, das falas dos diferentes atores sociais. É uma das falas mais significativas, que a meu ver sintetiza a postura do filme, aparece na conversa entre os moradores

Orlando e Wellington. Wellington se queixa que a PM chega sem se preocupar com a cultura local e destaca: “de repente se os cara tivesse civil. A farda. . . quando põe a farda, pra mim já. . .”. E Orlando resume a situação:

Nós éramos ilhas completamente separadas do continente. Nunca houve uma ponte que ligasse e a ligação ‘tá sendo feita por quem grande parte da comunidade tem ojeriza. A maior parte da comunidade nunca gostou de polícia. Sempre viu policial como inimigo. [...] Aí você chega, e de repente, vai ser ajudado pelo inimigo. É complicado. É uma adaptação que vai ser morosa, mas eu creio que possível.

Há em muitos momentos do filme a exposição dessa sensação de que a comunidade foi invadida pela PM. O arco dramático nos faz ver as dificuldades de adaptação de todos a essa realidade do morro ocupado: a comunidade precisa conviver com a PM ostensivamente armada e as constantes revistas; Brulaine precisa descobrir melhores formas de guardar seu baseado; Wellington precisa negociar a sobrevivência do baile; os PMS precisam lidar com a rejeição da comunidade. No entanto, e desde o início do filme, uma certeza ecoa: algo precisa ser feito, modificado, tentado. O prólogo do filme mostra uma brincadeira de “polícia e bandido”. Brincadeira tradicional entre crianças de diferentes épocas e locais do Brasil, mas aqui mimetizada com uma riqueza de detalhes apenas possível para os que conhecem de perto essas situações de violência. Certamente seria preciso modificar o ambiente em que crescem essas crianças. E poucos discordariam disso.

Após esse prólogo, a porta de entrada no filme é a UPP. O Capitão Odilon fala ao rádio sobre a reclamação de uma moradora que sofreu agressão policial. O filme mostra as providências tomadas pelo Capitão, mas seguimos sem conhecer a versão da moradora. A sequência mostra ainda o cotidiano da UPP: orientação aos soldados, escuta das demandas de moradores, treinamento, ronda, revista de moradores. Tanto a seleção das cenas quanto a forma de filmar indicam um desejo de que a UPP obtenha sucesso, apesar dos incômodos que provoca e dos abusos que possam ocorrer. Ignorar a versão da moradora sobre os abusos que sofreu é uma forte marca dessa postura. Ou seja, o filme se aproxima da comunidade, mas aposta que a experiência da UPP pode ser exitosa. O decreto do Estado do Rio de Janeiro, nº 42.787 de 06/01/2011, que normaliza a UPP, em vigor quando de sua implantação no Morro dos Prazeres dizia:

Art. 1º As Unidades de Polícia Pacificadora (UPP), criadas para a execução de ações especiais concernentes à pacificação e à preservação da ordem pública, destinam-se a aplicar a filosofia de polícia de proximidade nas áreas designadas para sua atuação.

§1º São áreas potencialmente contempláveis por UPP, consoante critérios estabelecidos pela Secretaria de Estado de Segurança, aquelas compreendidas por comunidades pobres, com baixa institucionalidade e alto grau de informalidade, em que a instalação oportunista de grupos criminosos ostensivamente armados afronta o Estado Democrático de Direito. (Rio de Janeiro, 2011a)

Observa-se no decreto a defesa de uma filosofia de polícia de proximidade e será em torno dessa ideia que o filme organizará a maioria das cenas em que vemos os agentes da UPP. Há no discurso da PM uma preocupação com a construção de uma relação amistosa e de colaboração. Uma fala do Cel. Seabra ressalta o papel feminino na polícia comunitária, apontando uma capacidade maior de vencer as barreiras e de se aproximar das pessoas. O filme abraça esse argumento e ressalta a presença de soldados mulheres, primeiro no curso de formação, onde destaca-se a forte presença de mulheres, em seguida nas ações da UPP, como uma estratégia na direção de construir uma polícia de proximidade. Essa ideia ressoa na sequência que analiso agora, em que o filme acompanha a ronda feita por duas policiais femininas: a arma está no coldre, elas caminham com tranquilidade e cumprimentam os moradores. As imagens mostram como mesmo no seu modelo mais amigável, a presença da polícia causa desconforto e incomoda os moradores.

A sequência está situada próximo ao final do filme. O tom de desconfiança se estabelece desde o plano inicial: dois meninos, filmados em câmera baixa, observam silenciosos e atentos. O novo plano mostra um grupo de PM, duas mulheres e um homem, subindo uma rampa. Um novo plano, na mesma rampa, mostra dois meninos brincando. E penso: é preciso deixar a polícia passar para que se possa continuar com o ritmo da vida, mesmo com as brincadeiras. Em seguida, a câmera acompanha duas PMS femininas. O quadro é principalmente tomado pelas costas das duas mulheres. Elas caminham pelos becos do morro, cumprimentam alguém fora de quadro, falam em tom lúdico com uma criança. Nessa caminhada elas chegam a uma pequena praça onde uma senhora sentada em cadeira de rodas toma banho de sol. A cena é formada por três planos e dura um minuto. As policiais são carinhosas com a senhora, no entanto o incômodo é visível em seu olhar. Essa senhora já havia aparecido antes, chegando de ambulância e sendo transportada de maca em um esforço coletivo da comunidade e dos paramédicos. Esse momento prévio justifica o diálogo:

Policia: “Oi, vó. Como é que ‘cê ‘tá? Já ‘tá aqui fora, já? Pegando um solzinho!”

Senhora: “Eu vim agora, mas já ‘tô com vontade de ir para casa. O sol ‘tá muito quente.”

O incômodo é visível no rosto da senhora, percebendo isso a policial pergunta se ela sente dor. Em novo plano, a câmera está na mesma altura que a senhora. Aqui é como se sentássemos para conversar com ela, enquanto as policiais seguem de pé e vemos apenas o recorte do quadril. Esse gesto muda a perspectiva da cena, e instaura a dúvida. Talvez o incômodo fosse mesmo motivado apenas pelo calor. Mas a estrutura permite entrever que pode haver algo mais. A sequência que se inicia com o olhar desconfiado dos meninos, encontra aqui o olhar cabisbaixo de uma senhora idosa e debilitada. E mesmo que as policiais sejam simpáticas, há algo aqui que sugere um desarranjo. A câmera possibilita que fiquemos em posição semelhante a ela, olhar que foge de um corpo estranho (corpo fardado e armado) e se perde em direção ao chão. Nesse momento retornam na minha memória as imagens dessa senhora, em cena anterior, sorrindo e cantando ainda que sendo transportada de maca. Agora, sozinha e abordada pelas policiais, tudo parece incomodar. E não evito de me perguntar: seria mesmo o sol o agente desse incômodo?



Figura 12. O incômodo (*Morro dos prazeres*, de Maria Augusta Ramos, 2013).

As imagens desse encontro entre as PMS e uma moradora idosa são para mim as que melhor expressam a sensação de invasão vivida pelos moradores de *Morro dos Prazeres*. Em muitos momentos vemos policiais circulando com arma em punho, dirigindo frases imperativas para os moradores, fazendo a revista dos transeuntes. Observar o incômodo em olhares e gestos dos moradores nessas cenas está entre o aceitável e o esperado. Aqui há a simpatia das PMS, a fala de cuidado, o tom meigo da voz, a arma no coldre. Não é a forma de

agir das policiais que incomoda, mas a simples presença desse corpo estranho. Uma doçura que se impõe. Como um excesso de sol, que ao invés de aquecer, queima.

A cena ressoa a um só tempo as falas do morador Orlando “É uma adaptação que vai ser morosa, mas eu creio que possível” e do Cel. Seabra ao ressaltar o papel das mulheres PMs na construção de uma relação mais amigável. Situada próxima ao final, também encerra a ideia dominante no filme, a de que apesar dos momentos de maior truculência por parte da PM e de maior rejeição por parte da comunidade haveria um caminho, ainda que incômodo, para harmonizar as relações entre os moradores do Morro dos Prazeres e a UPP. Essa foi uma ideia na qual se quis acreditar, no início das instalações das UPPs no Rio de Janeiro. No momento em que escrevo este ensaio, já sabemos que isso não se deu. E o olhar fugidio, incomodado, da senhora nos lembra “Aí você chega, e de repente, vai ser ajudado pelo inimigo”. Ao lado dela, me sinto perto do inimigo.

Anotações finais

No cinema hegemônico, as imagens que traduzem emoções fortes banalizaram-se na captura do olhar em *close*, no uso de trilha sonora que sublinha e amplia as sensações, em um apelo banal aos sentidos. Nos filmes que compõem a *Trilogia da Justiça*, Maria Augusta Ramos acolhe outras possibilidades. A articulação dos sentidos passa pela duração dos planos, o que possibilita ver, lembrar, refletir. Passa também pela escolha do ponto de vista, pelo posicionamento da câmera, pela composição do quadro. Nessa trilogia, ela enfrenta temas que são frequentes nos informativos brasileiro e mesmo no cinema: o crime organizado, o varejo de drogas ilícitas, a violência e a vida nas periferias. Mas suas escolhas permitem que o público acesse outras visões para além das abordagens estereotipadas e costumeiras. Isso apenas é possível graças à combinação do cuidado do plano, *o que se dá a ver*, com uma montagem elaborada, *o como se dá a ver*.

Em *Justiça e Juízo* há grande destaque para o trabalho de observação que resulta em decupagem e montagem. Para mim os momentos mais ricos vêm da forma-filme, de como se constrói um estilo. Percebo que alguns planos resultam da câmera-olho: escolher, enquadrar, montar, e por fim, localizar na duração do filme. Em *Morro dos Prazeres* esse trabalho continua, mas outro se soma a ele e a narrativa ganha relevância: a seleção de personagens, a forma de apresentá-las e suas falas, a maneira de articular os diferentes discursos ao longo do filme têm aqui um papel mais importante.

Trilogia da Justiça mostra como para a construção de uma estética da proximidade, a forma fílmica é essencial: o ponto de vista, o rigor do quadro, a duração do plano, a montagem elaborada, a criação de ritmos. A escolha do motivo a ser filmado, com especial atenção ao que é capaz de unir mundos distantes (a dor, a brincadeira, o incômodo), é importante para que haja a aproximação entre espectadores e atores sociais. Ao mesmo tempo, o rigor da forma não permite que o filme ceda a sentimentalismos. A experiência sensível surge do entrecruzamento da escolha do motivo, do rigor do quadro e da montagem que abre espaço para a memória. Memória das cenas anteriores, personagens já vistas e histórias já contadas, mas também memória extrafílmica muitas vezes marcada pelos discursos que estigmatizam, por tudo que se vê nos filmes de ação ou nos programas policiais. Há nessa trilogia um tempo que permite a reflexão, mas também uma aproximação do que nos liga às personagens. Nesse sentido entendo que se constrói uma estética da proximidade, em que o “estar perto” não se contrapõe à reflexão. O espectador é convidado a perceber a dor da mãe que tem seu filho preso; o tempo perdido de uma infância em conflito com a lei; o incômodo gerado por um corpo estranho que se impõe. Nesses casos, não basta apenas entender a situação vivida pelos atores sociais ou ser capaz de se colocar ao lado deles, mas é preciso se aproximar deles a ponto de sentir no próprio corpo o turbilhão de inquietações. Na duração dos filmes, posso estar perto da mãe que apenas espera ajuda do divino, das crianças que jogam pedras ou da senhora que se incomoda com excesso de sol(dados). Ao escolher filmar de perto, os filmes constroem uma estética da proximidade, um misto de observação atenta e sábia insistência em algumas personagens, que possibilita distâncias para analisar e proximidades que mobilizam o corpo do espectador. “Estar perto”, sinto diante dessas imagens.

Referências bibliográficas

- Avellar, J., & França, A. (2013) As imagens silenciosas e os corpos em desajuste no cinema de Maria Augusta Ramos [Entrevista]. *Devires*, 10(2), 90-109.
- Bentes, I. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, 8(15), 242-255.
- Bresson, R. (2005). *Notas sobre o cinematógrafo*. Iluminuras.
- Governo do Estado do Rio de Janeiro (2011a). Decreto nº 42.787, de 6 de janeiro de 2011. Dispõe sobre a implantação, estrutura, atuação e funcionamento das Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) no Estado do Rio de

- Janeiro e dá outras providências. Diário Oficial do Estado: Rio de Janeiro, RJ, 7 jan. 2011. www.normasbrasil.com.br/norma/?id=158962.
- Governo do Estado do Rio de Janeiro (2011b). Resolução nº 441, de 23 de fevereiro de 2011. Cria, sem aumento de efetivo e de despesas, na estrutura da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, as Unidades de Polícia Pacificadoras (UPP) do morro da Coroa, Falet e Fogueteiro e do Morro dos Prazeres e Escondidinho, no município do Rio de Janeiro e dá outras providências. Secretaria de Estado de Segurança, Diário Oficial do Estado, Rio de Janeiro, RJ, n. 37, p. 11, 24 fev. 2011. http://arquivos.proderj.rj.gov.br/i_sp_imagens/Uploads/ResolucaoSeseg441Upp.pdf.
- Instituto de Segurança Pública do Rio de Janeiro. (s.d.). *Unidade de Polícia Pacificadora*. www.isp.rj.gov.br/Conteudo.asp?ident=62.
- Leoni, F., & Leite, R. (2012, ago. 21). Fim do Padre Severino: Estado inaugura novo espaço para menores infratores. *O Globo*. <https://oglobo.globo.com/rio/fim-do-padre-severino-estado-inaugura-novo-espaco-para-menores-infratores-5856537>.
- Negreiros, D. (2014, fev. 12). UPP: os cinco motivos que levaram à falência o maior projeto do governo Cabral. *Forum*. <https://revistaforum.com.br/noticias/upp-os-cinco-motivos-que-levaram-a-falencia-o-maior-projeto-do-governo-cabral/>.

Filmografia

- Carandiru* (2003), de Hector Babendo.
- Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund.
- Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos.
- Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos.
- Morro dos Prazeres* (2013), de Maria Augusta Ramos.
- Notícias de uma guerra particular* (1999), de Katia Lund e João Moreira Sallés.
- O prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento.
- Ônibus 174* (2002), de José Padilha.
- Orfeu* (1999), de Cacá Diegues.
- Remontagem (Reassemblage)*, 1982, de Trinh T Minh-ha.
- Tropa de elite* (2007), de José Padilha.
- Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (2010), de José Padilha.

Passagens entre o filme-ensaio e o documentário (revisões/problematizações)

Francisco Elinaldo Teixeira*

Resumo: Diferentemente do documentário, o filme-ensaio é “uma forma que pensa”, que inscreve movimentos e processos de pensamento do realizador em ato, dando a ver seus modos de subjetivação. Estilísticas que irromperam nas últimas décadas no cinema-audiovisual, nomeadas com ligeireza de autobiográficas, em primeira pessoa, autorretratos, performativas, foram indexadas como documentais, mas sua consistência remete à singularidade do filme-ensaio. O propósito do texto é analisar e problematizar, a partir de um *corpus* fílmico, como se operam essas diferenças e passagens entre esses dois territórios ou concepções do cinema.

Palavras-chave: filme-ensaio; documentário; subjetivação; processos de pensamento.

Resumen: A diferencia del documental, el cine-ensayo es “una forma de pensar”, que inscribe movimientos y procesos de pensamiento del cineasta en acción, revelando sus modos de subjetivación. Estilismos que irrumpieron en el cine audiovisual en las últimas décadas, levemente autobiográficos, en primera persona, autorretratos, performativos, fueron indexados como documentales, pero su consistencia remite a la singularidad del film-ensayo. El propósito del texto es analizar y discutir, desde un corpus fílmico, cómo operan estas diferencias y pasajes entre estos dos territorios o concepciones del cine.

Palabras clave: ensayo cinematográfico; documental; subjetivación; procesos de pensamiento.

Abstract: Unlike documentary, the essay film is “a way that thinks”, which inscribes movements and thought processes of the filmmaker in action, revealing their modes of subjectivation. Stylistics that erupted in audiovisual and cinema in recent decades, lightly named autobiographical, in the first person, self-portraits, performatives, were indexed as documentary, but their consistency refers to the uniqueness of the essay film. The purpose of the text is to analyse and discuss, from a filmic corpus, how these differences and passages between these two territories or conceptions of cinema operate.

Keywords: essay film; documentary; subjectivation; thought processes.

* Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; Departamento de Multimeios, Cinema e Comunicação; Programa de Pós-Graduação em Multimeios. 13083-970, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: franciseli@uol.com.br

Submissão do artigo: 11 de junho de 2021. Notificação de aceitação: 3 de agosto de 2021.

Résumé : Contrairement au documentaire, le film-essai est « une manière qui pense », qui inscrit les mouvements et les processus de pensée du cinéaste en action, révélant ses modes de subjectivation. Les stylistiques qui ont fait irruption dans le cinéma audiovisuel ces dernières décennies, peut-être dénommées avec une certaine légèreté autobiographiques, à la première personne, autoportraits, performatifs, ont été répertoriées comme documentaires, mais leur cohérence renvoie à l'unicité du film-essai. Le propos du texte est d'analyser et de discuter, à partir d'un corpus filmique, comment opèrent ces différences et passages entre ces deux territoires ou conceptions du cinéma.

Mots-clés : film-essai ; documentaire ; subjectivation ; processus de pensée.

Como pensar o documentário na contemporaneidade, como chegou a ser o que é na atualidade após um trajeto histórico de inúmeras transformações, com problematizações que desde sempre incidiram sobre a pertinência mesma da categoria para dar conta de sua consistência artística e variedade de formas? Como cotejá-lo com a envergadura que o filme-ensaio adquiriu hoje, diferentemente de outros momentos em que se manteve num canto do palco, numa condição rarefeita e nebulosa, menor, um “produto bastardo” tal como Adorno ressaltou em relação ao ensaio nos âmbitos da filosofia e literatura (Adorno, 2012)?

Com uma intensidade inédita em sua história, dos anos de 1980 em diante o território do documentário atingiu um lugar de destaque na cultura audiovisual, com estilísticas emergentes que o liberaram de sua longa subsunção à ficção, assim adquirindo uma autonomia em festivais, mostras e antologias exclusivas. Algo homólogo aconteceu com o domínio do filme-ensaio no início da década seguinte, diferentemente de sua trajetória moderna lacunar, com desafios teóricos-conceituais lançados até à atualidade. Mas, ao contrário do documentário, sua indexação (inscrição social) permaneceu frouxa e hesitante, praticamente recoberta pela indexação documental, na condição flutuante de um não-lugar, de objeto estranho à estabilidade que os outros domínios adquiriram desde o período clássico (ficcional, documental, experimental-vanguarda). Ou seja, via de regra, o filme-ensaio ainda é pensado e situado como um desdobramento das novas estilísticas do documentário que, assim, tiram sua diferença e especificidade, sua singularidade. Filme-ensaio e documentário, embora com trocas intensas de materiais e procedimentos composicionais, num primeiro momento parecem indiscerníveis, mas não se confundem em suas concepções, criações de sentidos e consistências de domínios relativamente autônomos. Assim, o propósito aqui será o de trazer e pensar elementos que iluminem as passagens entre ambos, confluências e linhas de fuga de um a ou-

tro, assim expondo a complexidade de um avançado e rico debate na cultura informacional-digital da atualidade.

