

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

EDITORA CONVIDADA

Guiomar Ramos

(Universidade Federal do Rio de Janeiro)



Se o mar tivesse varandas
(Videoinstalação em 2 canais, 2017), de Aline Motta

DOSSIER TEMÁTICO

*DOCUMENTÁRIO EXPERIMENTAL: TEORIA,
TENDÊNCIAS HISTÓRICAS E CONTEMPORÂNEAS*

*Documental experimental: teoría, tendencias
históricas y contemporáneas*

*Experimental documentary: theory, historical
and contemporary trends*

*Documentaire expérimental : théorie, tendances
historiques et contemporaines*

#36

SETEMBRO /2024

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 Fluminense, 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, Espanha)
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 Inves-
tigaciones 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 >Périodi-
cité semestrielle
Editores: Marcius Freire (Universidade Estadual de Campinas), [marcius.freire@
gmail.com](mailto:marcius.freire@gmail.com); Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior), penafria@ubi.pt.

Editora convidada para a edição 36: Guiomar Ramos (Universidade Federal do Rio
de Janeiro)
Setembro | Septiembre | September | Septembre | 2024 ISSN: 1646-477X
DOI: 10.25768/1646-477x.n36
Imagem da capa | Imagen de portada | Cover image | Image de couverture: *Se o mar
tivesse varandas* (Videoinstalação em 2 canais, 2017), de Aline Motta.

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo
Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board
that participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à
cette édition: Denise Tavares, Eduardo Tulio Baggio, Javier Campo, José Serafim,
Margarita Ledo Andión, Ruben Caixeta de Queiroz.

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Documentário experimental: teoria, tendências históricas e contemporâneas

Guiomar Ramos 2

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier thématique

Milagre das flores: a interseção entre vanguarda e documentário no *Kulturfilm*

Lucas Murari 6

O som do documentário experimental do *Free Cinema*: ruptura e tradição

Renan Paiva Chaves 21

A performance como dispositivo de produção do artifício em *Lady*, de Ira Sachs

Gabriela Machado Ramos de Almeida 47

Aline Motta: superfícies, arquivos e a expansão do documentário

Gilberto Alexandre Sobrinho 61

Walter Benjamin e a Flor Azul da *A-Encenação Documentária*

Fernão Pessoa Ramos 75

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

Cidade-babel e a diáspora brasileira: cinema direto e testemunho em *Fala Brasília* (Nelson Pereira dos Santos, 1966)

André Lima Monfrini 149

A importância do encontro prévio para a produção de documentário de cunho social

Thífani Postali 169

Retratos y precariedad en el documental latinoamericano

Mariano Veliz 182

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

Entrevista com Pepe Rovano: cineasta ítalo-chileno diretor do documentário *Bastardo: la herencia de un genocida* (2023)

Samuel Torres Bueno & Lua Gill da Cruz

206

Cinema mudo: a montagem de atrações num país em guerra, o vídeo e a micropolítica

Entrevista com João Sousa Cardoso

Ana Miranda

223

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Documentário experimental: teoria, tendências históricas e contemporâneas

Guiomar Ramos*

O conceito de documentário experimental é marcado por uma constante ruptura e reconfiguração das formas tradicionais de representação audiovisual. Desde as vanguardas dos anos 1920 até os filmes militantes dos anos 1960 e 1970, passando pelas inovações tecnológicas contemporâneas, a experimentação sempre foi uma ferramenta crucial para desafiar convenções narrativas e explorar novas maneiras de representar a realidade, levando em conta o impacto da situação histórica sobre essas produções.

A presente edição da *Doc On-line* apresenta o Dossier Temático *Documentário experimental: teoria, tendências históricas e contemporâneas* focado nesse terreno fértil para reflexões sobre a cultura visual. O conjunto de artigos oferece um olhar intenso sobre essa temática, reunindo uma gama heterogênea de conteúdos e de formas de escrita que exploram as tendências das vanguardas no âmbito do gênero documental. Os textos apontam para uma diversidade de momentos históricos dentro do que podemos chamar de cinema documental, abarcando um arco temporal que percorre o séc. XX até o momento atual. Este panorama de práticas inovadoras que rompem com convenções narrativas tradicionais e investigam novas formas de representar a realidade, a partir do que se entende por subjetividade, percepções e abordagens político/poéticas é a prova da importância de se manter vivo o debate em torno do experimental e sua contribuição para o cinema documentário. Rastreado desde a tradição dos movimentos de vanguarda dos anos 1920, especificamente mediante os chamados *avant-docs*, conceito discutido por Scott Mac Donald, avança para o período do pós-guerra, destacando uma mudança significativa nas práticas cinematográficas, anterior às inovações tecnológicas dos anos 1960. Chega aos anos 1990, com o viés subjetivo-autoral da autorrepresentação como construção identitária e desemboca no universo expandido do campo documentário, sobretudo em suas

* Editora convidada para a edição n. 36 da *DOC On-line*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. 22290-240, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: guiomar.ramos@eco.ufrj.br, guiomarramos@yahoo.com.br

vertentes do filme ensaio, vídeo-arte, vídeo-instalação. Através da análise filmica, na busca por uma contextualização histórica ou mediante um mergulho profundo no pensamento teórico, os artigos deste dossier estabelecem um paralelo entre o passado e o presente, destacando a continuidade e a evolução da prática do documentário experimental, mostrando como este permanece sendo um lugar propício à inovação formal e a exploração de novas formas de narrativa e representação. A importância deste dossiê reside em ampliar a reflexão sobre o cinema híbrido e sobre a função das novas tecnologias alinhadas à militância política que existiu no século XX. Abrimos este dossier com o artigo de Lucas Murari *Milagre das Flores: a interseção entre vanguarda e documentário no Kulturfilm*. Murari investiga o surgimento do Kulturfilm e sua importância na transformação do cinema da década de 1920. Através da análise do longa-metragem *Milagre das Flores* (1926), dirigido por Max Reichmann, obra que o autor considera fundamental, acompanhamos a maneira pela qual o filme integra elementos experimentais e documentais na criação de uma narrativa completamente inovadora. Destaca como as técnicas cinematográficas utilizadas para registrar os ciclos de vida das plantas contribuíram para a dissolução das fronteiras entre o cinema documental e a vanguarda artística, oferecendo novas perspectivas sobre arte e ciência, quando os ensaios documentais são esvaziados de qualquer presença humana. Renan Chaves no artigo *O som do documentário experimental do Free Cinema: ruptura e tradição*, revela tendências de ruptura, “em um certo grupo de documentários experimentais produzidos e exibidos de forma independente na década de 1950, sob a alcunha de Free Cinema”. Através da análise de filmes e de manifestos desse grupo, Chaves destaca procedimentos sonoros que inovam e contrastam com produções de tradição *griersoniana*, como a utilização de música gravada durante a filmagem, procedimento ligado aos filmes dos anos 1960/70, reconhecidos como modernos pela presença de equipamentos tecnológicos portáteis. Gabriela Almeida, em *A performance como dispositivo de produção do artifício em Lady*, de Ira Sachs nos traz, do contexto dos anos 1990, a importante vivência da atriz e dramaturga lésbica Dominique Dibbell, através da análise do curta-metragem queer *Lady* (1993), do cineasta estadunidense Ira Sachs. Dialogando com Comolli (2008), Brasil (2011), Lopes (2022; 2016) e Sontag (2020), a autora explora a auto-*mise en scène* como uma questão de performance, onde o corpo e a voz de uma mulher nunca identificada integram tanto elementos de ficção no documentário quanto elementos documentais na ficção. Gilberto Alexandre Sobrinho em *Aline Motta: superfícies, arquivos e a expansão do documentário* aborda o documentário contemporâneo brasileiro através do trabalho da artista visual Aline Motta, refletindo sobre o cruzamento entre a videoarte e a videoinstalação. A autorrepresentação como construção identitária (abordada no artigo de Gabriela Almeida), é trazida aqui a partir do universo expandido do campo documentário, onde a ancestralidade dos povos negros é assumida pela artista que incursiona por vários procedimentos de linguagem, com “destreza multimídia, se desdobrando em uma poética vetorizada por recursos materiais de naturezas diversas”. Por fim, para encerrar este dossier, apresentamos a reflexão de Fernão Ramos no artigo *Walter Benjamin e a Flor Azul da a-encenação documentária*, sobre o conceito de *mise-en-scène* no do-

cumentário ensaístico através de uma imersão no pensamento do filósofo alemão, “em particular *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*”. Modos históricos do documentário como a encenação-construída e a encenação-direta, já trabalhados por Ramos em sua trajetória, são realocados junto aos conceitos de aura, inconsciente ótico, mônada e imagem dialética, tematizados por Walter Benjamin, servindo como tipos de uma encenação documentária de caráter experimental que será definida como “a-encenação”.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier Temático | Thematic Dossier | Dossier Thématique

DOI:

Milagre das flores: a interseção entre vanguarda e documentário no Kulturfilm

Lucas Murari*

Resumo: Este artigo investiga o surgimento do Kulturfilm e sua relevância na transformação do cinema realizado na década de 1920. Com foco na análise do longa-metragem *Milagre das flores* (1926), dirigido por Max Reichmann, o estudo destaca a importância das técnicas de cinematografia empregadas para registrar os ciclos de vida das plantas. Além disso, examina como o filme contribuiu para a dissolução das fronteiras entre o cinema documental e a vanguarda artística, oferecendo novas balizas sobre arte e ciência.

Palavras-chave: vanguarda; Kulturfilm; cinema alemão; experimentação cinematográfica.

Resumen: Este artículo investiga el surgimiento del Kulturfilm y su relevancia en la transformación del cine realizado en la década de 1920. Centrándose en el análisis del largometraje *Milagre das Flores* (1926), dirigido por Max Reichmann, el estudio destaca la importancia de las técnicas cinematográficas. Cinematografía empleada para registrar los ciclos de vida de las plantas. Además, examina cómo la película contribuye a la disolución de las fronteras entre el cine documental y la vanguardia artística, ofreciendo nuevas pautas sobre el arte y la ciencia.

Palabras clave: vanguardia; Kulturfilm; cine alemán; experimentación cinematográfica.

Abstract: This article investigates the emergence of Kulturfilm and its relevance in the transformation of cinema in the 1920s. Focusing on the analysis of the feature film *Miracle of Flowers* (1926), directed by Max Reichmann, the study highlights the importance of cinematographic techniques used to capture the life cycles of plants. Additionally, it examines how the film contributes to the dissolution of boundaries between documentary cinema and the artistic avant-garde, offering new insights into art and science.

Keywords: avant-garde; Kulturfilm; German cinema; film experimentation.

Résumé : Cet article étudie l'émergence du Kulturfilm et sa pertinence dans la transformation du cinéma réalisé dans les années 1920. En se concentrant sur l'analyse du long métrage *Milagre das Flores* (1926), réalisé par Max Reichmann, l'étude met en évidence l'importance des techniques de réalisation. . cinématographie utilisée pour enregistrer les cycles de vie des plantes. En outre, il examine comment le film contribue à la dissolution des frontières entre le cinéma documentaire et l'avant-garde artistique, offrant de nouvelles lignes directrices sur l'art et la science.

Mots-clés : Avant-garde ; Kulturfilm; cinéma allemand ; expérimentation cinématographique.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação. 22290-240, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: lucasmurari@gmail.com

Artigo escrito a convite da editora do dossier temático.

Doc On-line, n. 36, setembro de 2024, www.doc.ubi.pt, pp. 7-13.

Introdução

O mundo é lindo; seu espelho é o *Kulturfilm*.¹

A década de 1920 foi um período marcante para a sétima arte. Nesse relativamente curto espaço de tempo, o cinema testemunhou o florescimento e o desenvolvimento de algumas das mais influentes tradições artísticas. É o caso, por exemplo, de um embrião da categoria de documentário e também de diversas vertentes das vanguardas cinematográficas.² Nesses anos, os filmes começaram a se consolidar como uma forma de arte, desafiando convenções pré-estabelecidas e expandindo suas possibilidades expressivas. A combinação entre inovações técnicas, experimentações estéticas e um desejo de filmar o real aumentaram consideravelmente a complexidades das obras em relação ao momento anterior. Além disso, a publicação de revistas especializadas, o surgimento de salas de cinema de vanguarda (Studio 28, Vieux-Colombier, Studio des Ursulines, entre outras), e a organização de eventos como o *Film und Foto* em Stuttgart, Alemanha, e o primeiro Congresso de Cinema Independente (CICI - *Congrès International du Cinéma Indépendant*) em La Sarraz, Suíça, ambos ocorridos em 1929, fizeram dessa década um período fundamental para a consolidação do cinema como uma importante manifestação cultural do século XX. Toda essa efervescência foi fundamental para legitimar a então chamada sétima arte.³

Outro gênero cinematográfico que se desenvolveu com força nesses anos foi o *Kulturfilm*, uma categoria menos estudada em comparação com outras daqueles mesmos anos. Esses filmes, frequentemente curtas-metragens de não-ficção, buscavam transmitir conhecimentos científicos, históricos e culturais ao público, mesclando convenções proto-documentais e encenações. Os *kulturfilms* tinham fins pedagógicos e eram exibidos nos cinemas como uma espécie de cinejornal, antes dos longas-metragens comerciais. Foi uma tradição popular no período entre guerras, principalmente na Europa,⁴ e eram filmados na intersecção entre ciência, entretenimento e educação. Seu objetivo principal era moldar as ideias do público sobre o mundo.

Apesar de sua relevância, o gênero não recebeu tanta atenção quanto os movimentos de vanguarda ou os estudos em torno dos primórdios do documentário. A pesquisadora Oksana Sarkisova comenta sobre a dificuldade de conceituação do termo:

1. A expressão foi citada por Siegfried Kracauer (1988: 168), com base em um panfleto da UFA distribuído na década de 1920.

2. Para mais detalhes, ver Murari, Lucas. Leviathan e a etnografia sensorial. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 12, n. 1, pp. 1–25, 2023.

3. Para mais detalhes, ver Xavier, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

4. A produção de “filmes culturais” ultrapassou as fronteiras do continente europeu, como evidenciado pelo gênero *bunka eiga* no Japão.

A noção de *kulturfilm* sempre escapou de definições claras. Não faltam dificuldades práticas enfrentadas pelo pesquisador nessa forma de filme extinta e esquiva. Os *kulturfilms* minimizavam a noção de autoria individual, muitas vezes não traziam créditos, usavam *found footages* não atribuídos e eram ofuscados por produções de ficção de alto orçamento (Sarkisova, 2016: 93, tradução minha).

Na Alemanha, país pioneiro nessa tradição, a produção foi impulsionada pelo contexto institucional da indústria cinematográfica nacional, a *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA), que criou um departamento específico para esse tipo de filme em 1918, a *UFA Kulturfilm-Abteilung, responsável pela criação de mais de cento e trinta filmes entre 1919 a 1944* (Rippey, 2010: 187). Para o escritor Siegfried Kracauer (1988: 168), o incentivo aos *kulturfilm* foi uma resposta às dificuldades específicas da estabilização da crise econômica que assolava a Alemanha nos anos seguintes ao término da I Guerra Mundial. Essa grave situação gerou uma redução temporária de longas-metragens de ficção, *exponencialmente mais dispendiosos na época*. As produtoras de cinema sobreviventes, lideradas pela UFA, optaram por produzir curtas-metragens. Além disso, durante os anos da Grande Guerra (1914 – 1918), houve uma ênfase significativa na produção de filmes de não-ficção com objetivos de propaganda militar, destacando o cinema como uma ferramenta poderosa para moldar a opinião pública e mobilizar o apoio nacional. Esses “filmes de atualidades” rodados e exibidos durante a guerra serviram como instrumentos persuasivos para reforçar ideologias durante um período de forte turbulência política.

Outros países europeus também fomentaram departamentos cinematográficos especializados em “filmes culturais”. Um exemplo é a Dinamarca, com a criação da *Dansk Kulturfilm* em 1932. Na União Soviética, a produção sistemática dessa tradição teve início em 1922, e o gênero foi importado em diálogo com categorias de filmes anteriores à Revolução de Outubro, como o cinema “racional” (*razumnyi kinematograf*).⁵

Este estudo, no entanto, focará em um caso específico da Alemanha. Alguns nomes importantes da vanguarda cinematográfica alemã colaboraram diretamente com a realização dos *kulturfilm*, como é o caso de Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann, Georg Wilhelm Pabst e Ludwig Hirschfeld-Mack.⁶ Por meio do fomento público da UFA, os artistas encontravam um terreno fértil para pesquisa de linguagem, se valendo de recursos e dos mais recentes equipamentos técnicos, podendo explorar novas formas fílmicas e outros usos dos aparatos cinematográficos. Nesse contexto, algumas das técnicas amplamente investigadas incluem a animação, o *time-lapse*, a câmera lenta, planos microscópicos, filmagens subaquáticas e o uso do filme para registrar processos e documentar fenômenos naturais.

5. Para mais detalhes ver, Sarkisova, Oksana. The Adventures of the Kulturfilm in Soviet Russia. In: Beumers, B. (ed.). *A Companion to Russian Cinema*. Wiley, 2016. pp. 92–116.

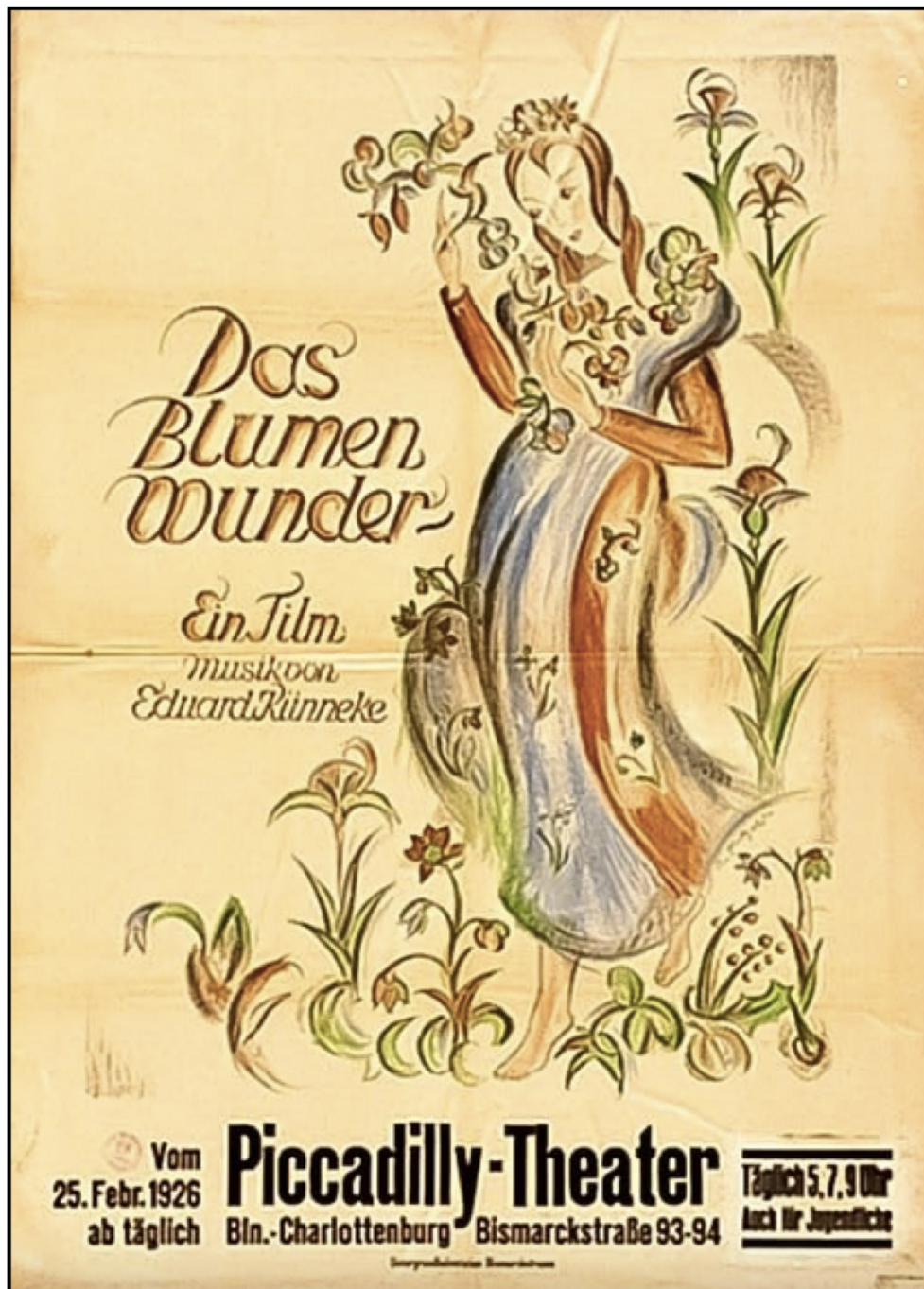
6. Em 1925, Edgar Beyfuß, chefe do departamento da UFA *Kulturfilm-Abteilung*, organizou em Berlim a sessão *Der absolute Film*. Esse evento reuniu filmes abstratos de Walter Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling e Ludwig Hirschfeld-Mack, além de outras importantes obras de vanguarda da época, como *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger e Dudley Murphy, e *Entr'acte* (1924), de René Clair e Francis Picabia.

Em razão das qualidades técnicas e científicas, os *kulturfilm* da UFA se tornaram uma especialidade germânica com grande demanda no mercado cinematográfico internacional – “estes filmes alemães eram produtos artificiais e oblíquos. Porém, encontraram receptividade. Os espíritos estavam estéreis (Kracauer, 1988: 171). A pesquisadora Kimberly O’Quinn (1996: 194, tradução minha) acrescenta: “a tática de promover simultaneamente o Estado alemão e sua imagem internacional por meio de produtos alemães instigou uma transformação no *kulturfilm* em direção a uma agenda publicitária e nacionalista mais evidente”. A ascensão de Adolf Hitler e do Terceiro Reich em 1933 provocou uma mudança drástica no desenvolvimento do cinema produzido no país, transformando-os em veículos explícitos de propaganda nazista. No entanto, mesmo após o fim do Terceiro Reich e a fundação da República Federal da Alemanha e da República Democrática Alemã (Alemanha Oriental) em 1949, os *kulturfilms* continuaram a ser produzidos e exibidos como programas de apoio nas salas de cinema comerciais.

Este artigo vai se concentrar no estudo de um filme alemão realizado nesse contexto, *Milagre das flores* (*Das Blumenwunder*, 1926), dirigido por Max Reichmann.⁷ Essa obra é especialmente relevante por se situar na interseção entre vanguarda cinematográfica, documentário e *kulturfilm*, oferecendo uma compreensão singular de como essas tradições se combinam para refletir sobre ideias técnicas e artísticas presentes na seara da década de 1920. A análise fílmica será o ponto central desta investigação, examinando como a obra integra elementos experimentais e documentais para criar uma narrativa visual (e sonora) inovadora.

7. Max Reichmann (1884-1958) começou sua trajetória no cinema como assistente do diretor alemão Ewald André Dupont. De ascendência judaica, Reichmann foi obrigado a se exilar na França com a ascensão do nazismo em 1933, e posteriormente migrou para os Estados Unidos. Foi uma figura proeminente no cinema alemão nas décadas de 1920 e início dos anos 1930, dirigindo e escrevendo roteiros para filmes de diversos gêneros.

Fig. 1: cartaz de lançamento do filme *Milagre das flores* (*Das Blumenwunder*, 1926), de Max Reichmann



Fonte: disponível na página do IMDB do filme.
A imagem foi digitalizada pela Cinemateca Alemã (*Deutsche Kinemathek*).⁸

8. Cartaz disponível em https://www.imdb.com/title/tt4248850/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em 30 de julho de 2024.

Milagre das flores: da publicidade à vanguarda

Milagre das flores é um *kulturfilm* expandido, tanto em sua duração⁹ – longa-metragem – quanto em sua ênfase na encenação, com destaque especial para a dança. Foi gestado a partir da ressignificação de filmagens de um comercial de fertilizantes encomendado pela BASF¹⁰ (*Badische Anilin- & Sodafabrik* - Fábrica de Anilina e Soda de Baden), em parceria com a *Unterrichts-Film-Gesellschaft* (“Sociedade de Ensino de Cinema”). Reichmann havia sido contratado para filmar o crescimento de flores e plantas, um projeto que desenvolveu largamente entre 1921 e 1925 na cidade alemã de Ludwigshafen. Seu filme, montado com base nesse mesmo material, é estruturado como uma sinfonia em cinco atos separados por interlúdios musicais, e mostra as várias fases desse microcosmo vegetal, desde a germinação até a morte, passando por todo o processo de floração e frutificação. Foi rodado em nitrato de prata, a base dos filmes das primeiras décadas do cinema, e colorido manualmente - cena a cena - com corantes de diversas tonalidades. A estreia ocorreu no Piccadilly Kino, em Berlim, no dia 25 de fevereiro de 1926 (Fig. 1) – estima-se que mais de 70.000 pessoas assistiram a esse filme em 63 sessões esgotadas (Janzen, 2016: 95). A tecnologia cinematográfica desempenhou um papel crucial no realce do experimento, principalmente pelo uso inovador do *time-lapse*, permitindo capturar detalhadamente os processos biológicos das plantas.

A realização de *Milagre das flores* abordou de forma inovadora a interseção entre arte e ciência, revelando como o cinema pode ser simultaneamente uma ferramenta educativa e uma expressão estética de grande impacto. O filme se destaca na imponente filmografia da década de 1920 pela sua capacidade de transformar um tema aparentemente trivial – o ciclo de vida das plantas - em uma obra de vanguarda visualmente deslumbrante. As sequências de dança foram executadas por membros da Ópera Estatal de Berlim, sob a direção do coreógrafo suíço Max Terpis, enquanto a trilha sonora original foi concebida pelo compositor alemão Eduard Künneke.

O longa-metragem também teve uma boa recepção frente a crítica¹¹ especializada da época. Foi projetado, por exemplo, pelo Instituto Internacional de Cinematografia Educacional (*International Institute for Educational Cinematography*) da Liga das Nações, exibido pela Universidade de Londres por meio do *Anglo-German Academic Bureau* e foi uma “atração turística especial” em um congresso de horti-

9. A versão original de *Das Blumenwunder* tinha inicialmente 1755 metros de película (cerca de 65 minutos), mas a única cópia preservada e digitalizada possui 1664 metros (60 minutos).

10. A *Badische Anilin- & Sodafabrik* é uma das maiores e mais antigas empresas químicas do mundo. Fundada em 1865 na cidade de Mannheim, Alemanha, a BASF inicialmente se concentrou na produção de corantes e com o decorrer dos anos a empresa expandiu suas operações para uma vasta gama de produtos químicos. A BASF produziu outros filmes antes de *Das Blumenwunder*, como *A aplicação e o efeito dos modernos fertilizantes de nitrogênio atmosférico* (*Die Anwendung und Wirkung neuzeitlicher Luftstickstoffdüngemittel*, 1921) e *Experimento de fertilização de milho com e sem nitrogênio* (*Mais-Düngungsversuch mit und ohne Stickstoff*, 1923). Os títulos dos filmes em português não são oficiais.