Estabelecido no período clássico como um dos territórios das imagens, como uma das concepções do que fazer com o cinema num momento em que ele ganhava sua consistência propriamente artística, para além de um mero registro visual do mundo e das coisas (tal como se propôs inicialmente sobre o “primeiro cinema” ou “cinema das origens”), o termo documentário manteve um débito com as ciências humanas no que ele implicava de objetividade e verdade, portanto, de crença na consistência insuspeita de um conjunto de documentos como algo comprobatório de uma dada realidade. O que não se fez sem dúvida e incerteza quanto a esse teor de cientificidade, ainda positivista, cultivado na época. Assim se pode pensar a recusa inicial de Alberto Cavalcanti ao contrapor ao pragmatismo de John Grierson uma outra categoria para o território nascente, a de “cinema neorealista”. Ao que, como se sabe, o escocês rebateu com sua proposição de que o documentário era uma “transformação poética das atualidades” e não a reprodução ou representação pura e simples da realidade. Algo que os grandes documentaristas sempre consideraram em suas criações, diferentemente de um culto do real, um quase fetiche, a que se aderiu ao documentário desde o seu nascimento. De fato, era o cinema todo que se afirmava artisticamente, com seus modos imagéticos particulares de pensar, podendo assim prescindir da recorrência à autoridade de um saber aparentemente científico como o das ciências humanas, elas próprias incertas quanto a isso.

Mas o termo se firmou desde então, embora não tenha parado de ser fustigado e problematizado em sua consistência heurística diante da proliferação de novas formas emergentes. Formas essas que já haviam produzido abalos e deslocamentos importantes, ainda na segunda metade dos anos de 1920, com modalidades do documentário mais próximas do território experimental, como no caso de variantes das sinfonias urbanas que fugiram da simples afirmação das grandes cidades como progresso, segundo as utopias modernas, apresentando-as também em suas feições entrópicas: *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlim, sinfonia de uma grande cidade* (1927), de Walter Ruttmann; *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov; *Regen* (1929), de Joris Ivens; *A propósito de Nice* (1930) de Jean Vigo.

Mas uma linha de fuga notável que se abriu após o documentário se afirmar no período clássico, foi quanto às considerações crescentes sobre a relação do cinema com o pensamento, sobre a capacidade do cinema de dar a ver e de como se opera o ato de pensar em seus movimentos e processos, suas ascensões e quedas, desvios e retomadas, até se precipitar em linguagem articulada. Isso

já estava no horizonte desde a proposição munsterbergeana de que “o cinema é mais mental que visual”, rebatendo numa busca dos impressionistas por sua “visualidade pura”, assim como nos debates entre formativistas e realistas, nas proposições artaudianas, nos aportes dos formalistas e construtivistas russos, desdobrando-se no pós-segunda guerra em considerações que começaram a trazer um potencial ensaístico do cinema como algo mais particular em sua relação com o pensamento.

Ou seja, é a entrada da categoria de ensaio no campo teórico do cinema, proposta por pensadores como Richter, Bense, Astruc, Bazin, que vem ensejar novos confrontos, cotejos, disparidades entre o documentário e o filme-ensaio emergente. Nesses autores, a proposição dessa nova categoria parte do documentário, mas tem o significado de um para além dele, de algo que não se confunde com sua consistência até então, que o excede na direção de estruturas mentais-abstracionais, de pensamento: uma “nova forma do filme documentário” (Richter, 2007), uma operação “por via experimental” que compreende não apenas idéias éticas e estéticas como também o próprio ensaísta (Bense, 2014), uma “expressão do pensamento” impressa “diretamente na película” (Astruc, 1998). Até a síntese de Bazin a respeito do filme de Marker, *Cartas da Sibéria* (1957), em que parafraseia a proposição de Vigo (“um ponto de vista documentado”) para propor ser o filme “um ensaio documentado” (Bazin, 2000), com a categoria de ensaio como substantivo que adjetiva a de documentário, ao contrário da atualidade que, na ausência de uma indexação para o filme-ensaio, propõe um “documentário ensaístico”.

O ato inaugural baziniano de usar pela primeira vez a categoria de ensaio em sua análise de um filme operou um deslocamento notável, tanto em relação ao lugar do documentário como em relação a Marker que, desde então, se tornou uma das grandes referências da criação ensaística no cinema.

Logo a seguir, novas denominações apontam para revisões significativas na consistência do documentário moderno nascente que desviam da categoria clássica: “cinema direto”, “cinema verdade”, “cinema do vivido”, desdobrando-se, posteriormente, já no âmbito de um “cinema expandido”, em “filme de não-ficção”, “cinema de realidade”, “cinema indireto livre”, “cinema da asserção pressuposta”, “cinema do real” e, mais recentemente, “audiovisual de não-ficção”. Observa-se aí um retorno a uma substantivação da arte do cinema, um retorno a uma relação negativa com a (não) ficção, uma expansão da categoria de cinema para a de audiovisual. Ou seja, o termo documentário entra em recesso nas análises, embora continue sendo o indexador social de todas as novas categorias surgidas com o cinema moderno, em festivais, mostras, antologias. Mas, com o relevo que o território adquire nos anos de

1980, a categoria retorna substantivada, consagrando novas estilísticas: “documentário autobiográfico”, “documentário em primeira pessoa”, documentário performativo”, além de “cinema do eu”, “autorretrato”.

Num texto de 2007, para tentar dar conta dessas modalidades emergentes, propus o termo “documentário expandido”, levando em conta um debate ainda em curso sobre “antidocumentário”, “contradocumentário”, “paradocumentário” em relação ao documentário moderno, e “pós-documentário” como uma ontologia mais recente. Na conclusão daquele texto, afirmei: “Enfim, na distância que percorreu desde a sua fundação, o documentário se reinventa na contemporaneidade como uma forma de ‘escritura’ que tem no ensaio suas orientações e estratégias mais criativas” (Teixeira, 2007). Nessa relação entre ambos, proposta década e meia atrás, caberia um composto ou híbrido como o que se usa às vezes atualmente, talvez de maneira mais pertinente embora defasada pois não faz jus nem a um nem a outro, o de “documentário ensaístico”.

No contexto da primeira década dos anos 2000, no Brasil, praticamente não se falava de ensaio no cinema, ainda era um termo filosófico-literário, sua remissão era bastante rarefeita e quando aparecia era logo referida ao cinema de Marker e menos ao de Godard, Farocki, Varda ou outros realizadores, em que a inteligibilidade de suas obras passava mais por categorias como autoral ou experimental-vanguarda. E até hoje ainda se atribui termos como “modismo” ao ensaio, como se fosse uma modalidade efêmera de criação audiovisual diante de um território mais firme, com prerrogativa temporal mais larga, como o do documentário.

Não menos que no ensaio, as novas estilísticas documentais, quando de sua irrupção, também causaram desconcertos e incômodos para muitos ao observarem os realizadores em plena presença de corpo e/ou voz em seus filmes, conduzindo os próprios processos de pensamento em ato, inscrevendo sua subjetividade. Falou-se de narcisismo negativo, exibicionismo, filme de umbigo, eu exacerbado, autocentrado. Tudo isso fruto de um impressionismo de superfície, pois o *leitmotiv* de muitos desses filmes era a questão da sustentação de uma enunciação em primeira pessoa. Ou seja, muitas vezes partiam do próprio entorno existencial, de um eu que o processo fílmico desconstruía pela sua impossibilidade, indo de um eu para um encontro com uma terceira pessoa, um ele, um outro, assim ultrapassando um si mesmo como forma de sair e poder se ver fora de si para se abrir aos devires do mundo. Vários desses filmes e seus personagens reais nunca encontravam o que procuravam, um pai, uma mãe ou uma família, um grupo, uma pertinência, uma identidade, com os objetos de busca que ora se esfumaçavam, ora batiam num muro espesso, ora se diluíam numa enorme genealogia que apagava um encontro consigo ou

com alguma origem. Num nível de profundidade, eram filmes desconcertantes mesmo, como uma espécie de empreendimento de uma psicanálise selvagem que não parou de afirmar o desejo como falta constitutiva, como algo que não é meu, que só pode afirmar meu eu pela negativa, como algo impessoal, múltiplo, plurissubjetivo. Daí o problema da enunciação em primeira pessoa e seus estilhaços nesses filmes.

Certamente, no meio desses documentários, os que permanecem bem aquém do artístico, se pode encontrar peças com teores como eu sou, eu existo, eu estou aqui, tenho esse ou aquele traço de caráter, essa família maravilhosa ou desestruturada, esses amigos do peito, essa vida sofrida ou bem vivida. Ou seja, peças que não conseguem sair dos âmbitos da experiência e do sentimento vividos, das percepções e afecções sofridas, um pouco à maneira como a cultura informacional-digital consagrou, elevando a um verdadeiro fetiche, o cultivo das *selfies* na atualidade. Mas o artístico tem uma consistência bem diversa desses sentidos comuns incrustados, dessas tentativas de fundar um eu numa interioridade consolidada, quando de fato não passa de uma dobra da superfície que o enverga e comprime de todos os lados. A arte é transmutação de tais estados ao lançar o vivido, o sentido, o sofrido, o percebido, para além do sujeito percipiente que, em sua ilusória e equivocada soberania, os experimentou. E é essa consistência que embasa os melhores documentários que não pararam de irromper no campo audiovisual nas últimas décadas.

Então, porque ceder a essa visão impressionista, imediatista, superficial, de que seriam autobiográficos, em primeira pessoa, autorretratos de seus realizadores? Para começar, eles próprios recusam ou desviam dessa fixação sobre si que se atribui aos seus filmes, não é essa a percepção que deles têm. Mas, sabe-se bem que não é recomendado para uma boa análise se restringir à visão que o realizador tem do seu trabalho, ela é apenas um ponto de partida. Embora os excessos de entrevistas com que muitas vezes se quer fundamentar as análises sejam proliferantes, quase como uma espécie de mimese de documentários que, desde o cinema verdade, elevaram ao nível do fetiche tal elemento construtivo-compositivo. Para além da inteligibilidade que o realizador tem de seu trabalho artístico são os filmes, com seus materiais construtivos, seus modos de composição, a criação de sentidos que eles ensinam, deixando para trás as significações dominantes surradas, com a base conceitual que lhes é imanente que sustentam a força de um pensamento criativo.

Parece-me que o grande “equivoco autobiográfico” que se vê nesses filmes começa com esse dado de fato da presença em corpo e/ou voz do realizador em cena. Lembremos do relevo que o corpo adquiriu nas artes desde os anos de 1960, deslocando-se de uma consistência estética para um ato ritualístico, in-

clusive, fundando um “cinema do corpo” duplamente, corpo cotidiano e corpo cerimonial (Deleuze, 1990). Era o momento dos grandes *happenings* como acontecimentos artísticos, diferenciados da estrutura das performances na década seguinte. Lembremos da *body art*, de seus reclamos de “o corpo é a obra” em seu contraponto da “arte conceitual” (deslocamento das formas, do objeto, em prol de idéias e conceitos), do “minimalismo” (mínimo de recursos, de elementos construtivos, limpeza dos excessos). O corpo deixa de ser um mero suporte da arte, ganhando a espessura de um incorporar, corporificar, um estatuto de um dar corpo a obra. No Brasil, Hélio Oiticica foi um dos grandes artistas a propor e realizar experimentos artísticos com essa consistência como, entre outros, os que fez com base na multisensorialidade na série *Cosmococa* (Oiticica, 1980).

E aqui reside um nó da questão da presença do corpo-voz do realizador em filmes documentários. Chamei de equívoco autobiográfico uma maneira de ver nisso um autocentramento, um investimento em si mesmo a partir de elementos biográficos que referenciam e se esgotam na vida do realizador. Aconteceu aí uma certa regressão em relação às transformações ensejadas pela arte do corpo, uma regressão dele à sua tradicional concepção como suporte. E se, ao invés disso, esses materiais que concernem ao indivíduo, à pessoa, ao seu entorno e sua vida privada, constituíssem apenas pontos de partida para o que nomeei atrás de uma espécie de força de propulsão para sair fora de si? Para ir além de si em direção a algo que está fora e escapa, como novos agenciamentos relacionais com o mundo, outros seres, outras coisas, configurando muito mais processos de constituição de uma subjetividade artística, modos de subjetivação instáveis, incertos, provisórios, efêmeros, que o pensamento leva a afeito em suas tentativas de pensar de outras formas diferentemente de antes? A subjetividade é composta por aquelas partes de si não domesticadas ou sujeitadas ao social e seus controles, aos processos identitários que assimilam e minam as diferenças, como acontece com aquele ilusório sujeito (*subjectu*) que a modernidade quis como soberano. Ela é da ordem do singular, de movimentos de singularização, daí sua forte ascendência e afinidade com a arte.

Ou seja, o corpo aí se transmuta-converte em possibilidade de dar corpo à obra, enformar, corporificar, criar *corpus* de filmes-obras, bem além de sua literalidade de corpo físico, de suporte dos pesos do mundo e das coisas. Nesse sentido, quando a categoria de performatividade, ou o filme como ato performativo, irrompe no cinema, com as novas estilísticas documentais, ela é bem mais pertinente do que as outras (autobiografia, primeira pessoa, autorretrato), já que os modos de subjetivação pressupõem-empregam atos performativos, movimentos e processos de pensamento do seu realizador em sua construção

fílmica. Por ser uma arte impura, sempre foi bem comum no cinema, num primeiro momento, a adoção de categorias ligeiras e superficiais, jornalísticas, de momento, para nomear acontecimentos artísticos-estéticos novos que irrompem de maneira inesperada num dado momento, que as extravasam, como por exemplo, escolas, movimentos, novas formas fílmicas: tal ou qual crítico propõe, no furor-espanto da novidade, alguma inteligibilidade para aquilo, daí a noção se estabelece e se incrusta, muitas vezes bem distante de uma apreensão pertinente do acontecimento, demandando, posteriormente, uma elaboração conceitual mais significativa. Isso, de certa forma, aconteceu com o território do documentário contemporâneo em relação às várias adjetivações de que foi objeto. De fato, como considerei antes, desde a própria escolha da categoria no período clássico e suas fustigações do período moderno do cinema em diante.

Indexados como documentários, com esses adjetivos que não fazem jus às suas construções narrativas, tais filmes podem ser outra coisa para além dessa convenção categorial duradora. E aqui não se trata de pensá-los pela negativa, (não-ficção, anti, contra, para, pós), mas situá-los no horizonte de um novo território que os ultrapassa. Veja-se, a partir de um *corpus* já firmado que manteve a indexação usual sobre eles, como podem divergir e encetar outras linhas de fuga, particularmente, no que diz respeito ao lugar, constituição e consistência do corpo-voz do realizador como elemento construtivo que primeiro insiste, persiste, resiste exuberante, para depois entrar num regime de rarefação.

Fruto de um período pós-cinemanovista, agora sob o influxo de uma “estética do sonho” de seu realizador, Glauber Rocha, o filme *Di-Glauber* (1977) é dos mais contundentes quanto à sua presença em corpo-voz. Ele pretende subtrair seu amigo pintor de um cerimonial de morte tradicional, transformando-o num evento surrealista, festivo, iconoclasta, tal como uma grande “imagem-sonho”. Para isso, invade o velório no MAM-Rio como uma espécie de penetra, sem pedir licença, logo solicitando a aproximação do câmera para “dar um close aqui na cara dele”, diante do corpo de Di Cavalcanti no caixão. A partir daí, com seu comportamento transgressivo peculiar, ele se vira e revira ao longo da cerimônia no museu e depois no cemitério, com várias inserções de materiais de composição diversos, da pintura, literatura, poesia, música, cinema, jornal, cartaz, assim compondo o filme com blocos de sequências que evidenciam seus movimentos e processos de pensamento em ato. Com suas escolhas construtivas, de matérias e combinatórias entre eles, o filme põe em convergência e divergência suas imagens visual e sonora à maneira de um intenso fluxo de pensamento. A dissociação entre ambas parte de uma escolha extemporânea por um som pós sincronizado, realizado alguns meses depois da tomada de imagens. Nas imagens visuais o corpo do realizador abandona

atitudes cotidianas e imerge numa espécie de transe, de ritual que parte da atualidade do corpo exposto do pintor e se lança na escavação de vários extratos históricos, imediatos e afastados (Semana de Arte Moderna, encontro com Rossellini, Brasília, JK, Jango, livros, peças e jornais em circulação no momento etc), numa dissimetria e simultaneidade de passado e presente, de um tempo crônico e não cronológico. Com a imagem sonora, Glauber reforça sua conhecida oralidade barroca, sem vazios, pausas ou silêncios, com vozes in-off, mas com variações de cadência, modulação e textura que vão da voz imperativa (“faz um close na cara dele”) ao depoimento, do comentário sobre arte á recitação de poemas, até à mimese das transmissões radiofônicas de partidas de futebol. Em relação às músicas as camadas se adensam da sinfonia ao chorinho, da marcha de carnaval ao samba.

Essa intensa colagem de materiais visuais e sonoros é catalisada pela presença em corpo e voz do realizador, que parte de sua visão surrealista da morte para um traçado temporal denso de épocas, períodos, momentos, para dar corpo ao seu filme. Se existem traços autobiográficos nele (o gosto pelo cinema, pintura, poesia etc), aí estão como uma abertura para uma educação dos sentidos de cunho geracional, para outras circunstâncias relacionais e temporais, portanto, em fuga de alguma forma de autocentramento. Observe-se que é seu corpo-voz em atuação sim, mas com a intercessão de outros corpos e vozes, terceiras pessoas, vários eles sem os quais a enunciação estaria truncada. Muitos desses elementos, mais exacerbados ou contidos, serão retomados de modos diferentes no programa televisivo que Glauber fez na TV Tupi, o *Abertura* (1979), como também em seu último longa, *A idade da terra* (1980).

O filme *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, também tem sua gênese em torno de uma morte, mas de outra natureza, a de um líder camponês. O realizador retoma filmagem iniciada e interrompida com a ditadura militar, em 1964, indo em busca do núcleo familiar disperso com a morte do pai. Seu corpo e voz erguem e conduzem, cerca de duas décadas depois, uma narrativa cheia de inflexões, percalços, idas e vindas, espaciais e temporais, que culmina num acontecimento inesperado, fruto do reencontro com a protagonista Elizabeth Teixeira, reclusa e longe da ativista que foi em função do medo e silêncio impostos pela ditadura. Acompanhado do cinegrafista e em consonância com a abertura que o momento propiciava, foi encontrando e se reaproximando de membros da família, em busca de Elizabeth e seu esconderijo, sua existência atual, o sentido de sua reclusão e silêncio. O reencontro de ambos se dá num clima de estranhamentos, dúvidas, incertezas, reticências, que foram sendo quebradas aos poucos, até seu rompimento no final quando ela enuncia no teor de sua fala um retorno-atualização de seu devir

militante, com considerações enfáticas sobre sua história e a situação política do País.

Coutinho conduz esse processo, e nele uma inscrição de sua subjetividade, com a intensidade de quem quer quebrar um silêncio por longo tempo incubado, mas mantendo uma serenidade estratégica em relação à escuta, a partir de um investimento na fala que se afasta da entrevista e do depoimento, adquirindo os ritmos, tons e texturas de uma conversa, por vezes mais linear, outras vezes mais esquizofrênica. Por mal se conhecer o filme *Di-Glauber* da década anterior, além do momento mais receptivo a um balanço frente à ditadura, o filme de Coutinho se tornou um marco das novas estilísticas documentais, particularmente pelo seu teor performativo, algo fortemente presente no filme de Glauber. Um aspecto que chamou atenção, por parte da crítica, foi a avaliação de que *Cabra marcado para morrer* invertia um procedimento anterior, do filme em que o realizador falava em nome do outro, pelos que não tinham voz, e agora dava a voz ao outro. Ora, Elizabeth resiste com seu silêncio reticente que se fale em nome dela e da causa de sua reclusão, até que destrava a língua e fala em nome próprio no final, mesmo quando o realizador e, portanto, ela achavam que a câmera estava desligada.

Desse filme em diante e até *O fim e o princípio* (2005), realizado na Paraíba, Coutinho operou mudanças em seus filmes, de estratégias de seleção e abordagem de seus personagens, de deslocamento e afirmação de procedimentos de conversas, diferentemente dos corriqueiros e saturados depoimentos e entrevistas, da relação entre os lapsos de silêncio dos personagens e sua postura de escuta, mas algo que se manteve inalterado nesse período foi uma disposição nômade que o fazia ir de um espaço a outro ao encontro de seus personagens. Isso muda, particularmente com três de seus filmes antes da morte: *Jogo de cena* (2007), *Moscou* (2009), *Um dia na vida* (2010). Nos dois primeiros o espaço e a cena teatrais ganham relevo em suas relações com o cinema e a *performance*, um teor reflexivo, de distanciamento em ato, irrompe no espaço cênico como elemento de composição, aí reverberando aspectos do teatro épico brechtiano (Xavier, 2015), com personagens reais femininos e atrizes conversando e embaralhando suas vidas, depois com a proposta de um ensaio da peça de Tchekhov, *As três irmãs*. Em seguida, à maneira do *leitmotiv* de “um dia na vida de uma cidade”, das sinfonias urbanas clássicas, no terceiro filme o realizador se enclausura em sua casa, ativando um lado mais sedentário com os controles de canais, para compor um painel da programação televisiva babélica, feita de trechos de celebrações evangélicas, de noticiários, novelas, propagandas etc. Nessa variedade de formas que experimenta ao longo da construção de sua obra, expondo-se ao imprevisível, aos acasos e inespera-

dos, Coutinho se lança de corpo e voz com seus personagens na articulação de seu pensamento em ato, na inscrição de sua subjetividade, tornando-se um dos realizadores que mais contornou e afastou a confusão e contaminação com o autobiográfico. Sua presença é contundente em cena mas, diferentemente do que se viu em Glauber, seus intercessores e intercessoras demandam proximidade fílmica, uma câmera que os enquadre como uma conversa entre vizinhos, mas um tipo de contato direto que via de regra se encerra com o final das filmagens.

Em 1986, Caetano Veloso lançou seu filme, *Cinema falado*, no FestRio/Sala Glauber Rocha, para uma platéia ao mesmo tempo receptiva e aturdida. Do meio para o final da projeção, um representante do cinema experimental carioca, Arthur Omar, levantou-se e começou a gritar que o filme era “cinema de amadores”, de “vanguarda medíocre”, de “repetir aquilo que os criadores de um cinema de invenção já faziam há dez anos”. A cena lembra as reações de quebra-quebra das salas de projeção com as primeiras vanguardas, diante de projeções que não lhe agradavam (caso dos desvios do roteiro de Artaud, *La coquille e le clergyman* (1928), filmado por Germaine Dullac embasado na imagem-sonho dos surrealistas). Na altura da década a categoria de experimental andava meio queimada, em suspensão, com proposições de novas (cinema de poesia, cinema de invenção), num contexto de debates-querelas entre vanguardas e pós-vanguardas, com os gritos do cineasta carioca ainda reverberando as primeiras.

Com a cara e a coragem, Caetano dá ao seu filme uma indexação híbrida: “o experimental se mescla ao documental”, “um ensaio de ensaio de filmes”. Digno de destaque essa conjunção de três territórios-concepções do cinema, com o ensaio em sua primeira indexação no País. Com o furor causado no lançamento, o realizador retirou o filme de circulação, relançando-o duas décadas depois em DVD. Isso teve o significado, até recentemente, de não entrar e ser considerado nem na história dos dois territórios mais estabelecidos, experimental e documentário e, menos ainda, do filme-ensaio.

A maneira de um banquete platônico, o filme começa com uma reunião de vários personagens reais-intercessores, circulando e conversando pelos espaços já com falas monológicas que ganharão grande relevo ao longo do processo, ao modo de tentativas, notas, sobre os rendimentos do monólogo interior. Sua concepção tem por base uma estrutura em grandes blocos de sequências relativamente autônomas em suas combinatórias, retirando da montagem-edição uma consistência horizontal que, assim, aprofunda sua urdidura serial. Altamente sensorial, o filme reúne grande quantidade de materiais de composição extraídos do cinema, literatura (prosa e poesia), teatro, dança, música,

televisão, formando um conjunto sinestésico dos mais densos, uma colagem espessa de múltiplos sentidos.

Ao contrário dos filmes que se viu antes, aqui a presença do realizador em corpo e voz é bem rarefeita. É com base em suas afinidades eletivas onde mais se pode ver como inscreve sua subjetividade, onde se dão a ver seus movimentos e processos de pensamento. Suas escolhas, os textos que escreve e põe na boca de seus inúmeros personagens reais, a maneira como conduz a encenação de cada um, como os faz encetar espaços e temporalidades diversas, os modos de tradução intersemiótica com que transpõe e ressignifica os signos de um meio a outro, os assuntos polêmicos e seus tratamentos em fuga do senso comum, a variedade de referências a escritores, poetas, filósofos, dramaturgos, cineastas e cinematografias distintas, enfim, nessa complexa colagem de materiais e procedimentos composicionais o realizador nos dá uma imagem fulgurante de si, simultânea de seu lançamento para além de si. A família está presente (mãe, mulher, filho, irmão), os amigos, o entorno artístico-intelectual, não para produzir com eles uma identidade fixa, mas todos na qualidade de intercessores, de chamados a interceder, a passar de um ao outro sensações ora serenas, ora agudas. Com dedicatória a dois amigos, um filósofo (Antônio Cícero), o outro superoitista experimental (José Agripino de Paula), ambos situados em pólos opostos de razão e irracionalidade, como a eles se referiu Caetano, podendo se ver aí uma chave-arco que o moveu em seu processo criativo.

Caminhando por um desvio na vídeoarte bressaneana, vamos dar no seu encontro com as *Galáxias* haroldianas. A mudança de suporte com a irrupção da imagem-vídeo, acessível, porosa, “forma-neve” (Bellour, 1997), veio instaurar um novo regime da imagem, dos anos de 1970 em diante, com a emergência da vídeoarte e seu grande impacto a partir do qual se falou mais e mais de audiovisual, permanecendo o cinema como gênese incontornável. Daí o composto reiterativo cinema-audiovisual.

Em *Galáxia Albina* (1992) e *Infernalário: Logodédalo-Galáxia Dark* (1993), com uma terceira que não se concretizou, Galáxia Ruiva, Júlio Bressane e Haroldo de Campos, em corpo e voz, intercedem um processo de criação, de intersemiose literatura-poesia e cinema, dos mais profícuos para o realizador que aprimora, revisa e põe em outro patamar sua atividade criativa. Depois desses experimentos ele se desloca de sua “cinepoética” anterior para uma “cinemancia”, do conceito de tradução para o de transcrição, relativamente à relação do cinema com outros meios.

Digno de nota é o início de *Galáxia Albina*, com o arrazoamento de que o grande poema de Haroldo já é cinema, que não precisam nem de roteiro,

que farão “um roteiro em ato”, “na voz-olho”. E assim procedem. Haroldo com um recitativo de passagens de seu poema, com grande ênfase para a articulação vocal, postura, emissão, textura. Bressane com trechos e referências cinematográficas, seus (*O rei do baralho* (1973), *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e de outros (*Macbeth* (1948), de Orson Welles; *Moby Dick* (1956), de John Huston) vídeo, fotografias, serigrafias (Andy Warhol), esculturas, telas pictóricas, materiais com os quais processa a intersemiose. A partir da personagem da Albina (Júlia Gam) o realizador e o poeta-intercessor operam um processo de transformação dela, com sua transfiguração em Lady Macbeth, Marilyn Monroe, Moby Dick, devires pelos quais passa quando, finalmente, morre. Haroldo, durante a roteirização em ato, ao ouvir Bressane falar da morte da Albina junto com a baleia branca, retruca que em seu poema a Albina não morre: “Tinha que ter sangue, Júlio?” ”É, e ir ao cinema!”. Ao mesmo tempo que evoca um de seus filmes, Bressane também ironiza e problematiza uma certa visão-leitura de seu cinema como violento, visão que recorta as significações dominantes (sadismo, sangue, horror) do conceito artaudiano de crueldade (“cinema da crueldade”) que, ao contrário, a afirma como intensidade, disciplina, “rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta”, que ela é “apetite de vida, turbilhão de vida, dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter” (Artaud, 1985).

Em sua consistência de palavra, voz, imagem, elementos tão destacados na composição, portanto, com um traçado “verbocovisual” como propõe Haroldo, o vídeo traz um aporte denso naquela altura da vídeoarte, particularmente em relação à questão da (impossível) tradução, da relação-passage entre os meios, com a proposição de uma transcrição que se opera no vazio do texto. Lembremos de uma saturação a que tinha chegado o uso estilístico de aberturas de múltiplas janelas no quadro videográfico (*Parabolic people* (1991), de Sandra Kogut), tal como no documentário o excesso de uso de entrevistas. Bastante econômicos quanto a isso, os vídeos-galáxias bressaneanos-haroldianos abrem linhas de fuga na configuração audiovisual do período.

Como afirmei antes, com a irrupção da imagem-vídeo e as reviravoltas que produziu no regime da imagem, particularmente com o nascimento da arte do vídeo, um dos primeiros aspectos que se levantou sobre ela, técnico e teórico, foi quanto à sua tendência de esgarçamento da profundidade de campo, disso resultando seu maior desempenho em relação à captação do entorno, do que era mais próximo e privado, assim, redirecionando o uso da escala de plano. Isso veio propiciar a criação de peças com tratamentos mais voltados ao íntimo, a uma relação de investigação consigo ou a partir de si, com os próprios processos de pensamento e suas implicações na constituição de subjetividades

artísticas. Nesse sentido, é possível se encontrar na vídeoarte, em função de suas qualidades, uma gênese, uma fonte, uma irradiação dessa presença tão ostensiva do realizador em cena. Mas, como se viu nos vídeos bressaneanos e também em muitos outros, não se trata de um autocentramento gratuito ou esvaziado de sentido. A novidade aí é o artista dar a ver, dar-se a ver, algo que antes ficava fora de quadro que era o processo de sua criação, a peça em germe, o filme se fazendo filme, inclusive ao propor a criação de um roteiro em ato simultâneo e indiscernível da realização, tal como a peça artística que nasce a partir de notas, apontamentos, excursos, digressões, derivas do pensamento. Eis aí elementos que marcam fortemente o trabalho ensaístico, o filme-ensaio e suas metamorfoses. Daí essa conjugação-confluência, trocas e passagens, mas não confusão, entre estilísticas do experimental, da vídeo-arte, do documentário, do filme-ensaio.

O final da década de 1990 acrescenta um outro elemento nas discussões, uma nova prerrogativa alcançada pelos chamados filmes de arquivos, que junto trazem a indagação de como aí se opera a inscrição da subjetividade. O trabalho de criação a partir de arquivos audiovisuais (“filme de arquivo”, “filme de compilação”, “*found footage film*”, “filme de montagem”, “*metraje encontrado*”), sempre fez parte do cinema pelo menos desde o período clássico (*A queda da dinastia Romanov* (1927), de Esfir Shub), e isso, de maneiras diferenciadas, nos seus três territórios-concepções que lá se formaram: ficção, documentário, experimental-vanguarda. Mas é a partir do cinema moderno que as demandas por eles ganharam um impulso de maior elaboração artística, sobretudo dos anos de 1970 em diante com a proliferação de novos dispositivos e disseminação das imagens, quando torna a ganhar relevo um conceito como o de “apropriação” cinematográfica (Weinrichter, 2009) que, a partir desse quarto domínio da imagem atual, o do filme-ensaio, se lhe acrescenta uma maior especificidade com o conceito de “ressignificação” (Bernardet, 2000).

No Brasil, dois filmes desse período realizados inteiramente sob um princípio de apropriação de imagens, particularmente de arquivos fílmicos, e que introduziram e repercutiram nos debates a esse respeito, foram *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão e *Sobre Anos 60* (1999), de Jean-Claude Bernardet. Ambos trazem à tona uma reelaboração do conceito de apropriação não apenas como um simples gesto de tomar à mão, de incorporar como citação ou antologia de imagens, mas como procedimento de ressignificação das imagens apropriadas. Imagens que podem ser do próprio realizador ou de outrem, mas que sempre implicam numa indagação sobre suas significações incrustadas e criação de novos sentidos, afinal, porque retornar a elas se não para extrair outras combinatórias, recompô-las num novo

arranjo de idéias? Aqueles dois filmes foram indexados como documentários, sim, ambos pelo menos estavam impregnados daquele princípio fundador do documentário a que me referi no início, o de ser um “tratamento poético da realidade”, ou das “atualidades”, conforme propôs John Grierson. A realidade de todo o século XX recriada em imagens, no caso do primeiro filme, a realidade dos anos de 1960 recriada a partir de imagens do cinema brasileiro, no caso do segundo. Em ambos, a apropriação de imagens alheias, suas ressignificações em novas combinatórias, não passam pela presença em corpo e voz dos realizadores, mas é pela sua presença virtual na mesa de montagem-edição que com suas escolhas, cortes e recortes, inscrevem suas subjetividades artísticas, seus movimentos e processos de pensamentos em ato. Ou seja, no filme de montagem há uma certa ausência-avoidância desse tipo de procedimento de auto-exposição, que poderia ocorrer, por exemplo, com imagens do ensaísta em sua mesa de montagem-edição ao compilar seus materiais (como em Godard). Tal ausência certamente tem seus motivos (escolha estética-formal, anonimato em função do nome já aparecer nos créditos, recusa da auto-exibição, antinarcisismo, algum sentimento de dívida trazido pela apropriação etc). Mas isso não implica que o ponto de vista subjetivo não se inscreva ou seja minimizado, pode ser até ao contrário, como nos filmes a que me referi, que incluem poucas imagens de primeira mão, produzem encontros inusitados, desconstroem com anamorfoses imagens apropriadas.

Porém, na inflexão do século-milênio, já não era mais só disso que se tratava. Pouco antes Godard havia concluído e lançado o último filme de sua octologia *Histoire(s) du cinema* (1998), composta de material de arquivo, desdobrando o conceito de ensaio fílmico como “forma que pensa”, a partir da formulação adorniana para o campo filosófico-literário, o “ensaio como forma” (Adorno, 2012). Mais um dado novo irrompia aqui, o conceito de filme-ensaio, que de 2000 em diante propiciou, com sua ascensão, uma problematização de vários filmes como ensaios e/ou documentários, apesar de sua indexação como documentários permanecer até hoje. Como afirmei anteriormente, não há ainda no Brasil uma indexação para essa forma fílmica, diferentemente do que ocorre na Europa desde o início dos anos de 1990. Mas uma proliferação de filmes e realizadores que têm uma inteligibilidade de seus trabalhos a partir desse conceito não parou de crescer (Teixeira, 2015), inclusive, tendo o material de arquivo, total ou parcial, como uma de suas formas recorrentes.

Ao longo da primeira década de 2000 novas inflexões vieram à tona, certamente em função dessa ascensão do conceito de filme-ensaio, dessa grande “vocaçãõ”, deixada de lado, do cinema para o pensamento por essa formava ensaística, como ressaltou Godard ao concluir sua história arqueológica.

Primeiro, um abalo no equívoco autobiográfico que marcou as avaliações do documentário, com os realizadores começando a recusar essa inteligibilidade sobre seus filmes, mesmo se ainda com sua presença ostensiva neles; depois, com a entrada e os rendimentos de uma nova categoria que parecia querer contornar tal equívoco, a de “filme-dispositivo” [*Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães], com gênese lá no início do documentário moderno, num filme como *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961) em que seus realizadores se dão a ver em corpo e voz ao longo de sua criação (Freire, 2015); uma terceira inflexão se opera, agora com a incerteza ou abalo sobre a consistência dos filmes, documentário ou filme-ensaio, ou ambos, embora a indexação primeira permaneça, mas também com ela cada vez mais erodida como forma de inscrição social dos filmes; por fim, no âmbito do próprio filme-ensaio, observa-se um recuo da presença ostensiva do realizador em corpo e/ou voz, com uma solicitação maior da mediação de intercessores, personagens conceituais ou figuras estéticas, chamados a interceder nos movimentos e processos de pensamento. Tal mudança é bastante significativa, seja para contornar um excesso de uso, seja para criar uma linha de fuga do equívoco autobiográfico, seja por uma atitude investigativa e construtiva, por uma escolha estética-formal de outra natureza.

Vários filmes desse período foram impactantes em relação às dúvidas e incertezas que trouxeram sobre suas indexações, mesmo mantendo suas inscrições costumeiras como documentários: *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut; *33* (2003), de Kiko Goifman; *Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães; *Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (2007), de João Moreira Salles; *Jogo de cena*, (2007), de Eduardo Coutinho; *Moscovo*, (2009), de Eduardo Coutinho. Bastante diversos em suas consistências e concepções, alguns trazendo certos *a priori* de estratégias e disposições (dispositivos) para suas realizações, em seu conjunto tais filmes introduziram elementos novos, indicaram perspectivas de abordagens diferentes, a partir dos quais já não era tão impertinente falar de uma abertura para o ensaio, demandar outras indexações e, inclusive, solicitar revisões sobre períodos anteriores.

Uma brasileira em busca de um passaporte a que poderia ter direito em função de sua história familiar, um filho adotivo em busca de sua mãe biológica na altura de seus trinta e três anos. Com esses *leitmotifs*, os filmes de Kogut e Goifman abrem uma jornada em diferentes espaços ao (des)encontro de traços identitários-genealógicos que lhes fogem quanto mais mergulham em suas buscas. O direito ao passaporte se esfuma em meio aos percalços burocráticos e no recuo até a etnia dos Levitas num cemitério, assim como a mãe biológica se perde nas tentativas de reconstrução de memórias que recuam até

o dia do nascimento na maternidade. Típico da busca pelas origens, já que elas se afastam e se embrenham no espaço-tempo quanto mais se busca! Em ambos os filmes seus realizadores se fazem presentes em corpo e voz, compondo tais presenças com solicitações de intercessores com quem compartilham dúvidas, indagações, incertezas, quanto a si e ao que lhes diz respeito, mas que se apagam, diluem, se esfumam no limiar de uma tela em branco.