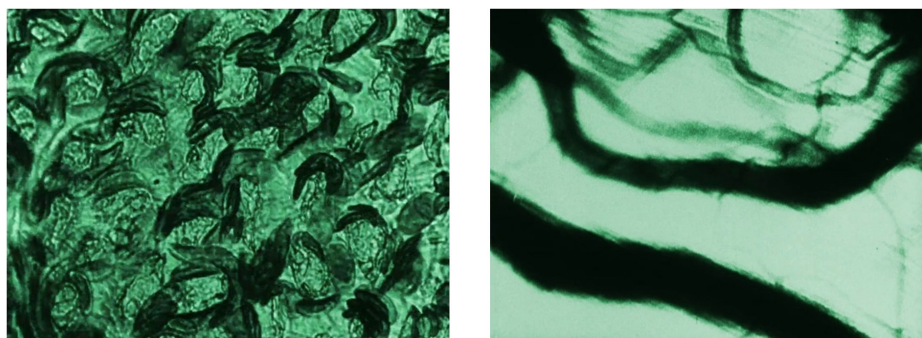
11. Para mais detalhes sobre a recepção de *Das Blumenwunder* pelo público na época do lançamento, ver Blankenship, Janelle. Film-Symphonie vom Leben und Sterben der Blumen: Plant Rhythm and Time-Lapse Vision in *Das Blumenwunder*. *Intermedialités* v. 16, 2010, pp. 83–103.

cultura da cidade de Leipzig, Alemanha, em 1927. Rudolf Arnheim, psicólogo alemão e um dos pioneiros da teoria do cinema, teceu loas sobre o filme em seu célebre livro *Film as Art*, publicado originalmente poucos anos depois do lançamento, em 1932. Arnheim destacou justamente a qualidade técnica e visual da obra de Max Reichmann:

Milagre das flores, que consistia apenas em imagens aceleradas de plantas, é certamente o filme mais fantástico, emocionante e belo já feito - ao capturar essas imagens, foi demonstrado que as plantas têm gestos expressivos, que não percebemos porque são lentos demais para nossas mentes, mas que se tornam visíveis em imagens aceleradas. Os movimentos de respiração rítmicos e oscilantes das folhas, a dança animada das folhas ao redor da flor, o abandono quase voluptuoso com que a flor se abre - todas as plantas ganham vida de uma só vez e mostram que usam gestos expressivos exatamente como aqueles com os quais estamos acostumados em homens e animais (Arnheim, 2006: 115, tradução minha).

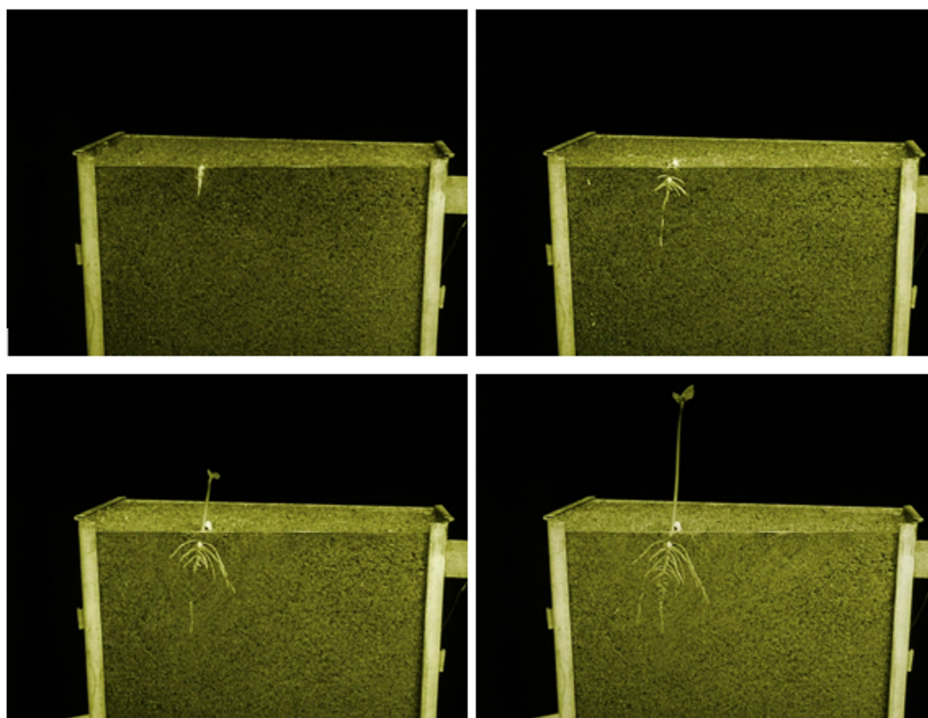
Uma sinfonia em cinco atos: *Milagre das flores*

O filme tem início com cartelas explicativas que contextualizam sua produção. Em seguida, as primeiras sequências já apresentam o universo ficcional onde parte da narrativa se desenrolará. O primeiro ato ocorre em um jardim, onde crianças colhem e brigam pelas flores, representando um tipo de relação humana depreciativa com a natureza. Nesse momento, a protagonista, Flora, interpretada pela atriz Maria Solveg, é apresentada como a protetora das plantas. Sua presença graciosa, simboliza a ligação entre a humanidade e a natureza. Flora primeiro adverte as crianças sobre a vida das plantas e suas particularidades distintas. Logo depois, pega o braço de uma garota e comenta sobre a importância da pulsação, do batimento ritmado nas artérias humanas. Dois planos cinematográficos microscópicos de veias pulsantes e células sanguíneas expõem detalhes do interior desse corpo, proporcionando uma visão científica da anatomia, destacando a capacidade da câmera cinematográfica de transcender a percepção visual comum (Fig. 2). Essa técnica permite visualizar semelhanças entre seres humanos e plantas, ressaltando a interconectividade dos sistemas biológicos. A protagonista destaca ainda a temporalidade como uma qualidade fundamental dos viventes, evidenciando fluxos de tempo distintos, mas ainda assim um elo de conexão entre os ciclos vegetais e a experiência humana. A pesquisadora Janet Janzen (2016: 108) pontua que a função desempenhada por Flora nessa cena remete à figura do comentador do Primeiro Cinema (*Early Cinema*), que explicava para a audiência os pontos de interesse das imagens e/ou buscava aumentar a curiosidade por meio de suas observações. E seu papel vai além: “como mediadora, Flora também refuta o papel comum das mulheres no cinema como objetos de exibição e do olhar” (Janzen, 2016: 110, tradução minha). A partir do término do primeiro ato do filme, o papel das crianças na narrativa é minimizado, e o foco se desloca para o milagre das flores que dá título à obra.

Fig. 2: planos microscópios de *Milagre das flores*

Fonte: captura de tela do filme

O segundo ato é um dos mais singulares do longa-metragem, ao privilegiar integralmente a filmagem dos processos de crescimento biológico das plantas. Diversas sementes (tabaco, feijão, banana, samambaia) foram plantadas e meticulosamente filmadas, condensando longos períodos de tempo - dias, semanas, meses - em alguns poucos segundos. À medida que os vegetais crescem e se transformam, a tecnologia cinematográfica captura (Fig. 3) cada estágio de seus respectivos desenvolvimentos com objetividade: as raízes se estendem, os caules se alongam e as folhas se desenrolam em uma espécie de dança vegetal que parece coreografada. As flores desabrocham em um espetáculo visual, exibindo uma variedade de formas e padrões. Além da qualidade imagética, esse segundo ato instrui o espectador sobre procedimentos botânicos, destacando a capacidade de adaptação das plantas ao seu *habitat*. A pesquisadora Cassandra Xin Guan (2021: 32, tradução minha) comenta esse aspecto em seu estudo sobre *Milagre das flores*: “a ampliação dos detalhes espaciais e temporais facilitou a entrada das plantas em uma estrutura evolutiva que pressupõe relações adaptativas entre os organismos e o ambiente. As samambaias e os arbustos foram subitamente vistos como seres precários, lutando para responder às pressões ambientais com esforços adaptativos”. Ao enfatizar o desenvolvimento biológico das sementes e os diferentes tipos de crescimento de maneira tão detalhada e acelerada, o filme expressa conceitos científicos de maneira lúdica, alinhando-se com os ideais do *kulturfilm*. A trilha sonora instrumental de Eduard Künneke amplifica a experiência, transformando o ato de observar a vida das plantas em um espetáculo envolvente. *Milagre das flores*, nesse sentido, transcende a mera documentação dos processos, transformando esses registros em uma narrativa que sublinha a interconexão de toda vida na Terra.

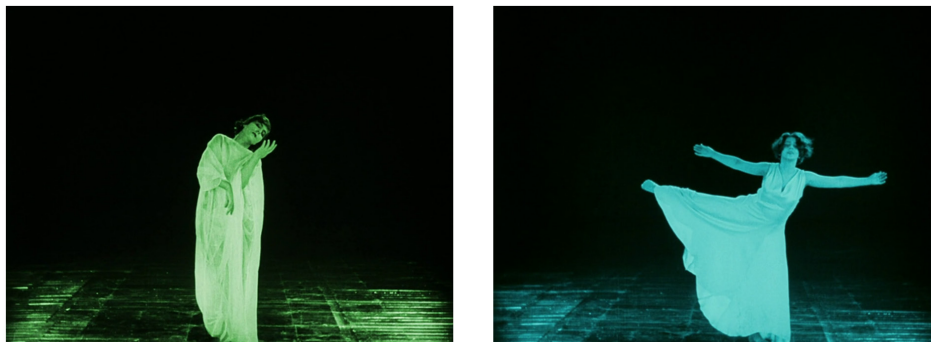
Fig. 3: cenas de *time-lapse* de *Milagre das flores*

Fonte: captura de tela do filme

O terceiro ato foca na vegetação já crescida e na sua complexa movimentação pelo ambiente. A montagem alterna closes das flores com a performance cênica das dançarinas, criando uma interação entre a beleza natural das plantas e a elegância da dança humana. A utilização frequente de closes revela detalhes das estruturas botânicas, proporcionando uma visão inovadora sobre o mundo vegetal para os padrões da época. Esse recurso cinematográfico destaca suas texturas, realçando a complexidade botânica. Os enquadramentos e o tipo de iluminação de estúdio adotados transformam as plantas em protagonistas visuais, gerando assim um outro tipo de percepção sobre o material filmado: “por meio da justaposição de macro e microcinematografia, analogias puramente formais entre seres humanos e coisas não humanas reaparecem como manifestações de uma fisis semelhante, como se a sincronização de diferentes tempos e escalas de percepção tivesse reacendido uma fantasia latente de consanguinidade” (Guan, 2021: 42, tradução minha). As sequências de dança fortemente presentes nessas sequências são coreografadas para refletir os movimentos rítmicos das plantas. A equipe da Ópera de Berlim estava alinhada com a *Ausdruckstanz*, um estilo expressionista de dança que surgiu na Europa no início do século XX, especialmente na Alemanha e na Áustria. Esse estilo se destacava pela intensa expressão emocional dos dançarinos. A *Ausdruckstanz* valorizava movimentos mais livres, improvisados e provocativos, contrastando com o formato percebido como mecânico do balé clássico da época. Max Terpis, responsável pelas

seqüências de dança do filme de Max Reichmann, foi aluno de Rudolf von Laban, uma das principais figuras do movimento *Ausdruckstanz*. Em seu livro *Gymnastik und Tanz* (1925), Laban defendeu a dança como um meio de se reconectar corporalmente com os movimentos rítmicos invisíveis da natureza — plantas, cristais e o cosmos — e comunicar essa “vida” oculta ao público (Janzen, 2016: 117).

Fig. 4: seqüências de dança de *Milagre das flores*



Fonte: captura de tela do filme

O quarto ato exacerba os paralelismos visuais entre o universo vegetal e as dançarinas, o que é reforçado pela própria semelhança entre as folhas, as pétalas e os figurinos. Os gestos reverberam, transformando o movimento das flores em uma linguagem corporal. As ações das dançarinas espelham a delicadeza das plantas, criando uma harmonia visual entre a natureza e a dança. As coreografias cuidadosamente elaboradas evocam uma extensão poética do mundo vegetal. Esse entrelaçamento de elementos naturais com um tipo de expressão artística humana cria uma atmosfera em que a fronteira entre os corpos e as flores se dissolvem, e os movimentos se tornam uma celebração da vida em constante transformação. Essa capacidade de antropomorfização das plantas é um dos aspectos que chama a atenção de Arnheim em sua leitura do filme:

Observar uma planta trepadeira tateando ansiosamente, buscando inseguramente um ponto de apoio enquanto seus tentáculos se enroscam em uma treliça, ou uma flor de cacto murchando, abaixando a cabeça e caindo quase com um suspiro, foi uma descoberta estranha de um novo mundo vivo em uma esfera na qual sempre se admitiu que a vida existia, mas nunca se conseguiu vê-la em ação. As plantas foram de repente e visivelmente incluídas nas fileiras dos seres vivos. Percebeu-se que os mesmos princípios se aplicavam a tudo, o mesmo código de comportamento, as mesmas dificuldades, os mesmos desejos. (Arnheim, 2006: 115, tradução minha).

Além de deflagrar a movimentação orgânica das flores, o filme também explora outros estágios da vida botânica neste quarto segmento, destacando momentos

como o desabrochar e o murchamento. Essa abordagem explicita os ciclos da vida e as metamorfoses vegetais, oferecendo uma reflexão sobre o belo propiciado pela própria natureza.

O quinto e último ato, intitulado “A canção do crescimento e da decadência” (*Das Lied vom Werden und Vergehen*) enfatiza a multiplicidade de espécies de flores. O longo período de produção do filme foi necessário devido aos vários ciclos envolvidos. Conforme indicado em uma cartela na abertura, a sequência de aproximadamente dois minutos mostrando o crescimento das sementes de tabaco levou 105 dias para ser filmada e envolveu a captura de 5.300 fotogramas. O quinto ato começa com um dançarino encenando os estágios da vida de uma planta. O performer (interpretado por Herbert Haskel) dramatiza o ciclo completo, desde o florescimento até a morte, utilizando gestos expressivos e carregados de emoção. Cada movimento é coreografado para capturar a essência de cada fase, começando com a delicada abertura de uma flor, seguida do florescimento completo. À medida que a sequência avança, os movimentos do dançarino tornam-se mais lentos e melancólicos, refletindo o murchar gradual e inevitável do vegetal, culminando em sua morte. As imagens seguintes são intercaladas com planos do jardim do primeiro ato, agora desprovido da presença das crianças.

A Estética do *Time-Lapse*

Milagre das flores é profundamente ancorado no *time-lapse*, uma técnica fotográfica em que as imagens são registradas em intervalos de tempo espaçados e depois reproduzidas em velocidade habitual. Esse procedimento cria a ilusão de que eventos que ocorrem lentamente estão se movendo de forma mais rápida. O recurso simula uma ação contínua. O modo como esse filme dirigido por Max Reichmann se vale desse procedimento vai ao encontro da explicação que a personagem Flora apresenta logo no início do primeiro ato sobre a existência de outras temporalidades. Ao explorar visualmente a passagem do tempo, o longa-metragem intensifica a percepção sobre como diferentes ritmos coexistem e se entrelaçam no mundo. *Time-lapse* é frequentemente utilizado no cinema científico, mas não só. O grande número de filmes realizados com essa técnica durante as primeiras décadas do cinema reforça o que Jean Epstein descreveu como “recursos magníficos — não apenas documentais, mas também dramáticos” (Epstein, 2012: 402, tradução minha). O cineasta e teórico francês ressalta justamente a complexificação das temporalidades por meio dos recursos da câmera cinematográfica:

(...) precisamos acrescentar que a técnica quase microscópica da câmera lenta e a técnica quase telescópica da cinematografia em *time-lapse* nos ajudam a abandonar nossa fé simplista em uma existência quase material de um tempo único e rígido, fundido com o tempo terrestre ou sideral. Assim como o espaço, o tempo não tem outra realidade a não ser uma perspectiva pela qual não vemos mais fenômenos aproximadamente simultâneos criando uma perspectiva espacial, mas eventos distintos que parecem sucessivos. Dependendo da duração dada a esses

eventos e a seus intervalos, a perspectiva temporal aceita todos os atalhos, todos os alongamentos. Todas as formas dessa perspectiva podem ser igualmente exatas, comensuráveis, mas nenhuma delas é absolutamente verdadeira. Perguntar se o tempo terrestre é mais verdadeiro ou menos verdadeiro do que o tempo biológico quase não faz mais sentido do que perguntar se o céu rosa ao pôr do sol é mais verdadeiro ou menos verdadeiro do que o azul do meio-dia. Declarar que os aspectos de uma cena de germinação mostrados na tela em câmera lenta são mais falsos do que as aparências da mesma germinação vistas no tempo do calendário equivale a declarar que um selo, visto por meio de uma lupa, torna-se um selo falso. (Epstein, 2012: 402, tradução minha).

O aspecto científico foi utilizado pelo campo das imagens em movimento desde os seus primórdios. São tecnologias herdeiras dos procedimentos técnico-visuais do zoopraxiscópio de Étienne-Jules Marey e da cronofotografia de Eadweard Muybridge, ambas preocupadas cada uma ao seu modo com a decomposição e a síntese do movimento. Cientistas, pesquisadores e os primeiros realizadores cinematográficos perceberam o potencial da mídia filme para estudar e divulgar processos de laboratório e eventos naturais. Um tema recorrente do Primeiro Cinema era sua capacidade de revelar experiências até então inacessíveis ou ocultas, desvelando assim mundos desconhecidos. O cinema científico foi uma tradição que explorou com força as possibilidades do *time-lapse*. Essa técnica permitiu a captura de fenômenos em escalas de tempo imperceptíveis ao olho humano, explicitando o funcionamento detalhado de ações que ocorrem ao longo de períodos de tempo duradouros. A técnica trouxe uma nova perspectiva ao estudo científico e a própria cognição do mundo, tornando-se uma ferramenta valiosa para documentação. O recurso começou a ser empregado no final do século XIX. Em 1898, por exemplo, o botânico Wilhelm Pfeffer já produzia filmagens em *time-lapse* de tulipas, mimosas e outras plantas em Leipzig. O experimento foi intitulado justamente *Pflanzenbewegungen* (Movimentos de plantas). Outro pioneiro, Lucien Bull, se concentrou na exploração da câmera lenta. Microcinematografia, ultramicroscopia (também chamada de microscopia de fundo preto), radiocinematografia também foram processos de registro requeridos por parte da comunidade científica naquele momento histórico. Algumas décadas depois, esses recursos foram assimilados pelos técnicos de cinema e se tornaram ferramentas pedagógicas amplamente adotadas tanto pela indústria cinematográfica quanto por artistas de vanguarda. Além disso, despertaram o interesse de estudiosos da cultura visual daqueles anos, como o Béla Balázs,¹² Germaine Dulac,¹³ Walter Benjamin¹⁴ e Sergei Eisenstein,¹⁵ que escreveram extensivamente sobre essa pro-

12. Balázs, Béla. *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*. New York, Arno Press, 1970.

13. Dulac, Germaine. "From Visual and Anti-Visual Films". In: Sitney, P. Adams (org.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: New York University Press, 1978.

14. Benjamin, Walter. "News about Flowers - review of Karl Blossfeldt, Urformen der Kunst: Photographische Pflanzenbilder" [1928]. In: Michael Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (eds.). *Selected Writings*, vol. 2, pt. 1, 1927–1930. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

15. Eisenstein, Sergei. *Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

dução, especialmente na década de 1920. Sobre o *time-lapse* em particular, ele é empregado extensivamente até os dias de hoje, consolidando-se como uma técnica importante do audiovisual contemporâneo.

Considerações finais

Milagre das flores é um título homônimo de duas obras realizadas ainda na primeira metade do século XX: o francês *Le Miracle des Fleurs* (1912), de René Leprince, e o holandês *Het Wonder der Bloemen*, de Jan Cornelis Mol, importante figura associada ao cinema científico.¹⁶ O longa-metragem de Max Reichmann sintetiza diversas propostas dos primeiros filmes que exploraram temas relacionados à natureza. Entre essas propostas, destacam-se a documentação minuciosa da vida terrestre; a valorização das potencialidades da tecnologia cinematográfica; e o destaque para o lado “exótico” do mundo. O filme, ao unir esses elementos, revela detalhes fascinantes do comportamento das plantas, apresentando cenas que raramente foram vistas com tal diversidade e precisão nos detalhes técnicos. No contexto desse tipo de cinematografia, é fundamental distinguir dois conceitos: antropocentrismo e antropomorfismo. O antropocentrismo refere-se à tendência de colocar os seres humanos no centro de todas as coisas, atribuindo-lhes um valor excepcional e interpretando o mundo e seus fenômenos principalmente em termos de sua relevância para a humanidade. Por outro lado, o antropomorfismo envolve atribuir características humanas a seres não humanos, como plantas, animais e objetos. *Milagre das flores* se alinha à segunda abordagem ao utilizar a experiência estética para lidar com eventos naturais. Essa aceção se manifesta na forma como o filme explora a beleza e a complexidade do mundo vegetal. Contemporaneamente, crescem os estudos a respeito da fitosemiótica, um campo de estudo científico que se concentra na comunicação e nos sinais das plantas, reconhecendo-as como organismos capazes de processar e responder a informações de maneira complexa. Outros autores reiteram a existência de uma “linguagem” vegetal, afirmando que possuem formas de interação com o ambiente e outras espécies. Essas interpretações sugerem que o universo botânico também possui uma capacidade sofisticada de percepção e reação ao seu entorno, desafiando a visão tradicional de que são organismos passivos e sem interação ativa.

Milagre das flores é um trabalho da vanguarda cinematográfica da década de 1920, fruto da publicidade moderna, e financiada por uma empresa que dominava quase completamente a produção química na Alemanha no início do século XX. A noção de *kulturfilm* foi central para sua concepção. Essa tradição buscava expressar a força econômica e o prestígio cultural do país em âmbito internacional, em um momento de recuperação da derrota na Primeira Guerra Mundial. É importante ressaltar que o conteúdo desses filmes extrapolava a dimensão botânica que era de interesse direto da BASF, primeira patrocinadora do projeto de Max Reichmann.

16. Para mais detalhes, ver Wahlberg, Malin. Wonders of cinematic abstraction: J. C. Mol and the aesthetic experience of science film. *Screen*, v. 47, n. 3, pp. 273–289, 1 out. 2006.

Os conteúdos abordados pelos *kulturfilm*¹⁷ eram variados e abrangentes, abarcando uma vasta gama de temas que incluíam medicina, práticas de higiene, expressões artísticas e culturais, geografia, narrativas históricas, expedições etnográficas e tópicos científicos. Desde o início dessa tradição, estabeleceu-se uma colaboração com médicos, cientistas e pesquisadores em escolas, universidades e hospitais. A UFA comercializava e distribuía esses filmes para instituições nacionais e estrangeiras, onde eram utilizados em estudos ou como instrumentos educativos, expandindo seu uso para além das projeções em salas de cinema.

O interesse pela filmagem de plantas, ou mais especificamente pelo cinema vegetal, foi um tema recorrente nas primeiras décadas do cinema, mas que se dissipou com o passar do tempo. Esse fascínio inicial era impulsionado pela curiosidade em desbravar a natureza. Filmes pioneiros utilizavam técnicas específicas para capturar detalhes invisíveis a olho nu, encantando os espectadores com as belezas da botânica. No entanto, com o avanço das tecnologias e a diversificação dos temas abordados, o foco no cinema vegetal diminuiu, cedendo espaço a outras narrativas e formas de expressão artística. O crescimento recente do EcoCinema (Macdonald, 2004) tem, no entanto, aberto novos olhares sobre a natureza, reanimando um lugar especial para as plantas e outros seres vivos. Essa tendência cinematográfica relativamente recente busca destacar a interconexão entre os elementos do ecossistema, trazendo à tona a importância da biodiversidade, um retorno a tropos das vanguardas históricas e das primeiras décadas do cinema.

Referências bibliográficas

- Arnheim, R. (2006). *Film as Art*. Berkeley: University of California.
- Benjamin, W. (1999). News about Flowers - review of Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst: Photographische Pflanzenbilder* [1928]. In: Michael Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (eds.). *Selected Writings*, vol. 2, pt. 1, 1927–1930. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Blankenship, J. (2010). Film-Symphonie vom Leben und Sterben der Blumen: Plant Rhythm and Time-Lapse Vision in Das Blumenwunder”. *Intermedialités* v. 16, pp. 83–103.
- Dulac, G. (1978). From Visual and Anti-Visual Films. In: Sitney, P. Adams (org.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: New York University Press.
- Eisenstein, S. (1987). *Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.

17. Alguns títulos de filmes exemplificam a diversidade da produção dos *Kulturfilm*: *Doenças sexualmente transmissíveis e suas consequências* (*Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen*, 1919) de Nicholas Kaufmann; *Mãos criativas* (*Schaffende Hände*, 1924), de Hans Cürdis; *Vinho, mulheres e música* (*Wein, Weib, Gesang*, 1924), de Willy Achsel; *Segredos da alma* (*Geheimnisse einer Seele*, 1926), de Georg Wilhelm Pabst, primeiro longa-metragem alemão sobre psicanálise; *Amor e Natureza. Do animal primitivo ao homem* (*Natur und Liebe. Vom Urtier zum Menschen*, 1927), de Ulrich K.T. Schulz. Os nomes e informações foram obtidos no IMDB (<https://www.imdb.com>), e as traduções dos títulos não são oficiais.

- Epstein, J. (2012). Logic of Variable Time. In: Keller, Sarah; Paul, Jason N. (eds.). *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Guan, C. X. (2021). Critique of Flowers: The Exigency of Life in the Era of Its Technical Reproducibility. *October*, n. 175, pp. 26–69, 10 abr.
- Janzen, J. (2016). *Media, Modernity and Dynamic Plants in Early 20th Century German Culture*. Leiden; Boston: Brill Rodopi.
- Kracauer, S. (1988). *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Macdonald, S. (2004). Toward an Eco-Cinema. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, v. 11, n. 2, pp. 107–132.
- Murari, L. (2023). Leviathan e a etnografia sensorial. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 12, n. 1, pp. 1–25.
- O’Quinn, K. (1996). The Reason and Magic of Steel: industrial and urban discourses in die poldihütte. In: Elsaesser, Thomas (ed.). *Second Life: german cinema’s first decades*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 192-204.
- Rippey, T. F. (2010). The Body in Time: Wilhelm Prager’s *Wege zu Kraft und Schönheit* (1925). In: Rogowski, Christian (ed.). *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany’s Filmic Legacy*. Rochester, New York: Camden House, pp. 182-197.
- Sarkisova, O. (2016). The Adventures of the *Kulturfilm* in Soviet Russia. In: Beumers, B. (ed.). *A Companion to Russian Cinema*. Wiley, pp. 92–116.
- Wahlberg, M. (2006). Wonders of cinematic abstraction: J. C. Mol and the aesthetic experience of science film. *Screen*, v. 47, n. 3, pp. 273–289, 1 out.
- Xavier, I. (2017). *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

Filmografia

Das Blumenwunder / Milagre das flores (1926), de Max Reichmann.

O som do documentário experimental do *Free Cinema*: ruptura e tradição

Renan Paiva Chaves*

Resumo: O artigo examina o som dos documentários experimentais do movimento *Free Cinema*, engendrando aspectos das contingências e tendências documentárias que lhe precederam e sucederam. Ao analisar o contexto, destaca-se a fase de transição das ditas práticas documentárias clássicas para as modernas, especialmente no que diz respeito à estética e ética da prática sonora. Através de estudos de caso dos principais filmes do *Free Cinema*, o texto busca elucidar como essas obras, ao passo que prefiguraram tendências e estratégias sonoras das décadas subsequentes, também afloraram as contingências históricas do fazer documentário que lhe antecedeu.

Palavras-chave: som filmico; música filmica; documentário; cinema; televisão.