Cao Guimarães é um dos realizadores mais profícuos e instigantes de sua geração, que vem das artes plásticas, fotografia, instalação, vídeo-arte, cinema, conjugando vários meios numa experimentação, pesquisa, investigação das mais densas do audiovisual contemporâneo, com um traço sensorial bastante singular. Num curta de cinco minutos, *Da janela do meu quarto* (2004), sua câmera escondida narra: “Da janela do meu quarto eu vi uma rua de areia molhada e debaixo da chuva dois corpos de criança brigavam se amando e se amavam brigando”. Com esses elementos “da janela”, “meu quarto”, “eu vi”, o realizador atesta, com indicações das escalas de plano, sua ausência da cena (uma imagem-ação), ao mesmo tempo que sua presença por meio de seu olhar à distância (imagem-percepção). Ativando uma forte pulsão escópica ele, inesperadamente, transforma o que parecia um jogo corporal infantil corriqueiro num acontecimento dos mais intensos, entre o amor e a contenda, o hedônico e o agônico. Em *Rua de mão dupla* (2004), o realizador se desfaz de sua câmera, cedendo-a a personagens reais urbanos para um outro tipo de jogo, mais mental que corporal: trocaram de residência por vinte e quatro horas, compõem imagens da personalidade de cada um a partir do que encontram e comentam, revertendo os lugares de espectador e habitante nas cenas repartidas em duas janelas no quadro. Com elementos da vídeoarte, aqui o realizador se encontra ausente em corpo e voz, mas no lugar de um espectador privilegiado que vê o espectador e o que ele vê, além de editor dos materiais agora transformados em arquivos mistos, seus e de outros. Com uma arquitetura simples, sob controle dos efeitos videográficos, ele se apropria e ressignifica o procedimento de cessão do equipamento ao personagem, indiscernindo a objetiva indireta da câmera e a subjetiva direta do personagem, lançando-se assim na direção de um olhar subjetivo indireto livre.

Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto) (2007), de saída, no subtítulo, já expõe e situa seu propósito no âmbito de um processo de pensamento, algo pouco levado em conta e, inclusive, quase sempre subtraído de seu título. João Salles retorna ao seu arquivo pessoal, com imagens tomadas cerca de dez anos antes que, na distância que lhe concerne, lhe propiciam ressignificações em torno delas. Dúvidas, hesitações, incertezas e digressões sobre elas marcam seu processo de criação em torno do antigo mordomo da família, agora

morto. As ambigüidades e ambivalências que vê no trato das primeiras imagens, entre o filho do senhor e o empregado, e que entre outras razões o fizeram arquivá-las, retornam para serem revistas e poderem erguer uma outra imagem do personagem com seus inúmeros arquivos de escritos e imagens de personagens históricos os mais diversos. Uma espécie de retorno do reprimido, já que de seu lugar de senhorio não deixou de manter uma certa admiração e respeito pela figura do empregado, além de oportunidade de com a nova criação ultrapassar a melancolia, com tonalidades fortes no filme, e fazer o luto das perdas. João se faz presente em corpo e voz, com variações de tons e posturas entre as imagens antigas (enfáticos e impositivos) e o filme atual (reflexivos e serenos) que se estrutura numa ausência do personagem, mas com ele agora no estatuto de um intercessor à altura que minimiza as diferenças de classe. As imagens de Santiago em seu minúsculo mas bem cuidado apartamento, aposentado depois de décadas como mordomo, contrastam com as imagens iniciais do filme, com grandes planos vazios e *travellings* da antiga mansão da família, agora repassadas e reconstituídas na memória do filho-realizador.

Ele retornará aos arquivos, agora mais expandidos (Rio de Janeiro, Paris, Praga, China) com o filme *No intenso agora* (2017). Um ponto de partida são as imagens de sua jovem mãe, “feliz”, numa viagem à China em 1966 onde encontra, “numa sucessão de surpresas”, a efervescência da revolução cultural em andamento. Mas esse é apenas um dos conteúdos, um dos núcleos de suas apropriações, pois, um pouco à maneira do que se viu no filme de Bernardet, ele se desloca desse enredo familiar para compor um quadro mais amplo “sobre os anos 60” com que formará camadas de atualizações com o “intenso agora” de seu momento. (*Jornadas de Junho*, de 2013, quando começa o trabalho de edição das imagens de arquivo). O que se vê, então, é a reedição de imagens contundentes dos acontecimentos de maio de 68 na França, Tchecoslováquia, Rio de Janeiro, quando as “barricadas do desejo” agitaram o mundo em prol de mudanças políticas urgentes. Nesse sentido, aparece nos créditos do *trailer* uma avaliação e indexação do filme como um “ensaio político” e, obviamente, também com as reiteraões dele como um documentário, território de inscrição habitual do realizador. Mas, de *Santiago* a *No Intenso agora*, se pode observar como a indexação documental perde força, deixa de ser exclusiva, com o parâmetro do filme-ensaio que entra em perspectiva, traz incerteza e solicita reavaliações no que diz respeito ao equívoco autobiográfico.

Os dois filmes de Petra Costa, *Elena* (2012) e *Democracia em vertigem* (2019), mantêm certos paralelismos, homologias, com os filmes de João Salles. *Elena*, carregado de melancolia, é a via escolhida pela realizadora para fazer o luto da morte da irmã. Ela arrasta consigo arquivos familiares (cartas,

fotografias, trechos de filmes etc.) e, junto com a mãe-intercessora, repassam a trajetória dela da criança à residência nos USA, com a culminância do suicídio. Com falas pesarosas, memórias visuais distantes que se atualizam, com suas imprecisões e incertezas, às vezes fugidias, a presença em corpo e voz, a insistência no uso da primeira pessoa que com a companhia da mãe abre para um nós, são elementos que compõem o filme como uma espécie de ritual fúnebre, ao final do qual um mínimo de aceitação da perda foi elaborado.

É quando o horizonte do luto se expande e se acopla a uma vertigem que ainda tem a família como referência, mas que agora se abre para um “eu e a democracia brasileira” aos trinta e poucos anos de idade. A mobilização dos arquivos é intensa, da história familiar a Lula, de Dilma Rousseff, Michel Temer a Bolsonaro, o eu tende a se diluir nos acontecimentos históricos mais amplos, embora seja o ponto de partida, no “intenso agora” da grande política que põe sob recuo a micropolítica em torno da morte da irmã. O eu-família como *letmotiv* da criação, como em João Salles, se lança para fora de si ao encontro com um mundo mais ampliado, embora não menos pesaroso, na medida em que o esforço e desafio da enunciação pareceu insustentável apenas com um si mesmo mobilizado. Ambos os filmes foram indexados como documentários, as vezes reforçados pelo adjetivo autobiográfico, mas o eu já não pode mais sustentar suas sempre delicadas prerrogativas. São as transformações em torno dele nos processos criativos que demandam uma acuidade maior das análises, para se poder fazer jus à consistência multipessoal e plurissubjetiva, para além do vivido, sentido, sofrido por alguém, inerente à arte.

O realizador Carlos Nader, vindo da vídeoarte, construiu uma ponte para o filme-ensaio a partir da via experimental imanente a esse domínio, com vídeos curtos como *O Beijoqueiro – Portrait of a serial kisser* (1992) e *Trovada* (1995). No final da mesma década, quando o sentido de autobiográfico-primeira pessoa tinha atingido seu auge, ele lança o *Carlos Nader/1999*. Trata-se de uma espécie de Carlos Nader por Carlos Nader, ou seja, um excesso da presença de si, de seu entorno mais próximo, que como afirmei atrás a irrupção da imagem-vídeo/vídeoarte propiciou aos realizadores. Mas, como uma autoironia total naquele momento, o que ele propõe é uma desconstrução de si, do eu, da primeira pessoa, do autobiográfico, em torno de um mistério sobre a própria identidade que não consegue se erguer enquanto tal. Mais irônico ainda, é que à indexação de documentário foi acrescentado o adjetivo autoral, “documentário autoral”. Cerca de dez anos depois, em 2008, ele parte para seu primeiro longa com *Pan-cinema permanente*, composto de material de arquivo em torno do poeta-compositor-ator-produtor Waly Salomão, após sua morte. Da Amazônia à Síria ao encontro de suas origens, seus antepassados, o perso-

nagem real-fictício que aí se constrói faz do ato performativo seu modo de ser por excelência. Até mesmo quando finge dormir para ter um momento consigo mesmo, fugir da câmera-Nader, logo abre os olhos e atualiza sua imensa atração, seu imã, pelo dispositivo.

A partir desse longa, Nader firma um procedimento que lhe acompanhará em suas criações: reunir materiais de arquivo de personagens reais para recompor-los, ressignificá-los após a morte, com uma distância temporal de décadas. Seus dois longas, *Homem comum* (2014) e *A paixão de JL* (2015), também foram realizados segundo esse princípio. Do motorista de caminhão do primeiro, contatado num posto à beira de uma estrada, ao artista plástico famoso do segundo, com as fitas gravadas e suas telas, fotografias e imagens familiares apropriadas pelo realizador, as ressignificações dessas imagens, os modos de editá-las e lançá-las em festivais, lhe valeram, juntamente com *Pan-cinema permanente*, três premiações de melhores filmes no festival *É tudo verdade*. Nader se faz presente em corpo e voz nos três retratos compostos com esses personagens reais, presença mais intensa no primeiro em que acompanha Waly Salomão em suas permanentes performances, mais contida ao acompanhar a vida do motorista Nilson de Paula durante vinte anos, e bem rarefeita no trato com os materiais de José Leonilson. A maneira contundente com que Waly se impõe diante da câmera, revertendo os lugares e quase transformando o realizador em seu personagem, talvez seja significativa em relação a esse movimento de recuo de sua presença em cena, além de outras razões formais-estéticas. Nader manteve a indexação documental de suas peças, mas certamente com a inteligibilidade trazida pelo filme-ensaio e, em especial, com *A paixão segundo JL*, tal inscrição sofrerá abalos, sobretudo, numa obra cuja consistência experimental, inerente ao filme-ensaio, está na gênese de seus processos criativos.

Por fim, chega-se a um último longa desse *corpus*, o filme *Máquina do desejo – 60 anos do Teatro Oficina* (2021), (Joaquim Castro, um dos editores de Democracia em vertigem, e Lucas Weglinski), ganhador do prêmio de melhor montagem no festival *É tudo verdade*. Sim, um filme de apropriação de arquivos! A partir de uma concepção do desejo como criação-produção e não falta constitutiva, eles propõem uma arqueologia do Teatro Oficina como máquina desejante, numa referência ao pensamento deleuze-guattariniano de *O AntiÉdipo* (Deleuze & Guattari, 1974). Traçam um panorama histórico denso do nascimento à atualidade do Oficina, que vai das referências a Stanislavski e seu método, ao teatro épico de Brecht, ao pensamento e teatro antropofágicos oswaldianos; as peças encenadas e o furor que causaram no período ditatorial [*Pequenos burgueses* (1963), *O rei da vela* (1967), *Roda viva* (1968), *Galileu*

Galilei (1969), *Na selva da cidade* (1969), *Gracias señor* (1972); as prisões e o autoexílio em 1974, com a ida para Portugal e Moçambique, os filmes que lá realizaram (*O parto* e 25) sobre a “Revolução dos cravos” e a independência moçambicana; o retorno depois de cinco anos na Europa, as lutas com os poderes públicos e privados pelo tombamento, reconstrução e preservação do teatro e seu entorno, até as peças novas que encenaram (*Ham-let*, *Mistérios gozosos*, *Bacantes*, *Ela*, *Cacilda*, *Boca de ouro*, *Sertões*, *Para dar um fim ao juízo de Deus*, *Macumba antropofágica*) e as reencenações de antigas (*O rei da vela*, *Roda viva*). O grande intercessor dos realizadores, personagem conceitual e figura estética das mais camaleônicas, é Zé Celso, mentor-animador da agora Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona, com sua sobreposição das personas de Dionísio-Xamã-Antropófago, à maneira de um “bárbaro tecnicizado” pós-moderno.

Filme de arquivo dos mais desafiadores, em função do vasto e complexo repertório audiovisual de que dispõe o Oficina, os realizadores cedem sua presença em corpo e voz a uma onipresença de décadas de seu mentor-animador Zé Celso, permanecendo nos bastidores de uma montagem-edição na qual deixam marcas indeléveis de seus movimentos e processos de pensamento. Apropriações com ressignificações nada fáceis diante de uma potência criativa como a do Oficina, que não parou de produzir estranhamentos, transformações, mutações em seu meio, com sua máquina desejanse em movimento abrindo passagens por entre os campos artísticos.

O que se pode observar nesse extenso e intenso *corpus* fílmico, sempre marcado pela indexação documental, é que os filmes extrapolam e ultrapassam, vão além de uma inteligibilidade costumeira, usual, a respeito do documentário, incorporam procedimentos e elementos experimentais, para adquirirem uma consistência de filmes-ensaio. Uma maneira que se encontrou de inscrever essas dificuldades, com a ontologia clássica já sem fôlego (o que é um documentário?), foi adjetivá-los de vários modos como se viu, conservando sua substância como uma forma de resistência. Ou seja, o que surgia de novo era absorvido por uma incontinência de adjetivações que, menos que ressaltar suas qualidades, o ímpeto de desconstrução que traziam e que apontava para novas possibilidades, os mantinham presos a um termo que mais parecia fazer parte de uma inércia da língua. O que muda então? Algo que desde a irrupção do documentário moderno começou a ganhar relevo como elemento de composição e produção de sentido: a inserção do realizador em corpo e/ou voz, mas também com a solicitação-construção de intercessores, a inscrição de sua subjetividade, de seus movimentos e processos de pensamento se dando a ver em ato na construção fílmica. Esses não são elementos que dão especificidade

e consistência nem ao documentário, nem ao filme experimental, mas que singularizam o filme-ensaio em seus modos de apropriação de um e outro, nas combinatórias de elementos novos que traz consigo com materiais dos outros domínios ou concepções do cinema.

Enfim, se entre outros impactos que trouxe a vídeoarte, a inclusão de si e do próprio entorno nos processos de criação ganhou um relevo inédito nas novas estilísticas; se a ascensão dos vários tipos de arquivos, sua apropriação e ressignificação, transformou-se em material tão relevante e solicitado na composição das peças audiovisuais, produzindo uma rarefação da presença do realizador em cena e a construção de intercessores em seus processos de criação-pensamento; se, entre outros critérios, a indexação sofreu abalos, perdeu força em sua consistência heurística para dar conta de criações que emergem continuamente com a diversidade de meios e suportes, então, as inteligibilidades habituais também foram desconstruídas. Viu-se como essa dinâmica desconstrutiva e reconstrutivista começou a irromper e se intensificar desde a primeira década do novo século, com os filmes, as peças audiovisuais demandando outros parâmetros analíticos em função da densidade, espessura e desafios de que se revestem.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (2012). O ensaio como forma. In T. Adorno, *Notas de literatura I* (2ª. ed.). Duas Cidades-Ed. 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1974). *El AntiEdipo – Capitalismo y Esquizofrenia*. Barral Editores.
- Astruc, A. (1998). Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo. In J. Romaguera & H. Alsina (Orgs.), *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra.
- Bazin, A. (2000). Lettre de Sibérie, France-Observateur, 30 de octubre de 1958. (trad. N. Espósito & E. Mauriz, Orgs.). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Ed. de La Mirada.
- Bellour, R. (1997). *Entre-Imagens: foto, cinema, vídeo*. Papirus.
- Bense, M. (2014). O ensaio e sua prosa. *Revista Serrote*. www.revistaserrote.com.br.
- Deleuze, G. (1992). *Cinema 2. A imagem-Tempo*. Brasiliense.
- Oiticica, H. (1980). Experimentar o experimental. *Arte em Revista*, (5).
- Richter, H. (2007). El ensayo filmico, una nueva forma de la película documental. In A. Weinrichter (Org.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

- Teixeira, F. (Org.) (2015). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. Hucitec.
- Teixeira, F. (2007). Documentário expandido – Reinvenções do documentário na contemporaneidade. In AA.VV., *Sobre fazer documentários*. Itaú Cultural.
- Xavier, I. (2015). A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. In F. Teixeira (Org.), *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. Hucitec.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

Filmografia

- 33 (2003), de Kiko Goifman
- Abertura* (1979), de Glauber Rocha
- A idade da terra* (1980), de Glauber Rocha
- A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader
- A propósito de Nice* (1930), de Jean Vigo
- A queda da dinastia Romanov* (1927), de Esfir Shub
- Berlim, sinfonia de uma grande cidade* (1927), de Walter Ruttmann
- Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho
- Carlos Nader* (1999), de Carlos Nader
- Cartas da Sibéria* (1957), de Chris Marker
- Cinema falado* (1986), de Caetano Veloso
- Cosmococa* (1980), de Hélio Oiticica
- Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch & Edgar Morin
- Da janela do meu quarto* (2004), de Cao Guimarães
- Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa
- Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha
- Elena* (2012), de Petra Costa
- Galáxia Albina* (1992), de Julio Bressane
- Histoire(s) du cinema* (1998), de Jean-Luc Godard
- Homem comum* (2014), de Carlos Nader

- Infernalário: Logodédalo-Galáxia Dark* (1993), de Julio Bressane
- Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho
- La coquille e le clergyman* (1928), de Germaine Dullac
- Macbeth* (1948), de Orson Welles
- Máquina do desejo – 60 anos do Teatro Oficina* (2021), de Joaquim Castro & Lucas Weglinski
- Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Julio Bressane
- Moby Dick* (1956), de John Huston
- Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho
- No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles
- Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão
- O Beijoqueiro – Portrait of a serial kisser* (1992), de Carlos Nader
- O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho
- O rei do baralho* (1973), de Julio Bressane
- Pan-cinema permanente* (2008), de Carlos Nader
- Parabolic people* (1991), de Sandra Kogut
- Regen* (1929), de Joris Ivens
- Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti
- Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães
- Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto)* (2007), de João Moreira Salles
- Sobre Anos 60* (1999), de Jean-Claude Bernardet
- Trovoada* (1995), de Carlos Nader
- Um dia na vida* (2010), de Eduardo Coutinho
- Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov
- Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

Do nacional-popular à dramaturgia de avaliação: a arte política de Leon Hirszman

Lucas Reis*

CARDENUTO, Reinaldo (2020). *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência*. São Paulo: Ateliê Editorial. ISBN: 78-65-5580-009-8.



O livro *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência* de autoria do professor e pesquisador Reinaldo Cardenuto, trata sobre a obra do diretor Leon Hirszman, um dos maiores expoentes do Cinema Novo brasileiro. O trabalho de Cardenuto se aprofunda em três obras do cineasta: *Que país é este?* (1976-1977), *ABC da greve* (1979-1990) e *Eles não usam black-tie* (1981), com o propósito de investigar a obra fílmica de um artista ligado às esquerdas no início da década de 1960 e da reavaliação artística de tal espectro político, em meados da década de 1970 e início da década de 1980.

Em tal momento histórico, o Cinema Novo já havia se dissipado como grupo, porém ideias do movimento ainda persistiam nos realizadores que se mantiveram ativos na carreira. Logo na introdução, o autor destaca três objetos

* Universidade Federal Fluminense – UFF, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 24210-590, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: rtp.lucas@gmail.com

que serão esmiuçados ao longo do livro, mas que já oferecem pistas de sua análise. A respeito de *Que país é este?* ressalta:

Mantendo as representações da classe popular como um meio de denúncia contra o autoritarismo, mas se afastando da teleologia revolucionária que se encontrava presente em *Pedreira de São Diogo*, ele realizaria o programa televisivo *Que País É Este?* (1976-1977), no qual se mostraria crítico ao “milagre econômico” e lançaria as suas apostas de militância na ampla união de agentes sociais opositoristas ao regime militar. (Cardenuto, 2020: 24).

A respeito de *ABC da Greve*, o autor faz o seguinte comentário:

“a sua filmagem e montagem datam de 1979 e 1980, de um período marcado por intensas disputas entre setores da resistência à ditadura, levando o cineasta a realizar uma obra mais pragmática e permeada pelo seu posicionamento no interior do campo político de esquerda”. (Cardenuto, 2020: 26).

Por último, o autor faz menção ao filme *Eles não usam black-tie*, baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri, protagonista do filme:

Afastando-se da teleologia comunista presente na peça dos anos 1950, em que é possível perceber a leitura do povo como agente heroico e revolucionário, Hirszman e Guarnieri, roteiristas da adaptação cinematográfica, se veriam diante da difícil tarefa de acertar contas com a idealização do passado, ajustando para a sua contemporaneidade uma narrativa que acreditavam necessária para as reflexões acerca do Brasil. (Cardenuto, 2020: 26-7).

Ocorre que, ao longo de todo o livro, Cardenuto expõe as ideias de forma clara e objetiva, antecipando os temas que irá trabalhar ao longo da obra e, assim, facilitando a compreensão do leitor que, porventura, não seja ligado ao universo do cinema. Tal proposta generosa ganha ainda mais sentido porque o autor promove uma relação entre cinema e teatro por muitos momentos ao longo do livro. Sendo assim, se faz importante oferecer ao mais diverso público, a facilidade de acesso à obra que possui um caráter evidentemente acadêmico. Dessa forma, o autor atinge a atenção dos mais diversos leitores pelos oito capítulos que compõem o livro.

O primeiro capítulo se concentra em uma apresentação do artista Leon Hirszman. A partir de um debate do diretor na Universidade de São Paulo (USP) – que Cardenuto teve acesso às fitas – ele comenta sobre a sua carreira. No debate, Hirszman levantava duas propostas para o cinema brasileiro daquela época. Iniciar com essas questões é relevante para compreender as perspectivas de Leon Hirszman sobre a sua produção fílmica. Como o próprio

Reinaldo Cardenuto chama a atenção, Hirszman é quase um agravo, especialmente em comparação com outros membros do Cinema Novo – sendo assim, há poucas colocações do realizador a respeito dos próprios filmes e de suas visões sobre a produção cinematográfica.

A primeira questão de Hirszman era sobre a união do cinema com a música: “Uma das propostas discutidas pelo cineasta era a de estimular uma aproximação entre o cinema político e a música popular brasileira” (Cardenuto, 2020: 40). Sua segunda ideia é sobre o contexto de produção durante a ditadura civil-militar: “A segunda proposta colocada em debate por Hirszman, que, embora não lhe agradasse, poderia ser um caminho para driblar os excessos da repressão, era a realização de filmes que recusassem veementemente a entrada no mercado de exibição” (Cardenuto, 2020: 40)

Sobre a segunda questão, chama a atenção o diálogo que cria com a ideia de Ismail Xavier no livro *Cinema brasileiro moderno*. O autor destaca Leon Hirszman como um realizador motivado pela tradição do cinema popular:

Há cineastas que assumem: “filmarei a meu modo, definirei minha poética”, e seu estilo entra em forte conflito com as convenções. [...] Há cineastas que se inserem nos códigos de comunicação já consolidados e fazem cinema nos padrões de linguagem assimilados pelo grande público. [...] Há cineastas que buscam variados compromissos entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata. Cito Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro, Arnaldo Jabor, *Leon Hirszman* (grifo meu), Carlos Diegues, Carlos Alberto Prates Correia, Ana Carolina, Fernando Cony Campos, realizadores que, em diferentes filmes, apresentam dosagens variadas entre uma legibilidade maior e o risco de invenção. (Xavier, 2001: 54-5).

Então, se alguns cineastas realmente confrontaram as convenções sociais nas décadas de 1960 e 1970, Hirszman não mergulhou completamente nessa proposta, embora a valorizasse de alguma forma.

O segundo capítulo do livro é dedicado à apresentação da proposta teórica da tese. O livro é, originalmente, o trabalho de doutorado do pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (PPGMPA/USP). Assim, a temática que já havia sido tratada no primeiro capítulo ganha maior profundidade neste. Cardenuto destaca que na década de 1970, Leon Hirszman esteve bem próximo de grupos formados no teatro e não no cinema, propriamente. Essa aproximação exerceu certa influência na produção de Hirszman naquela fase.

O autor elucida o conceito de dramaturgia de avaliação, que vai ser determinante até o final do livro. A questão central do capítulo é discorrer sobre a revisão da “arte nacional-popular” que orientou diversos artistas na década de 1960 e passou a ser reavaliada em meados da década de 1970. Primeiramente, Cardenuto destaca que com o abrandamento da censura na ditadura civil-militar na década de 1970, dramaturgos como Vianinha, Paulo Pontes e Gianfrancesco Guarnieri deram continuidade ao projeto nacional-popular iniciado em meados da década de 1950, fazendo uma revisão do projeto com o cuidado de não obliterar contradições do país como alguns críticos já haviam chamado a atenção. Segundo Cardenuto, a peça *Gota d’água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque funciona como um manifesto de intenções:

Uma das principais conclusões da apresentação de *Gota D’Água* estava na necessidade de manter o compromisso da dramaturgia de esquerda com a arte nacional-popular, de que era preciso ‘tentar, de todas as maneiras, a reaproximação com nossa única fonte de concretude, de substância e até de originalidade: o povo brasileiro, isso significava também reconhecer que reconduzir as classes subalternas aos palcos implicava na desistência da positividade anterior em nome de outra dialética cuja força, em tempos ditatoriais, estaria em observar criticamente os sintomas de uma sociedade em crise. (Cardenuto, 2020: 97).

O autor também pontua a intenção de Pontes e Buarque de fugir de uma construção dramática esquemática, mas analisar de forma profunda as contradições sociais do país com a intenção de conscientizar o espectador. Essa análise é importante, sobretudo, para indicar uma reforma de uma parcela dos artistas sobre os conceitos do nacional-popular durante a década de 1970 e como Leon Hirszman vai absorver essas mudanças.

Ainda sobre a dramaturgia de avaliação, o pesquisador chama a atenção para uma questão importante: o intelectual de classe média pouco foi representado nas peças e filmes e, quando representado, se torna centro do conflito dramático e é valorizado por se desfazer da vida burguesa em prol de um ideal revolucionário. Na década de 1970, essa condição ganha outros contornos por conta de um contexto político menos otimista e mais agressivo por conta da ditadura civil-militar:

Com a consciência de que colocar o militante desterrado no centro da criação sobre a situação nacional, diversas peças passaram a incluir na narrativa, de modo latente ou não, uma das grandes inquietações dos dramaturgos: afinal, se há um lugar possível de atuação para a esquerda no Brasil dos anos 1970, qual seria este? E se a crença revolucionária anterior mostrava-se impossível

no novo contexto histórico, que base política permitiria resgatar uma tradição de luta? (Cardenuto, 2020: 102).

Há uma relevante ponderação no livro sobre a visão artística desses artistas engajados, especialmente Hirszman e a ideia da arte nacional-popular e a dramaturgia de avaliação:

A despeito da frustração e desolação histórica, os autores próximos ao *pcb*, incluindo aqui Vianinha e Hirszman, não abandonariam a tradição da arte do nacional-popular e do realismo crítico como recursos dramáticos para refletir sobre os dilemas contemporâneos à década de 1970. Sobretudo a partir de 1974, eles assumiram um revisionismo que tinha por objetivo devolver aos palcos e ao cinema representações politizadas do povo mais adequadas ao novo contexto. Embora já não coubessem as idealizações anteriores, envelhecidas historicamente, em peças como *Rasga Coração* (1974) e *Gota d'Água* (1975), esses autores passariam a apostar no que venho chamando de dramaturgia de avaliação, a partir da qual seria possível rearticular no campo artístico as leituras comunistas de mundo e a presença do intelectual de esquerda como mediador de engajamentos possíveis, a exemplo da aposta em um frentismo relativizado, em que a união de diversos agentes sociais poderia promover uma oposição política e afetiva ao regime militar vigente. (Cardenuto, 2020: 353).

De forma geral, para os dramaturgos brasileiros que adentraram a década de 1970, era importante oferecer ao espectador peças com uma estrutura dramática clássica, em oposição à vanguarda da década de 1960 e um teatro assumidamente fragmentado – Augusto Boal é a mais notável exceção. A imersão emocional passava a ser bem vista pelos autores que se interessavam em promover uma reflexão sobre a condição da sociedade brasileira da época para criar uma conexão com o espectador.

Ao final do segundo capítulo, Reinaldo Cardenuto faz uma bela síntese do que destacaria como dramaturgia de avaliação:

Assim, levando aos palcos um contradiscurso essencial para marcar oposição ao regime militar, revisando a arte do nacional-popular e propondo a permanência do militante comunista como mediação para a leitura em torno das contradições brasileiras, a *dramaturgia de avaliação* apostava no vigor que a forma dramática poderia ter para operar sobre o público, carente de identificações emocionais, uma transformação crítica do olhar. (Cardenuto, 2020: 110).

A partir do conceito de dramaturgia de avaliação, o autor adentra o terceiro capítulo com o intuito de destrinchar o material restante de *Que país é este?*, tendo em vista que é um filme desaparecido.

Primeiramente, é ressaltada a relação entre Zuenir Ventura e Leon Hirszman. Ventura, que ocupava uma posição importante no jornalismo brasileiro naquele período, defendia uma arte de tradição nacional-popular com uma forma estética capaz de se comunicar criticamente com um público diverso. Há um destaque de que tanto Ventura como Hirszman viam um excesso de lamentos entre artistas e produtores culturais brasileiros em meados da década de 1970 e entendiam uma necessidade de se contrapor à paralisia dos artistas da época. Dessa união de pensamentos e de uma tendência de urgência na produção de obras sobre a realidade brasileira, Ventura e Hirszman se uniram para produzir *Que país é este?* para a televisão italiana.

De início, o autor costura a relação entre o cineasta e o jornalista como um encontro de dois sujeitos de esquerda que se colocavam em sintonia com um pensamento de crítica social na arte brasileira. A década de 1960 alçou espaços e grupos de esquerda como o Centro Popular de Cultura, o Teatro de Arena, o Grupo Opinião e o Cinema Novo, por exemplo. Entretanto, na década de 1970, parecia haver um esgotamento dessa arte de filiação nacional-popular que havia se iniciado durante o golpe civil-militar.

O próprio Zuenir Ventura comentava a respeito na época:

[...] se antes ela (a arte nacional-popular) continha traços de megalomania, comportando-se como mediadora histórica de uma transformação total da sociedade, após a ascensão antidemocrática da direita ao poder, diante da censura e do revés de um projeto libertário de mundo, acabaria por deparar-se com a “impotência” e a “autolamentação”, descendo “ao mais fundo de sua angústia, alternando durante o trajeto crises de depressão, acessos de euforia, abulia e resistência”.

No entanto, o próprio Ventura percebia uma modificação em algumas obras do período que pareciam reacender uma postura crítica e com menos lamentos do que a média. A peça *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri ou o filme *São Bernardo* (1972), do próprio Leon Hirszman se encaixavam nessa ideia de dramaturgia de avaliação. Estimulavam um reencontro com os personagens populares, porém, sem um dogmatismo comum às obras da década de 1960.

Dessa maneira, é significativo o gesto do autor de indicar a ausência do filme, contudo, não se furtar a trabalhar com os materiais restantes para gerar análises possíveis da obra em si e da forma como se relaciona com a carreira de

Leon Hirszman. O início da análise destaca a preparação de Hirszman e identifica que o cineasta requereu entrevistas com cinco intelectuais cujas vozes se tornaram centrais no discurso do filme. Esses personagens foram os historiadores Fernando Novais e Sérgio Buarque de Hollanda, o crítico literário Alfredo Bosi, o sociólogo Fernando Henrique Cardoso e a economista Maria da Conceição Tavares – além de outros depoimentos secundários. Assim, chama a atenção que o trabalho de Hirszman e Ventura contou com depoimentos de figuras públicas, além de filmagens com som direto e sons e imagens extraídos de outros filmes e programas de televisão. Dessa maneira, o autor consegue recompor o projeto estético da obra, a partir de materiais restantes diversos.

Que país é este? nunca foi exibido, pois a emissora italiana *rai* não avaliou bem o resultado final do trabalho. Pesquisas posteriores foram realizadas nos arquivos da emissora, mas o material final nunca foi encontrado. É importante tratar deste trabalho, mesmo que perdida, pois a pesquisa para a realização do documentário influenciou diretamente a obra posterior de Hirszman. Assim, é uma lacuna na carreira do cineasta e, de forma mais ampla, do cinema brasileiro, que o pesquisador faz o que pode para suprir a ausência a fim de analisar de forma mais profunda o caminho profissional do cineasta. Vale destacar ainda sobre a pesquisa dos materiais restantes que a obra encerra com a canção *Cordão*, de Chico Buarque. A escolha do cantor não é por acaso, já que foi bastante perseguido durante a ditadura e se tornou um símbolo de resistência cultural que Hirszman e Ventura colocavam na obra.

O quarto capítulo funciona como uma revisão sobre os conceitos de nacional-popular e dramaturgia de avaliação. Especialmente a partir da obra do dramaturgo Vianinha, autor de *Brasil, versão brasileira* (1962), de característica nacional-popular. Viria, na década de 1970, a escrever o programa da Rede Globo *Turma, doce turma* (1974), com características da dramaturgia de avaliação, a qual era um dos artistas mais ligados.

Tanto a arte nacional-popular como a dramaturgia de avaliação estavam ligadas ao frentismo cultural encabeçado pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Mesmo agindo na ilegalidade desde 1947, o PCB foi por anos o maior representante da esquerda brasileira e, naquele período, defendia a ideia de frentismo como uma ampla unidade de oposição à ditadura civil-militar.

Esse capítulo faz parte da tese por uma questão fundamental. Segundo o autor: “Apesar de o meio cinematográfico contar com esse filme realizado por Sarno (Coronel Delmiro Gouveia), provavelmente aquele que mais se envolveu com representações frentistas, por ser um dos mais orgânicos dos diretores comunistas, foi Leon Hirszman.” (Cardenuto, 2020: 175). Além disso, há uma

outra questão importante para a consolidação do capítulo no livro. No final da década de 1970, emerge uma das principais novidades do campo político brasileiro: o novo sindicalismo, com os militantes vinculados diretamente às classes populares.

Os novos personagens sociais que apareciam, especialmente, no ABC paulista, reformularam certos conceitos da esquerda brasileira. Em relação ao PCB, por exemplo, ficou claro que o partido não conseguiu lidar com os proletários urbanos submetidos ao sistema industrial e que, essa geração de militantes, não fariam parte do frentismo. Leon Hirszman, envolvido pela situação dos metalúrgicos, foi conhecer de perto a situação dos trabalhadores.

O quinto capítulo do livro é dedicado a um importante contraponto. Enquanto Hirszman já era um cineasta veterano que havia começado sua carreira como cineasta no início da década de 1960, após finalizar sua graduação de engenharia, jovens cineastas surgiam na década de 1970. Cardenuto chama atenção, especialmente, para Renato Tapajós, Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, todos graduados em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo, que produziram documentários militantes na região do ABC paulista durante a greve dos operários:

[ABC da Greve] estimulava Hirszman a possibilidade de integrar-se, pela primeira vez em sua vida, às mobilizações de uma greve. Diferentemente de Gervitz, Segall e Tapajós, que desde 1975-1976 vinham realizando um engajamento em parceria direta com os movimentos populares de contestação, especialmente com o sindicalismo combativo do estado de São Paulo, Hirszman não havia ainda estabelecido aproximações criativas ou artísticas com os trabalhadores industriais. (Cardenuto, 2020: 216-7).

Posteriormente, o autor indica que Hirszman já havia reformulado o pensamento ligado à arte nacional-popular em que uma “voz do saber” tomava a autonomia de ideias em filmes com interesse em destacar problemas sociais do Brasil, embora lidasse com essa construção estilística em algumas obras:

Diferentemente de Gervitz, Segall e Tapajós, que naquele momento articularam em seus filmes uma recusa aos discursos políticos que não viessem diretamente das bases populares, Hirszman manteve em seu documentário a perspectiva de que o pensador de esquerda, informado pela filosofia marxista, ocupava um lugar central nas denúncias contra a ditadura, assim como na formação de uma resistência capaz de impulsionar a redemocratização do país [...] Em uma linha gramsciana, Hirszman nunca abdicaria do intelectual de esquerda como alguém que possui uma função social libertária, um compromisso ideológico em luta contra as formas autoritárias de poder: na segunda

metade da década de 1970, em uma sociedade civil que se organizava contra a ditadura, o cineasta continuaria apostando nessa figura como liderança política, como significativa voz de contestação a propor modelos políticos para a redemocratização do país. (Cardenuto, 2020: 221).

A distância do projeto de Hirszman em relação aos jovens Tapajós, Segall e Gervitz ficava ainda maior porque estes suspeitavam de um projeto artístico que não se desprendia da elaboração intelectual dos pensadores de esquerda, que olhariam o povo “de cima para baixo”. Por outro lado, Hirszman não acreditava em uma super instrumentalização da obra artística para fins políticos.

De qualquer forma, a partir desse acúmulo de experiências e do encontro de novas formas de produção, Hirszman foi às pressas ao ABC paulista no intuito de filmar a greve dos metalúrgicos. O realizador utilizou parte da verba que aplicaria em *Eles não usam black-tie* e foi conhecer a experiência da greve.

A partir do sexto até o oitavo capítulo, o livro passa a se dedicar a análise estética e histórica dos filmes *ABC da greve* e *Eles não usam black-tie*. Em sua proposta metodológica de análise, Cardenuto traça um panorama histórico do país, porém, também busca uma análise formal das obras e, inclusive, propõe uma decupagem bastante específica destrinchando as sequências pela minutagem.

Especificamente sobre *ABC da greve*, o autor chama a atenção para uma questão relevante: a obra foi uma das poucas que conseguiu transpor os portões das fábricas, denunciando a violência presente nas linhas de produção. O livro destaca que *ABC da Greve* é um dos filmes que melhor retratam a violência no interior das fábricas durante aquele período. De forma geral, até o final da década de 1970, o que mais se compreendia como filmes nas fábricas eram celebrações de ambientes sem qualquer tipo de contradição. O autor chama a atenção para filmes desse tipo como *O caminho do progresso* (1965), da empresa Scania-Vabis e *É tempo de construir* (1971), filme publicitário da Caterpillar.

Assim como o autor indica outras obras que se assemelham a *ABC da greve*. É o caso de *Acidente de trabalho* (1977), realizado por Renato Tapajós, a serviço do Sindicato dos Metalúrgicos, *Braços cruzados, máquinas paradas* (1978), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall ou *Greve!* (1979), de João Batista Andrade. Entretanto, mesmo essas obras de teor de enfrentamento com a exploração fabril não conseguiram adentrar os portões das fábricas como fez *ABC da greve*.

Ademais, o filme de Hirszman se diferencia por ampliar o escopo da crítica e buscar uma leitura totalizante. Por outro lado, Tapajós, Gervitz, Segall e Andrade faziam filmes sobre questões específicas dos trabalhadores metalúrgicos.