Resumen: El artículo examina el sonido de los documentales experimentales del movimiento *Free Cinema*, generando aspectos de las contingencias y tendencias documentales que lo precedieron y siguieron. Al analizar el contexto, destaca la fase de transición de las llamadas prácticas documentales clásicas a las modernas, especialmente en lo que respecta a la estética y ética de la práctica sonora. A través de estudios de caso de las principales películas del *Free Cinema*, el texto busca dilucidar cómo estas obras, si bien prefiguran tendencias y estrategias sólidas de décadas posteriores, también se relacionaron con contingencias históricas de la realización documental que las precedieron.

Palabras clave: sonido filmico; música de cine; documental; cine; televisión.

Abstract: This article examines the sound of experimental documentaries from the *Free Cinema* movement, engendering aspects of the documentary contingencies and trends that preceded and succeeded it. By analyzing the context, the transition from the so-called classical to modern documentary practices is highlighted, especially with regard to the aesthetics and ethics of sound practice. Through case studies of the main *Free Cinema* films, the text seeks to elucidate how these works, while prefiguring sound trends and strategies of subsequent decades, also brought to light the historical contingencies of documentary making that preceded them.

Keywords: film sound; film music; documentary; cinema; television.

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação. 13083-854, Campinas-SP, Brasil. E-mail: renanpc@unicamp.br

Résumé : L'article examine le registre sonore des documentaires expérimentaux du mouvement du *Free Cinema*, engendrant des aspects des contingences et des tendances documentaires qui l'ont précédé et suivi. L'analyse du contexte met en évidence la phase de transition des pratiques documentaires dites classiques vers les pratiques modernes, notamment en ce qui concerne l'esthétique et l'éthique de la pratique sonore. À travers des études de cas des principaux films du *Free Cinema*, le texte cherche à élucider comment ces œuvres, tout en préfigurant les tendances et les stratégies judicieuses des décennies suivantes, ont également abordé les contingences historiques de la réalisation documentaire qui les a précédées.

Mots-clés : son filmique ; musique de film ; documentaire ; cinéma ; télévision.

Introdução

O documentário moderno – entendido aqui como uma generalização do que se convencionava chamar de cinema direto e cinema verdade (e seus desdobramentos) – é largamente pensado, do ponto de vista historiográfico, como um conjunto de produções, práticas e tecnologias cinematográficas responsáveis por um flagrante momento de transformação na tradição documentária. A força das mudanças empreendidas nessa conjuntura pode ser entendida de forma semelhante àquela da consolidação de um cinema sonoro na virada dos anos 1920 para os anos 1930. O sempre citado conjunto de câmera e gravador portáteis e sincronizados que se desenvolve eficazmente nos anos 1960 se encontra no epicentro desse debate.

Contudo, essa ruptura não deve ser pensada sem o que lhe precedeu, sem seu legado contingente. E aqui não estou afirmando que os equipamentos portáteis e sincronizados – que então se tornariam cada vez mais disponíveis – não desempenharam um papel disruptivo em relação àquilo que chamamos de documentário clássico ou um papel central em relação aos novos potenciais que o documentário ganharia a partir, especialmente, de meados dos anos 1960. Porém, o que me interessa discutir aqui é mais uma certa noção de continuidade que o documentário moderno incute em relação à tradição documentária, um certo processo de imbricação contingente, sua formação com pés no passado enquanto pensamento e prática sonora.

O caráter da discussão que quero desenvolver aqui não é revisionista, mesmo porque, desde o calor do momento, análises extensas e sistemáticas, e ainda válidas, foram desenvolvidas¹ no sentido de entender o lugar dessa cinematografia dita moderna na tradição documentária. Essas análises, embora preocupadas também com o legado contingente advindo de décadas anteriores (e não apenas com aspectos concernentes a uma drástica ruptura), se debruçaram satisfatoriamente sobre o domínio visual ao passo que negligenciaram aspectos relevantes do domínio sonoro. Semelhanças, diferenças e continuidades no âmbito visual em relação à obra de Dziga Vertov, Robert Flaherty, Jean Renoir, Cesare Zavattini e às obras do Neor-

1. Os escritos de Louis Marcorelles (1964; 1973), Mario Ruspoli (1963a; 1963b), Stephen Mamber (1974), Gilles Marsolais (1974) são alguns exemplos.

realismo, do *underground* estado-unidense, da Nouvelle Vague são frequentes na literatura. Reconhece-se, de certa forma, algumas linhas ou tradições que se aproximam esteticamente e epistemologicamente do documentário moderno, contudo, num debate desequilibradamente voltado aos aspectos visuais. Como uma certa consequência, a historiografia e teoria fílmica, em termos gerais, exacerba o discurso de caráter disruptivo que o som (e especialmente as novas tecnologias de áudio ligadas ao cinema e televisão) desempenha nesse contexto moderno (como se não houvesse precedentes históricos) ao passo que minimiza as semelhanças e continuidades com linhas e tradições de um passado não tão distante. Note que uma comparação com a transição do cinema mudo para o cinema sonoro em termos historiográficos pode ser feita: então chegou o som; então chegou o som sincronizado portátil.

Assim, não seria exagero dizer que aspectos fundamentais da formação do (som) do documentário moderno esteja ainda ensombrada, tal como o do (som) do documentário sonoro dos anos 1930 e 1940. Não se trata tanto de um ensombramento das (novas) características em si do documentário moderno ou clássico, mas de um ensombramento da historicidade das práticas e dos pensamentos sonoros, de seu legado contingente, de seu processo de formação. Portanto, não é que argumentarei que não existe uma ruptura notável que se engendra e é engendrada pelos aspectos sonoros que se desenvolvem com e a partir dos aparatos portáteis e sincrônicos presentes no fazer do documentário moderno, e, sim, que buscarei enriquecer o já extenso debate com certos detalhes que me parecem ainda não girar nos argumentos da literatura da área.

Um certo grupo de documentários experimentais produzidos e exibidos de forma independente na década de 1950, sob a alcunha de *Free Cinema*,² serve como um exemplo representativo para se pensar esse imbróglia: os elos (mais que as fissuras) entre o que se chama genericamente de clássico e moderno. Nesse conjunto de obras, podemos sentir de forma notável o frescor das perspectivas do documentário moderno, mesmo eles não tendo lançado mão de câmeras/gravadores sincronizados portáteis (embora tenham contado com gravadores portáteis não sincronizados) – o que não os impediu de lançarem ao mundo fazeres que caracterizariam procedimentos entendidos como modernos, inclusive em relação à sincronização entre som e imagem, como veremos adiante.

A seguir faço alguns comentários sobre os curtos manifestos do *Free Cinema*. Em seguida, abordo mais diretamente cada um dos documentários experimentais do movimento, apontando para as características de seus elementos sonoro-musicais e tecendo conexões entre seu passado e futuro.

2. Interessa aqui os programas 1 (1956), 3 (1957) e 6 (1959). Os programas 2, 4 e 5 apresentaram obras de realizadores – como Lionel Rogosin, Georfes Franju, Norman McLaren, Roman Polanski, Walerian Borowczyk, Claude Chabrol e François Truffaut – que fogem do escopo do que quero abordar aqui.

Breves comentários sobre os breves manifestos do *Free Cinema*

O manifesto do primeiro programa do *Free Cinema* exibido em 1956, assinado por Lorenza Mazzetti, Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson, elucida o contexto para além dessa relação tecnológica mais imediata (gravador e câmara portáteis sincronizadas):

Esses filmes não foram feitos juntos; nem com a ideia de serem exibidos juntos. Mas quando eles foram postos juntos, nós sentimos que tinham uma atitude em comum. Implícita nessa atitude está a crença na liberdade, na importância das pessoas e na significância do cotidiano. Como realizadores, nós acreditamos que nenhum filme pode ser muito pessoal. A imagem fala, o som amplifica e comenta. Tamanho é irrelevante. Perfeição não é um objetivo. Uma atitude significa um estilo. Um estilo significa uma atitude.

Anderson, em conversa com Mazzetti, Reisz e Richardson, em 1955, reclamava das dificuldades em exibir seus trabalhos. Segundo Anderson, foi a partir desse momento que a ideia (que, segundo o próprio Anderson, já percorria sua mente desde o começo dos anos 1950) começou a tomar forma.³ Em 1956 eles conseguiram exibir os documentários *O Dreamland* (1953), de Anderson, *Momma don't allow* (1956), de Reisz e Richardson, e a ficção *Together* (1956), de Mazzetti, no National Film Theatre. Algo de importante que esses filmes carregam e que aqui nos interessa é a preocupação em filmar as pessoas comuns e a classe trabalhadora no seu viver mundano e cotidiano, fora da perspectiva político-social-nacional-civilizatória comum aos documentários *griersonianos* dos anos 1930 e 1940. Os elementos mundanos em seu estado ontológico adquirem força fundamental na construção fílmica. É a partir da fruição do mundo através das câmeras/gravadores que o espectador encontra sua liberdade espectral, fora de construções narrativas retóricas que o engajam a um entendimento calculadamente direcionado. Contudo, cabe ressaltar, a parte do manifesto que menciona que “nenhum filme pode ser muito pessoal” não deve ser entendida como negação de uma dimensão autoral nem como um apagamento subjetivo ou da voz daqueles que o realizam. Ela deve ser pensada em contraste com a perspectiva *griersoniana*, que buscava controlar ao máximo o conteúdo e a mensagem fílmica. O que floresce do manifesto é que ao passo que não negavam a noção de autoria, acreditavam que o sujeito/objeto mundano quando filmado poderia “falar” por si próprio enquanto sujeito/objeto, mesmo que não necessariamente oralmente (“a imagem fala”). Essa dimensão toma, nos filmes do *Free Cinema*, uma proporção que não se via nos documentários ditos clássicos: embora modesta, uma dimensão que aponta para a valorização de uma ontologia fenomenológica no fazer fílmico, na tomada – o que irá se notar vastamente no cinema direto e verdade,

3. Tais informações se encontram na introdução do programa *Free Cinema 1* do National Film Theatre.

que, contudo, já se notava nos cinejornais (mudos e sonoros) da primeira metade do século XX (mesmo que levemos em conta a dimensão narrativa diminuída dos cinejornais perante o documentário de forma geral).

A frase seguinte do manifesto aponta para o som como flexionador e gerador de sentidos: “A imagem fala, o som amplifica e comenta”. Cabe ao som, de certa forma, um papel de direcionamento ou difusão dos conteúdos visuais, numa fórmula que poderia ser resumida como “os corpos falam, o som comenta”. Essa atitude (e estilo) fílmico, como dito no manifesto, não objetiva a perfeição. E aí notamos que a produção ligada ao *Free Cinema* não almejava os padrões de qualidade sonora e visual do documentário clássico, o que os libertava em termos estéticos. Contudo, há que se entender que a “perfeição” não é negada em si, são as condições de realização que engendram essa *mea culpa*, que pode, em termos positivos, ser entendida como *attitude*. Havia-se que fazer com o que se tinha. E é de premissa semelhante que muito do que se produziu globalmente nos anos 1960 e 1970 no campo do documentário (e especialmente daquele considerado moderno) se valeu. O documentário moderno, de forma geral, assume esteticamente (embora, de forma geral, lute contra) os ruídos não desejados da câmera (e do próprio mundo) captados pelo gravador portátil nas tomadas em locação (o que também se pode pensar analogamente em termos de fotografia, tanto cinematográfica como televisiva), por exemplo. Claro que até meados dos anos 1960 – em situações, por exemplo, em que a possibilidade de captação de uma voz inteligível não existia ou quando os ruídos se mostravam como limitadores, a gravação de som direto (a ser, por exemplo, sincronizado na pós-produção) próxima a uma câmera não *blimpada* impôs, em grande medida, certos estilos e estéticas fotográficas (uso de lentes aproximadoras, câmera estática etc.). Ao mesmo passo, novas soluções narrativas e estéticas emergem, tanto visualmente como sonoramente, conformando aquilo que a frase final do manifesto implica: “Uma atitude significa um estilo. Um estilo significa uma atitude”.

No manifesto do segundo programa (*Free cinema 3*), de 1957 – que exibiu *Wakefield express* (1952) e *Every day except Christmas* (1957), de Lindsay Anderson, *The singing street* (1952), de Nigel McIsaac, e *Nice time* (1957), de Claude Gorretta e Alain Tanner –, algumas dessas ideias ficam mais claras:

Esse programa [de filmes] não é jogado a vocês como uma conquista, mas como uma busca. Nós pedimos a vocês que o vejam não como crítica, nem como diversão, mas em relação direta com um cinema britânico ainda obstinadamente ligado à classe; que ainda rejeita os estímulos da vida contemporânea, assim como a responsabilidade de criticar; que ainda reflete uma cultura metropolitana do sul inglês, a qual exclui a rica diversidade de tradições e personalidades, que compõe o todo da Grã-Bretanha.

Com uma câmera 16mm, com o mínimo de recursos e sem pagamento a seus técnicos, você não consegue muito em termos comerciais. Você não consegue fazer um filme de longa duração, e suas possibilidades de experimentação são severamente restritas. Mas você pode usar seus olhos e ouvidos. Você pode dar indicações. Você pode fazer poesia.

A poesia desse programa é feita dos nossos sentimentos a respeito da Grã-Bretanha, a nação da qual fazemos parte. Claro que esses sentimentos estão misturados. Existem coisas que nos deixam tristes e bravos; coisas que nós devemos mudar. Mas sentimentos de orgulho e amor são fundamentais, e apenas mudanças inspiradas por tais sentimentos serão efetivas. [...]

Trabalhar com 16mm não é o suficiente – embora haja espaço para muito mais empreendimentos nesse campo advindos de jovens realizadores que têm algo a dizer.

[...] Primeiro, olhar para a Grã-Bretanha com honestidade e afeição. Saborear suas excentricidades; atacar os abusos; amar seu povo. Usar o cinema para expressar nossa lealdade, nossas rejeições e nossas aspirações. Esse é o nosso compromisso.

O primeiro parágrafo aponta diretamente para o cinema do qual buscam se diferenciar. Um cinema (o do passado e do passado recente), que se pode aferir do texto, monológico. Um cinema que se realiza enquanto possibilidade totalizante, que não se carrega de estímulos do cotidiano contemporâneo, que não aponta para as diversidades tradicionais e para as diferentes personalidades que habitam seu país. O que se vê nitidamente nesse horizonte crítico é (mas não apenas) o cinema documentário britânico dos anos 1930 e 1940. Muito embora fique claro no manifesto que existe ainda uma nítida preocupação com a ideia de estado-nação (que se fez presente nas décadas anteriores), existe também uma preocupação em mostrar diferentes entendimentos sobre ele. Entendimentos que perpassam os sentimentos (ao menos os daqueles que realizam o filme), afastados dos positivismos, pragmatismos e dialéticas embebidas de retórica que demarcam a enunciação do dito documentário clássico. Entendimentos que apontam para um frescor do pós-segunda guerra, que usam “olhos e ouvidos” que perfuram a câmera e o gravador/microfone na busca dos fenômenos mundanos, flagrando e inscrevendo na película (e fita magnética) as pessoas e a vida contemporânea cotidiana em seu existir e acontecer.

O terceiro programa (*Free cinema 6*), de 1959, foi o último. Foram exibidos *Refuge England* (1959), de Robert Vas, *Enginemmen* (1959), de Michael Grigsby, *We are the Lambeth boys* (1959), de Karel Reisz, e *Food for a blush* (1959), de Elizabeth Russell. Seu manifesto faz um balanço do que o movimento foi:

Se passaram um pouco mais que três anos desde que nós apresentamos nosso primeiro programa do *Free cinema* no National Film Theatre como um desafio à ortodoxia.

Causou-se um certo alvoroço, nós fomos chamados de “*white hopes*”⁴... “rebel-des” ... “uma séria aventura de enorme promessa” ... A audiência foi grande e era entusiasmada. E, como resultado dessa resposta favorável, a coisa se tornou um movimento. [...] Nós decidimos que esse movimento, sob esse nome, serviu seu propósito. Então esse é o último *Free cinema*.

4. Expressão britânica que significa que uma coisa ou pessoa cujas pessoas em geral acreditam que em breve será bem sucedida.

Alguns ficarão felizes. Outros podem lamentar. Nós sentimos um pouco de cada emoção. O esforço para fazer filme dessa maneira, fora do sistema, é enorme, e não se pode aguentar indefinidamente. [...] Como disse o maluco que batia sua cabeça contra a parede de tijolos: “É legal quando você para...”.

[...] Ao fazer esses filmes e ao apresentar esses programas, nós tentamos defender o fazer filmico independente e criativo em um mundo no qual as pressões pelo conformismo e comercialismo se tornam mais fortes a cada dia.

[...] o documentário britânico está começando a se mover. Um grupo voluntário de documentário social foi formado dentro do A.C.T. e já começou com os trabalhos. Um filme como *March to Aldermaston* mostra o renascimento da coragem, iniciativa e vitalidade entre os jovens [...] *Free cinema* morreu, vida longa ao *Free cinema*!

Interessante notar que o manifesto aponta para um panorama que poderia se sentir globalmente no campo documentário nos anos seguintes: a chegada do filme independente contra as velhas práticas “ortodoxas”. Novos ares, novos realizadores, novas preocupações sociais. A ideia de filme independente deve ser entendida aqui em relação à produção documentária britânica, ligada a instituições estatais. Por mais que grande parte dos filmes do *Free Cinema* tenha contado com dinheiro do British Film Institute, a produção não se submetia às perspectivas oficiais das instituições. O *Free Cinema* demarca um território relevante da produção documentária dos anos 1950 e 1960: mesmo com fundos de instituições que financiavam o tipo de documentário do qual buscavam se diferenciar, conseguiam se colocar como independentes. Mesmo com exibições cinematográficas (e não televisivas) conseguiram atingir grandes audiências, chamando atenção pelas frestas do cinema comercial.

A produção do *Free Cinema* representa assim, podemos dizer, uma atitude documentária que, mesmo que se considerada embrionária numa perspectiva diacrônica, se acentuaria nos anos 1960 e 1970. Não é à toa, por tanto, que sua produção é vista como uma das precursoras no campo documentário daquilo que se convencionou chamar de documentário moderno. E isso ocorre mesmo não havendo a disponibilidade de um gravador sincronizado portátil. As características que o conformam figuram num complexo de inflexão epistemológica que marcaria as novas tendências documentárias dos anos 1960 e que não estão atreladas necessariamente, a princípio, aos novos aparatos que surgem na virada dos anos 1950 para os 1960. Obviamente, como é de conhecimento comum, novas tecnologias flexionam o fazer filmico. O que quero sublinhar nesse argumento, contudo, é que existe uma tendência epistemológica que precede a chegada efetiva do sempre comentado Nagra III. O que, por sua vez, não significa dizer que a chegada do Nagra III não engendrou novas tendências e fazeres a partir do momento em que se disseminou. As negociações entre epistemologia e tecnologia formam um complexo emaranhado que nos impõe, muitas vezes, que as entendamos como unidade. Se formos pensar por um lado mais tecnológico, contudo, nesse momento do *Free Cinema*, a câmera 16mm

(e também a 35mm “mais” portátil) e o gravador portátil não sincronizado desempenham um papel, de fato, fundamental, embora não necessariamente fundador: há que se ressaltar que essas tecnologias não eram as mais recentes ou inéditas na tradição documentária; e elas ainda se distanciavam bastante daquelas presentes no cinema direto e verdade. Esse não foi um fenômeno único, situações semelhantes, a partir da segunda metade dos anos 1950, ocorreram de forma evidente também no Canadá, Estados Unidos e França.⁵

Os filmes e seus elementos sonoro-musicais

A primeira característica a se destacar sobre o som da produção do *Free Cinema*, num contraste com a do documentário de tradição *griersoniana*, é o tipo de presença da música. Diferente do que usualmente encontramos no documentário clássico, suas produções não contam, em sua maior parte, com composição e nem com gravação musical originalmente feita para os filmes. Isso aponta para duas características centrais da sonoridade do *Free Cinema* e, também, do vindouro documentário dos anos 1960, 1970 e 1980. Caracterizados por um baixo orçamento e desligados de instituições que possuíssem departamento de música,⁶ esses (composição e gravação musical originalmente feita para os filmes) pareceram ser os primeiros elementos a serem cortados da (pós-)produção fílmica. Isso implicou numa presença mais comum de música pré-existente (tanto em termos de composição quanto de gravação). Ao mesmo tempo, o interesse pelo mundo em seu acontecer e pela sua contemporaneidade – voltado para a materialidade mundana que se apresenta na presença do gravador/microfone e por um contexto que se liga mais diretamente ao filmado (mais distante da *encenação-construída* e mais próxima da *encenação-direta* como Fernão Ramos a define) – impulsionou a realização de filmes que trabalharam menos com músicas que se originavam em drástica heterogeneidade espaço-temporal em relação às tomadas visuais. As estratégias variaram de filme para filme, como veremos adiante, mas, de forma geral, os filmes trabalharam com músicas que já compunham aprioristicamente (em relação à feitura do filme) os espaços sonoros ou os contextos sociais cujo filme lidava tematicamente (ou visualmente) – mesmo que no filme finalizado os sons e imagens visuais aparecessem (em sua maioria, mas não na totalidade) de forma assíncrona. Essa observação se liga diretamente com a presença mais constante de músicas (e canções) populares (amplamente conhecidas ou ligadas especificamente ao contexto temático do filme) nos filmes do *Free Cinema*, e também do que veríamos em documentários modernos posteriores. Veremos mais adiante que os demais sons da trilha sonora acompanham semelhante caminho.

5. Desenvolvo esses temas na minha tese de doutorado “A formação do som do documentário: do cinema mudo ao afloramento do eu-realizador” (Chaves, 2022).

6. A Drew Associates talvez tenha sido a maior exceção, já que contou com vultosas verbas para desenvolver equipamentos, contratar recursos humanos e realizar seus films, especialmente entre 1959 e 1963. O documentário canadense da NFB contava com uma estrutura sólida de produção, fundada nos anos 1930, muito embora a produção documentária “moderna” contasse com menos verba que as demais produções (Chaves, 2022).

Em *O Dreamland*, primeiro filme exibido sob a alcunha de *Free cinema*, por exemplo, três das músicas que tocam ao longo do filme foram captadas com gravador portátil a partir do som emitido pelo *jukebox* do parque que é tema do filme.⁷ As versões das três músicas (duas delas canções) foram lançadas em 1953, mesmo ano de realização do filme, e foram sucessos do momento: *Hot Toddy* (Ted Heath and his Music), *I believe* (Frankie Laine), *Hold me, thrill me, kiss me* (Muriel Smith). Nenhuma das três são apresentadas em sincronia visual com sua fonte sonora. Contudo, elas, por si, apresentam/ constroem elementos do ambiente sonoro do mundo histórico/ mundo filmado. Tais músicas são elementos indiciais do mundo histórico que serviram de matéria para o filme. Esse tipo de presença musical – mais próxima da homogeneidade⁸ entre mundo histórico, imagens visuais e sonoridades filmicas –, embora se relacione com limitações (e impulsos dessas limitações) tecnológicas/ orçamentárias, aponta para uma dimensão ética que iria pairar sobre o cinema direto e verdade dos anos 1960. O uso homogêneo da música passa a configurar (junto a outros elementos) um campo paradigmático do realismo documentário e da noção de autenticidade da materialidade filmica perante à materialidade do mundo, dos sujeitos e dos objetos ao qual o filme se remete. No caso de *O Dreamland*, as músicas se relacionam a um ano específico (1953), em que as três músicas de sucesso foram lançadas, e, ao mesmo tempo, a um lugar específico (o parque), em que elas podiam ser escutadas pelas pessoas filmadas. Assim, as músicas usadas no filme – capturadas *in loco* – conjugam uma temporalidade e espacialidade que remetem indicialmente ao mundo histórico tematizado. Esse tipo de epistemologia filmica, contudo, já se fazia presente, de certa forma na tradição documentária (e na história da não ficção, de forma geral). Os primeiros paradigmas realísticos do fazer sonoro relacionado às imagens do “real” do cinema mudo apontam para preocupações semelhantes.⁹ A

7. Outras duas músicas presentes no filme, as quais não discutiremos aqui, foram também capturadas *in loco*. São músicas ligadas às exibições/atrações do parque e poderiam também ser discutidas nos mesmos termos que as outras três serão discutidas (Chaves, 2022).

8. Uso a expressão “homogeneidade” no sentido empregado por Fernão Ramos (que encontra suas raízes no pensamento *baziniano*), entendido em meio às noções de circunstância de tomada e encenação. “A encenação é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários” (RAMOS, 2008, p. 40). Ramos (2008, p. 40-48), para efeito de exposição, distingue três principais tipos de encenação (cabe ressaltar que Ramos vem ainda desenvolvendo a ideia de encenação e as atualizações podem ser conferidas nos textos que vem publicando nos últimos anos): a) encenação-construída: “é inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não-profissionais. A circunstância da tomada está completamente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada. A relação entre espaço-dentro-de-campo e espaço-fora-de-campo é de heterogeneidade radical”; b) encenação-locação: “feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor, ou o sujeito-da-câmera, pede explicitamente ao sujeito filmado que encene. Em outras palavras, que desenvolva ações com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado. A encenação-locação distingue-se da encenação-construída pelo fato de a tomada ser realizada na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida. A decalagem espacial entre espaço in/off é mais situada em sua homogeneidade [...]”; c) encenação-atitude (encen-ação): “a encenação-atitude não existe, por isso podemos chamá-la de encen-ação: trata-se de um comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes pela presença da câmera. Diferentemente, as encenações construídas e locação envolvem procedimentos que isolam por completo a ação do sujeito na tomada de seu transcórre cotidiano. Tais encenações são modos de agir que afunilam a alteridade que se oferece ao sujeito-da-câmera, retorcendo-o para o leque do outrem espetatorial: jogam assim à circunstância da tomada no funil da circunstância da fruição”.

9. Duas principais tendências epistemológicas relacionadas ao acompanhamento sonoro-musical de “imagens reais” no período mudo podem ser delineadas a partir dos documentos analisados em minha tese (Chaves, 2022):

noção de “repórter musical” de Hanns Eisler (que esteve presente em diversos filmes dos anos 1930 e 1940), indica caminho correlato¹⁰. Assim como o documentário britânico (como fica claro nos escritos de Ken Cameron e Paul Rotha)¹¹ e o cinema soviético de Esfir Shub e Dziga Vertov¹² indicam, de formas distintas, esse interesse pelos sons e músicas que brotam em homogeneidade circunstancial de tomada em relação à imagem visual exibida no filme – ou, em outras palavras, que brotam do mundo histórico ao qual o filme se remete. Contudo, há que se ter em mente, por exemplo, que, na não-ficção muda, os sons e as músicas não eram indiciais (no sentido de os sons do mundo filmado deixarem suas marcas no material filmico). Elas carregavam um caráter mais simbólico e metafórico ao buscarem representar sono-

(1) ocupar o espaço espectral, gerando um ambiente sonoro que fosse agradável ou que não comprometesse a fruição das imagens e de seu conteúdo; (2) encaixar-se ritmicamente, simbolicamente ou metaforicamente ao que era visto, ratificando, representando ou reforçando o conteúdo visual. Existia, pode-se dizer, um certo “medo” de interferir ou manipular a “realidade” exibida através ou pela imagem com “efeitos sonoros” inapropriados e inexactos ou com músicas que desvirtuassem o espectador ou o conteúdo filmico. Era, pode-se dizer, uma epistemologia de acompanhamento que prezava pela representação transparente do real, tendo como valor ontológico o visto, não podendo o sonoro ludibriar o espectador afastando-o daquilo que seria a sensação própria de “estar lá”, ao alcance real de sua visão – tal como Lang e West (1920: 39) apontam ao escrever que o acompanhador deveria “comunicar à audiência a emoção e tensão que as testemunhas originais da cena devem ter sentido”. Essa perspectiva se reafirmou quando os cinejornais se tornaram sonoros (incorporando, então, a dimensão sonora a essa noção de “estar-lá”, até então protagonizada pelas imagens).

10. Joris Ivens, como aponta Claude Brunel (1999: 200), percebeu que o som e música de seu documentário *Song of heroes* (1932) deveriam levar em conta “a realidade ‘infernal’ dos sons dos lugares das construções – uma parte necessária da dimensão super-humana e épica, como diria Ivens, do trabalho feito pelos jovens *Komsomols*. Ele, então, pediu a Hanns Eisler para que se juntasse a ele em Magnitogorsk”. Eisler, mais tarde, considerando seu trabalho como o de um “repórter musical”, escreveu: Eu logo notei que eu não poderia escrever a música atrás da minha mesa, então eu comecei a trabalhar como um “repórter musical”. Eu primeiro precisava de informações detalhadas sobre a realização, depois eu gravei a música indígena das minorias nacionais e os sons nas fábricas. O trabalho não foi fácil para mim – pois eu não estava habituado, como um mecânico, a escalar o topo de um alto-forno para encontrar o melhor lugar para o melhor som deste enorme alvoroço –, então eu fiquei muito orgulhoso de ter gravado mais que setecentos e cinquenta metros de ruídos e música das minorias nacionais numa atmosfera incomum para mim.

11. Para ilustrar a ideia, posso mencionar que Cameron (1947: 36-45), no capítulo “real ou fake?” de seu livro “Sound and the documentar film” afirma, em relação ao documentário britânico, em especial ao produzido pela GPO (do qual foi líder do departamento de som), que “o realizador usa o som genuíno se ele é humanamente possível de ser captado. Ele usará preferencialmente ele mesmo quando um som fabricado é potencialmente melhor”. Rotha (1952[1935]: 210) aponta para direção semelhante quando afirma que certos sons, mais complexos, só são possíveis de serem captados em locação, com a presença do caminhão de som, como “as manobras de um trem à distância, a conversação e o ruído de um escritório postal de triagem ou os sons característicos de uma estação ferroviária”.

12. Shub e Vertov são duas figuras precursoras do uso do som captado em locação no domínio do documentário. Natalie Ryabchikova (2017), por exemplo, ao comentar o filme *Komsomol Shef Elektrifikatsii (K.Sh.E.)* (Shub, 1932), aponta que “O filme, de fato, é repleto de voz em tomada de som direto [*direct speech*], a maior parte foi gravada em locação, e aparecem diferentes línguas e sotaques presentes nas repúblicas soviéticas. As vozes se tornam apenas um dos muitos elementos do som do filme. Shub queria experimentar com a gravação sonora em locação assim como gravar *wildtrack sound*, que incluía ruídos de construções, cascatas, multidões, pássaros, fonógrafos e máquinas”. Vertov foi outro fundamental experimentador. A saga da gravação de seu filme *Entusiasmo* (1930), retratada por ele em uma conferência do Partido Comunista de 1930, ilustra bem seu interesse pelos sons de locação: “[...] Primeiro, mudamo-nos da pequena sala do laboratório de Shorin para a Central do Rádio; nós arrancamos paredes, abrimos janelas e fizemos algumas gravações experimentais. Segundo, nós conectamos partes da cidade por cabos, levamos os microfones para as ruas, fizemos algumas tentativas de gravação com equipamentos fixos transmitindo sons documentais por cabos e, então, expandimos o experimento. Gravando, cada vez mais de maiores distâncias, nós produzimos gravações de outras cidades. Terceiro, nós pegamos uma câmera silenciosa e a levamos para a rua, a conectamos a um equipamento de gravação sonora fixo por um longo cabo e fizemos algumas sequências documentais audiovisuais experimentais [...]” (Vertov, 1971[1930]).

ramente os elementos e lugares exibidos pelos filmes. O documentário britânico, por sua vez, tinha um impulso de gravar os elementos sonoros do mundo (o que inclui as músicas). Mas como apontado por alguns de seus realizadores, esses impulsos, na maior parte das vezes, não se concretizavam por limitações tecnológicas (tamanho do aparato) e por controle de qualidade. Muito embora o documentário britânico dos anos 1930 e 1940 conte com grande quantidade de materiais sonoros coletados em locação, sua característica tende mais a uma heterogeneidade, por serem materiais advindos de *wildtracks* de outros filmes e circunstâncias. O “repórter musical” se baseava nas músicas do mundo tematizado para compor novas músicas (geralmente músicas que serviam mais diretamente à narrativa e ao argumento fílmico). Dziga Vertov e Esfir Shub, apesar de terem trabalhado com materiais sonoros homogêneos ao longo dos anos 1930 e 1940, subvertiam a característica indicial de seus materiais pelo processo de montagem, da metodologia dialética e do *estranhamento*. Assim, não seria exagero notar em *O Dreamland* (e em seus pares) uma contingência epistemológica que aponta para um dos aspectos realistas da audiovisibilidade dentro da tradição documentária: a relação direta entre o material musical do mundo histórico tematizado e o material musical fílmico exibido. Contudo, não se pode deixar de dizer que essa epistemologia realista não fora dominante na tradição documentária das décadas anteriores, muito embora não ausente. Além disso, *O Dreamland*, e o cinema direto e verdade, conjuga seu uso de música com uma notória ausência de usos de músicas marcadamente heterogêneas. Assim, a forma de a música se fazer presente aí aponta para uma característica tanto forjada por um tipo de presença como de ausência. Ambas compõem os atributos indiciais/realistas aqui discutidos. É nesse sentido também que podemos entender a ausência (não total) de voz *over* nos filmes do *Free Cinema*. Mais do que uma recusa de “falar” dos/ pelos outros, trata-se de uma atitude documentária que evita usar elementos heterogêneos às circunstâncias de tomada para construir seu ponto de vista. *O Dreamland* está longe de ser um filme que pretende apagar um posicionamento crítico da sociedade britânica: ele o faz sem o recurso da voz *over*.

Em *O Dreamland*, para além disso, as músicas não exercem apenas um papel indicial. Como dito no primeiro manifesto do *Free Cinema*, “o som amplifica e comenta”. Além de *O Dreamland* ser visto como um filme precursor do cinema direto e verdade, ele também é visto como um filme experimental e também como filme ensaio.¹³ Considerações nesse sentido levam em conta a maneira que as músicas e outros sons coletados *in loco* são utilizados. Pode-se destacar aí usos que remontam a procedimentos da vanguarda dos anos 1920 que se imiscuíram na tradição documentária.¹⁴ Em *Entr'acte* (Clair, 1924) – para tomá-lo como exemplo das vanguardas

13. Conferir o livro “The essay film after fact and fiction”, de Nora Alter (2018).

14. Por exemplo, ideias de desfamiliarização (descaracterização do que estaria implícito a princípio no contexto estilístico/ético, complexificando o sentido final) e fragmentação (do fluxo musical, por exemplo) – assim como o amplo emprego de dissonâncias, polifonias, repetições musicais, minimalismo etc. Falando sobre os aspectos visuais, Bill Nichols (2016: 21-23) infere sobre a importância desses elementos (advindos sobretudo das vanguardas modernas) para a tradição documentária: “Elementos modernistas de fragmentação, desfamiliarização (*ostrane-nie*, *Verfremdungseffekt*), colagem, abstração, relatividade, anti-ilusionismo e uma rejeição geral à representação

dos anos 1920 – a ironia, o humor e o *estranhamento* estabelecidos pelas justaposições contrastantes de som e imagem habilitam a possibilidade de se perceber o mundo histórico (tendo no horizonte o potencial indicial dos aparatos cinematográficos) através da crítica, da interpretação, dos sentimentos. As justaposições assíncronas atualizam cinematograficamente a materialidade mundana. *O Dreamland* tem como notória característica brincar com o aspecto indicial e a atualização crítica da materialidade mundana que coleta. As risadas mecânicas coletadas *in loco* descoladas espacialmente e temporalmente e sobrepostas a rostos sérios, a atrações que encenam tortura e ao divertir-se das pessoas são exemplos desse tipo de justaposição. Assim como o é a interposição dessa mesma risada em momentos em que escutamos as referidas músicas e as vozes que apresentam as atrações do parque. A sobreposição da canção *I believe* – que passa uma mensagem de esperança e crença (religiosa) na humanidade num pós-guerra que já contava com uma outra guerra, a da Coréia, em 1952 – com imagens de animais em pequenas gaiolas, em situações miseráveis, é também uma forma de causar *estranhamento* com a própria materialidade que se apresentou à câmera e gravador. Dessa forma, Lindsay Anderson consegue mostrar as pessoas e o cotidiano em seu acontecer sem deixar de apontar para uma visão crítica daquilo que podemos descrever como uma “sociedade de consumo espiritualmente niilista”.¹⁵

Todos os elementos sonoros do filme, podemos dizer, se equilibram entre o indicial e o “comentário”. Os elementos sonoros são em geral utilizados de forma deslocada de suas fontes sonoras – o que remete a procedimentos da vanguarda –, mas são constantes também os momentos em que esses mesmos elementos são (pós-) sincronizados, momentos em que lhes são dados contextos espaciais e temporais – como no documentário clássico das décadas anteriores. A trilha sonora se apresenta assim como um jogo entre o “real” e sua reconstrução, num espectro que, embora distante, nos lembra a dialética (sonora) *vertoviana* (Chaves, 2022: 217). Ao mesmo passo aponta para o interesse em observar as pessoas no cotidiano, que embora confronte com o documentário *griersoniano*, se aproxima de buscas e ambições declaradas (e parcialmente realizadas) por realizadores fundamentais do dito documentário clássico britânico, como Paul Rotha e Edgar Anstey¹⁶ – e de forma mais generalizada, pensando em cinema não ficcional, tangencia intenções presentes em cinejornais sonoros dos anos 1930¹⁷.

transparente realista encontraram seu caminho dentro do fazer documentário. [...] Foi precisamente o poder da combinação das representações indexicais da imagem documentária e da justaposição radical de tempo e espaço permitidas pela montagem que chamaram a atenção de diversos artistas vanguardistas para o fazer fílmico. [...] A vanguarda modernista contribuiu com algo vital para o surgimento do filme documentário; ela imaginativamente reconstruiu o olhar do mundo com as imagens e tomadas tiradas desse mundo”. Essas estratégias de descentralização que Nichols relaciona aos aspectos visuais da vanguarda e dos filmes documentários podem também ser observadas no âmbito sonoro (Chaves, 2022).

15. Essa frase foi usada no encarte do box de DVD's *Free cinema* para descrever *O Dreamland*.

16. Aqui posso mencionar filmes como *World of Plenty* (Rotha, 1943), *Land of Promise* (Rotha, 1946), *The world is rich* (Rotha, 1947), *Workers and Jobs* (Arthur Elton, 1935), *Housing problems* (Edgar Anstey e Arthur Elton, 1935) e *Enough to eat?* (Edgar Anstey, 1936)

17. Conferir, por exemplo, a coleção “Fox Movietone News” no acervo *online* “Moving image research collections” da University of South Carolina: <<http://mirc.sc.edu/>>.

Momma don't allow, o outro documentário experimental do primeiro programa do *Free Cinema*, carrega características semelhantes, especialmente em relação ao interesse pelo cotidiano dos trabalhadores na hora do lazer. Os diretores, Karel Reisz e Tony Richardson, receberam uma verba da BFI para filmar “um curta documentário numa noite de sábado em um clube de *jazz* em Wood Green, norte de Londres”¹⁸ – que foi gravado ao longo de nove sábados com uma câmera 16mm e um gravador portátil (e uma escada, como relata Walter Lassally, o câmera do filme, nos extras do *Box* de DVD’s *Free cinema*). Embora não seja um documentário musical, a trilha musical é construída quase totalmente a partir da gravação da Chris Barber Band, que é o conjunto que toca no clube de *jazz* nas filmagens. Embora não houvesse gravador portátil sincronizado, são diversos os trechos em que conseguiram, na pós-produção, sincronizar as músicas e os músicos as tocando, numa “inteligente e meticulosa edição”, como analisa Michael Chanan (2013: 340). O filme não conta com voz *over*, tampouco diálogo. O que escutamos para além das músicas são as “sobras” dos ruídos que o gravador recebe – palmas, gritos, conversas ininteligíveis – e breves momentos entre o fim e o começo das músicas – que são preenchidos com sons ambiente da locação. A música da Chris Barber Band define o espaço filmico enquanto as imagens focam nas pessoas do *pub*, que conversam, dançam, flertam e bebem. Embora as músicas sejam usadas de forma “assíncrona”, assim como as músicas e sons em *O Dreamland*, *Momma don't allow* não lança mão de processos como o *estranhamento* em suas justaposições sonoro-visuais. Diferente de *O Dreamland*, a camada crítica do filme não se articula internamente. A “crítica” ao documentário *griersoniano* e a seus conteúdos civilizatórios se estabelece por sua diminuta tentativa de convencimento retórico, por sua dimensão observativa sobre os jovens e a classe trabalhadora. Mesmo com sua elaborada fotografia e montagem, o filme se abre para o registro do mundo e para a liberdade da fruição espectral. Como escreveu à época o crítico Gavin Lambert (em um tom pejorativo), “a dança apenas acontece, as pessoas são as mesmas no começo e no final [...] Sem dúvida é a primeira vez na Grã-Bretanha que *Teddy boys* e *shop-girls* são permitidos a serem eles mesmos, sem a distorção de uma abordagem condescendente e melodramática” (Lambert, 1956: 176). Visualmente e sonoramente, o filme registra, com proximidade e intimidade, o cotidiano fruído com uma diminuída carga interpretativa, levando a cabo uma postura ética que evitava uma drástica interferência da equipe realizadora no mundo durante o forjamento da *circunstância de tomada*.¹⁹ O som do filme, mesmo em sua justaposição sonoro-visual assíncrona, confere à imagem os atributos de um realismo. As músicas têm sua fonte de emissão num extracampo

18. Checar encarte do box de DVD’s *Free cinema*.

19. “Por circunstância da tomada entendemos o conjunto de ações ou situações que cercam e dão forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior, ou, em outras palavras, que o mundo deixa sua marca, seu índice, no suporte da câmera ajustado para tal. Podemos pensar em um ‘estar’ fenomenológico do sujeito que sustenta a câmera, como sendo marcado pela dimensão da presença que traz em si este ‘estar’, próprio do ser humano. Dizemos ‘estar fenomenológico do sujeito’ pois a câmera possui esta pontencialidade, acima de todas as outras, de significar uma presença em ausência. De significar uma forma de presença na circunstância da tomada. É para esta dimensão da presença, singular à imagem-câmera, e que não encontramos em um desenho, por exemplo, que volta-se, de modo dominante, a fruição espectral da imagem não-ficcional” (RAMOS, 2001: 8-9).

da imagem extremamente demarcado (quando não no próprio campo). Sua continuidade cumpre velhas funções narrativas da música no cinema, entre elas, a mais fundamental no filme, a de unir espacialmente e temporalmente os inúmeros planos e conferir ritmo interno ao plano e aos cortes. Ao mesmo passo, nós, como espectadores, somos convidados a fruir a música como elemento do mundo histórico em seu acontecer. A partir dela podemos furar a tela do cinema em direção ao mundo da *circunstância de tomada* e conhecer e fruir sonoramente a música que tocou e tocava naquele específico contexto e lugar junto com os sujeitos e objetos desse mesmo contexto e lugar. Esse tipo de intencionalidade não era inédito na tradição documentária. O que *Momma don't allow* consegue conjugar, contudo, é o interesse pelo mundo em seu acontecer cotidiano e uma densa camada observativa, de pouca interferência, sem a presunção do convencimento e do caráter civilizatório.

Os filmes do *Free cinema 3* seguem semelhante perspectiva. Contudo, os elementos sonoros (e visuais) apontam para diferentes diretrizes estéticas. Algumas ligadas à tradição documentária que lhe precedeu e outras que prenunciavam os valores éticos do documentário moderno. O programa é representativo de uma epistemologia do fazer fílmico que aponta para um momento transitório e de transformação – quando pensada diante uma classificação que postula historicamente e cronologicamente o cinema direto e verdade como sucessor estético e ético do documentário clássico. Dois dos filmes exibidos nesse programa, *Wakefield Express* e *The singing street*, foram realizados em 1952 e, embora possam ser pensados segundo perspectivas estéticas do documentário clássico, debruçam-se sobre novos interesses, sobre novas maneiras de falar sobre seu país e povo.

Wakefield Express foi financiado pelo jornal homônimo, que celebrava, então, seu centésimo aniversário. A ideia era que Lindsay Anderson fizesse um documentário que mostrasse o processo de impressão do jornal²⁰. Esse esquema de financiamento, no qual uma empresa ou uma agência estatal comissiona a feitura de um filme sobre si, foi comum na tradição documentária que lhe precedeu. Dois exemplos disto, embora bastante distintos entre si, mas bastante representativos, podem ser citados: *Philips-Radio* (Ivens, 1931), que é um exemplo mais experimental, encomendado a Joris Ivens, financiado pela Philips; e *Night Mail* (1936), um dos documentários mais celebrados da história, financiado pela GPO, realizado por Alberto Cavalcanti. O principal ponto de distinção entre esses dois filmes e *Wakefield Express* que eu gostaria de ressaltar não é, a princípio, de ordem estética (*Wakefield Express* utiliza recursos narrativos que se encontram em ambos os filmes). Anderson, diferentemente do que ocorre nos dois documentários mencionados, mergulha num estudo de ordem pessoal sobre a vida cotidiana no oeste de Yorkshire. Ele segue os jornalistas em suas caçadas por notícias, aproveitando metaforicamente o “gancho” jornalístico para abordar em seu documentário o time de *rugby* local, um desfile de carnaval, uma apresentação de estudantes numa escola, uma reunião da assembleia constituinte, a partida de um navio, a inauguração de um memorial da guerra (e o

20. Conferir *Small is beautiful*, extra do box de DVD's *Free cinema*.

olhar impávido de uma mulher em *close-up* que acompanha a cerimônia), aspectos da vida particular das pessoas etc. Anderson não deixa de mostrar o processo de impressão do jornal, mas seu interesse é pela vida cotidiana em seu acontecer, no descontrolo mundano frente à realização fílmica, pelos trabalhadores e pelas pessoas comuns que habitam a região na qual o jornal existe e atua. Interesses que não eram vislumbrados em filmes como *Night mail* e *Philips-Radio*. A câmera está mais nas ruas que dentro das instalações do jornal (ou estúdios). Os sons e músicas do filme foram gravados durante uma semana nas locações.²¹ O comentário em *over* carrega a interpretação de Anderson sobre a comunidade local e não a voz de uma instituição. Os elementos estéticos, juntos, num primeiro olhar, parecem com os de um filme *griersoniano*: música não sincronizada, algumas tomadas com *encenação-construída*, voz *over* etc. O que faz *Wakefield Express* apontar para o documentário moderno é seu interesse pelo flagrar do acontecer da vida e pelas pessoas, e não necessariamente sua estética ou a câmera e o gravador portáteis.

Semelhantes observações podem ser feitas sobre *The singing street*, do mesmo ano. Num primeiro olhar, parece com um típico documentário clássico britânico. Ele não conta com voz *over*, mas é feito de *encenações-construídas*. A trilha sonora é composta, em sua totalidade, por músicas pós-sincronizadas, gravadas em estúdio, numa heterogeneidade em relação às tomadas visuais. O interesse do filme, contudo, é observar e registrar as brincadeiras de rua das crianças de Edinburgo. A câmera vai às ruas sem a premissa da montagem retórica. As músicas pós-sincronizadas, que consistem de cantos e cantigas constituintes das brincadeiras, são cantadas pelas próprias crianças filmadas. Elas são sincronizadas com as respectivas brincadeiras filmadas, num provável árduo processo de sincronização labial. Os procedimentos estéticos se assemelham, assim, ao que de forma genérica se atribui ao documentário clássico. Contudo, no horizonte epistemológico, a intencionalidade é distinta. Ela aponta para o cotidiano, para as coisas do mundo em si, para a dimensão *observativa*, e não para a *expositiva*. A escolha e uso do material sonoro moldam e reforçam essa dimensão, que se embebe do material sonoro que o mundo oferece em condição pré-fílmica, muito embora, em termos ontológicos, um material heterogêneo às imagens e, também, gravado para o filme.

Nice time (1957), um dos outros dois documentários experimentais exibidos no mesmo programa, foi realizado em 1956 (e lançado no ano seguinte) por dois diretores suíços, Claude Goretta e Alain Tanner. À época, os diretores trabalhavam na BFI e conheceram os membros do *Free Cinema*. Influenciados pelos programas anteriores (*Free cinema 1 e 2*), eles buscaram financiamento para realizar seu próprio “*free cinema-style short*”.²² O mote fílmico se assemelha ao do *Momma don't allow*: a proposta foi a de fazer um filme sobre uma típica noite de sábado nos entornos da praça Piccadilly Circus, em Londres. As filmagens foram feitas ao longo de 25 sábados. O som do filme mistura os sons das ruas, trechos de diálogos, de

21. Conferir entrevista com Lindsay Anderson realizada por Norman Swallow pelo The British Entertainment History Project em 1991: <https://historyproject.org.uk/interview/lindsay-anderson>

22. Checar encarte do box de DVD's *Free cinema*.

falas, trechos de trilhas sonoras de filmes *hollywoodianos* exibidos nos cinemas dos arredores da praça, *performance* musical gravada *in loco* (não-sincronizada) e músicas/canções que compunham o ambiente sonoro dos diversos estabelecimentos de entretenimento da região²³. Ao passo que o mote e a intenção fílmica aproximam o filme a *Momma don't allow*, a montagem sonoro-visual o aproxima de *O Dreamland*. Ao mesmo tempo em que o espaço sonoro construído remete ontologicamente ao espaço circunstancial da filmagem, os elementos (sonoro e visuais) são, em grande parte, justapostos *à la* vanguarda dos anos 1920. Segundo Alain Tanner, um dos diretores do filme, uma grande inspiração foi o *À propos de Nice* (1930), do Jean Vigo. Em vez de “filmar bebês nas praias”, relata Tanner, “nós tínhamos outras ideias”²⁴. O desejo e apego pela materialidade do mundo que se oferece à câmera, assim como sua interpretação por um intenso processo de montagem, é um dos pontos comuns entre *Nice time*, *À propos de Nice* e as sinfonias metropolitanas, de forma geral. Em relação às sinfonias metropolitanas, uma diferença, contudo, é notável: não há exaltação da modernidade. A ironia, humor e estranhamento que impregnam as justaposições entre imagem e som apontam para uma perspectiva fílmica que escancara não apenas o cotidiano, mas também, de forma interpretativa, os escapismos constituintes da juventude e da classe trabalhadora londrina. A coexistência de uma estilística observacional com uma forte carga intencional de interpretação crítica da sociedade fica evidente, entre vários momentos, quando escutamos “God save the Queen” justaposta a um plano visual com destaque à logomarca da Coca-Cola ou ainda quando os sujeitos fílmicos se movem ao som de trechos de trilhas sonoras de filmes *hollywoodianos*. Outra diferença entre as sinfonias metropolitanas e *Nice time* refere-se ao tipo de interesse pelos sujeitos fílmicos. Percebe-se a proximidade da câmera, os corpos filmados estão próximos. O interesse pelo indivíduo é mais acentuado. Os grandes planos das sinfonias dão passagem aos planos que dão nitidez aos rostos e aos pequenos movimentos do corpo. E essa é uma tendência da fotografia fílmica e do som direto – aproximar-se dos corpos – que irá ser fortemente notada no documentário moderno. Assim, de forma geral, *Nice time*, tal como *O Dreamland*, não apenas é rico de material indicial e observativo, como também daquilo que podemos nos referir como materialidade indicial reconstruída. Há um rico transitar entre essa indicialidade (conferida pela perspectiva observativa da tomada) e as camadas interpretativas (conferida pela montagem), o qual, através das justaposições, nos impele a ver o real não apenas pelo âmbito do ontológico, mas, também, do simbólico. Um comentário da dupla realizadora, reproduzido na Queen's Film Theatre de 1980, ilustra, de certa forma, essa perspectiva:

23. A região era frequentada majoritariamente por jovens e as músicas “do momento” (principalmente entre 1956 e 1958) eram das *skiffle bands*, um tipo de grupo/estilo que tinha em sua base uma mistura de *folk music* e *jazz* (DEWE, 1999). No filme, escutamos, com especial destaque, Nancy Whiskey e McDevitt Skiffle Group. Como informa a catalogação da Association Film-Documentaire, as tomadas sonoras contaram, em grande medida, com a gravação dos anúncios de *shows* e espetáculos da região filmada.

24. Conferir *Small is beautiful*, extra do box de DVD's *Free cinema*.

Em *Nice time*, nós buscamos capturar e interpretar as reações da multidão à maneira em que se ofereciam. No coração dessa multidão, nós sentimos a presença de conflitos e contrastes, os quais nós tentamos expressar colocando, um contra os outros, os muitos elementos díspares de som e imagem: nós tentamos cristalizar sua especial significância conforme nós a vimos – para apresentar aquilo que Vigo chamou de *un point de vue documenté* (Tanner, 1980: 12).

O outro documentário do *Free cinema 3*, e um dos mais celebrados entre os filmes de todos os programas, é *Every day except Christmas* (1957), de Lindsay Anderson. A verba veio da Ford por intermédio de Karel Reisz, produtor do filme, que houvera aceitado um emprego na companhia sob a condição de que uma série de documentários não propagandísticos fossem por ela financiados.²⁵ Em termos financeiros, *Every day except Christmas* foi o documentário mais bem assistido do *Free cinema* até aquele momento. E isso se reflete diretamente em um relevante aspecto, entre outros, da trilha sonora: o filme contou com música original, composta por Daniele Paris. Além disso, o filme foi feito em 35mm, utilizando a película hipersensível HPS, e ficou seis meses na *cutting-room*, o que, segundo Walter Lassally, fotógrafo do filme, foi um tremendo privilégio.²⁶ Além desses aspectos financeiros da produção, que marcam esteticamente o filme, outros aspectos, ligados às tomadas, o destacam frente às outras produções do *Free cinema* até aqui discutidas. Num primeiro olhar, é notável como os planos e cortes do filme o aproximam daquilo que esteticamente remete à *encenação-construída* do documentário clássico britânico: movimentos bem decupados, sequencialidade das ações, planos com movimento de câmera contemplando uma unidade motívica evidente, construções de plano e contra-plano, *cut-away*, *cut-in* etc. Essa impressão e acabamento são derivados diretamente dos meses dedicados à pós-produção do filme, que, como relata Walter Lassally, é um filme de *cutting-room*, embora, ainda segundo ele, seja rico em matéria prima.²⁷ Então, embora esteticamente o filme apresente planos e sequências que nos remetam a tomadas à *la encenação-construída*, há que se ter em mente que as filmagens buscam flagrar o cotidiano em uma perspectiva mais próxima do que se viria entender por documentário moderno e mais distante do que se entendia por documentário *griersoniano*. Walter Lassally, em depoimento realizado nos anos 2000, brinca com a ideia de “mosca na parede”, indicando o tipo de tomada observativa que permitia esse tipo de acabamento que remetia ao da *encenação-construída*:

Uma parte do tempo, eu ficava no topo das prateleiras [...] estudando os movimentos, [parecia] haver um certo ritmo. E eu estudava esse ritmo e, quando eu estava pronto para filmar, eu era capaz de seguir esse ritmo e de antecipar [os movimentos]. Era como se você fosse uma mosca na parede, mas uma mosca inteligente.