Essa questão levantada por Cardenuto evidencia a diferença de abordagem política entre eles. A disparidade de Hirszman com outros diretores que estavam dividindo com ele o interesse sobre as greves fabris viria de uma tradição da arte nacional-popular. Contudo, há uma abertura de *ABC da greve* para a dramaturgia de avaliação. Como em uma sequência que Hirszman abre espaço para dois trabalhadores comentarem sobre suas situações:

Ao oferecer o microfone para esses dois homens relatarem as suas aflições, tateando assim os dilemas por eles enfrentados, o cineasta exercitava em *ABC da Greve* um deslocamento já debatido nas teses da dramaturgia de avaliação, o de devolver para o interior da obra a voz do popular, mostrando-a como expressão das crises sociais enfrentadas durante o regime militar. (Cardenuto, 2020: 240).

Cardenuto também chama a atenção para *ABC da Greve* como uma obra que, a partir das teses pecebistas, propõe um elogio ao frentismo, diferente de outros filmes da geração posterior a Hirszman. O ideal frentista é uma peça chave no trabalho de Hirszman. O autor salienta que uma discussão importante é lançada em *ABC da Greve*: conseguirá o frentismo, como ato político, enfrentar o autoritarismo?

Outro tema que emerge em *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência* seria o etapismo. A ideia de que a vitória dos trabalhadores viria por etapas. Em *ABC da greve*, os discursos de Lula – líder sindical à época – valorizando a greve enquanto os pedidos dos trabalhadores não eram atendidos pelos patrões. Entre os dias 27 de março a 13 de maio de 1979, Lula pediu um voto de confiança para os trabalhadores afirmando que retornaria a greve se as exigências não fossem atendidas. Após o período de negociações, alguns pedidos dos metalúrgicos não foram aceitos.

Dessa maneira, alguns trabalhadores se colocaram contra as decisões da diretoria, porém, outros, acataram a decisão de Lula. O autor chama a atenção para a intenção de Hirszman de expor esse conflito interno à própria classe trabalhadora, ao contrário de *Linha de montagem* (1981), de Renato Tapajós. Cardenuto também chama a atenção de que, por mais que conflitos internos interessem à Hirszman, o filme se encerra celebrando a diretoria dos metalúrgicos por conseguir estabelecer negociações e dar continuidade ao sindicalismo. Haja visto que existia temor por parte de uma ação violenta e autoritária do governo militar brasileiro.

A análise de *Eles não usam black-tie* funciona, de alguma forma, como o ápice do livro. O autor destaca uma questão importante: Hirszman e Guarnieri tinham o projeto de realizar um filme chamado *Segunda-Feira, Greve Geral*.

Porém nunca foi realizado. Cardenuto se utiliza do roteiro, então, para estabelecer relações entre a obra nunca produzida e *Eles não usam black-tie*. É evidente que *Eles não usam black-tie* era de extrema importância para Hirszman e a preparação foi bastante longa. O autor afirma que havia “o desejo de Hirszman e Guarnieri em ultrapassar o idealismo existente na antiga manifestação da arte nacional-popular” (Cardenuto, 2020: 312), evidenciando também, que a arte nacional-popular marcou Hirszman profundamente, e se desvencilhar desse idealismo da década de 1960 foi um trabalho constante.

No início da década de 1980, com a derrocada da ditadura civil-militar se aproximando, a censura já não era tão intensa como antes. Um filme de cunho esquerdista como *Eles não usam black-tie* era liberado sem maiores problemas. Na verdade, o que mais dificultava a produção fílmica no período eram as crises financeiras. Hirszman defendia a industrialização do cinema no país como uma forma de aquecer a produção e facilitar a profissionalização. Segundo ele, essa prática auxiliava o cinema brasileiro em todos os níveis. Mesmo as produções experimentais teriam mais facilidade de existirem em um contexto industrial.

Dessa maneira, Cardenuto indica que a proximidade de *Eles não usam black-tie* com a linguagem clássico-narrativa se associa a uma ideia de aproximação do público médio, além da adesão à dramaturgia de avaliação. A síntese entre emoção e conscientização política é uma guia para Hirszman em *Eles não usam black-tie*. a progressão dramática linear, as técnicas do cinema clássico, os atores televisivos e o melodrama convivem com um compromisso com uma arte crítica e engajada.

Sobre a questão da adaptação da peça escrita em 1956, Cardenuto chama a atenção para uma unidade homogênea que Guarnieri estabelece sob os preceitos do nacional-popular. O filme, ao contrário, expunha as fissuras no próprio campo sindical. O processo de adaptação da peça é fundamental para Hirszman. A questão principal era reaver o pensamento comunista que atravessa o texto de Guarnieri para o início da década de 1980, quando o filme foi realizado. Inclusive, há um destaque para o personagem Otávio – chefe da família – que, no filme, se torna o símbolo de uma decadência pecebista.

Uma última questão sobre a adaptação que Cardenuto identifica é a proximidade com a morte no trabalho de Hirszman:

Sem romper com a herança de um cinema que apostava na revisão da militância comunista, na linha da dramaturgia de avaliação, Hirszman realizou um filme cuja narrativa, composta por meio da memória de uma geração derrotada pelo autoritarismo, propõe a leitura do Brasil como uma nação despedaçada pela violência e pela aguda crise social. (Cardenuto, 2020: 391).

O autor não destaca o filme como pessimista devido a um momento histórico difícil, mas como o fim de uma geração que lidou com um estado autoritário por décadas.

Por fim, ainda há um posfácio em que o autor faz uma análise do próprio percurso de sua pesquisa para desvendar a obra de Hirszman, especialmente de *Eles Não Usam Black-Tie*. Mesmo que seja um trabalho acadêmico e de rigor científico, o autor expõe condições sentimentais que o levaram para sua análise. Assim como resgata cartas de leitores de diferentes jornais e revistas, que manifestavam emoções sobre o trabalho de Hirszman à época. “As lágrimas, quando jorram, não são tão racionais assim” (Cardenuto, 2020: 408), afirma o autor.

Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência preenche uma lacuna na história do cinema brasileiro ao mergulhar na obra de um realizador ligado ao Cinema Novo, mas a partir de sua produção nas décadas de 1970 e 1980. Dessa maneira, adiciona uma questão importante: como o Cinema Novo se desdobrou posteriormente ao seu auge. Inclusive, diretores como Leon Hirszman, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e outros ligados ao movimento tiveram projeções distintas.

Neste sentido, é muito importante o conceito de dramaturgia de avaliação que Cardenuto traz para analisar a carreira de Leon Hirszman durante os seus trabalhos posteriores ao movimento cinemanovista. O autor destaca, justamente, os desdobramentos do conceito de nacional-popular – ponta-de-lança para os artistas tidos como engajados na década de 1960 – e repensa a carreira de um realizador do grupo em um percurso posterior ao seu momento mais estudado.

A relação criada entre cinema e teatro também são relevantes para os estudos artísticos no Brasil. Longe de uma ideia de compartimentalizar o conhecimento e debater apenas uma delas, Cardenuto compõe uma relação intrínseca entre a produção de Leon Hirszman com a de dramaturgos contemporâneos à ele. Destaca ainda, aproximações e distanciamentos do cinema e do teatro no Brasil do período, que enriquecem o contexto histórico, ao qual o livro se dedica.

Pensar diferentes formas artísticas no mesmo período se faz necessário para encontrarmos novas perguntas sobre a produção artística brasileira. Dessa maneira, *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência* é pertinente na história do cinema brasileiro, e também, nas pesquisas teatrais.

Por fim, cabe destacar o cuidado da obra em entregar um caderno de fotografias sobre a produção de *Eles não usam black-tie*. O roteiro de *Que país*

é este?, além das fichas técnicas dos filmes dirigidos por Leon Hirszman e de documentários sobre o contexto do movimento operário na década de 1970. O capricho da pesquisa obtém maior destaque com o belo trabalho da Ateliê Editorial. O que auxilia *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência* a se tornar um livro imprescindível para a pesquisa da história do cinema brasileiro.

Referências Bibliográficas

- Cardenuto, R. (2020). *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência*. São Paulo: Ateliê.
- Xavier, I. (2021). *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

Cartografias

Fabiola Notari*

Local e data da entrevista: chamada Zoom, 17 de Março de 2021.

Silvio Tandler (Rio de Janeiro, 1950) é cineasta, pesquisador e professor. Nos anos 1960 o cineclubismo foi a sua porta de entrada no universo do cinema. No início dos anos 1970, esteve no Chile governado por Allende, registrando em imagens os diferentes projetos populares esvaçados pelo golpe de 1973. Viaja a Paris em 1972 para estudar cinema, onde participa de coletivo ligado a Chris Marker. Obtém uma licenciatura em História pela Universidade de Paris 7 e, em 1976, recebe o título de mestre¹ com uma dissertação sobre a obra do cineasta holandês Joris Ivens orientada por Marc Ferro na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS). De volta ao Brasil, realiza, dentre outros trabalhos, *Os anos JK, uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1984), documentários de grande sucesso de público. Diferentes personagens de nossa história político-cultural foram objeto de sua atenção, como, por exemplo, Carlos Marighella, Glauber Rocha, Milton Santos, Tancredo Neves e Josué de Castro. A articulação entre cinema e história ganha em *Utopia e barbárie* (2010) um esforço de síntese dos acontecimentos mais importantes ocorridos nos últimos cinquenta anos. Ao longo de sua trajetória, constituiu um riquíssimo acervo de imagens e depoimentos sobre o mundo contemporâneo que conta, hoje, com mais de 70 filmes de curtas, médias e longas-metragens. Este riquíssimo repositório cresce na medida em que inúmeros projetos cinematográficos e televisivos são concretizados, como é o caso de *Militares da democracia: os militares que disseram não* e *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça*, ambos de 2014.

Silvio Tandler recebeu mais de sessenta prêmios, dentre eles seis Margaridas de Prata – C.N.B.B. – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, e o Prêmio Salvador Allende no Festival de Trieste, Itália, pelo conjunto da sua obra. Em 2011, recebeu o título de Notório Saber da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde lecionou de 1979 a 2019.

* Instituto Angelim, Departamento Cultural. 13561-532, São Carlos, SP, Brasil. E-mail: bionotari@gmail.com

1. Na década de 70, este diploma equivalia ao Mestrado. Com a reforma recente do ensino na França, este diploma enquadra-se agora na categoria graduação.

Fabiola Notari: Sobre o pandemônio, conte mais sobre esse conceito.

Silvio Tendler: Não é só uma discussão de palavras. É uma discussão conceitual. Olhando por outro ponto de vista, é a tragédia como método. O (des)governo de Jair Bolsonaro está provocando essa tragédia. Há elementos de comprovação. Eliane Brum escreveu um artigo a partir de dados da USP que diz que a pandemia, da maneira como está sendo tratada no Brasil, é proposital, sendo o número de mortes proposital. Eu não sou um catastrofista a ponto de imaginar que seja uma coisa de laboratório, até porque atingiu o mundo inteiro, mas a maneira como está se dando o enfrentamento contra o coronavírus mostra que está havendo uma política mórbida, necrófila. A única questão que eu não entendo, dentro de uma racionalidade, é porque está morrendo gente de todos os lados.² Se estivesse atingindo apenas uma determinada camada social, um grupo político ou cultural, nós entenderíamos que há um direcionamento. Mas morreu nesta semana o deputado que apresentou o projeto contra a lei de vacina obrigatória.³

Esta questão da tragédia como método é o que gera a ideia da pandemônia. O trabalho que estou fazendo, é como o vírus, mutante. No momento estou trabalhando em três propostas: *A bolsa ou a vida*; *SUS: a saúde tem cura*, e um filme sobre o sindicalismo. Os três filmes estão sujeitos às circunstâncias e conjunturas políticas. Então, estou tendo de mexer neles, porque os acontecimentos políticos, históricos e cotidianos os vão alterando. Eu estou neste caminho da criação pandemônica, tanto do ponto de vista estético, filosófico, político, quanto da realidade que estamos vivendo no Brasil.

Diferente de Portugal, que tem um governo preocupado em combater o Covid-19, no Brasil há um governo completamente irresponsável, no qual o Presidente da República sai no auge da pandemia para comer cachorro-quente em espaço público. Passa a mão no nariz e na sequência cumprimenta as pessoas. Ele não usa máscara, e recomenda às pessoas a não usarem. Diz que é contra a vacina e evita a compra delas. É uma realidade muito diferente. Imagino que seja difícil para o europeu entender. Ele vai achar que nós estamos com um discurso paranoico, mas se ele acompanhar uma semana de jornal no Brasil, verá o quanto o governo é irresponsável e genocida.

FN: Em algumas conversas e entrevistas suas pelo YouTube é possível observar que há uma relação direta entre os filmes por você realizados e os seus

2. Importante refletir sobre esta afirmação. A maioria absoluta de mortos vem das classes sociais do nível inferior de nossa sociedade. Só não houve muito mais mortes, devido ao atendimento do SUS, tão desprezado pelos governantes em suas lógicas neoliberais. O número de mortos entre um e outro lado é incomparável.

3. E quantos da população dos invisíveis morreram?

respectivos contextos históricos, como também a influência do contexto na interpretação de um filme, um influenciando o outro e vice-versa. Como dito por você, há hoje a estética do confinamento ou estética da videoconferência, que considero estar no contexto do pandemônio. É apenas uma questão formal, plástica ou também conceitual?

ST: Esses conceitos são uma construção. Quando o mundo se fechou para o que ainda seria a pandemia, eu e minha equipe fomos para a videoconferência. Não havia essa formulação da estética do confinamento, era o cinema do possível. Todo mundo trancado em casa, sem poder sair. Nós nos vimos pessoalmente pela última vez no meu aniversário, 12 de março. Três dias depois, no dia 15 de março, o Secretário Geral da OMS (Organização Mundial da Saúde) declarou a pandemia e o Brasil fechou, assim como os muitos países do mundo. Ninguém mais se encontrou.

Uma assistente do filme *Arte Urbana*, uma pessoa recém-chegada ao cinema, estava muito preocupada com a estética. Até então, estávamos fazendo as entrevistas em estúdio, com fundo cromaqui para inserir depois a arte daquele artista, ou fundo preto para ressaltar a imagem do entrevistado. De repente, fomos para casa, começamos a entrevistar da mesma forma como estou aqui conversando com você. Essa assistente disse que as imagens não ficariam boas... Respondi: “Ou fazemos assim ou não fazemos nada. Eu prefiro fazer assim.”. Fomos para a videoconferência.

Minha geração já viveu outras pandemias. Na época, não usamos esse termo porque não tinha esse alto grau de letalidade. Foram elas: Gripe Aviária (Influenza e A H1N1), Peste Suína e Vaca Louca. Percebemos que o processo seria mais lento do que imaginávamos. Era uma questão mundial, e não só brasileira. Fomos então para a estética do confinamento porque não tínhamos escolha.

Para o *Arte Urbana*, entrevistei artistas que ganhavam seu sustento se apresentando em espaços públicos – grafiteiros, poetas, músicos etc. Com o isolamento social, essas pessoas deixam de ganhar o seu sustento. Precisaram se reinventar para viver. Pediram ajuda, fizeram “vaquinhas”. Algumas organizações que trabalham com Cultura foram generosas e compraram *lives* deles para que pudessem se apresentar. Os grandes artistas ganharam muito dinheiro, com grandes espetáculos, cenário, iluminação, som... E os artistas de rua fizeram suas apresentações com a estética do possível. Eu parei de registrar esses artistas na rua e comecei a registrá-los em suas casas conversando comigo. O grafiteiro mostrou seu caderno de processo, seus *sketchs*, o rapper fez um rap para mim. Nesta semana, tivemos um violinista que tocou exclusivamente para nós. Tudo se tornou uma grande construção.

Para os outros filmes que estavam sendo produzidos, capturamos imagens na rede. Estamos construindo a estética do confinamento. E agora, neste momento, saímos do isolamento social para o caos social. Hoje o Brasil tem mais de 14 milhões de desempregados passando fome.⁴ As pessoas que moram em favelas, como podem fazer isolamento social com dez pessoas morando na mesma casa? No mesmo cômodo? Locais onde o ar não circula. Não há água, nem esgoto. Nas valas do esgoto o vírus circula. Então, fomos para o caos. Assim, surge o conceito de pandemônio. E tudo isso entra nos filmes, incide sobre *A bolsa ou a vida*, sobre o filme do SUS e no filme do sindicalismo, pois na última reforma trabalhista houve perdas dos direitos sociais, deixando a população desprotegida.

Para mim, vivemos uma pandemônia. O problema não é só na saúde, é a asfixia coletiva que vivemos. Na questão da arte e cultura é mais grave. Como política eleitoral e de governo, Jair Bolsonaro já anunciava o corte de todos os subsídios às artes e à cultura. Então, em 2018, os artistas já estavam com problemas. Alguns se juntaram em coletivos na tentativa de fazer a arte do possível, mas já estávamos numa crise econômica e de produção antes da pandemia. Ela só agravou a nossa situação. Essa é uma construção pensada pelo governo que também atingiu a educação e a saúde.

Isso não é pandemia. É pandemônio. Uma tragédia provocada. O genocida eleito pelo povo, que quer exterminar a si mesmo.

FN: Imagino que, para você enquanto cineasta, seja doloroso ver esse extermínio. No caso, o silenciar da voz do povo, dos invisíveis e suas memórias.

ST: Minha caminhada é outra. Eu sei que estamos vivendo em meio a uma tragédia. Estamos numa “câmara de gás a céu aberto”.⁵ Eu aprendi com algumas experiências de campo de concentração que na verdade não devemos nos entregar à morte. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha,⁶ há uma cena em que o personagem diz assim:

- Se entrega, Corisco!⁷
- Eu não me entrego, não!
Eu não sou passarinho
Pra viver lá na prisão
- Se entrega, Corisco!
- Eu não me entrego, não!
Não me entrego ao tenente

4. Cerca de 20 milhões passam fome no Brasil de 2021, segundo relatório da Oxfam.

5. Citação ao manifesto.

6. Em 2021, quarenta anos sem Glauber Rocha.

7. Link vídeo: www.youtube.com/watch?v=rHm0Az4PbAg

Não me entrego ao capitão
Eu me entrego só na morte
De parabelo na mão
- Se entrega, Corisco!
- Eu não me entrego, não!
(Mais forte são os poderes do povo!)

Ela reflete o espírito de luta. Eu não baixei a cabeça. Então, eu fui formulando. Me irritava, na primeira fase da pandemia, nós estarmos pautados pelo genocida. Ele falava uma babaquice, ficávamos uma semana respondendo, até que ela se esvaziava. Na semana seguinte, outra babaquice, e ficava todo mundo respondendo. Não devemos responder, temos de ser propositivos. Foi assim que criei o *Estados Gerais da Cultura*, o qual mobiliza muita gente. No último domingo tivemos a 30ª reunião.

Quando começou a briga por vacina, eu propus um manifesto. Chamei Dom Mauro Morelli como parceiro, alguns jornalistas e escrevemos o manifesto *Vida acima de tudo*. Um grande economista criticou nosso manifesto. Como é um grande amigo, tive a liberdade de responder no privado: “Os mortos não têm pátria. Os genocidas não têm perdão.”

Você já parou para imaginar a quantidade de viagens que eu tenho feito pelo mundo com essa caixinha aqui? Ao invés de me entregar, eu busco alternativas. Estamos reagindo contra o genocida.

FN: Não tem como separarmos o artista do agitador cultural. E isso vale também para o processo de criação. Sempre foi assim? Você sempre teve essa postura contestadora? Aglutinadora?