25. Checar encarte do box de DVD's *Free cinema*.

26. Conferir *Small is beautiful*, extra do box de DVD's *Free cinema*.

27. Conferir *Small is beautiful*, extra do box de DVD's *Free cinema*.

Você estava muito bem treinado, você havia observado o processo e você estava pronto para filmá-lo da maneira mais efetiva possível sem chamar a atenção [das pessoas] para você.

Esse tipo de preparação para a realização da tomada flexiona o potencial da imprevisibilidade mundana condicionado pelas tomadas de cunho observacional, embora não o extinga: a carga de previsibilidade sobre os movimentos dos elementos do mundo se potencializa ao passo que o mundo e sua imprevisibilidade ainda se preservam, mesmo posto em circunstância de tomada. Essa relação de controle e não controle²⁸ dos elementos do mundo quando a *circunstância de tomada* se estabelece esteve no epicentro da prática e debate do documentário moderno dos anos 1960.²⁹ A ideia de não controle emerge nesse contexto como uma marca de autenticidade do real que se tornou paradigmática na tradição documentária. O que está contido no não controle é um certo potencial dos extremos, aberto para as ações de ordem mundana. Localizado num espaço-tempo que foge do controle do grupo realizador, o filmado carrega o potencial de variar entre aquilo que podemos chamar de situação qualquer e situação intensa. Uma das chaves da tomada visual e sonora do cinema direto se estabelece na administração desse potencial. O não controle é contrabalanceado pela capacidade que o *sujeito-da-câmera* tem de prever. A tomada de *Every day except Christmas* perpassa em grande medida o previsível, mas um previsível que não é comparável ao do controle/previsibilidade que se estabelece no documentário *griersoniano*, caracterizado pela *encenação-construída*.

A extensa presença de comentário no filme também colabora com a percepção de proximidade com a estética que remete ao documentário *griersoniano*. Anderson adicionou o comentário para enfatizar seu ponto de vista como “artista comprometido” (com os trabalhadores) e, parcialmente, como uma concessão aos desejos do *sponsor*.³⁰ Para além do comentário e da música original, o filme conta com uma rica diversidade de tomadas sonoras em direto, utilizadas de diferentes maneiras no processo de pós-produção. Uma das principais características é que o som ambiente é construído por materiais sonoros coletados em locação durante o processo de filmagem das imagens e que o filme possui diversos trechos de diálogos (pós-) sincronizados não encenados, feitos com câmera e gravador portáteis não sincronizados (num processo semelhante ao de *We are the Lambeth boys*, que será comentado mais adiante). A captação sonoro-visual da fala em seu acontecer mundano em tomada observacional se tornaria, no começo dos anos 1960, uma das características fundamentais do cinema direto. *Every day except Christmas*, dessa forma, aponta para

28. Para uma discussão sobre a noção de não controle presente no calor do nascimento do cinema direto, checar o artigo “For an uncontrolled cinema” (Leacock, 1961).

29. Para uma discussão sobre as relações de controle e não controle presentes na tomada do documentário moderno dos anos 1960, checar o artigo “Som direto: *quatro aspectos da tomada sonora* da voz no cinema documentário” (Chaves, 2017).

30. Checar encarte do box de DVD’s *Free cinema*.

tendências marcantes do documentário moderno dos anos 1960, mesmo apresentando uma estética que nos faz vislumbrá-lo no horizonte da estética do documentário clássico.

Tal como os outros programas, o *Free cinema 6*, exibido em 1959, lançou mão de perspectivas éticas e estéticas que iriam desabrochar no documentário moderno dos anos 1960 e 1970. Dos quatro filmes exibidos, dois deles podem ser mais claramente pensados como documentários experimentais – *Enginemen* e *We are the Lambeth boys* –, um deles, *Refuge England*, pode ser pensado dentro de uma zona fronteira entre documentário e ficção e o último deles, *Food for blush*, é um filme experimental que não será discutido aqui, e é o filme que menos se aproxima das características do *Free Cinema* que foram apresentadas até o momento. Os três primeiros mencionados apresentam muitas semelhanças com os filmes anteriormente discutidos, contudo, cada um deles apresenta uma característica valiosa para se pensar o documentário experimental no horizonte da tradição documentária.

Refuge England pode ser visto como um filme autobiográfico ou, ao menos, como um filme com estrutura narrativa autobiográfica. Além disso, o filme pode ser também visto dentro daquilo que Hamid Naficy (2001) chama de *accented cinema*. Robert Vas, o diretor do filme, foi um húngaro que se refugiou, a partir dos anos 1950, na Inglaterra. E o filme é justamente sobre um refugiado húngaro que havia recém chegado à Inglaterra. O filme apresenta uma voz *over* em primeira pessoa que narra os sentimentos desse personagem húngaro (desempenhado por um ator também húngaro e refugiado) enquanto vaga por Londres e demonstra sua fascinação, desespero, esperança e isolamento. A voz *over* do filme aponta para uma possibilidade epistemológica distinta daquela que foi mais comum na tradição documentária dos anos 1940 e 1950 e que ganhou força na tradição documentária a partir do final dos anos 1970: ao deixar de falar do outro e voltar-se a si, o mundo histórico perpetuado pelo documentário ganha a potência das perspectivas íntimas e individuais que ajudam a pensar o político e o coletivo. Se a terceira pessoa foi imperativa nas vozes *over* da tradição *griersoniana* – que podem ser vislumbradas por aquilo que Fernão Ramos (2008: 35-36) chama de ética educativa –, a primeira pessoa abriu um novo horizonte para a voz *over*, distante daquele que lhe precedeu – que pode ser vislumbrada pela noção de ética modesta discutida por Ramos (2008: 38-39): a voz em primeira pessoa “[deixa] para trás as ambições educativas, a busca de neutralidade ou as exigências da reflexividade. O ‘eu’ fala dele mesmo e se satisfaz no encontro com a ressonância egóica para promover a amplitude de sua fala”. Essa marca sonora da voz *over* em primeira pessoa (que, embora distante da voz *over griersoniana*, não perde o lastro da tradição em *over* dos anos 1930 e 1940) passou a ocupar densamente a tradição documentária a partir da virada dos anos 1970 para os 1980, ganhando ainda mais força na virada do milênio. Ao mesmo tempo, *Refuge England* pode ser localizado em outra tendência (que muitas vezes converge com a ideia de documentário autobiográfico e da voz em primeira pessoa) que é a dos filmes de diáspora e de exilados (que abrange tanto documentários como ficções experimentais), que, embora sempre tenham existido, ganham especial dimensão cinematográfica a partir dos anos 1960 (Naficy, 2001: 17).

O elemento de destaque de *Enginemen* para se pensar o som na tradição documentária é o depoimento. O filme foi gravado ao longo de dezoito meses, nas manhãs de sábado, com uma câmera 16mm e um gravador portátil não sincronizado,³¹ e foca na vida e trabalho de ferroviários de uma companhia de Newton Heath. Como os outros filmes discutidos do *Free Cinema*, o uso assíncrono do som direto é o que prevalece. Contudo, entre esses sons, encontramos depoimentos de alguns trabalhadores falando sobre seu trabalho, sobre motores e sobre como eles se sentem em relação à chegada do motor a *diesel*, demarcando um sentimento de nostalgia e o efeito de uma transição que os impactou diretamente. Cabe aqui lembrar que documentários, desde a década de 1930, como *Workers and Jobs*, *Housing problems*, *Enough to eat?* e *World of plenty* (e cinejornais, também desde a década de 1930), lançaram mão de depoimentos e entrevistas, embora essa característica estivesse longe de ser hegemônica. Além disso, importantes realizadores e teóricos, como Paul Rotha, escreveram desde pelo menos a década de 1930 sobre a relevância de escutar os sujeitos filmicos sobre os temas que constituem o documentário (Rotha, 1952[1935]: 211). A distinção que se estabelece em *Enginemen* é o interesse no indivíduo e no que ele fala em si em seu espaço cotidiano. O conteúdo das vozes não é articulado dentro de uma retórica civilizatória que posiciona o sujeito necessariamente dentro de uma representação social ideal para o discurso filmico. O interesse recai em registrar o que é dito pelo sujeito no acontecer mundano flexionado pelo “sujeito-do-gravador” que instiga o sujeito filmico a falar. Assim como no *Free Cinema* de forma geral, buscou-se em *Enginemen* registrar a imagem dos trabalhadores no seu cotidiano e lazer, numa intenção distinta daquela que podemos entender como *griersoniana*. Nesse mesmo sentido, em relação ao som, buscou-se em *Enginemen* registrar a voz desses sujeitos, de forma mais individualizada. Contudo, diferente das imagens, captadas de maneira mais observativa, a captação desses depoimentos, assim, se afasta da ética do recuo³² que molda a perspectiva observativa. Essa forma de interação com o sujeito filmico – engajada pela entrevista ou pela situação armada pela equipe realizadora que abre a possibilidade de o sujeito filmico falar para o gravador – se tornaria mais convencional com a chegada do cinema verdade, ou daquilo que Nichols chamaria de modo participativo ou Ramos pensaria sob a ideia da *ética interativa*. Dessa forma, as imagens do filme revelam uma tomada visual mais observativa, recuada, e as vozes dos trabalhadores revelam uma tomada sonora menos recuada, na qual se sente a presença do “sujeito-do-gravador” numa circunstância de mundo ligeiramente flexionada. A presença desses depoimentos foi fortemente mencionada nas críticas da época, mas seu caráter justamente de depoimento, menos observativo, que remetia ao “estilo de entrevista televisiva” (HILL, 1959: 174), não agradou parte dos críticos³³, muito embora, poucos anos depois, o depoimento/entrevista viesse a ocupar o epicentro de novas tendências e renovações das estéticas e éticas documentária (ou ao menos o epicentro do debate).

31. Checar encarte do box de DVD's *Free cinema*.

32. Conferir as noções de “ética do recuo” e “ética interativa” em Ramos (2008, p.36-38).

33. Para mais detalhes sobre o filme e sua realização, checar entrevista com Michael Grigsby em *Small is beautiful*,

O outro documentário do *Free cinema* 6, *We are the Lambeth boys*, foi, junto com *Every day except Christmas* e *O Dreamland*, um dos mais celebrados filmes do *Free cinema*. O ponto que gostaria de destacar aqui é justamente o ponto que chamou a atenção da maior parte da crítica à época: o filme apresenta uma longa sequência tomada em locação em que o espectador pode fruir sincronicamente a imagem e a voz das pessoas numa circunstância de tomada que, podemos dizer, não se encaixa no conceito de *encenação-construída*, e, sim, no conceito de *encenação-direta*. Os realizadores sabiam que anualmente se realizava uma partida de críquete entre estudantes de diferentes escolas, para a qual iam não somente os estudantes-jogadores como os demais estudantes das escolas. Tendo no horizonte essa circunstância de mundo, os realizadores foram para o local para registrar as imagens e sons (os ruídos, gritos, sussurros e conversas) de forma simultânea. O evento não foi planejado para a filmagem e a presença da equipe não era disruptiva o suficiente para que os acontecimentos de ordem mundana fossem flexionados a ponto de se configurar a quebra de um registro com lastro na ontologia do cotidiano. Ou seja, estabeleceu-se uma circunstância de tomada em locação em que se pôde flagrar extensamente o acontecer mundano diminuído de uma carga flexionadora advinda da equipe de realizadores. Esse flagrar e registrar simultâneo da imagem e som em tal circunstância que chamou uma forte atenção crítica ao filme e que causou uma boa recepção nos festivais na época.³⁴ Esse tipo de construção de *circunstância de tomada*, em que se busca flagrar o acontecer mundano, como se sabe, foi fundamental para grande parte do que entendemos sob a alcunha de cinema direto, que emergiria notoriamente na virada de 1959 para 1960. Estabeleceu-se assim, no filme, uma tomada sonoro-visual sincrônica em locação de caráter observativo, que aponta para uma tendência fundamental do documentário moderno. Contudo, é importante frisar, embora possamos dizer que há sincronia entre imagem e som, não podemos dizer que essas imagens e sons foram captados com câmera e gravador portáteis sincronizados. Os equipamentos utilizados não eram diferentes dos utilizados nos filmes anteriores do *Free cinema* e não incluíam nem câmera portátil propriamente *blimpada* com motor gerador de sinal para sincronização e nem gravadores portáteis para receber/gerar o sinal. Ou seja, não havia real sincronização entre a câmera e o gravador, embora já houvesse gravadores portáteis desde a virada dos anos 1940 para os 1950 (Ampex e Maihak, mais antigos, Nagra e Perfectone, posteriores, são os principais exemplos utilizados no cinema dos anos 1950, mercado que seria dominado pelo Nagra a partir de meados dos anos 1960) e câmeras que, embora não muito leves (a Arriflex II pesava aproximadamente 10 kg, por exemplo), eram transportáveis, razoavelmente portáteis (no caso do *Free Cinema*, a Bolex 16mm era bastante portátil, pesava cerca de 2,5 kg, contudo, não era estável nem adaptável para sincronização, ela utilizava *spring wound motor*), com alimentação razoavelmente estáveis, o que propiciava

extra do box de DVD's *Free cinema*.

34. O filme foi, por exemplo, o representante britânico no Festival de Veneza de 1959, do qual Jean Rouch era um dos jurados, e vencedor do Grand Prix do Tours Film Festival, organizado pela IDHEC, uma escola francesa de cinema.

um controle suficiente para que as velocidades não se desvirtuassem em grandes medidas, tornando possível, embora árdua, a sincronização na pós-produção. O que ocorre no filme é a intenção de se filmar a comentada circunstância e um improviso técnico-criativo que possibilitou a tomada que originou o que podemos ver e ouvir sincronicamente no filme. Eles utilizaram um Arriflex II 35mm, que era uma câmera ruidosa, que impossibilitava a tomada sonora simultânea caso a câmera não estivesse *blimpada* e o microfone estivesse próximo a ela. Já existia o *blimp* à época para a câmera, mas ele não era operacional no tipo de circunstância de tomada descrita devido ao tamanho e peso. A solução que encontraram foi a de isolar o ruído da câmera com um saco de dormir (figura 1), deixando-a, assim, razoavelmente *blimpada* e móvel.



Fig. 1 - Walter Lassally segurando a Arriflex II 35mm com o *blimp* improvisado durante a filmagem de *We are the Lambeth boys*

Dessa forma, o gravador portátil e seu microfone puderam ser utilizados próximos à câmera, simultaneamente à filmagem. O cenário tecnológico não era o ideal para suas intenções, mas se pode escutar o ambiente e os diálogos com clareza. E esse, na verdade, era o grande problema a ser resolvido pelos cineastas do direto: criar uma câmera portátil, *blimpada* e que rodasse de forma estável, na mesma frequência que a do gravador magnético – a questão da portabilidade do gravador já estava satisfatoriamente resolvida fazia alguns anos e, a partir de 1958, a estabilidade dele estava bastante avançada, com a possibilidade de receber o sinal da câmera, faltando ainda, contudo, de maneira a aperfeiçoar o sistema de tomada sonoro-visual, uma maneira de propiciar essa estabilidade (e conseqüentemente o sincronismo, idealmente sem fio) com uma câmera leve, pouco ruidosa e ergonômica, que permitisse movimentos rápidos, sutis e a potencial abolição do tripé. Essa situação,

cabe dizer, evoluiu rapidamente entre 1958 e 1963. O que temos em *We are the Lambeth boys*, portanto, é um dos embriões do modelo técnico que se desenvolveria nos anos seguintes em diversos grupos realizadores ao redor do globo.

Breves considerações

Mesmo sem existir equipamentos tecnológicos portáteis que efetivamente registrassem o mundo em efetiva sincronia sonoro-visual, havia nos documentários experimentais do *Free Cinema* uma intencionalidade que apontava para as tendências do documentário moderno das décadas de 1960, 1970 e 1980 que se preocupavam com o mundo em seu acontecer. Jean Rouch e Edgar Morin, por exemplo, que foram jurados no Festival dei Popoli, em Florence, em 1959, no qual *We are the Lambeth boys* foi exibido, notaram a força mundana que saltava do filme quando se estabelecia o tipo de relação entre sujeito filmico e realizador que o filme engendrou pela captação sonoro-visual simultânea em espaço/circunstância aberta ao cotidiano mundano. O filme teria influenciado Morin, de volta a Paris em 1960, a propor a feitura de um filme a Rouch em que aspectos desse tipo de filmagem saltassem ao espectador – esse filme seria o emblemático *Crônica de um verão* (1961), de Rouch e Morin, filme chave para se pensar o documentário moderno.³⁵

O ponto aqui não é dizer que os aparatos portáteis capazes de registrar em sincronia não transformaram a tradição documentária (ou que não ocuparam lugar central nessa transformação), mas, sim, apontar que as tendências que tomaram cabo nos anos 1960 não devem ser pensadas como uma ruptura epistemológica guiada por uma transformação tecnológica do fazer sonoro/filmico. Muito do desenvolvimento tecnológico cinematográfico desse período emergiu perante ansios anteriores de realizadores. Existe um grande contingente histórico, que remonta desde o cinema mudo, que não pode se perder de vista quando pensamos a história, teoria e formação do som na tradição documentária.

A obra experimental do *Free Cinema*, mesmo em seu breve existir como movimento, joga luz sobre o que o ensaísta Octávio Paz (2001[1973]) chama de “tradição moderna”, que seria, em poucas palavras, uma tradição pautada na sucessão descontínua de tradições provisórias, com uma deslocando a outra ao passo que funda uma nova. Nesse sentido, na arte, como aponta Paz, vive uma tradição fundada na relação, seja ela polêmica ou não, com o antigo e o novo e o diálogo entre as gerações não se quebra. Nesse contexto, o valor de uma obra reside em alguma novidade que ela postula: “invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita, descobrimento de mundos desconhecidos ou exploração de zonas ignoradas no conhecido” (Paz, 2001[1973]: 19). Para Paz, a tradição da arte nesses últimos séculos, se assim pensada, não é continuidade, e, sim, ruptura. O novo, propriamente

35. Para mais detalhes sobre a influência de *We are the Lambeth boys* sobre Morin e Rouch, conferir, por exemplo, o artigo *Chronicle of a Summer: Truth and Consequences* (LORIO, 2013), o capítulo *Cinéma Vérité: Vertov Revisited* (CAUWENBERGE, 2013) do livro “The documentary film book”, editado por Brian Winston, e o livro “The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema” (HENLEY, 2009).

dito, acaba por subverter o antigo e essa subversão se torna a continuidade da tradição. Paz aponta nesse contexto que a mudança, advinda da ruptura, não tem valor nem significado em si mesma, mas, sim, a ideia de mudança que a acompanha que vale. Com isso no horizonte, podemos dizer que o *Free Cinema* é uma das rupturas que faz a roda da “tradição moderna” continuar a girar.

O conjunto de sua obra experimental se apresenta, assim, como um movimento-chave para se pensar o som na tradição documentária. Ao passo que transparece procedimentos modernos, demarca bem estéticas e anseios das gerações anteriores, apontando para as contingências e, embrionariamente, para as novas tendências, equilibrando-se entre os equipamentos pesados das décadas anteriores e os leves das décadas seguintes, se diferenciando do passado e do futuro ao passo que os conecta, dando vazão à “tradição da ruptura”.

Referências bibliográficas

- Alter, N. (2018). *The essay film after fact and fiction*. Columbia University Press.
- Nichols, B. (2016). *Speaking truths with film: evidence, ethics, politics in documentary*. University of California Press.
- Brunel, C. (1999). Music and soundtrack in Joris Ivens's films. In K. Bakker (Ed.), *Joris Ivens and the documentary film* (pp. 195-209). Amsterdam University Press.
- Cameron, K. (1947). *Sound and the documentary film*. Sir Isaac Pitman & Sons.
- Cauwenberge, G. V. (2013). Cinéma Vérité: Vertov revisited. In B. Winston (Ed.), *The documentary film book*. Palgrave Macmillan.
- Chanan, M. (2013). Music Documentary Music Documentary. In B. Winston (Ed.), *The documentary film book*. Palgrave Macmillan.
- Chaves, R. P. (2022). *A formação do som do documentário: do cinema mudo ao afloramento do eu-realizador*. (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
- Chaves, R. P. (2017). Som direto: quatro aspectos da tomada sonora da voz no cinema documentário. *Doc On-line*, (22), 5-27.
- Dewe, M. (1998). *The Skiffle Craze*. Gardners Books.
- Henley, P. (2009). *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. University of Chicago Press.
- Hill, D. (1959). Refuge England and Enginemen. *Sight and Sound*, 28(3-4), 174.
- Lambert, G. (1956). Free Cinema. *Monthly Film Bulletin*, 25(4), 173-177.
- Lang, E., & West, G. (1920). *Musical Accompaniment of Moving Pictures: A Practical Manual for Pianists and Organists and an Exposition of the Principles Underlying the Musical Interpretation of Moving Pictures*. Boston Music Company.
- Leacock, R. (1961). For an uncontrolled cinema. *Film Culture*, 22(23), 23-25.
- Lorio, S. D. (2013, February 25). Chronicle of a Summer: Truth and Consequences. *Essays*.

- Mamber, S. (1974). *Cinema Verite in America: studies in uncontrolled documentary*. The MIT Press.
- Marcorelles, L. (1964). *Direct cinema aesthetic of reality*. United Nations Educational Scientific and Cultural Organization.
- Marcorelles, L. (1973). *Living Cinema: New Directions in Contemporary Film-Making*. Praeger.
- Marsolais, G. (1974). *L'Aventure du cinéma direct*. Éditions Seghers.
- Naficy, H. (2001). *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.
- PAZ, O. 2001[1973]. **Corriente Alterna**. Siglo Veintiuno Editores.
- Ramos, F. (2001). O que é documentário? In F. Ramos, J. Gatti, A. Catani, & M. D. Mourão (Eds.), *Estudos de Cinema/ Socine 2000* (pp. 192-207). Sulina.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. Senac.
- Rotha, P. (1952[1935]). *Documentary film*. (3rd ed.). Faber & Faber.
- Ruspoli, M. (1963a). Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger. United Nations Educational Scientific and Cultural Organization.
- Ruspoli, M. (1963b). Remarques sur le cinéma direct. *Cinéma*, 63(74).
- Tanner, A. (1980, autumn). Nice Time. *Queen's Film Theatre*, 12.
- Vertov, D. (1971[1930]). Доклад на Первой Всесоюзной Конференции по Звуковому Кино. In *Из истории кино: Материалы и документы* (Vol. 8, pp. 177-188).

Filmografia

- Entr'acte* (1924), de René Clair.
- À propos de Nice* (1930), do Jean Vigo
- Entusiasmo* (1930), de Dziga Vertov.
- Komsomol Shef Elektrifikatsii (K.Sh.E.)* (1932), de Esfir Shub.
- Song of heroes* (1932), de Joris Ivens.
- Workers and Jobs* (1935), de Arthur Elton.
- Housing problems* (1935), de Edgar Anstey e Arthur Elton.
- Enough to eat?* (1936), de Edgar Anstey.
- Night mail* (1936), de Harry Watt e Basil Wright.
- World of Plenty* (1943), de Paul Rotha.
- Land of Promise* (1946), de Paul Rotha.
- The world is rich* (1947), de Paul Rotha.
- Wakefield express* (1952), de Lindsay Anderson.
- The singing street* (1952), de Nigel McIsaac
- O Dreamland* (1953), de Lindsay Anderson.
- Momma don't allow* (1956), de Karel Reisz e Tony Richardson.
- Together* (1956), de Lorenza Mazzetti.
- Nice time* (1957), de Claude Goretta e Alain Tanner.

- Every day except Christmas* (1957), de Lindsay Anderson.
We are the Lambeth boys (1959), de Karel Reisz.
Refuge England (1959), de Robert Vas.
Enginemen (1959), de Michael Grigsby.
Food for a blush (1959), de Elizabeth Russell.
Crônica de um verão (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin
Small is beautiful (2006), de Christophe Dupin.

A performance como dispositivo de produção do artifício em *Lady*, de Ira Sachs

Gabriela Machado Ramos de Almeida*

Resumo: O artigo apresenta uma análise do curta-metragem queer *Lady*, do cineasta estadunidense Ira Sachs (1993), escrito e protagonizado pela atriz e dramaturga lésbica Dominique Dibbell. Em diálogo com Comolli (2008), Brasil (2011), Lopes (2022; 2016) e Sontag (2020), propõe-se pensar a questão da auto-*mise en scène* como um *problema de performance* colocado pelo filme que, a partir do corpo e da voz em cena de uma mulher nunca identificada, inscreve tanto a ficção no documentário quanto o documentário na ficção. Ao longo do texto, são estabelecidas relações entre performance, políticas de gênero e artifício para refletir sobre os modos como o filme produz, em seu projeto estético, imbricações incontornáveis entre vida e imagem a partir do encontro entre cineasta, câmera e atriz.

Palavras-chave: performance; mise-en-scène; documentário; ficção; *Lady*.

Resumen: El artículo presenta un análisis del cortometraje queer *Lady*, del cineasta estadounidense Ira Sachs (1993), escrito y protagonizado por la actriz y dramaturga lesbiana Dominique Dibbell. En diálogo con Comolli (2008), Brasil (2011), Lopes (2022; 2016) y Sontag (2020), proponemos pensar la cuestión de la auto puesta en escena como un *problema de performance* planteado por la película, que, desde del cuerpo y la voz en la escena de una mujer nunca identificada, inscribe tanto la ficción en el documental como el documental en la ficción. A lo largo del texto se establecen relaciones entre performance, políticas de género y artifício para reflexionar sobre las formas en que la película produce, en su proyecto estético, inevitables superposiciones entre vida e imagen a partir del encuentro entre cineasta, cámara y actriz.

Palabras clave: performance; puesta en escena; documental; ficción; *Lady*.

Abstract: The paper presents an analysis of the queer short film *Lady*, directed by the American filmmaker Ira Sachs (1993), and written and performed by the lesbian actress and screenwriter Dominique Dibbell. In dialogue with Comolli (2008), Brasil (2011), Lopes (2022; 2016) and Sontag (2020), the proposition to think about the issue of auto-*mise en scène* as a *performance problem* posed by the film which, based on the body and voice on the scene of a never-identified woman, inscribes both the fiction in the documentary and the documentary in the fiction. Throughout the text, relationships are established between performance, gender politics and artifice to reflect on the ways in which the film produces, in its aesthetic project, unavoidable implications between life and image based on the encounter between filmmaker, camera and actress.

Keywords: performance; *mise en scène*; documentary; fiction; *Lady*.

* Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo (PPGCOM). 04015-013, São Paulo, Brasil. E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com.

Résumé : L'article présente une analyse du court métrage *queer Lady*, du cinéaste américain Ira Sachs (1993), écrit et mettant en vedette l'actrice et dramaturge lesbienne Dominique Dibbell. En dialogue avec Comolli (2008), Brasil (2011), Lopes (2022; 2016) et Sontag (2020), nous proposons de réfléchir sur la question de la *mise en scène* comme un problème de performance posé par le film, qui, du corps et de la voix dans la scène d'une femme jamais identifiée, inscrit à la fois la fiction dans le documentaire et le documentaire dans la fiction. Tout au long du texte, nous établissons des relations entre performance, politique de genre et artifice pour réfléchir sur la manière dont le film produit, dans son projet esthétique, d'inévitables implications entre vie et image fondées sur la rencontre entre cinéaste, caméra et actrice.

Mots-clés : performance ; *mise en scène* ; documentaire ; fiction ; *Lady*.

Introdução

Nos primeiros segundos do curta-metragem *Lady* (1993), filme de estreia do cineasta *queer* estadunidense Ira Sachs, vemos um plano de detalhe da boca de uma personagem feminina, em imagens em preto e branco: “Eu vejo uma mulher de longe, no gramado. Será que ela está piscando para mim? Será que é para mim que ela sorri? E que sorriso. Tão afiado que cortaria um pão”. Essa personagem feminina que fala, e que nunca é identificada no curta, será acompanhada em sua rotina e em sua intimidade pela equipe de *Lady*, filme cujo projeto estético se constitui a partir de uma experimentação com a linguagem audiovisual que depende fundamentalmente da performance produzida em cena por ela. Ainda nos créditos iniciais, antes mesmo da aparição da imagem de sua boca, somos informados de que trata-se de uma obra escrita e performada por Dominique Dibbell.¹

Na medida em que acessamos o filme, entendemos que o que está em jogo é um encontro entre um cineasta, uma câmera e uma *performer* em que qualquer preocupação com a rotulação do filme como documentário ou como ficção é inviável, porque impossível. E não apenas isso: é mesmo improdutiva, uma vez que o convite do curta é justamente ao borramento dessa fronteira. A própria decisão por não situar bem essa personagem em termos históricos, sociais, econômicos e geográficos é indicativa da estratégia, ainda que as imagens permitam, em certos momentos, algumas inferências. Para o filme, no entanto, ela é apenas *Lady*.

Em diálogo com Jean-Louis Comolli (2008), especialmente a partir do texto *Aqueles que filmamos: notas sobre a mise en scène documentária* e com André Brasil (2011), em *A performance: entre o vivido e o imaginado*, mas buscando produzir uma leitura crítica *queer* e *camp* do curta com auxílio também de Denilson Lopes (2002, 2016) e Susan Sontag (2020), gostaria de afirmar *Lady* como um filme que pode ser pensado, ao mesmo tempo, enquanto inscrição radical do documentário na ficção, e como inscrição radical da ficção no documentário, e demonstrar como essa suspensão acontece *com* e *em função* da performance.

A proposta do artigo é analisar o curta-metragem pensando a questão da *auto-mise en scène* (Comolli, 2008) como um *problema de performance*, colocado em marcha, nesse caso, por essa mulher desconhecida cuja legibilidade de gênero

1. Participante da cena de *performance art* de Nova Iorque no final dos anos de 1980, Dibbell integrou o coletivo Five Lesbian Brothers, em parceria com outras quatro artistas. Esse dado extratextual contribui para a compreensão do filme, tanto no que se refere à performance quanto à vivência lésbica da atriz.

inclusive não é dada a priori e que reivindica abertamente e a todo tempo o artifício, ao mesmo tempo em que desmonta o artifício na própria cena, especialmente pelo modo como interage com o cineasta e sua equipe. Tomo artifício aqui, nos termos de Lopes (2002), como:

[...] uma categoria conceitual, sócio-histórica, estética, articuladora de diferentes produtos culturais e mediadora entre estes e a vida material, que deve ser pensada não tanto como uma simples oposição à realidade, mas como um dissolvente da dualidade real versus irreal. Ao contrário de categorias abstratas, transcendentais, definidas a priori, o artifício é uma categoria material, constituída pelas experiências individuais e coletivas, que será colocada, no momento, com especial ênfase no horizonte das experiências queer contemporâneas. (Lopes, 2002).

O estudo do filme *Lady* se justifica de duas formas: na atualidade que a obra mantém, mais de três décadas após o seu lançamento, como filme *queer* protagonizado por uma mulher com rara autoconsciência performativa em um momento no qual dinâmicas de auto exposição midiática não faziam parte do cotidiano social tal qual no contexto contemporâneo pós-redes sociais digitais; e como contribuição para os estudos sobre performance no campo dos estudos brasileiros de cinema, bem como, por fim, para ajudar a suprir a lacuna existente no país de pesquisas sobre o trabalho do cineasta Ira Sachs, um dos pioneiros do *New Queer Cinema*, contemporâneo de nomes como Todd Haynes, Derek Jarman, Gregg Araki e Karim Aïnouz – com quem fundou, na virada dos anos 1990 para os anos 2000, o coletivo *Dependent cinema*² – mas cuja obra praticamente não é estudada no Brasil.³

Sobre assistir a um filme em que não se tem certeza sobre nada

Em termos estético-narrativos, *Lady* se organiza a partir de duas estratégias audiovisuais complementares e que se intercalam ao longo da duração da obra: 1) sequências em preto e branco, como a que abre o filme, em que vemos a mulher filmada em ambientes internos e externos e nas quais, na maior parte do tempo, ouvimos uma narração em *off* enunciando um texto autorreflexivo bastante marcado, com frases de efeito, que soa artificioso e teatral. Apenas nessas sequências há uso de música extra-diegética; e 2) imagens coloridas, exclusivamente internas, filmadas por uma câmera sempre próxima do seu corpo, no espaço exíguo do que seria o apartamento em que a mulher vive com seu cachorro, acompanhadas por sua fala captada em som direto, com certo tom de improvisado ou espontaneidade, e constantemente dirigida ao cineasta e à sua equipe, em um trabalho de linguagem que remete às práticas documentais do Cinema Verdade.

2. Ver: <https://variety.com/2005/scene/markets-festivals/band-of-outsiders-1117921457/>. Acesso em 7 de julho de 2024.

3. Buscas no Banco de teses e dissertações da Capes, nos anais da Socine e no Google Acadêmico permitem comprovar essa afirmação com facilidade.

Em todas as imagens, sejam elas coloridas ou em preto e branco, dois aspectos chamam a atenção especialmente: a aparente baixa definição (trata-se de um filme independente rodado em 16mm no início da década de 1990) e o caráter notavelmente artificial como a mulher se apresenta, no limite do espalhafatoso, sempre com uma peruca vermelha e um grande topete; uma maquiagem pesada com batom vermelho vazando para fora dos lábios; enormes unhas e cílios postiços, como é possível verificar nas imagens abaixo. A imagem de baixa definição se apresenta aqui como tecnologia de gênero (De Lauretis, 1994) fundamental na produção da dificuldade de leitura desse corpo.

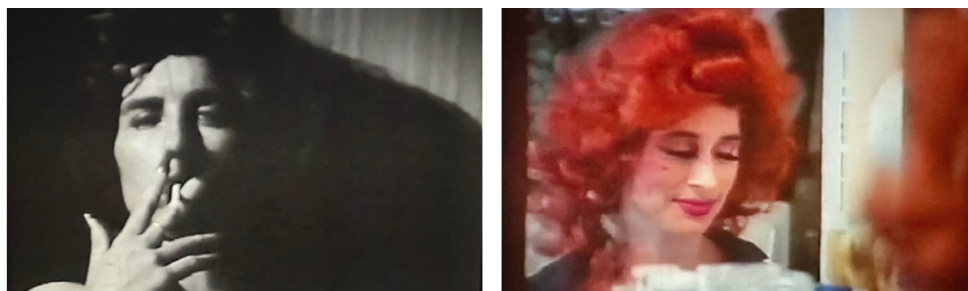


Fig. 1 e 2: *frames* das duas sequências iniciais do filme
Fonte: captura de tela feita pela autora

De volta à sequência inicial descrita na abertura desse texto, vemos, em preto e branco, o rosto em close da protagonista deitada na cama (imagem 1), acompanhado por uma narração em off de voz feminina que dá continuidade à fala sobre a mulher que lhe chamou a atenção. Há a enunciação de um desejo lésbico, em uma mistura de autorreflexão com especulação sobre a pessoa que é seu objeto de desejo. A voz – que logo entendemos ser da protagonista – diz:

E se ela não quis chamar minha atenção?

Um mágico arrepio corta o ar quando vejo o seu rosto

Ela é um presente raro e especial para minha alma

Minha alma perdida e com tesão

Eu a chamo. Eu a chamo de um modo especial e telepático

Se estamos destinadas, ela ouvirá o meu canto

Será que vou passar dos limites se a chamar para sair?

Se eu for muito intensa, será que ela vai achar que eu sou uma lésbica babona?

A primeira lésbica que chegou em mim era lasciva e ousada

Senti uma mistura de repulsa e tesão
Mas não vou morrer muquirana
Não vou ser uma solteirona mão-de-vaca
Quero ação
E quem não chora não mama
(Sachs, 1993)

Essa sequência em preto e branco, que dura um minuto e meio e funciona como um prólogo do filme, é seguida por uma quebra que a princípio parece bastante severa, pois produz uma mudança significativa de atmosfera. Findado o texto, vemos o *lettering* com o título do filme e já em seguida imagens coloridas, filmadas por uma câmera na mão, por meio das quais acompanhamos a mulher entrando em um espaço que o filme apresenta como seu apartamento. O plano ponto de vista faz o espectador acessar o local como se fosse um amigo, um acompanhante que a mulher convidou para ir à sua casa: ela abre a porta, cumprimenta o cachorro e convida a equipe – que nunca é mostrada – a entrar.

Toda essa descrição dos primeiros minutos do filme tem como objetivo, afinal, apresentar as marcas gerais da obra e apontar o que, a partir dessa entrada no apartamento, será o seu principal traço: o compartilhamento da intimidade de uma mulher filmada no cotidiano do seu lar, dialogando com o cineasta e com a equipe, absolutamente consciente do processo de realização do filme e capaz inclusive de tentar dirigir a si mesma em cena.

No entanto, o que a princípio parece um documentário inspirado no Cinema Verdade, revela outras camadas que passam a colocar o espectador em estado de suspensão, como buscarei demonstrar aqui: não sabemos se essa é uma mulher cisgênera ou transgênera; não sabemos se ela é uma atriz social participante de uma experiência de cinema documental ou se é uma atriz profissional atuando em um filme de ficção; não sabemos se o texto dito por ela é fruto de improviso e do contato com diretor e equipe durante a filmagem, ou se é um fruto de um roteiro interpretado de modo bastante realista (ainda que os créditos iniciais a apontem como autora do texto). Não sabemos sequer se a peruca vermelha que ela diz usar é de fato uma peruca, porque também pode ser seu cabelo.

O que é possível entender, porém, é que saber disso não importa porque a própria mulher joga o tempo inteiro com o estatuto do real e da ficção até que essa distinção se torne improdutiva: dos momentos em que interfere abertamente na direção quando é filmada em casa ao monólogo em preto e branco em que fala de sexo e se ressentida de não ter mais o seu pênis (como será abordado adiante), a mulher nos convida a retomar a noção de *auto-mise en scène* em Comolli e a interrogar se o que estaria em jogo em *Lady* seria mesmo um exercício de deixar “[...] os personagens se encarregarem de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposi-

ções em vez de fazê-los entrar nas nossas” (Comolli, 2008: 54). Não mais guiar, mas seguir, como sugere o autor: “No prolongamento desse primeiro gesto suspensivo, apagar (ou borrar) a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano; resistir à tentação da regulação, ou torná-la invisível, insensível, impalpável, intemporal” (Comolli, 2008: 54).

Se a discussão proposta pelo autor me inspira a pensar essa dissolução entre a cena e a vida dada pelo filme, ela também apresenta um limite que me leva a outra pergunta: e quando – diferente dos sujeitos filmados a quem Comolli se refere, que possuem certa consciência difusa do estatuto do cinema, da cultura midiática e das lógicas de representação – lidamos com um filme que adota um regime de representação documental para filmar uma *performer*, alguém que, em sua autoconsciência performativa, domina essas práticas, produz sua auto *mise-em-scène* e coloca o espectador em um estado de absoluta incerteza em relação àquilo que vê? Minha aposta é de que talvez seja possível avançar na resposta a essa questão estabelecendo uma relação entre a performance, as políticas de gênero, o artifício e o *camp*, esses dois últimos tomados aqui como categorias estéticas produtivas para analisar o filme em questão.

A performance como dispositivo de produção do artifício

Após entrarmos no apartamento da mulher, passamos a acompanhá-la em atividades a princípio bastante banais: ouvir o recado na secretária eletrônica, deixado por um homem que, pelo teor da mensagem, pode ser seu namorado (lembramos, porém, da enunciação lésbica anterior); preparar o banho do cachorro; conferir sua maquiagem; arrumar o cabelo. Ela sabe que está sendo filmada, interage com a câmera e conversa com o cineasta, negociando a cada instante as condições do encontro que viabiliza o filme e a produção dessa representação. Ira Sachs então lhe pergunta: “você sempre se arruma quando sai?”, e ela responde: “Eu uso a peruca e tal, mas não me arrumo muito. Agora só fiz a maquiagem e o cabelo, mas não é muito”. A resposta contrasta com o que se vê: uma pessoa cuja montagem – maquiagem, cabelo, unhas, cílios – inscreve seu corpo numa ambiguidade de gênero. E logo adiante há um momento interessante do que chamo aqui de “desmontagem”. A mulher se senta na cama, tira o calçado e segue-se o seguinte diálogo:

- Essas sandálias são lindas, mas sapatos de plástico deixam os pés doloridos. Preciso levantar os pés um pouco. Espero que não se importe, não é muito glamouroso. Não sei bem que você procura. Pode me interromper a qualquer momento e...

- Seja você

- Certo, vou ser eu. Sem problemas

(Sachs, 1993)

O recurso a uma feminilidade exacerbada e artificial aproxima a personagem do imaginário clichê do que seja um corpo trans ou travesti, e o modo como ela passa a ser filmada nessas sequências domésticas, bem como nas em preto e branco, faz com que o registro remeta inevitavelmente aos *screen tests* e aos filmes experimentais de Andy Warhol, especialmente aqueles dedicados a artistas travestis e transtênicas que orbitavam a Factory, seu estúdio de criação em Nova Iorque entre as décadas de 1960 e 1980. De modo análogo aos *screen tests* e filmes de Warhol, temos em *Lady* a extensão da duração do plano que leva ao limite as condições para que a pessoa filmada sustente sua presença na cena, até o momento em que a cena parece se desfazer, mas a câmera continua incomodamente ligada. Temos, para além disso, a desmontagem produzida pela própria personagem, que entra e sai da cena na própria duração de um mesmo plano; que faz e desfaz o artifício; que devolve perguntas ao diretor e em diversos momentos se autodirige; que abraça o *camp* em sua performance às vezes andrógina, às vezes hiperfeminina, na linha daquilo a que Sontag (2020: 351), em sua definição do *camp*, descreve como uma feminilidade espalhafatosa, como “prazer pelo exagero das características sexuais e dos maneirismos de personalidade”.

Em sua bonita defesa da performance como a vida que atravessa as imagens e abre a ficção ao mundo fazendo com que ela transborde o próprio filme, Brasil apresenta uma chave de leitura possível para o cinema brasileiro contemporâneo da virada da década de 2000 para 2010, e que eu gostaria de retomar para pensar *Lady*:

Os filmes se criam, desde o início, em mão dupla: de um lado, ficcionalizam-se vidas reais – vidas mais ou menos ordinárias – em uma narrativa de caráter imanente, que levemente se desprende do real sem roteirizá-lo em um gesto demasiado. De outro lado, mas simultaneamente, produz-se algo como uma deriva da ficção, provocada pela deriva da vida ordinária de seus personagens. Assim, nestas obras, a vida ordinária produz ficção – produz imagens – e, em via inversa, se produz nas imagens, é produzida na e pela ficção. (Brasil, 2011: 3).

Se o imbricamento entre vida e imagem é uma questão que atravessa as práticas cinematográficas desde a instituição do cinema moderno, como lembra Brasil (2008), concordo com o autor em seu apontamento de que aquilo que um dia foi *problema* acabou por se tornar *hábito*, ou seja, não mais o que se busca com o cinema mas o ponto de onde se parte. A originalidade e atualidade de *Lady* me parecem residir, assim, na inscrição marcadamente *queer* nessa modulação entre o vivido, o imaginado e o filmado, na incorporação desse ponto de partida que é indiscernibilidade entre real e ficção pelas vias da performance, da teatralidade e do artifício. Uma sequência do filme é especialmente interessante como ilustração do argumento sobre a incorporação do artifício, para além das questões mais especificamente relacionadas à legibilidade de gênero da personagem, que serão retomadas adiante.

Em dado momento, a mulher nos mostra um quadro na parede de sua casa. A materialidade da imagem denuncia, a priori, as condições técnicas um tanto precárias de produção do filme. Como se vê também em outras passagens, temos a câmera mais uma vez muito próxima da personagem, sugerindo que o espaço físico do local

não permitia uma distância maior, e vemos a luz utilizada na gravação refletida no próprio quadro do qual a mulher vai falar: “Eu adoro. Não é o quadro, é a foto de um quadro. Você vê? Ele tem uma ereção enorme. Eu acho muito divertido” (Fig. 3 e 4).



Fig. 3 e 4: *frames* da cena de apresentação do quadro (ou da foto do quadro)
Fonte: captura de tela feita pela autora

É muito interessante que a mulher aponte o caráter inautêntico do quadro, especialmente considerando que, com a resolução e a textura da imagem do filme, o espectador não conseguiria notar sozinho que se trata de uma fotografia da pintura e não de uma pintura. Essa composição de cena em que ela parece nos avisar do caráter antinatural de tudo que se vê, bem como a passagem das sandálias de plástico descrita anteriormente, se soma a outra em que a reivindicação do artifício produz momentos que me interessam especialmente.

Após uma tensa conversa ao telefone com Dwayne,⁴ que parece lhe fazer cobranças a respeito de um encontro que não vai acontecer em função do compromisso com o filme, a mulher se dirige ao cineasta e pede desculpas pela duração da ligação, diz que se distraiu, que não consegue mais falar e que acha que não é mais capaz de atuar. Embora esteja em sua casa em um momento bastante íntimo, ela continua montada, com sua maquiagem, cílios postiços, peruca e unhas enormes. A sequência dura três minutos e meio, tem apenas dois cortes (ou seja, é composta por três planos longos), e produz incômodo em função da sensação de estarmos consumindo indevidamente a vida privada de uma pessoa que talvez preferisse não ser filmada em uma discussão íntima. Em certo momento, ela tenta se afastar da câmera e falar mais baixo; diz, entre outras coisas, que não pode ter aquela conversa naquele momento pois há pessoas por todo o apartamento. A gravação segue; não há corte.

Novamente, no entanto, a crença do espectador na possível natureza documental do registro é colocada em suspensão em função da performance: filmada sem cortes em uma cena que parece se alongar mais do que deveria (como se um eventual corte pudesse poupar a personagem do constrangimento pelo teor da conversa telefônica, quando de fato só pouparia o espectador), a mulher se dirige ao cineasta, quebra mais uma vez e quarta parede, vira o rosto, olha ansiosamente para o chão e

4. Nas cenas em que a mulher é filmada ao telefone, ouvimos exclusivamente ela, nunca o seu interlocutor. O que se depreende das conversas, assim, é fruto de uma especulação a partir do que ela diz. Dwayne é um homem com quem a personagem diz ter algum tipo de envolvimento afetivo-sexual e a quem ela se refere como uma pessoa que lhe provoca sofrimento, mas de quem não consegue se afastar (“minha relação de amor e ódio”).

para o lado, coloca a mão no colo de forma bastante afetada e muda de assunto. Se produz aí, então, mais um momento em que a inautenticidade flagrante reivindicada pelo próprio discurso da personagem enseja mais uma produtiva confusão entre vida vivida e vida na imagem. Ela se dirige ao seu quarto, mostra uma parede e diz: “Quando estou triste eu fico olhando para meu diorama. Me ajuda muito a dormir à noite.” Em seguida deita na cama e, olhando para a câmera, continua enunciando seu romantismo de artifício (Marconi & Almeida, 2022): “Durmo e sonho com a Itália, com uma aventura selvagem e romântica em Roma ou algo do tipo. Ou até Pisa, acho, por causa da torre e tudo.”



Fig. 5 e 6: frames da cena em que a mulher fala de seu sonho romântico
Fonte: captura de tela feita pela autora

O corte para um plano fechado do quadro na parede permite ao espectador entender a paisagem retratada e ver a pequena e precária reprodução em miniatura da cidade italiana com a qual a mulher diz sonhar (Fig. 5 e 6). Como que anunciando o fim da cena e ao mesmo tempo expondo as negociações do encontro com a equipe, ela diz: “Não vou sair hoje. São 21h e já estou na cama. Não estou expulsando vocês. Se quiserem a cena dormindo podem ficar”. Ainda montada e enrolada em seu chambre brilhoso de seda azul, ela boceja e fecha os olhos.

Se a performance se instala entre o gesto e a *auto-mise en scène*, produzindo imagens que abrigam experiências, faz sentido aqui retomar a própria definição de performance com a qual André Brasil trabalha no artigo que serve de inspiração a esse texto:

[...] a performance é o momento de uma exposição. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e ganha forma – não previamente – mas à medida em que aparece. Uma exposição, uma presença, uma emergência: totalidade precária, a performance articula uma força e uma forma. Nessa articulação, ela deseja a forma – improvável – na medida em que é constantemente ameaçada – por vezes, arruinada – por uma força que a transforma, que a faz defasar, alienar-se de si mesma. (Brasil, 2008: 6).

Todas as cenas analisadas até agora transcorrem nos primeiros dez minutos de *Lady*. Nos dois terços finais do filme, no entanto, o projeto estético do curta se radicaliza com a incorporação de um segundo grau de indiscernibilidade, desta vez no terreno do gênero e da sexualidade, que, se já estava colocado na medida em que a legibilidade de gênero da mulher e sua orientação sexual são desde o início propositalmente ambíguas, aqui se intensifica.

O filme transcorre e vamos entendendo que as imagens em preto e branco apresentam uma mulher – a mesma – que está constantemente em deslocamento em relação a uma vida suburbana. O filme não estabelece relação direta entre as sequências coloridas no apartamento e essas em preto e branco que são prioritariamente externas e mostram uma pessoa em movimento. Como foi dito anteriormente, há uma mudança muito significativa de tratamento não só das imagens, mas também do som nas passagens entre esses registros, e essa alteração importa aqui porque é ela que marca uma diferença de regime performativo. A análise que encerra o artigo, dedicada à sequência mais longa do curta-metragem, com duração de quase cinco minutos, buscará materializar esse argumento.

Aos 11 minutos de filme, tem início um monólogo apresentado na forma de uma narração em off proferida pela mulher, acompanhada de imagens em preto e branco gravadas em um quarto e banheiro de motel (Fig. 7 e 8) e nas quais, diferentemente da conversa informal em sua casa, a personagem inicia um processo de autorreflexão sobre seu corpo, seu gênero e sua sexualidade, ao mesmo tempo em que se monta mais uma vez.

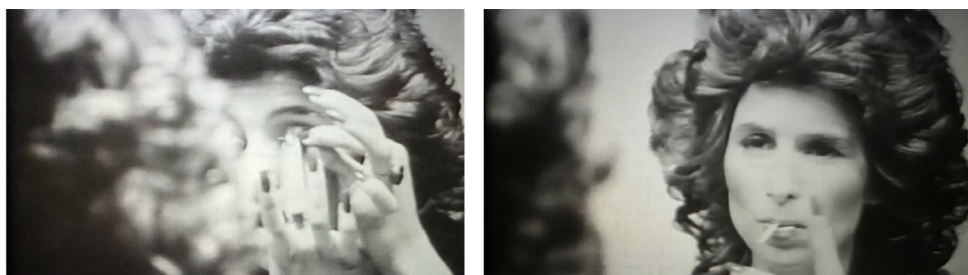


Fig. 7 e 8: *frames* da sequência do monólogo no quarto e no banheiro do motel
Fonte: captura de tela feita pela autora

Não há som direto para voz em nenhum momento da sequência. Transcrevo abaixo alguns trechos do monólogo:

De relance, vejo meu cabelo ruivo e o preto dos meus cílios refletidos na prata brilhante da torneira. De repente tudo brilha e o banheiro pisca para mim. E penso: sexo, sexo, sexo, sexo. Está por toda parte e ainda assim não me sinto sexy. Como pode ser? Mas talvez não seja tão incomum. Quem sabe todos nós nos sintamos um pouco à parte. A sexualidade não é algo profundamente pessoal? E não é

enfada goela abaixo como aquelas comidas de avião? Há duas opções, frango ou filé, e se você for esperto você liga e reserva sem sal, kosher ou vegetariano. Mas, no final das contas, eles não têm todos quase o mesmo sabor?

Mas realmente, realmente sinto como se meu pênis tivesse sido cortado. Explicações? Há muitas. Talvez eu seja perturbada psicologicamente, ou talvez eu fosse homem na vida passada. E, como um braço amputado cujos nervos ainda pulsam, sinto algo que não está lá. Essa é a explicação das vidas passadas. De qualquer forma, pouco importa, sei que tudo estará no lugar na minha próxima encarnação. Quando eu recuperar meu pênis. Sinto falta dele, sinto falta do peso dele. Sinto falta da sensação quando ando. Sinto falta de mostrá-lo, como os homens fazem. Não de tirá-lo e mostrá-lo, mas só de apontá-lo e as pessoas já entenderem.

Sei que é errado querer um pau. Sei que é até ultrapassada a inveja do pau. Ríamos disso há 20 anos. Mas sofro disso, sofro seriamente. Eu me olho no espelho e vejo seios e vejo vagina mas nas minhas mãos eu sinto que sou um homem. Sou um homem, sou um homem. Sou o maior macho. Sou mais viril do que qualquer homem, porque sou mulher. Não sou uma mulher? (Sachs, 1993).

Nesse momento, a mulher começa a se despir do seu chambre claro, enquanto escolhe uma roupa em uma arara disposta ao fundo do quarto (Fig. 9 e 10). Aqui, a legibilidade de gênero da personagem fica ainda mais ambígua: se o filme nos convida em toda a sua duração a suspender a “classificação” mas o condicionamento heteronormativo do olhar vai nos impelir a todo tempo a assentar essa leitura para tentar rotulá-la, afinal, como mulher cisgênera ou transgênera (e esse ímpeto classificatório é normativo em si mesmo), essa sequência nos apresenta um convite à compreensão do gênero nos termos da travessia postulados por Paul Preciado, a aceitar um “entre”.



Fig. 9 e 10: *frames* da sequência do monólogo no quarto e no banheiro do motel
Fonte: captura de tela feita pela autora

Há uma produtiva ambiguidade instaurada entre o corpo da mulher, sua montagem e o que se ouve no monólogo que compõe a narração em *off* de todo esse trecho. Como nos lembra Preciado (2020: 32), “A travessia é o lugar da incerteza, da não

evidência, do estranho. E isso não é fraqueza, é uma potência”. Essa sequência, clímax do filme, é finalizada com um trecho do monólogo em que ela novamente especula sobre amor, acompanhado de imagens bastante escuras da mulher dirigindo à noite. Em determinado momento, a personagem estaciona o carro, desce do veículo e se dirige à entrada de um bar de beira de estrada com letreiro em neon. Ela fuma um cigarro, veste um pomposo casaco de pele, usa brincos enormes e suas unhas e cílios postiços de sempre.