ST: Eu sempre fui um agitador. Desde criança, eu era o pior aluno na escola, onde eu comandeí greves. Fui cineclubista e presidente da Confederação de Cineclubes. Virei presidente da Associação de Cineastas. Não me satisfaz apenas o espaço de criador, quero ser um aglutinador. A minha estratégia é a da fagulha. O jornal do Lênin se chamava *Iscra* (Искра) que quer dizer faísca, centelha. Eu não gosto de elementos sedimentados, gosto de provocar incêndios... É fundamental criar amálgamas, links.

FN: Fazer cinema é pensar de forma coletiva. Ser esse agitador é orquestrar ações.

ST: Ninguém faz cinema para si próprio. Quando faço um filme, eu quero conversar com o público. Quero falar para quem não conheço e para quem não conhece o tema. Quero chamar atenção para esse tema. Assim foi com *Jango*; *Os Anos JK*; *Marighella*; *Encontro com Milton Santos*; *Glauber o Filme*; *Labirinto do Brasil*. Estou sempre trabalhando o lado oculto dos personagens,

aquilo que ninguém discute. Para mim, cinema é essa criação, agitação. Não há formulário padrão, cada filme é um filme.

FN: Pensando sobre um mapa de afinidades, uma cartografia dos afetos. Quais seriam os pontos de contato? Pontos que ligam o criador, Silvio às criaturas como Jango, JK? Entre seus mestres e/ou gurus e suas produções?

ST: Na verdade, a vida é construção. Eu não comecei a fazer cinema quando conheci o Chris Marker ou Joris Ivens. Eu conheci o cinema quando nasci, dentro de casa, porque meu pai sempre foi um homem de vanguarda, ele sempre quis ter a última novidade tecnológica em casa. Eu olhava para o armário de roupas dele e tinha uma infinidade de câmeras fotográficas que hoje eu sei, eram a tecnologia de ponta da época.

Eu guardei duas das câmeras do meu pai. Uma Rolleiflex, que foi a última câmera profissional que ele comprou nos anos 50, e uma Filmadora Revere 16mm, também dos anos 50. Eu não cheguei ao cinema, o cinema chegou até mim, na minha casa. Meu pai tinha um Projetor Bell Howell de cinema 16 mm. Todo final de semana havia sessão de cinema. A Citera Produtora e Distribuidora Cinematografica LTDA, localizada aqui no Rio, alugava filmes e seriados – seriados Western, da África, de terror – víamos tudo de cinema. Havia uma outra empresa, a Corrêa Souza Filmes LTDA que distribuía desenhos animados. Tinha uma pessoa que trabalhava na Metro Goldwyn Mayer que pegava as cópias de 16 mm dos filmes e as alugava. Por exemplo, eu vi em casa *O Grande Caruso*.⁸ Então eu via esses filmes em casa. Essa é a primeira afinidade.

A segunda afinidade tem relação com minha mudança aos seis anos para a Rua Raimundo Correia, em Copacabana, número 27, apartamento 602. Anote esse endereço! Ele será importante para a história, e ele vai ter consequências cinematográficas posteriores. Esse prédio localizava-se numa transversal da Avenida Copacabana. Ela ficava entre a Rua Santa Clara e a Rua Constante Ramos, duas grandes ruas de Copacabana. Em frente à minha casa, a uns 100m, havia os três maiores cinemas de Copacabana.

O Metro Copacabana tinha o melhor ar condicionado da cidade. Lá, passavam os grandes clássicos – *Ben Hur*,⁹ *Os 10 mandamentos*.¹⁰ Os ingressos tinham lugar marcado e havia lanterninhas com luvas brancas que te levavam ao seu lugar na sala. Um domingo por mês, pela manhã, havia sessões, ou de *Tom e Jerry*, de ou *Carlitos* ou de *O Gordo e o Magro*. Dos seis anos de idade em diante passei assistindo a esses filmes. Ao lado dessa sala de cinema fi-

8. *O grande Caruso*. Direção de Richard Thorpe (1896-1991). EUA, 1951 (109 min.).

9. *Ben Hur*. Direção de William Wyler (1902-1981). EUA, 1959 (212 min.).

10. *Os dez mandamentos*. Direção de Cecil B. DeMille (1881-1959). EUA, 1956 (229 min.).

cava o Art-Palácio, onde assisti aos filmes europeus, principalmente italianos. Foram os filmes da minha adolescência.

A sala de cinema Copacabana ficava a poucos metros atrás. Nessa sala, eu assisti a *Detetive de Saias*.¹¹ No dia 1º de abril de 1964 eu estava lá quando eu soube que Jango tinha saído do Rio de Janeiro e tinha ido para Brasília. Eu ouvi a gritaria em Copacabana e fui logo para casa. Mas ali, em 1968, eu tive um dos melhores dias da minha vida. Cheguei ao cinema e vi que Nara Leão estava sentada na sala em companhia de uma senhora, provavelmente sua mãe. Na hora, em plena juventude, pensei: “Tenho que falar com ela”. Fui até ela e perguntei: “Você dá aula de violão?”. Ela riu e respondeu: “Eu não, mas tenho uma amiga que dá”. E me indicou a Wanda Sá que, anos depois, foi casada com Edu Lobo.

Eu frequentava esses três cinemas. Minha mãe me levava muito ao cinema. Eu conhecia todas as chanchadas. Eu gostava tanto de cinema que chegava ao ponto de esconder da minha mãe as críticas que saía no jornal só para ir ao cinema ver o filme e tirar minhas próprias conclusões. Vi Violeta Ferraz, Grande Otelo, Oscarito. Assisti a um documentário que me marcou para o resto da vida – *Kirongozi, Mestre Caçador*.¹² O diretor era um brasileiro rico de São Paulo que foi fazer uma caçada a elefantes na África e a documentou, fazendo um longa-metragem. Naquela época, eu devo ter ficado com pena do elefante, não me lembro, mas achei o fato de um brasileiro filmar na África uma atitude ousada.

Essas experiências vão me construindo. Vão fazendo a minha cabeça. Quando há o Golpe de 64, há também o nascimento do Cinema Novo. Um filme a que eu não assisti na época, pois não tinha idade, mas que eu morria de vontade de assistir era *Os Cafajestes*¹³ de Ruy Guerra, com Norma Bengell nua na praia. Eu fiquei com essa coisa na cabeça. Anos depois, me tornei um grande amigo de Norma. Nós chegamos tarde um na vida do outro, mas minha história de amor com ela começa com esse filme.

Tudo é uma construção... Depois, comecei a ver muita comédia italiana. *Ontem, hoje e amanhã*,¹⁴ *Il sorpasso*.¹⁵ Quando me politizei, meu filme da vida foi *Os companheiros*¹⁶ – um filme sobre uma greve de ferroviários e um

11. *Murder, Inc.* Direção de Burt Balaban (1922-1965), Stuart Rosenberg (1927-2007). EUA, 1960 (103 min.).

12. *Kirongozi, mestre caçador*. Direção de Geraldo Junqueira de Oliveira. Brasil, 1957 (76 min.).

13. *Os Cafajestes*. Direção de Ruy Guerra (1931). Brasil, 1962 (100 min.).

14. *Ontem, hoje e amanhã*. Direção de Vittorio De Sica (1901-1974). Itália, 1963 (119 min.).

15. *Il sorpasso*. Direção de Dino Risi (1916-2008). Itália, 1962 (105 min.).

16. *Os Companheiros*. Direção de Mario Monicelli (1915-2010). Itália, 1963 (126 min.).

professor que os ajuda. Nós usamos esse filme no Brasil de forma militante. Eu, muitos anos depois, fui à Itália e conheci Mario Monicelli. Ao entrevistá-lo, contei essa história e ele me respondeu: “Engraçado, aqui na Itália era uma comédia.”.

Eu fui construindo. Depois de 64, o *Jornal do Brasil (JB)* era o grande jornal liberal do Rio de Janeiro junto ao *Correio da Manhã*. O JB e a Mesbla, que era uma grande loja de departamentos, promoveram o *Festival de Cinema JB Mesbla*. Eu vi jovens, um pouco mais velhos do que eu, fazendo filmes. Pensei e disse: “Se eles podem, eu também posso.”. No mesmo instante, olhei para a prateleira do meu pai e vi uma filmadora. Aí eu começo a sonhar em fazer cinema.

O que se tem que fazer? Tem que organizar. Criei o cineclube 4C – Cineclube Charles Chaplin. Nós não tínhamos sede, ele era itinerante, funcionava nas nossas casas, uma vez por semana alguém projetava os filmes. E as mães ofereciam cachorro-quente e refrigerante, enquanto debatíamos filmes. Vimos *O Processo*,¹⁷ de Kafka, adaptado por Orson Welles. O filme mais palatável que tinha era *A guerra dos botões*,¹⁸ de Yves Robert. Tudo isso vem fazendo a minha cabeça.

Depois de montar o cineclube, precisei registrá-lo na Federação de Cineclubes. Nessa época, a sede da federação era na Cinemateca do MAM. E foi assim que comecei a frequentar a Cinemateca. Conheço seu diretor. Ele deve ter me achado o garoto mais chato, porque eu não o largava, perguntava sobre tudo. Um tempo depois eu viro presidente da Federação de Cineclubes e esse diretor me ofereceu uma entrada permanente na Cinemateca - tive total liberdade de entrar na Cinemateca e assistir a algum filme. Cosme Alves Netto era o diretor da cinemateca. Pode colocar no mapa das afinidades. Ele me dá uma bolsa para o curso de cinema com Ronald Monteiro. E adivinhe? Quem apresentou neste curso o filme *Macunaíma*?¹⁹ Joaquim Pedro de Andrade. Tudo isso aos 18 anos de idade.

Eu ficava no bar que havia no MAM, ao lado da Cinemateca. Era um bar frequentado por todos os artistas da época. Tinha lá uma galeria de cursos que era frequentada pelos melhores – Rubens Guerra, Rubens Gerchman. Todos os grandes artistas estavam lá. Eu tomava guaraná e comia torta. Era uma torta maravilhosa, de creme com umas bolinhas. . . Lá encontrei Macalé (Jards Anet da Silva), Caetano Veloso, Gilberto Gil. . . Era um ponto de encontro das artes.

17. *O Processo*. Direção de Orson Welles (1915-1985). EUA, 1962 (119 min.).

18. *A guerra dos botões*. Direção de Yves Robert (1920-2002). Itália, 1962 (90 min.).

19. *Macunaíma*. Direção de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988). Brasil, 1969 (95 min.).

Nessa mesma época, no MAM, Paulo Afonso Grisoli estava encenando a peça *A Construção*. E um dia, para fazer finanças, eles organizaram uma récita com Vinicius de Moraes e Pablo Neruda. Lembro que pedi ao Grisoli para entrar, mas ele não deixou, me fez esperar. Quando Neruda entrou, cheguei perto dele e disse: “Yo quiero verlo y no tengo dinero”. Ele respondeu: “Venga”. Nessa hora, entramos Vinicius, Neruda e eu. Meu mundo era esse.

Eu frequentava o bar Tangará, cheio de artistas populares - o Limão Sul. Era uma mistura de passeatas, movimento estudantil e cineclube. Nós fizemos uma faixa – Cineclubes contra a Ditadura. Nós vivíamos o mundo, enquanto aprendíamos cinema. Frequentando a Cinemateca do MAM eu conheci Ney Sant’Anna, grande cineasta brasileiro que aparece no mapa dos afetos. Conheci também o Geraldo Sarno, menos afeto e mais cinema.

Eu tomei conhecimento de um panfleto que eles fizeram no MAM sobre o cinema de Joris Ivens. É o primeiro texto que eu leio a respeito do documentário. No panfleto tinha a seguinte frase: “Onde tem fogo, eu estou lá”. Lendo essa frase, pensei: “Quero ser como ele”. Nesse mesmo momento conheci Vladimir Carvalho, um jovem paraibano. Estamos em 1968. Ele tinha sido assistente de Eduardo Coutinho na primeira fase do filme *Cabra marcado para morrer*.²⁰ É ele quem tira a Dona Elisabeth Teixeira do engenho, onde estavam filmando, quando chega o exército. Ele me chama para filmar com ele no sertão da Paraíba. Ele diz: “Vamos lá menino. Vamos aprender.” Naquele momento não aceitei, mas ficamos amigos.

Voltando para a Rua Raimundo Corrêa... No meu prédio morava, no 4º andar, o Zelito Viana, casado com a Vera de Paula. Ele era o produtor e sócio de Glauber Rocha. Um grande agitador. Eu vivia na casa dele. Foi lá onde conheci Leon Hirszman e Eduardo Coutinho. Na parte dos fundos do prédio, nº 404, morava o Paulo Alberto Monteiro de Barros, que depois mudou de nome, virou Arthur da Távola. Ele queria fazer um filme produzido pelo Zelito. Como não tinha dinheiro, me chamou para ser assistente. Eu fui.

No 7º andar, morava um vizinho excêntrico que fazia teatro infantil. Esse vizinho chamava-se Paulo Batata, depois ficou conhecido como Paulo Coelho. Tudo no mesmo prédio. Eu o apresentei ao Paulo Alberto e ao Zelito. Paulo Batata mostrou uma música que ele tinha feito que se encaixava perfeitamente no filme que tínhamos feito, *Fantasia para ator e TV*,²¹ com Marcelo Cerqueira, que hoje é advogado e deputado, uma figura incrível, amigo querido,

20. *Cabra marcado para morrer*. Direção de Eduardo Coutinho (1933-2014). Brasil, 1964-1984 (119 min.).

21. *Fantasia para ator e tv*. Direção de Paulo Alberto Monteiro de Barros (1933-2014). Brasil, 1968.

participação especial de Leila Diniz, trilha sonora de Paulo Batata e cantada por Nara Leão. Essa foi minha estreia no cinema.

Na sequência, vou para o Chile. Paulo Alberto tinha morado no Chile e me passou seus contatos. Lá conheci Miguel Littin, grande artista chileno, Pedro Chakel e o pessoal do Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Vou para França, em 1972. Mas, antes, em 1968 no Brasil, conheci Pierre Castel, cineasta francês que trabalhava no *Cahiers du Cinéma*. Foi um grande agitador cultural. Eu o acompanhei em sua visita ao Rio de Janeiro, o levei para ver apresentação de escolas de samba e para tomar caipirinha. Ele ficou apaixonado pela irmã de um amigo meu. Ela me deu uma carta e pediu para que eu marcasse de encontrá-lo. Ele me recebeu todo ansioso, crente que era uma carta com uma declaração de amor dela. Mas na carta dizia: “Tô colocando o Silvio em contato com você. Ajude-o no que for possível.”. Eu nunca tinha visto uma brochada tão antológica. Ele foi gentil, fez contato com Jean Rouch, o qual me arranjou a documentação necessária para ficar na França.

Fui do Chile para a França num navio. Quando paramos no Peru, entrou um francês, um tanto ligado ao Partido Comunista. Era um pintor surrealista, Fernand Tessier. Ele me apresentou ao crítico de cinema Philippe Odequer e à sua esposa Denise. No caminho até a França, eles me “adotaram”. Conversando com eles sobre minhas ideias meio confusas, meio comunistas, meio rebeldes, meio anarquistas, Philippe me orienta a não procurar o grupo do Partido Comunista pois iria me decepcionar. Disse: “Para as suas ideias eles são muito conservadores. Vá no grupo do Chris Marker. Vá ao grupo SLON. Ele vai te receber.”

Quando cheguei na França, Chris estava no Chile. Deixei um bilhete em espanhol para ele. Dizia: “Soy brasileño. Estoy acá en França. Me gustaría verlo.”. Deixei meu contato, o telefone do Hotel Stela. Um dia, estou no hotel, que era uma espelunca, no 5º andar sem elevador. A recepcionista era uma portuguesa que me chamou em francês para avisar que havia uma ligação para mim. Vou até o telefone, e ouço: “Aqui Chris Marker.” O Chris mandou eu ir até ele naquele momento. E desde então, ele me adotou.

Algun tempo depois, conheci Joris Ivens e ele também me adotou. E, assim, eu monto o meu mapa de afetos para você: Fernand Tessier, Philippe e Denise Odequer, Pierre Castel, Jean Rouch, Chris Marker e Joris Ivens. Com isso você tem a construção na minha vida. Os outros são subprodutos que vão chegando.

FN: É muito interessante você me relatar esses encontros, essas memórias...

ST: Vamos chamar de “Um Acaso Construído”.

FN: Gostei muito de ouvir a importância de Vladimir Carvalho na sua formação.

ST: Vladimir participou comigo de uma live nesta semana e combinamos de fazer um filme a quatro mãos. Quem sabe?

FN: Na entrevista anterior, você comentou que segue um protocolo ético. Você poderia me dizer mais sobre.

ST: Eu tenho um protocolo ético ao entrevistar e ao editar a entrevista. Primeiro, quando vou entrevistar, eu aviso que estou gravando. Eu não vou pegar nenhuma grande declaração de surpresa. Se o entrevistado, no *off*, comentar alguma coisa genial, eu posso até perguntar se a pessoa topa gravar. Se não topar gravar eu posso, de alguma maneira, incorporar como informação minha, mas sem botar na boca do entrevistado e sem sacaneá-lo. Eu parto do princípio que a pessoa que me dá entrevista está me respeitando, confiou em mim, então, não me interessa se eu concordo com ela ou não. Me interessa o respeito que eu tenho que ter por ela. Por exemplo, para *Jango* eu entrevistei vários personagens com dos quais eu não concordo e eles me deram a entrevista sabendo quem eu era. Então, houve uma relação de respeito recíproco. Eu não tenho o direito de sacanear nem o Magalhães Pinto, nem o General Murici, nem desmoralizar ninguém.

Eu tive um diálogo com o General Murici quando o filme ficou pronto e ele me falou: “Seu filme é muito bom. Você é um rapaz muito inteligente. Pena que você seja comunista.”. Falei: “General também admiro muito o senhor, lamento que o senhor seja um homem de direita”. É isso, respeito. Magalhães Pinto foi o articulador civil do Golpe de 64. Me respeitou, foi simpático, generoso. Eu não tenho por que sacaneá-lo no filme. Eu tenho colegas que fazem entrevistas e montam arapucas. Eu não faço isso, eu tenho um código ético.

Agora eu vou – e isso é um direito meu –, desconstruir o seu argumento usando fatos, usando informações. Isso eu faço. *Jango* é um filme contra o Golpe de 64. Eu coloquei todas as informações, tudo o que o General Murici me disse, sem sacaneá-lo. Eu perdi uma grande entrevista para *Jango* porque um jornalista foi fazê-la comigo e ele não usou essa técnica. No meio da entrevista ele mostrou para o entrevistado um documento da CIA que citava o seu nome. Virou uma saia justa e não aconteceu nada, não usamos. Eu não usei algumas entrevistas por essas razões. Teve uma outra, com uma pessoa de extrema direita, que me falou uma série de coisas complicadas. Ao final da entrevista, ele me pediu dinheiro. Eu falei: “Eu pego essa lata agora, abro, queimo tudo e ainda jogo no mar.” Estávamos numa praia, aqui perto da zona

oeste do Rio. “Mas eu não vou te dar um centavo porque você vai sair daqui e vai dizer que você falou isso tudo, porque estava precisando de dinheiro. Então, eu não vou usar o seu material”. Não dei nenhum dinheiro para ele e não usei o material. Este é o meu padrão ético, respeitar na entrevista e respeitar na edição, sem que necessariamente eu concorde.