Assumindo o risco da apropriação da noção de auto *mise en scène* em Comolli para abordar um filme experimental situado (assim como sua protagonista), em um lugar de travessia entre ficção e documentário, gostaria de insistir na produtividade, para a análise de *Lady*, de deixar aparecer a *mise en scène* dos sujeitos filmados, e não apenas colocá-los em cena (Comolli, 2008). Tomar a *mise en scène* como uma relação cujo potencial só se atualiza se houver condições para que o sujeito filmado fabule, invente a si mesmo no encontro com o cineasta e a câmera. Ou, nos termos do autor:

Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise en scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. (Comolli, 2008: 60).

Considerações finais

Pleitear a auto-*mise en scène* em *Lady* como um *problema de performance* me permitiu aproximar uma discussão oriunda da teoria do documentário dos estudos da estética, especialmente com Lopes e Sontag e suas contribuições sobre o artifício e o *camp*. Quando Sontag (2020) afirma que o *camp* não diz respeito à beleza mas sim ao grau de artifício, estetização e afetação, me parece possível trabalhar com a ideia de que o traço *camp* em *Lady* se produz, num gesto fundamentalmente *queer*, a partir do modo como a performance de Dominique Dibbell recorre ao inautêntico, ao exagerado e ao ambíguo, colocando o espectador diante da impossibilidade de assentar tanto uma leitura de gênero e sexualidade quanto uma leitura do próprio filme, em seu trânsito entre documentário e ficção.

Na cena final do curta, de volta ao apartamento, em imagens coloridas e numa conversa com o cineasta (importante lembrar, mais uma vez, que a equipe nunca é vista nas imagens embora perguntas feitas pelo diretor sejam ouvidas em alguns momentos), a mulher toma café da manhã em sua cozinha – mais uma vez maquiadíssima, de peruca e batom vermelhos, unhas e cílios postiços – enquanto fala do seu desejo de voltar para a Flórida, que seria seu lugar de origem. Ela diz ao diretor: “Não há mais nada sobre mim que eu não saiba”, o que é bastante curioso conside-

rando que o espectador chega ao final do curta sem fazer a menor ideia de quem ela seja. E emenda: “Sou uma grande pervertida, desde sempre. Sou suja. Sou vítima de humilhação sexual. Muitas vezes. E eu sou homossexual. Sou homossexual”.

Nessa repetição do termo “homossexual”, ela brinca com a fala e a entonação da voz, sibila, ri de canto, leva à boca sua caneca colorida e toma um gole de café. Fala, na sequência, que está de saco cheio, que vai comer torta de maçã e que precisa ir ao dentista fazer uma obturação, tudo em um alto grau de artificialidade e flagrante deboche (como passar, em apenas alguns segundos, de uma afirmação sobre homossexualidade ao dentista e à torta de maçã?). O filme encaminha seu final, então, com a mulher olhando para a câmera e dizendo, enquanto ri e pisca um olho em tom de cumplicidade: “Acho que me fiz entender, Ira”. Pela primeira vez em quase meia hora de filme ouvimos o diretor dizer: “Corta!”.

Referências bibliográficas

- Brasil, A. (2011). A performance: entre o vivido e o imaginado. In: ANAIS DO 20º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, Porto Alegre. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2011. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2011/trabalhos/a-performance-entre-o-vivido-e-o-imaginado?lang=pt-br>.
- Comolli, J.-L. (2008). Aqueles que filmamos: notas sobre a *mise-en-scène* documentária. In: Comolli, Jean L. Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário [seleção e organização César Guimarães, Rubens Caixeta]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, pp. 52-60.
- De Lauretis, T. (1994). “A tecnologia de gênero”. In: Holanda, Heloisa Buarque de (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural. Rio de Janeiro: Rocco, pp. 206-242.
- Lopes, D. (2002). Terceiro manifesto camp. In: Lopes, D. O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, pp. 89-120.
- Lopes, D. (2016). Afetos. Estudos queer e artifício na América Latina. E-Compós, São Paulo [online], v. 9, n. 2. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1251/897>.
- Marconi, D. & Almeida, G. (2022). “And I need you now tonight, and I need you more than ever”: romantismos de artifício no cinema brasileiro contemporâneo. *Contracampo*, Niterói, v. 41, n. 2, pp. 1-14.
Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/52128>
- Preciado, P. (2020). Um apartamento em Urano: Crônicas da travessia. São Paulo: Companhia das Letras.

Sontag, S. (2020). Notas sobre o camp. In: Sontag, S. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, pp. 346-367.

Filmografia

Lady (1993), de Ira Sachs.

Aline Motta: superfícies, arquivos e a expansão do documentário

Gilberto Alexandre Sobrinho*

Resumo: Neste artigo, proponho uma reflexão sobre alguns trabalhos da artista visual Aline Motta, que fazem um entrecruzamento entre a videoarte/videoinstalação e o universo expandido do campo documentário, sobretudo em suas vertentes do filme ensaio e do documentário experimental. Serão considerados os trabalhos *Filha Natural* (2018-2019) e a Trilogia composta por *(Outros) Fundamentos* (2017-2019), *Pontes sobre Abismos* (2017) e *Se o mar tivesse varandas* (2017). São obras audiovisuais em que pesam a relação entre arquivos, história e território, entre outros motivos. O resultado compõe-se de filmes híbridos, em que o processo subjetivo de narrar mobiliza questionamentos de autorrepresentação, construção identitária e memória, a partir de tensões entre encontro, o processo de pertencimento e a ancestralidade.

Palavras-chave: Aline Motta; documentário expandido; documentário experimental; performance.

Resumen: En este artículo propongo una reflexión sobre algunas obras de la artista visual Aline Motta, que realizan un entrecruzamiento entre videoarte/videoinstalación y el universo ampliado del campo documental, especialmente en sus vertientes de cine ensayo y documental experimental. Se considerarán las obras *Filha Natural* (2018-2019) y la Trilogía compuesta por *(Outros) Fundamentos* (2017-2019), *Pontes sobre Abismos* (2017) y *Se o mar tivesse varandas* (2017). Se trata de obras audiovisuales que ponen de relieve la relación entre archivos, historia y territorio, entre otros motivos. El resultado está formado por películas híbridas, en las que el proceso subjetivo de narrar moviliza cuestiones de autorrepresentación, construcción de identidad y memoria, a partir de tensiones entre el encuentro, el proceso de pertenencia y la ascendencia.

Palabras clave: Aline Motta; documental expandido; documental experimental; actuación.

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes. 13083-854, Campinas-SP, Brasil. E-mail: gilsobri@unicamp.br

Abstract: In this article, I propose a reflection on the visual artist Aline Motta, whose work intersects video art/video installation and the expanded universe of the documentary field, especially in its aspects of film essay and experimental documentary. The works considered will be *Filha Natural* (2018-2019) and the Trilogy composed of *(Outros) Fundamentos* (2017-2019), *Pontes sobre abismos* (2017) and *Se o mar tivesse varandas* (2017). These are audiovisual works that weigh up the relationship between archives, history and territory, among other motifs. They result in hybrid films in which the subjective process of narrating mobilises questions of self-representation, identity construction and memory, based on tensions between encounter, the process of belonging and ancestry.

Keywords: Aline Motta; expanded documentary; experimental documentary; performance.

Résumé : Dans cet article, je propose une réflexion sur quelques œuvres de la plasticienne Aline Motta, qui croisent l'art vidéo/installation vidéo et l'univers élargi du champ documentaire, notamment dans ses aspects de film d'essai et de documentaire expérimental. Seront considérées les œuvres *Filha Natural* (2018-2019) et la Trilogie composée de *(Outros) Fundamentos* (2017-2019), *Pontes sobre Abismos* (2017) et *Se o mar tivesse varandas* (2017). Il s'agit d'œuvres audiovisuelles qui mettent en valeur, entre autres, la relation entre archives, histoire et territoire. Le résultat est constitué de films hybrides, dans lesquels le processus subjectif de narration mobilise des questions d'auto-représentation, de construction identitaire et de mémoire, fondées sur des tensions entre la rencontre, le processus d'appartenance et l'ascendance.

Mots-clés : Aline Motta ; documentaire élargi ; documentaire expérimental ; performance.

A arte de Aline Motta se realiza e converge em várias mídias. Nessa destreza multimídia, ela incursiona por vários procedimentos de linguagem, o que se desdobra em uma poética vetorizada por recursos materiais e imateriais de naturezas diversas. Em uma de suas obras de impacto, *Escravos de Jó* (2016), por exemplo, traz um livro de artista que pode se converter em instalação. O título refere-se à conhecida brincadeira infantil que é entoada pela canção homônima. No trabalho, Aline, inspirada pelo concretismo, realiza sobreposições por meio do uso do papel vegetal, cuja transparência permite uma sequência de combinações entre figuras, palavras e fundo. Nele, dois procedimentos são valorizados: o trabalho com a superfície, em inscrições, colagens e figurativização das páginas que formam uma sequência não-narrativa, ao mesmo tempo, propõe uma racionalidade própria; e outro aspecto relevante é a presença evocada do movimento, já que as páginas soltas (que podem ser também fixadas em paredes ou bancadas) convidam à manipulação sequenciada ou mesmo que os olhos possam percorrer/varrer as imagens (e assim outro movimento se realiza). Esse trabalho detalhado, com fino trato no uso dos recursos e seus resultados, atende a um propósito investigativo que atravessa suas obras, de distintas formas. Aqui, ela olha para uma brincadeira infantil e retira camadas de sentido que podem ser relacionadas com a escravidão, no Brasil. A canção torna-se, para ela, um arquivo, e desse jogo parte-se para outro jogo, uma trama de memórias e suposições, todas construídas com pesquisa profunda, e que dá o peso da ancestralidade afro-diaspórica em seu processo criativo. Questões da negritude são, assim, revisitadas

em seus trabalhos visuais e audiovisuais, que podem ser compreendidos como uma poética que investiga arquivos ou mesmo olha o mundo como um arquivo. E nesse percurso, busca-se uma compreensão autobiográfica de si e também modos abrangentes de lidar com o passado familiar, que remonta à escravidão e à pós-abolição, que marcaram de parte de sua família.

Neste texto, para além da primeira obra citada, vou me concentrar em seus investimentos criativos na imagem em movimento, um lugar de experimentação intensa e singularizada, em que há um diálogo forte com a tradição do documentário, em via expandida, porosa, com indagações profundas nos trânsitos das imagens. Pode-se acessar seus filmes em salas de cinema e suas intervenções/instalações em espaços expositivos, via projeção multitelas, por exemplo, em que se reconhece seu alinhamento a uma longa tradição de um cinema que escapa do horizonte normativo (tela única, sala escura e plateia sentada). Há nesse cinema de exposição, em primeiro lugar, o aspecto obtuso do “terceiro sentido” barthesiano, aquele que “vem a ‘mais’, como um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver bem, ao mesmo tempo teimoso e fugidio, liso e esquivo” (Barthes, 1990: 50). Proponho uma leitura de seus filmes *Filha Natural* (2018-2019) e a Trilogia composta por *(Outros) Fundamentos* (2017-2019), *Pontes sobre Abismos* (2017) e *Se o mar tivesse varandas* (2017).

São trabalhos audiovisuais em que pesa a relação entre arquivo, história e território, entre outros motivos. O resultado compõe-se de obras audiovisuais que tangenciam diferentes tradições tais como o documentário e o filme/vídeo experimental, o filme ensaio, a videoarte e a videoinstalação. Neles, o processo subjetivo de narrar mobiliza questionamentos de autorrepresentação ou autobiografia, construção identitária e memória, a partir de tensões entre o encontro, o processo de pertencimento e a ancestralidade. Nos filmes, os deslocamentos dos corpos, as vozes e as imagens e os sons são atualizados por um intrincado labor com as texturas e as superfícies sonoras e visuais, em que a política e a estética friccionam, resultando em camadas potentes nas relações entre cinema, vídeo, fotografia e as artes visuais em vias transoceânicas, em que Portugal, Serra Leoa, Angola, Nigéria e Brasil compõem um curto-circuito de imagens e sons, tempos-espacos afro-euro-diaspóricos.

Quando expostos no Museu de Arte do Rio – MAR, em 2021,¹ o diretor do Museu, Marcelo Campos, assim se referiu a esses trabalhos:

A obra de Aline Motta adensa-se em cores, contrastes, sombras, buscando altas definições que não estão nas imagens, mas, antes, nas histórias para além da fotografia. Invocam-se as vozes, os corpos, os nomes e sobrenomes, ampliando os sentidos de muitas histórias de vida. (...) Os fatos porosos, as pontes desfeitas resultam das diásporas. A quem foi negada a reparação histórica que relega os testamentos da invenção do Brasil às camadas mais desiguais de subalternidade? Este é o espólio resultante da invasão portuguesa. (Campos, 2020).

1. O Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro – RJ) realizou a exposição “Aline Motta: memória, viagem e água”, de setembro de 2020 a julho de 2021.

Na mesma exposição, o texto de Alexandre Araújo Bispo pondera:

Agindo como uma catadora de farrapos orais, visuais e escritos das histórias encobertas de sua família, Aline Motta faz uma incursão a lugares distantes entre si, aproximados, entretanto, pelo Oceano Atlântico, alinhando-os em uma obra repleta de água – salgada, doce, transparente ou poluída. (...) (Bispo, 2020).

Essas águas banham as imagens e revelam traços da história incompleta de sua linhagem familiar. Assim, a busca, os afetos, a partilha desses momentos tecidos e banhados compõem um universo com uma visualidade bastante original. Sua poética, à princípio, pode ser compreendida como a expansão dos efeitos de sentido do corpo em deslocamento transoceânico, amalgamado por intensa pesquisa de linguagem que oferece recursos para uma visita ao pensamento da superfície (Bruno, 2014) nas e das imagens. Há uma proposta expandida, inclusive, que objetiva ampliar os atributos de linguagens e de tecnologias, justamente, para que as relações entre essas máquinas de imagens, matérias e possibilidades de construção de objetos possam ativar outros modos de pensar o corpo, as vivências, os encontros e as memórias.

Na manipulação de arquivos visuais ou na “visita” a lugares, recuperam-se objetos e trabalha-se a ressignificação deles. Artistas convertem-se, nesses processos, em anarquivistas, contra-narradores de textos encontrados, organizadores de outros modos de lidar com passado traumático de experiências no mundo, tal como John Akomfrah (Gana, 1957, vive e trabalha na Inglaterra), para o cinema e a arte multimídia. Para Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo*, os arquivos perdem sua soberania e se abrem à disjunção entre os polos da memória e do esquecimento:

É o que chamamos ainda há pouco, levando em conta esta contradição interna, *a mal de arquivo*. Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição.

Derrida, assim, estabelece um caminho aberto à reflexão sobre os modos pelos quais se concebe e se arquiva a história. Ele chama às falas a psicanálise freudiana, na medida em que a ideia de pulsão de morte estaria presente nessa estratégia do esquecimento arquivista, ao mesmo tempo, que a mesma disciplina é fundamental para o potencial revolucionário de emancipação. Pretendo realizar a análise desses produtos audiovisuais enfatizando-os como elaborações audiovisuais que tensionam distintas tradições da imagem e do som, em que pesam os sentidos dos deslocamentos afro-diaspóricos e questões ancestrais em potente trabalho com as superfícies das imagens, nas relações com pistas, índices, traços resultantes da colonização portuguesa e outros processos de invasão, e emoldurando esses deslocamento, uma visita da artista às suas memórias pessoais, em uma autobiografia suportada por intensa pesquisa em texturas sonoras e visuais.

Em síntese, para iniciar a análise, trago as linhas gerais dos gestos específicos com a expressão e o conteúdo. Assim, o que me chamou a atenção foi essa adesão da artista ao campo expandido do cinema, em que se verifica um trabalho de pesquisa com imagens fixas e em movimento, e com o som, e que inclui, no plano formal, a inspeção em arquivos, filmagens em locações transoceânicas, em áreas rurais e urbanas, um diálogo intenso com a fotografia, recursos de montagem e pós-produção, bem como o uso da própria voz em leituras poéticas assumidas por ela. Assim, do ponto de vista da expressão visual e sonora, há um intrincado processo de construção de movimentos cartográficos, ajustados a uma pesquisa com/sobre/das superfícies visuais e texturas sonoras, que resultam numa flutuação imagético-sensorial. Essa dimensão da estesia traz, em seu bojo, a territorialização afroperspectivista (Nogueira, 2012; Sobrinho, 2020) nos deslocamentos e paradas da imagem, e a voz da narração também emoldura (e modula) as incursões visuais e sonoras que buscam recontar histórias não contadas. Essa articulação transmidiática resulta, assim, em um percurso que envolve deslocamentos, indagações e territorializações subjetivas, afrocentradas.

Fluxo de imagens e sons, montagem de recombinações, espaço híbrido da memória em conexão com o presente, em síntese, um trabalho intenso com a imaginação por meio de deslocamentos, cartografias e territorializações que dinamizam as relações espaço-temporais. Do ponto de vista das materialidades visitadas, verifica-se os usos de espelho, fotografias impressas em papel e tecido, apresentadas de formas variadas, o uso de 1, 2 ou 3 canais de vídeo. Obra tri continental, suas imagens incorporam a condução em barcos e trazem também pontes grandiosas e pequenas, reiterando as travessias e as ligações entre esses diferentes territórios. Corpos negros impressos e filmados, posando ou em movimento, articulam a dimensão performática dessas presenças e da subjetividade impressa nos trabalhos. E a água, sempre a água, como elemento atravessador dos filmes. Em conexão com artistas contemporâneos multimídia, que exploram as possibilidades multitelas, no âmbito da cultura e tecnologia digitais, a aproximação com o conceito/expressão “obra de arte flutuante”, é reveladora desses processos:

(...) *a obra de arte flutuante*. Esse termo deve dar uma ideia de como as características convencionais das obras tradicionais, bem como as fronteiras entre as diferentes camadas da realidade e os vários conceitos do assunto, estão agora em fluxo. A obra de arte flutuante é um fenômeno do final dos anos 1980. Sua característica estética foi formada após uma época de euforia tecnológica na década de 1970. A obra de arte flutuante faz parte da tradição filosófica do pós-modernismo, embora tenha desenvolvido novas estratégias de desconstrução por meio de técnicas culturais digitais. Embora a obra de arte flutuante atinja sua forma mais radical no meio digital, ela não é apenas um fenômeno da arte digital. Algumas de suas características centrais também podem ser encontradas na literatura ou nas artes cênicas, como a dança ou o teatro. (Dinka, 2002: 34, tradução nossa).

Essa ideia do fluxo é bastante produtiva para a artista em tela, pois ativa um modo cartográfico do olhar e, especificamente, enxergamos a experiência cognitiva de um corpo em movimento. O conceito acima nasce de um conjunto de experiências de artistas que passam a usar com mais força as tecnologias eletrônicas e digitais final dos anos 1980. É um contexto de transformações profundas, seja com a, então, emergência da pós-modernidade, que trazia como um de seus símbolos mais significativo a queda do Muro de Berlin, sinalizando outra ordem sociopolítica e econômica, cujo epítome é a globalização (e o neoliberalismo). As imagens/sons e seus fluxos assumem, portanto, uma nova racionalidade, o hibridismo entre as linguagens avança e dilui fronteiras, como assinala a instigante publicação de Bill Nichols, *Blurred Boundaries* (1994), voltada para a compreensão e, principalmente, a indagação das relações abertas do filme documentário, seja com noções de história e memória, os trânsitos entre ficção e realidade, o aspecto testemunhal e performativo da imagem, entre outros valores que estabelecem novos paradigmas para o documentário, ainda em desenvolvimento. Ainda nesse contexto, muitos trabalhos trazem o tom político, em forma de resistência, como sinal de crítica aos novos agenciamentos do espetáculo. Como exemplo dessa conjuntura, o debate multicultural emerge com bastante força e, no começo dos anos 1990, o lançamento de *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media* (Shohat & Stam, 1994) torna-se um referencial teórico radical no processo de racialização dos debates sobre imagem e mídia, arte e política. Em outra perspectiva, os estudos de gênero ganham relevância em sua dimensão performativa com *Gender trouble* (1990), de Judith Butler. Portanto, no começo dos anos 2000, no Brasil, penso haver ressonâncias dessas novas matizes no fazer e pensar artisticamente e algo dessas relações ecoam nos fluxos poético-políticos na obra de Aline Motta.

Da trilogia

*Ponte sobre abismos*² posiciona imagens fotográficas das ancestrais da cineasta (avó e bisavó), e outras imagens, em tecidos flutuantes, que se movem no ar e na água, em uma coreografia plástica da memória. A tela se divide em três, encadeando repetições e similaridades, em um processo de composição/justaposição, que enfatiza os procedimentos de montagem no trabalho da artista. Os objetos flutuantes e seus fluxos são arquivos fotográficos em movimento na imagem, por meio das

2. “Instigada pela revelação de um segredo de família, Aline partiu em uma jornada à procura de vestígios de seus antepassados. Ela viajou para áreas rurais no Rio de Janeiro, em Minas Gerais, Portugal e Serra Leoa, pesquisando em arquivos públicos e privados e, ao mesmo tempo, criando uma contra-narrativa do que geralmente se conta sobre a forma como as famílias brasileiras foram formadas. Com base em suas experiências pessoais, o trabalho pretende discutir questões como o racismo, as formas usuais de representação, a noção de pertencimento e identidade em uma sociedade que ainda tenta um ajuste de contas com sua história violenta e as noções românticas de sua louvada miscigenação.” Sinopse extraída do site da artista: <http://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abys>

viagens transcontinentais que Aline realiza. Portanto, a memória-mundo, aqui, repositiva vivências, traumas, silêncios e encontra na territorialização em fluxo, um modo de preencher espaços historicamente esvaziados.

As imagens arquivistas de Aline viajam, deslocam-se, evocam percursos de seus antepassados e de toda uma população que foi retirada forçosamente de seus lugares de origem, para habitar geografias desconhecidas e, com toda a carga da violência imposta, construíram outras comunidades, outras nações. Esses trânsitos de imagens e também de documentos lidam com essa dimensão de um reposicionamento da memória e, por extensão, a possibilidade de construção identitária (pessoal e coletiva) assumida pelo fragmento, e pela impossibilidade da totalidade. É um trabalho arqueológico e que se pauta nas ligações e nos poucos recursos disponíveis para promover contundentes relações sobre constituições familiares, misturas raciais e o direito ao documento e à memória, como recursos de quem pôde e quem não pôde ter acesso a uma emergente noção de cidadania. Diferentes camadas sonoras, de vocais e diferentes instrumentos, incrementam o aspecto híbrido do trabalho. Assim, são superfícies de imagens variadas, sustentadas em ambientes diversos, sejam aquosos, casas abandonadas, varais, quintais, em que pessoas de idades distintas também sustentam ou tocam essas impressões fotográficas. Ao final, uma sequência rompe com os movimentos humanos e as flutuações espacializantes de fotos, para dar lugar a uma animação que retoma o zoopraxinoscópio de Edward Muybridge, para narrar uma fábula sobre o encontro entre o fogo e o leopardo, e deixar para o espectador um enigma, que também funciona como uma resposta para os dilemas da miscigenação.



Fig. 1: *Pontes sobre abismos*

*Se o mar tivesse varandas*³ é um trabalho elaborado para duas telas, concebido originalmente para serem projetadas em paredes opostas. Na versão que analiso, a tela é única, as imagens se justapõem e o espectador observa essa bipartite visual, com a costura sonora que se oferece como uma cama acústica para os dois quadros de imagens. A dimensão sonora do filme traz a quadra poética da poesia popular portuguesa, que lança o desafio de “Se o mar tivesse varandas”, para ser completado verbalmente, o que Aline faz, compartilhando um texto poético narrado por ela mesma, como o trecho abaixo:

Se o mar tivesse varandas
a água teria gosto de terra
a paisagem seria uma arquitetura
e da praia daqui e da praia de lá
teríamos a mesma vista

Se o mar tivesse varandas
as ondas passariam recolhendo testemunhos
e a memória de uma costa
seria passada à outra
chocando-se contra as rochas

Acompanhado de excertos de ruídos ambientes, o filme traz imagens de paisagens transnacionais, mais especificamente, imagens transatlânticas de algum lugar dos continentes Americano, Europeu e Africano. Há um cruzamento desses territórios, em que impera a evocação poética, sem o apego à referencialização documental. No contingente visual, surgem fotografias de homens e mulheres negras, todas impressas em superfícies de tecidos ou papéis, e essas fotografias ganham movimento, relacionam-se, principalmente com águas, e são também combinadas sob outras superfícies, como a neve, por exemplo. O trabalho com a imagem e som é, assim, conduzido por intrincadas combinações intersemióticas seja pela narração em *over* que atualiza o poema na voz de Aline Motta, seja pelas fotografias impressas e conduzidas em movimentos variados, o que cria, conseqüentemente, uma relação com o passado inerente a essas imagens, sendo fotografias antigas de familiares, em um movimento de dar-lhes vida, instaurar uma corporeidade no movimento do plano, promover cruzamentos e relações nesses trânsitos.

3. “*Se o mar tivesse varandas* foi construído em torno de uma impossibilidade. Criando novos versos para um conhecido mote da quadra popular portuguesa, procurou-se subverter o seu sentido original. Com isso o trabalho deseja criar uma ponte de um extremo do Atlântico ao outro, entre o Brasil e o continente africano, à medida que as imagens dos familiares da artista surgem por sobre as águas. Como um reflexo do inconsciente e de si mesmo, a água também é entendida como um veículo de histórias que muitas vezes estão ocultas, e precisam ser invocadas para se fazerem presentes. Ao banhar os retratos de seus antepassados em água, busca trazê-los de volta para seus lugares de origem, onde tudo começa e termina, em ciclos contínuos de renovação e transmutação.” Sinopse extraída do site da artista: <http://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss>



Fig. 2: *Se o mar tivesse varandas*

*(Outros) Fundamentos*⁴ inicia com a imagem frontal de uma mulher remando um barco, em uma área urbana, na favela de Makoko, habitada por palafitas, no meio de uma imensa lagoa, em Lagos, na Nigéria. É uma imagem poderosa, de uma mulher conduzindo esse meio de transporte, o que dá a sensação de autonomia e poder. A voz *over* de Aline Motta, no entanto, institui o aspecto de distanciamento entre o sujeito da câmera (o olhar da diretora) e essa “navegadora”. A voz de Aline explicita o estranhamento de seu corpo negro, ali, naquele lugar, entendido como “branco” (oyinbo, em iorubá). “Branca na Nigéria, negra no Brasil”, ela diz. O filme interliga, em sua montagem, as cidades de Lagos, Cachoeira e Rio de Janeiro, produzindo conexões visuais e sonoras, por corpos negros, numa alusão à diáspora iorubana, que foi bastante representativa na constituição da mão de obra escravizada no Brasil e, principalmente, pela maneira como esse agrupamento humano, bastante numeroso, deixou uma herança tecnológica e cultural bastante forte nas cidades referendadas e, até mesmo, nos vários códigos partilhados que remetem à afro brasilidade.