FN: Sobre o Festival de Brasília de 2020, me conte como foi? Sendo um cineasta, como foi ser curador de filmes de outros cineastas?

ST: Esse não foi o primeiro festival que dirijo. Em 1996, fui Secretário de Cultura de Brasília, no governo do PT. Eu lá estava pela cota pessoal do governador. Então, eu estava na secretaria contra a vontade do PT. Eles apostaram no meu fracasso ao se retirarem do festival, se recusaram a trabalhar comigo. Assim, tive que montar a equipe, que foi leal e querida. Fizemos o melhor festival de Brasília. Na época, a turma do PT espalhou *fake news*, diziam que eu traria Robert Redford... Eu nunca falei isso... (risadas).

Eu sou plural e abarcativo por definição. Eu convidei todas as tribos de cinema para estarem naquele festival, que foi presencial. Foi no Hotel de Brasília, o melhor lugar para se ter um festival. Quando assumi a secretaria, o festival era no Hotel Kubitschek. Um hotel escuro, com poucos espaços para as pessoas ficarem juntas. Eu falei que queria o retorno do festival para o Hotel Nacional, que é o seu berço natural. Fiz das tripas coração, mas consegui levá-lo para onde eu queria. O Hotel Nacional tem uma piscina e um saguão, onde você consegue ver todo mundo que está no festival. Convidei todas as tribos, apostamos no renascimento do cinema brasileiro, na sua retomada. No festival entrou *Baile perfumado*,²² os filmes da Tata Amaral, da Sandra Werneck e do Murilo Sales. Tinha de tudo ali. Foi um festival com uma semana de encontros.

O festival de 2020, foi um arremesso no meio da quadra. O secretário de Cultura, Bartolomeu Rodrigues, queria fazer o festival, nós já estávamos em plena pandemia e ele seria cancelado, mas o secretário queria fazê-lo de qualquer jeito. Ao consultar um amigo, que também é jornalista, este disse que só o Silvio Tandler pode fazer esse festival. Me ligaram num sábado à noite e na segunda eu já estava numa reunião do festival. Esse festival foi uma construção porque havia uma guerra entre os artistas de Brasília e o festival.

Foi tudo virtual. Tive reuniões com artistas brasilienses que me disseram: “Em você nós confiamos.” Fiquei como intermediário. O secretário também me deu carta-branca para o que eu quisesse. Na sequência, eu deleguei, pois

22. *Baile perfumado*. Direção de Paulo Caldas (1964) e Lírio Ferreira (1965). Brasil, 1996 (93 min.).

pensei: “Eu não vou ficar julgando filme dos outros. O festival não é do Silvio. O festival é de Brasília.”. Convidei jurados do Brasil inteiro e de tendências de cinema diferentes para fazer a seleção de filmes. Achamos que teríamos poucos filmes inscritos. Foram 700 inscrições. Assim, o problema foi outro: como julgar 700 filmes em 15 dias? Fizemos uma seleção rigorosa e o júri de longa-metragem propôs uma loucura: 5 documentários. Na hora eu falei: “Desde que vocês não digam que a ideia é minha, porque todo mundo vai achar que fui eu... Vou conversar com o secretário. Se ele apoiar, está tudo certo.”. Ficaram surpresos com a ousadia. Este foi o único festival de cinema no mundo que teve cinco documentários e uma ficção, que foi o filme do Orlando Sena.

Conseguimos fazer um festival que chamou a atenção. Trouxemos o Ken Loach. Criamos mesas de debates com diversos temas. Mulheres no cinema. Mesa de arquivo. Homenagem à Cinemateca Brasileira. O que propuseram de mesas, eu topei. Teve de tudo. Todos os grupos, de todos os gêneros. Assim, deu certo. O melhor caminho é a liberdade. Quando trilha o caminho da liberdade você não tem que enfrentar dissenso, você constrói consensos.

Eu sempre me envolvi na parte administrativa. Eu não sou apenas um cineasta, nem um excêntrico talentoso. Eu sou da construção. Quando fui Diretor de Arte e Cultura da Fundação Rio, eu tive sob meu comando Moacir Félix, um grande poeta, Manduca, Arthur Boener e Fausto Wolff. Depois, fui Secretário de Cultura de Brasília. Dirigi o Castelinho do Flamengo, era uma videoteca aqui no Rio. A minha produtora existe desde 1981. Ana Rosa a dirige desde 2011. Mas, de 1981 a 2011 eu a administrava sozinho. Eu sempre estive envolvido com a parte administrativa porque sempre fui o produtor dos meus próprios filmes. Eu não consigo me imaginar produzindo para outros. Na verdade, eu já fiz, é muito deprimente.

O *Zéfiro* não ficou tão bom quanto o que eu queria porque o canal se meteu. Eu estou esperando vencer o contrato com o canal para poder fazer a minha versão do filme, que vai ter muito mais saliência. Como é que você faz um filme de saliência sem saliência?

FN: Silvio, muito obrigada por mais essa conversa. Tenho certeza que vamos fazer um lindo livro juntos.

ST: Beijo Grande! Vamos em frente.

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos e estéticas de resistência

Coraci Bartman Ruiz*

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Múltiplos Meios.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas.

Resumo:

Esta pesquisa dá-se na confluência entre os domínios do documentário autobiográfico, do documentário performativo e da teoria feminista do cinema, com foco no potencial estético-político do campo colaborativo que se forma entre eles. Segundo a concepção de cinema como uma tecnologia de produção de gênero desenvolvida por Teresa de Lauretis, são investigadas as maneiras como documentários autobiográficos realizados por mulheres se configuram enquanto estratégias de resistência. Ao implicar simultaneamente os modos de fazer – produção – e os modos de olhar – recepção – estas estratégias estão intimamente ligadas aos modos de endereçamento dos filmes, ou seja, às formas como as cineastas se comunicam com as espectadoras. Nesse sentido, parte-se de formulações contra-hegemônicas da produção e legitimação do conhecimento, como performatividade (Schechner e Butler), saber localizado (Haraway) e olhar opositor (hooks) para entender como, ao acionar múltiplas perspectivas, os filmes analisados entram na disputa pela discursividade e pela representação.

Assim, no primeiro capítulo são apresentadas as três linhas que guiam o estudo: a teoria feminista de cinema, o documentário performativo e o documentário autobiográfico. No segundo capítulo, são abordados vinte filmes, documentários autobiográficos realizados por mulheres de diferentes nacionalidades num recorte temporal de quase cinco décadas (1972-2020). As análises são organizadas em torno de sete gestos essenciais com os quais as diretoras se dirigem às espectadoras: expor; inspirar; provocar; disputar; apropriar-se; decolonizar; e deslocar. No terceiro capítulo, consta um mapeamento da produção brasileira deste gênero de filmes e, em seguida, uma análise crítica de

* E-mail: coraci@laboratoriocisco.org

minha própria trajetória artística, buscando os gestos que guiam a minha obra e dando a ver o caminho que me levou até a realização do documentário autobiográfico *Limiar*.

Palavras-chave: documentário autobiográfico; documentário performativo; teoria feminista do cinema.

Ano: 2020.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.

Salvando a existência das coisas: os documentários de Wim Wenders

Guilherme de Camargo Scalzilli*

Tese de Doutorado.

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

Instituição: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Resumo:

Esta pesquisa apresenta um estudo da obra documentária do cineasta alemão Wim Wenders, com base nos longas-metragens *Um filme para Nick* (1980), *Tokyo-Ga* (1985), *Um truque de luz* (1995) e *Pina* (2011). O corpus de referência inclui os demais documentários do diretor, enquanto sua filmografia ficcional serve como repertório auxiliar para questões específicas suscitadas ao longo do trabalho. A investigação confirma suas três hipóteses iniciais. Em primeiro lugar, o desenvolvimento das homenagens através de estratégias narrativas que performam os afetos do cineasta no transcurso das captações. Em segundo lugar, a estruturação subjetiva dos relatos, em torno de uma ética experiencial, memorialística e autorreflexiva. Em terceiro lugar, a natureza ensaística das obras, voltada à problematização metadiscursiva do suporte cinematográfico e da linguagem documental, a partir dos dispositivos de registro elaborados em torno de cada universo temático. A análise fílmica, de caráter imanente, considera cada obra como escritura autônoma, dedicando-se aos métodos de abordagem dos temas e de captação audiovisual, aos “pactos narrativos” envolvendo a encenação e a autoencenação dos sujeitos, à organização dos materiais fílmicos e às dialéticas expressivas entre as modalidades de registro e a construção narrativa dos relatos.

Palavras-chave: Wim Wenders; documentário cinematográfico; ensaio fílmico.

Ano: 2021.

Orientador: Henri Arraes Gervaiseau.

* E-mail: guilherme.scal@gmail.com

A reflexividade no cinema documentário: uma análise do filme *Interior. Leather Bar*

Esmejoano Lincol da Silva de França*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC).

Instituição: Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Resumo:

O objetivo da dissertação que apresentamos é analisar como se dão os *gestos Reflexivos* do documentário *Interior. Leather bar. (2013)*, longa-metragem dirigido por James Franco e Travis Mathews que tenta reconstituir cenas censuradas do filme *Parceiros da noite* (1980), de William Friedkin. Com base na produção de diversos autores que teorizam sobre assunto, tendo como campo de estudos o cinema e áreas correlatas (Bernardo, 2010; Hutcheon, 2013; Stam 1981; etc), em primeiro lugar, inferimos a existência de duas modalidades basilares de Reflexividade em um texto fílmico documentário (Aumont & Marie, 2018) – a *Reflexividade cinematográfica*, produzida de maneira autorreferente pelo filme, utilizando, os códigos comuns a todos os filmes; e a *Reflexividade fílmica*, produzida através de um dialogismo *interno* ou *externo* com outros códigos e/ou outros sistemas textuais fílmicos. Em segundo lugar, sugerimos uma *qualificação* do uso da Reflexividade em *Interior. Leather bar.*, propondo *Características* capazes de definir os gestos autorreferentes que compõem nosso objeto de estudo: as Características *Metalinguística (1)* e *Reverenciadora (2)*, indicando os processos fílmicos que expõem o aparato códico e maquínico do cinema, com o objetivo de *revelar, evidenciar* ou *consagrar* a presença quase sempre implícita dos equipamentos e da equipe que ajudam a compor dado produto, bem como cultivar o cinema e suas obras; a Característica *Criativa (3)*, designando os desdobramentos textuais aos quais determinada obra cinematográfica recorre para *engendrar narrativas instigantes* dentro de si própria; por fim, as Características *Analítica (4)* e *Desmistificadora (5)*, determinando o uso crítico da Reflexividade, de modo que o filme possa

* E-mail: esmejoanolincol@hotmail.com / esmejlincol@gmail.com

perspectivar a si mesmo através dos seus atores sociais. Utilizamos como categorias de análise que ilustram tais processos reflexivos as *vozes* (Nichols, 2010) e a *encenação* (Puccini, 2012; Ramos, 2012), guiadas pelas estratégias metodológicas da *Análise fílmica textual*, (Metz, 1980; Aumont & Marie, 2004).

Palavras-chave: cinema; documentário; reflexividade.

Ano: 2020.

Orientador: Marcel Vieira Barreto Silva.

Co-orientador: Bertrand de Souza Lira.

Diretoras brasileiras e a representação da mulher em documentários dos anos 1980

Hanna Henck Dias Esperança*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

Instituição: Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Resumo:

Na década de 1980, as mulheres ocuparam uma parcela expressiva da realização de documentários de curta e média-metragem no Brasil, com uma produção bastante diversificada em termos de narrativa e linguagem. Em vista da pouca quantidade de pesquisas com o mesmo recorte e da dificuldade de acesso aos dados e aos filmes, este trabalho tem como objetivo contribuir para que essa produção encontre maior repercussão e reconhecimento no campo dos estudos voltados ao cinema brasileiro. Através da análise fílmica e em conjunto com textos das mais variadas áreas, discutimos oito documentários que variam entre curtas e médias-metragens: *Mulheres da terra* (Marlene França, 1985), *Marias da castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987), *Sulanca: a revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (Kátia Mesel, 1986), *Como um olhar sem rosto (As presidiárias)* (Maria Inês Villares, 1983), *Mulheres da Boca* (Cida Aidar e Inês Castilho, 1982), *Retratos de Hideko* (1981) e *Hia sá sá – hai yah* (1985), ambos de Olga Fudemma, e *Meninas de um outro tempo* (Maria Inês Villares, 1986). Os filmes colocam em perspectiva a representação feminina no documentário e o papel da mulher na sociedade, articulando o debate feminista, social, político e cinematográfico da época.

Palavras-chave: cinema brasileiro; cinema realizado por mulheres; documentário; curta-metragem; média-metragem.

Ano: 2020.

Orientador: Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo.

* E-mail: hanna.esperanca06@gmail.com

“Maneiras diferentes de trabalhar com a verdade”: A criação visual do universo fictício no documentário *Que bom te ver viva* de Lucia Murat

Jéssica Kelly Rodrigues de Andrade Silva*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFPB/UFPE.

Instituição: Universidade Federal da Paraíba.

Resumo:

A presente pesquisa teve por objetivo investigar, através da análise fílmica do longa-metragem documental *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, possibilidades de criação visual de um universo fictício inserido em um filme documental, através do hibridismo de características dos dois gêneros cinematográficos. *Que bom te ver viva* (1989) foi o primeiro longa-metragem da cineasta carioca que é ex-integrante da luta armada contra a ditadura militar no Brasil, cenário no qual foi duramente torturada e em que passou três anos e meio presa. Esses fatos têm grande influência em suas produções fílmicas, que costumam caminhar pelas fronteiras entre o cinema de ficção e o cinema documental. Lúcia Murat já ganhou diversos prêmios em âmbito nacional e internacional e conta com mais de onze produções de destaque em sua trajetória. Para a realização da presente pesquisa contei com os recursos oferecidos pela pesquisa bibliográfica que, no primeiro capítulo, contribuiu para uma melhor localização da biografia da cineasta. A mesma metodologia de pesquisa também foi utilizada, no segundo capítulo, para identificar características próprias aos gêneros documental e ficcional, bem como suas possibilidade de hibridismo, uma vez que é através desses recursos que a diretora lança mão para a execução de seus filmes. Já no terceiro capítulo a metodologia utilizada foi a análise fílmica, através da utilização de seus processos e recursos reconheci alguns mecanismos utilizados por Lúcia Murat para construir o universo fictício do documentário *Que bom te ver viva*. Através da pesquisa, foi possível observar que dentre as diversas possibilidades de criação visual de um universo

* E-mail: contatejessicarodrigues@gmail.com

ficção em um filme documental, no longa de 1989 o hibridismo se manifesta visualmente através da criação de uma personagem fictícia, interpretada por Irene Ravache e todos os elementos cenográficos com que ela interage.

Palavras-chave: Lúcia Murat; *Que bom te ver viva*; documentário; ficção; mulher.

Ano: 2020.

Orientador: João de Lima Gomes.

Corpos femininas e narrativas simbólicas afro-brasileiras: cotidianidade e (re) existências nas produções audiovisuais do Coletivo Mulheres de Pedra de Guaratiba

Raquel Terto*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação Mídia e Cotidiano.

Instituição: Universidade Federal Fluminense.

Resumo:

Este trabalho tem como objetivo analisar o protagonismo, a poética e a construção narrativa dos vídeos “híbridos” ÊLEKO (2015), QUIJAUA (2016), Fé Menina (2017) e Mar de Elas (2018), obras produzidas pelo coletivo Mulheres de Pedra de Guaratiba, localizado na região oeste da cidade do Rio de Janeiro. Interessa à pesquisa as discussões estéticas e o diálogo que estas obras estabelecem com a história e memória da identidade e cultura negra, situando-as no contexto do percurso dos coletivos que se formam como projetos de luta e resistência no país. Foca-se, particularmente, os processos de identidade e construção de um grupo essencialmente feminino que se mobiliza pela reivindicação de um protagonismo feminino negro. Tais metas implicam, para nós, um percurso metodológico que inclui, além da análise audiovisual, abordar a dimensão cultural, de raça e de gênero revisados pelo campo teórico e metodológico do paradigma dos novos movimentos sociais à luz de uma bibliografia norte-americana e brasileira *de e sobre* o feminismo negro. Justifica-se o caminho escolhido em função da hipótese de que o processo criativo do Mulheres de Pedra é modulado pela perspectiva da resistência cotidiana – território problematizado especialmente por Heller (1985) –, e por uma atuação “em” *Coletivo* (que assumimos justa e potente), contrária à lógica estrutural racista e, portanto, de autoafirmação enquanto mulheres negras.

Palavras-chave: mulheres de pedra; coletivos; cotidiano; cultura afro-brasileira; audiovisual.

* E-mail: ter.raquel@yahoo.com.br

Ano: 2020.

Orientador: Denise Tavares.

O homossexual masculino em *Bichas* e *Xampy*: Corpo, identidade e protagonismo social

Thiago Fraga*

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação Mídia e Cotidiano.

Instituição: Universidade Federal Fluminense.

Resumo:

O objetivo deste trabalho é discutir as identidades e protagonismos associadas ao homossexual masculino nos filmes documentários *Bichas, o documentário* (Marlon Parente, Recife, 2016) e *Xampy* (Daniel Wierman e Paulo Menezes, São Paulo, 2014). Pretende-se, com este foco, observar as estratégias narrativas destas obras em torno destes protagonismos, em cotejo a um cenário marcado pelas revisões dos valores relacionados ao homossexual masculino no Brasil. Entre os autores que balizaram este percurso está João Silverio Trevisan pela recuperação que faz da trajetória do movimento LGBTQIA+ no Brasil e sua relação com o audiovisual brasileiro. Também trabalhamos o conceito de estigma do Goffman e o de preconceito de Heller, além de nos valer de Stuart Hall, Bauman, Tomaz Tadeu da Silva e Judith Butler para discutir as questões relacionadas à identidade. Destaca-se, especialmente, o conceito/proposta da “Ética Bixa” de Paco Vidarte, entendendo o protagonismo do homossexual como corpo político. Quanto à problematização que fazemos em relação às representações homossexuais, recorreremos, mesmo que breve e pontualmente a Maffesoli e Foucault. A abrangência das discussões e a recorrência aos autores citados têm como fundamento um percurso metodológico que teve como ponto de partida o diagnóstico de diversas obras audiovisuais que buscavam problematizar a representação e identidade do protagonismo do homossexual masculino. Tal situação nos levou a uma revisão bibliográfica que buscou recuperar um breve histórico da construção desta representação e também da militância afinada às lutas do movimento LGBTQIA+ o que nos ofereceu as chaves conceituais que estruturam este estudo, isto é, representação, identidade e a “Ética Bixa”, esta última como um horizonte potente na perspectiva

* E-mail: trfraga@gmail.com

de quebra de estereótipos. Este caminho de investigação nos levou a concluir, ao final do estudo, que nos documentários-objetos da pesquisa, existem representações dos limites de transgressão no corpo e na retórica do homossexual masculino autoafirmado “bicha”, e que o entendimento destes limites nos permite novos entendimentos sobre a construção de identidades na comunidade LGBTQIA+.

Palavras-chave: documentário; LGBTQIA+; identidades; cotidiano; homossexual masculino.

Ano: 2020.

Orientador: Denise Tavares.