4. “Última parte da trilogia que começou com “Pontes sobre Abismos”, depois com “Se o mar tivesse varandas” e terminou com “(Outros) Fundamentos”. Com imagens captadas em Lagos/Nigéria, Cachoeira/BA e Rio de Janeiro/RJ, este projeto pretende dar conta das consequências da jornada que a artista empreendeu em busca de suas raízes. Com isso, procura re-estabelecer laços com seus ancestrais comuns, através das águas e pontes que conectam as três cidades, e imaginando uma possível comunicação por espelhos, que refletiriam a mesma luz dos dois lados do Atlântico.” Sinopse extraída do site da artista: <http://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abys>



Fig. 3: *(Outros) Fundamentos*

A narradora realiza, assim, uma viagem de busca, por um encontro com uma porção de uma África imaginada e o que a enunciação do filme revela é mais o desencontro, o estranhamento e, pode-se dizer, a dúvida. Assim, a câmera observa de maneira distanciada, sem envolvimento, sem tradução da língua local falada por seus habitantes, os movimentos das pessoas em seus gestos e olhares, inscritos nas paisagens urbanas. Esse movimento de busca também se direciona para gestos e olhares no Brasil, e traz observações de perambulações e poses. Um fluxo de imagens lacunares, acompanhadas de uma trilha sonora musical que, assim, como os filmes anteriores, incrementa as camadas de sentido, evoca poder e potência ancestral e cria estranhamento, dada a ausência de movimentos explicativos. Os usos de espelhos, na imagem, e por meio de recursos de pós-produção, arremata essas conexões criadas verbal e sonoramente.

Filha natural⁵

Sob uma canção em uma das línguas banto, Claudia Mamede, uma liderança comunitária de Vassouras – RJ, inicia sua performance para o filme. Ela é uma mulher negra, meia idade, está de vestido preto e caminha vagarosamente por uma trilha em um matagal de difícil locomoção. Por vezes ela está parada, olha, inclusive em direção à câmera. Ela carrega uma vela em uma gaiola, um objeto que causa estranhamento, à primeira vista, e essa luz passa a indagar sobre seus possíveis sen-

5. “A partir de uma análise inédita de iconografia histórica e relatos orais de sua própria família, a artista visual Aline Motta traz à tona hipóteses possíveis sobre as origens de sua tataravó. Há indícios que ela tenha nascido por volta de 1855 em uma fazenda de café em Vassouras, zona rural do Rio de Janeiro, considerado o epicentro do escravismo brasileiro no século XIX.” <http://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter>

tidos. Posteriormente, uma conexão se estabelece entre esse objeto, e uma fotografia ampliada, em uma grande varanda, na casa da sede da Fazenda de Ubá, espaço central do filme.

E entrecruzando trilhas, arquivos, imagens da casa grande de uma fazenda que remonta os período colonial e imperial, interior de uma igreja e outros espaços e a performance de Claudia Mamede, que instaura a presença de antepassados da diretora, o filme *Filha natural* é uma narrativa complexa sobre modos de revisitar o passado e reconstituir histórias, descolando, radicalmente o ponto de vista em paisagens, tradicionalmente, ligadas ao poder colonizador. Aqui, as camadas do tempo, em extratos distintos de documentos e arquivos nas superfícies da imagem, expostos como fragmentos e as questões que suscitam, bem como o território e sua espessura temporal própria, e a polifonia inquiridora tensionam a imagem/som do vídeo. Existe, em *Filha natural*, o estabelecimento de rotas de investigação, autorrepresentação, sonoridades ancestrais que tem no jongo uma força evocadora. Trata-se, assim, de um filme que entrecruza elementos ensaísticos e experimentais da imagem e se firma nas brechas da história, um gesto decisivo, pois são narrativas interrompidas, “dívidas impagáveis”, visualidades repostas em sua própria dimensão de incompletude.



Fig. 4: *Filha natural*

As buscas de Aline Motta

O trabalho em multitelas solicita do espectador uma atitude diferente do olhar centralizado da sala de cinema ou diante do monitor de TV ou tela de computador. Nos filmes de Aline Motta, evidenciam-se trânsitos por geografias distintas, aspectos que ganham força nas expressões visuais e sonoras em grandes telas, que permitem o movimento do corpo das pessoas em atitude de visionamento. As enun-

ciações filmicas resultam em filmes de busca, atualizadas por viagens, encontros e desencontros, perguntas e respostas, intervenções contundentes nos espaços que a diretora atravessa e é, conseqüentemente, atravessada. Esse percurso, em sua complexidade, é partilhado com o espectador.

Podemos sentir que a busca é também um tipo particular de autobiografia, algo muito singular, do próprio processo da artista, à procura pelo entendimento de suas origens. São construções autobiográficas que se dão pela/na imagem, portanto, um processo intrinsecamente visual e sonoro, em que participam dessa feitura, imagens, documentos, vestígios, objetos, intervenções e, com muita ênfase, a água, o corpo e a paisagem. Nesse movimento, a artista elabora uma visualidade própria que, menos que uma restituição de um passado inalcançável, atinge o estatuto de emblemas fantasmagóricos, e que convida o espectador para se conectar entre esses enlaces pessoais, com todo um movimento coletivo de sujeitos que deixaram muitas pistas a serem recompostas.

Essa atitude de recomposição também afeta estruturas fílmicas reconhecíveis. Assim, podemos recuperar os rastros de um olhar documentarista que se deixa escapar e assumir as brechas da história e da memória. Esse movimento de escape encontra na articulação multitelas um modo menos enrijecido e mais fluido de enunciação. Imagens de buscas que convidam o espectador a se deslocar. Em *Filha natural*, esse movimento do olhar, em dinâmicas por texturas e superfícies, em agenciamentos, reivindicações e forças ancestrais assume os elementos do filme ensaio e do experimental como dispositivo específico. Nele, entra em cena a performance corporal e subjetiva de Cláudia Mamede, cuja presença tensiona elementos de conexão comunitária e coletiva, ao mesmo tempo que atua como um corpo em conexão com distintas temporalidades, em uma ocupação espacial, politicamente assertiva.

Em outro momento, utilizei a expressão “montagem cartográfica”⁶ (Sobrinho, 2020) como modo de sintetizar trânsitos significativos entre geografias e pessoas distintas no espaço fílmico. Em Aline Motta, volto à ideia da realização de uma montagem cartográfica, para nomear o processo e seus fluxos poético-políticos nas imagens e sons, de estatuto autobiográfico. No entanto, há que se considerar, aqui, as viagens operadas pelas imagens e o processo de multiplicação de telas, que trazem outros significados ao conceito evocado.

6. Essa expressão foi usada para se referir ao processo de montagem do documentário (*Orí*, Raquel Gerber, 1989): “O interesse por paisagens é intenso, observá-las é também atribuir sentido, pela narração, pela música, pela observação. O documentário promove, dessa maneira, deslocamentos significativos e rotas planejadas, mas a duração de sua execução também embute o acaso como elemento potente para deixar-se contaminar por encontros inesperados. O resultado é uma montagem cartográfica que posiciona os sujeitos no mundo, organiza-os, traça itinerários e atribui significados nas relações espaço-temporais. Tato, movimento e emoção, aqui, a emoção é política, pois o que se estabelece é, no sentido figurado, uma ocupação estratégica por parte de sujeitos que foram durante séculos, primeiramente, confinados como escravos durante a diáspora, posteriormente, sub-representados, e no presente do filme, há esse movimento político de afirmação de uma identidade por meio do atravessamento oceânico. (Sobrinho, 2020: 25).

Ficha técnica dos trabalhos artísticos de Aline Motta

Pontes sobre abismos. Videoinstalação em 3 canais, 08:28. Série de Fotografias.
2017

Fotografia: Aline Motta

Câmera: Aline Motta

Câmera adicional: Bruno Elisabetsky

Edição: Fernando Lima

Videografismo e Finalização: Rafael Longo

Correção de cor: Caetano Brenga Bitencourt

Captação e Edição de Som: Bruno Elisabetsky

Trilha sonora: Aline Motta e Bruno Elisabetsky

Músico convidado: Ari Colares

Pesquisa: Aline Motta

Pesquisa genealógica: Aline Motta e Marcos Machado

Se o mar tivesse varandas. Videoinstalação em 2 canais, 09:11. Série de fotografias.
2017

câmera: Aline Motta

câmera adicional: Bruno Elisabetsky

edição: Aline Motta e Fernando Lima

paisagem sonora: Bruno Elisabetsky

drone: Fernando Bastos

Correção de cor: Caetano Brenga Bitencourt

(Outros) Fundamentos. vídeo, 15:48. série de fotografias. 2017-2019

Fotografia, Direção, Roteiro, Edição, Trilha Sonora: Aline Motta

Câmera adicional (imagens Rio de Janeiro): Danilo do Carmo

Estúdio de Gravação e Mixagem: Ori Lab (Caê Rolfsen e Bruno Prado)

Músico: Bruno Prado

Trilha sonora adicional (“Ogum”): Bruno Prado

Cantora convidada: Lenna Bahule

Produção Musical e Edição de Som: Pedro Santiago

Finalização e Correção de Cor: Caetano Brenga Bitencourt

Participações especiais: Joceane Soares, Jamiu Jimoh, Ajarat Jimoh, Jani e Shoyumi.

Filha natural. Instalação Fotográfica, 15m2. Publicação, 40 páginas, 17 x 25cm.
Série de Fotografias. Performance. Vídeo, 15:52min. 2018/2019

Créditos Vídeo:

Fotografia, Direção, Roteiro, Concepção da Trilha Sonora: Aline Motta

Câmera adicional: Danilo do Carmo

Edição e Videografismos: Aline Motta e Caetano Brenga Bittencourt

Assistente de Produção: Mariana Silva

Estúdio de Gravação e Mixagem: Ori Lab (Caê Rolfsen)
Musicista: Victória dos Santos
Cantores convidados: Lenna Bahule, Yannick Delass e Victória dos Santos
Produção Musical: Caê Rolfsen e Pedro Santiago
Edição de Som: Pedro Santiago
Finalização e Correção de Cor: Caetano Brenga Bitencourt
Performer: Claudia Mamede

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (1990). *O obvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- Bispo, A. A. (2020). Entre criação, documento e edição: a fotografia nas artes negras. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/artes-negras/>, Acessado em 25 de maio de 2022.
- Bruno, G. (2014). *Surfaces: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University Chicago Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminismo and the subversion of identity*. Nova Iorque: Routledge.
- Campos, M. (2020). Invocações. Disponível em: https://files.cargocollective.com/624463/INVOCAC-O-ES_Marcelo-Campos_MAR.pdf
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Tradução de Luis Carlos Borges. Campinas, SP: Papirus.
- Dinkla, S. (2002). The art of narrative – Towards the Floating Work of Art. RIESER, Martin; ZAPP, Andrea. *New Screen Media. Cinema/art/narrative*. Londres: BFI.
- Nichols, B. (1994). *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Nogueira, R. (2012). Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectivista. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores(as) Negros(as) - ABPN*, v. 3, p. 147.
- Shohat, E. & Stam, R. (1994). *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*. London: Routledge/Taylor & Francis.
- Sobrinho, G. A. (2020). O Afroperspectivismo de A Trilogia da Bicha Preta, de Juan Rodrigues: construindo as estéticas das resistências. *Logos* (Rio de Janeiro. Online), v. 27, n.01, p. 152-167.
- Sobrinho, G. A. (2020). Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas. *Cadernos Pagu*, v.01, n.60, 202, p.01-31.

Walter Benjamin e a Flor Azul da *A-Encenação* Documentária

Fernão Pessoa Ramos*

Resumo: A mise-en-scène, ou encenação, do filme documentário varia nos modos históricos da encenação-construída, encenação-direta e a-encenação. Os conceitos de aura, inconsciente ótico, mônada e imagem dialética, conforme tematizados por Walter Benjamin em diversos ensaios, servirão para analisarmos o tipo de encenação documentária que definimos como a-encenação. Quando se abre na fissura do encontro na tomada, a a-encenação desloca a agência para um cosmos ampliado, sendo aquilo que transcorre por nós, vida, no plano reflexo da máquina-câmera aderindo à imanência como tela.

Palavras-chave: a-encenação; documentário; Walter Benjamin; aura; inconsciente ótico, mônada, imagem dialética.

Resumen: La puesta en escena del cine documental varía en los modos históricos de puesta en escena construída, puesta en escena directa y a-puesta en escena. Los conceptos de aura, inconsciente óptico, mônada e imagen dialéctica, tematizados por Walter Benjamín en varios ensayos, servirá para analizar el tipo de puesta en escena Documental que definimos como una puesta en escena. Cuando se abre en la fisura del encuentro en el plano, la puesta en escena traslada la agencia a un cosmos expandido, siendo lo que nos atraviesa, la vida, en el plano reflejo de la cámara-máquina adhiriendo a la inmanencia como pantalla.

Palabras clave: a-puesta en escena; documental; Walter Benjamín; aura; inconsciente óptico, mônada, imagen dialéctica.

Abstract: The mise-en-scène, or staging, of documentary film varies in the historical modes of constructed staging, direct staging and a-staging. The concepts of aura, optical unconscious, monad and dialectical image, as discussed by Walter Benjamin in several essays, will serve to analyze the type of documentary staging that we define as a-staging. When it opens in the fissure of the encounter in the shot, the a-staging shifts the agency to an expanded cosmos, being that which passes through us, life, in the reflexive plane of the camera-machine adhering to immanence as a screen.

Keywords: a-staging; documentary; Walter Benjamin; aura; optical unconscious, monad, dialectical image.

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes. 13083-854, Campinas-SP, Brasil. E-mail: fernaopramos@gmail.com

Este ensaio foi desenvolvido a partir de auxílio Fapesp para projeto de pesquisa no exterior (2017/0597-3), em ano sabático junto ao Department of Cinema and Media Studies/The University of Chicago. Agradeço a David Rodowick pelo convite.

Artigo escrito a convite da editora do dossier temático.

Résumé : La mise en scène du film documentaire varie selon les modes historiques de mise en scène construite, de mise en scène directe et de a-mise en scène. Les concepts d'aura, d'inconscient optique, de monade et d'image dialectique, tels que thématisés par Walter Benjamin dans plusieurs essais, servira à analyser le type de mise en scène documentaire que nous définissons comme une mise en scène. Lorsqu'il s'ouvre dans la fissure du rencontre dans le plan, la mise en scène déplace l'agence vers un cosmos élargi, étant ce qui nous traverse, la vie, dans le plan réflexe de la caméra-machine adhérant à l'immanence comme à une toile.

Mots-clés : a-mise en scène ; documentaire; Walter Benjamin ; aura; inconsciente optique ; monade ; image dialectique.

The shooting of a film, especially a sound film [...] presents a process in which it is impossible to assign to a spectator a viewpoint which would exclude such extraneous accessories as camera equipment, lighting machinery, crew, etc. [...] Its illusionary nature is *a nature of the second degree*, the result of editing. That is to say, in the studio the mechanical equipment has penetrated so deeply into reality that its pure aspect, freed from the foreign substance of equipment, is the result of a special procedure, namely, shooting from a particular camera set-up and linking the shot with other similar ones. *The equipment-free aspect of reality here has become the height of artifice; the sight of immediate reality has become the 'blue flower' in the land of technology.*

Walter Benjamin citado por Miriam Hansen, in *Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology*, 1987.¹

A *mise-en-scène* no filme documentário varia em modos históricos como *encenação-construída*, *encenação-direta* e a *a-encenação* (Ramos, 2008; 2018). Analisaremos aqui o tipo de encenação documentária definido como *a-encenação* em diálogo com alguns conceitos do pensamento de Walter Benjamin, em particular em *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (Benjamin, 1985 [1]).

O conceito de *a-encenação* descreve a experiência da cena documentária na *circunstância da tomada*, pelo *maquinismo da câmera*, atingindo o espectador na forma filme. O conceito de *mise-en-scène documentária* designa a ação/expressão na tomada, encenada pela e para narrativa audiovisual. O filme torce a cena pela duração narrativa através da montagem/mixagem da tomada, constituindo assim a arte do documentário. O documentário enuncia de modo propositivo (em suas formas mais tradicionais), ou abandona essas asserções e proposições para ser expressivo em modalidades mais ensaísticas. Todo documentário possui o que Bill Nichols chama de uma *voz* (Nichols, 2005), encarnada no que definimos por *mega-enunciador*. A cena da tomada adquire pelo filme uma voz que enuncia em diversas modalidades (voz “over” *clássica*, dialógica no modo *verdade*, em recuo no modo *direto*, expressiva na *a-encenação*, etc.). O *mega-enunciador documentário* é a camada da

1. Benjamin, 1969 [2]: 232. Grifo meu. Inglês da tradução original alterado por Miriam Hansen.

voz em sua multiplicidade imagética-sonora compondo a dimensão enunciativa do filme. O mega-enunciador asse, portanto, com imagens, fala e ruídos em diversos canais emissores (fora-de-campo, em diálogos, em recuo, na imagem-som expressiva, etc.). Nas formas do documentário clássico, o mega-enunciador possui viés mais educativo ou informativo; nas do documentário moderno (o modo direto/verdade) é reflexivo ou recuado; nas da *a-encenação* ensaística-experimental abre-se sobre o plano de imanência do mundo, como um umbral que avança no limite de sua mediação e faz contato. Nesse caso, conforme veremos, a dimensão do *toque*, na cena, pode ser imensa ao se confrontar como os próprios limites da individuação-câmera. Surge colada no devir pelo seu maquinismo, processando-se em virtualidade ainda molecular ou larval (a pré-indivuação no fluxo), pelo devir animal (transcorrendo *de-lá*), ou em outras modalidades.

A *a-encenação* corresponde principalmente a um tipo de mise-en-scène desenvolvida a partir dos anos 1980 (*Sans Soleil*/1983, de Chris Marker, pode ser um exemplo histórico para nos orientarmos), embora certamente exista anteriormente (em modalidades puras ou mistas) em filmes ou sequências no cinema de Jean Painlevé, Jean Epstein, Dziga Vertov, Stan Brackhage, Michael Snow, Harun Farocki, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, Cao Guimarães e diversos outros. A *a-encenação* documentária não se confunde com a narrativa fílmica, às vezes chamada de “experimental”, quando voltada para a manipulação puramente plástica das formas na imagem. É importante, frisar, no entanto, que fronteiras ou tipologias cristalizadas em estruturas classificatórias costumam levar a discursos vazios que giram em falso e acabam fixando-se em torno de exceções frágeis.

A *a-encenação* traz a dimensão da alteridade na tomada e não se confunde com a experimentação pura do traço abstrato (embora possa utilizá-la). O ponto que a faz vibrar plenamente é a tensão da dimensão empírica que a atravessa como ancestralidade, espécie de halo da figuração no mundo que a narrativa fílmica traz consigo pela tomada. É uma parte fria e translúcida, a parte azul da chama da vida da qual é composto inerente. A *a-encenação* é o que chega do exterior na cena pela percepção e pelo modo do toque, apesar de ser anterior e na mesma medida em que se abre no modo maquínico de câmera, compondo a enunciação fílmica. Talvez por isso possamos encontrá-la na expressão *flor azul* que Walter Benjamin utiliza para designar a *realidade em seu aspecto puro* (ver citação acima), na medida em que é essência imediata, aquilo que já *está-lá* e perfura a camada dupla (cena e filme) da enervação tecnológica do mundo pelo maquinismo câmera.

Veremos a seguir como esta *natureza de segundo grau* (ver citação acima) da cena é uma natureza desde o início carregada pela tecnologia como modo de existência, *enervando-se* (outro conceito caro à Benjamin) pelo maquinismo. Assim, quando pousa na tomada como *visão da realidade imediata* (ver citação acima), pousa como vida que é pura imanência, mas através do modo maquínico-tecnológico. Nesse caso, a *a-encenação* abre-se na dimensão de imanência que atualiza no processo, lançando-se como ponto que perfura, flor azul do documentário.

A *a-encenação*

Introduzir o conceito de *a-encenação* exige esforço de síntese. A *a-encenação* trabalha com intensidades altas, com potências soltas pela ação e pela afecção (expressão marcada de um rosto, por exemplo), que se articulam na imanência da diferença. É um *de-lá* pelo encontro da cena da tomada. A *a-encenação* tem raiz no que definiremos como *hors-scène*, conceito forjado a partir do *acinema* proposto por Jean-François Lyotard (Lyotard, 2005), no que se aproxima da desconstrução derridiana. Designa o que não fecha a conta da cena, mas dá a volta por trás e se eleva por fora (sempre pelo de-dentro da vida) na individuação que evolui pelo maquinismo tecnológico. É espécie de empirismo que se costura na virtualidade, mas por um si-mesmo que engole o campo transcendental – campo no qual a encenação *direta/verdade*, mais restrita, se constitui. Por ser um verdadeiro plano de imanência, a *a-encenação* se coloca como vida, expressão da subjetividade enquanto fissura irrecuperável num absoluto da *différence*, quando o movimento de *desconstrução* atinge finalmente o núcleo da representação. É ela que pode tencionar até que liberando as dimensões do figurativo atinja a virtualidade do cosmos em seu plano de condensação ou consistência.

Não podemos reduzir a tradição do filme documentário à estilística da *a-encenação*, nem devemos fixá-la numa postura normativa evolucionista. É perigo no qual derrapam alguns autores que pensam o documentário num viés pós-estruturalista pouco elaborado, apresentando como final da série evolutiva a forma do ensaio documentário. Também ocorre na tradição da dialética materialista redutora, ainda respirando ares da teleologia hegeliana. Acreditamos que as modalidades históricas da tradição documentária surgem e convivem em simultaneidade, dentro de uma postura que chamamos de hermenêutica, mas traçada por um encontro (um contato) que vai além da linha limítrofe da interpretação, ou do saber.

A *a-encenação*, portanto, pode ser definida como expressão da diferença *hors-scène* quando paira, sem amarra, num modo de individuação solto e heterogêneo que se condensa no plano de consistência da dimensão tecnológica da máquina câmera. São linhas, ou séries, de um plano (o plano do mundo na tomada-câmera) que tem a dimensão do que lhe percorre e assim se sucede no devir da cena. A individuação-da-câmera, quando entidade no limite subjetiva, sustenta a câmera pelo dialogismo e seu agente é o sujeito-da-câmera encenando. Sem essa consistência da individuação não há cena, embora ela, cena, não seja o campo que o filme inaugura pela presença. Ela já *está-lá*, cena, mas é na sua individuação como maquinismo. Em outras palavras, é presença na constante atualização maquínica da imanência pura, que faz sua medida. A individuação neste plano é um agenciamento maquínico no que esse possui de automatismo reflexo. A forma da imagem-câmera é uma *fôrma* em seu modo de devir – mas é uma *fôrma* como a argila da virtualidade do rosto pela escultura que já *está-lá*, no passado. Quando ela, argila, o efetiva, efetiva o que já contém (a forma aberta e indeterminada dos rostos passados), advindo na medida da ação de esculpir livremente no monte de barro.

Em sua oscilação por isso (o *isto-é*) que chamamos de virtualidade, a imagem-câmera faz-se feixe de um campo (o reflexo do que *está-lá*) no fluxo do qual o filme figura (o filme faz figuras, inclusive aquelas que narram). Não faz figura, no entanto, na *a-encenação*, enquanto imagem de representação – pois essa não fica estabilizada na forma de uma subjetividade que a ancore. Não fica, mas está-lá em processo. Não é sua a representação, por assim dizer: a imagem da *a-encenação* não é isso que ela imagina, mas é o seu *isto-é* correndo no fluxo do empírico, ancoragem pura da individualidade, ou exceção transcorrendo. O sentido do filme faz-se na contra-mão da representação que chega até ela pelo que já está fora, desde sempre ou desde o início, mas que aparece no fluxo como miríade de mônadas que refletem. Trata-se de um modo (um modo de existência) que, se formos ao limite, é expressão pura. E o limite é o cosmos aberto do “espaço de fora”, do “Grand Dehors”, para além do “círculo correlacional”, cognitivo, indutivo, ou propositivo dedutivo, que funciona como armadilha fixada no limite do campo transcendental kantiano – como bem demonstra Gilles Meillassoux (Meillassoux, 2006).

A *a-encenação* traz a intensidade pulsional livre, a individuação larval, que corre no fluxo pela linha da série reflexa. Tem o espaço liso pela frente, sem dobra, na pré-indivuação heterogênea que o feixe da câmera toma, percorre e lança. Assim, ela se faz e advém num modo próprio de individuação, como uma exceção, máquina de *isto-é* no plano da imanência do mundo. Ela é uma brutalidade do mundo que, em seu aparecer reflexo, qual ação e paixão (potência), condensa suas intensidades flutuantes. Então, a coisa consegue se elevar no contínuo da exata medida em que *está-lá*, fora (*dehors*), no plano da imanência empírica, individuando-se pela máquina da figuração reflexa como virtualidade.

A *a-encenação* desvia e desvela a cena, mas não pela proximidade, ou pelo contato do corpo e seus órgãos sensoriais da percepção (para além disso, reserva a metáfora do “corpo sem órgãos”). Tal proximidade encontramos nas cenas dialógicas da estilística documentária de faces e expressões ancoradas em comportamentos da fala, enquanto modo individuação pela câmera (o documentário falado de Eduardo Coutinho, ou a dialogia “verdade” de Jean Rouch, por exemplo). Também, na *a-encenação*, o pensamento não é mais a linha da causalidade proposicional do mega-enunciador clássico, mas outra direção surge ocupada. Pode parecer que o corpo tecno-câmera do sujeito-da-câmera encoste na cena – mas então não é corpo propriamente, já é a pele sem órgãos do tecido do mundo, coisa que aqui se expressa pelo maquinismo reflexo nas maneiras da individuação em absoluto recuo da subjetividade.

Nesse sentido, o maquinismo reflexo surge como abstração na consistência do plano infinito que excede o estrato das funcionalidades. É quando a coisa fulgura em substância numa fresta de si-mesmo, enervada pelo maquinismo da individuação tecnológica. Em outras palavras, na *a-encenação* não é o sujeito-da-câmera que amarra o feixe da individuação, ou que aparece com seu corpo largo e gordo, carregado pela percepção sensório-motora em sua dimensão reativa. Há um agenciamento pelo devir, uma estilística da cena, que faz do reflexo especular uma máquina abstrata que encena. Na raiz dela, o automatismo *enerva* o processo de in-

dividuação. A agência é aberta pelo maquinismo da máquina-reflexo-câmera se tornando ela mesma um modo de existência tecnológico que vibra através da técnica. E assim faz-se, como maquinismo abstrato, diagrama do plano atravessado pela matéria vida em seu modo de agenciamento empírico. Esse é seu plano de consistência, no qual o bater do reflexo não está restrito aos modos maturados da individuação, mas vai além, nas virtualidades de um processar contínuo.

Enquanto agenciamento da cena documentária, a *a-encenação* destoa, portanto, da reação pragmática da mise-en-scène suturada pela experiência filmica na articulação narrativa. A cena, quando encenada nos modos da enunciação *direta* ou *clássica* propositiva, é composta pela intersubjetividade própria do modo filmico. É modelo linear com linha de fuga na causalidade e do plano estriado por dobras e sulcos nos quais a encenação se prende para desdobrar a unidade da presença (assim ela ensina, assere, mostra em recuo, interage, performa, etc.). Na ação-reação da narrativa clássica documentária o pensamento lógico-propositivo (assim é, se lhe parece) fecha a cena num *círculo correlacional* (Meillassoux, 2006) próprio que amarra a proposição dedutiva, ou inferencial, na funcionalidade. A *a-encenação*, em sua dimensão radicalmente heterogênea, passa ao largo do plano enunciativo-propositivo. Esse, em geral, se fecha no conteúdo educativo ou assertivo da narrativa documentária e tem sua dimensão expressiva diluída, ou negada, pela demanda assertiva-proposicional do filme documentário (como na expressão “documentário sobre”). A *a-encenação* surge na fronteira, ponto limítrofe da consciência cognitiva transcendental.

A potência da máquina da “pura imanência” (Deleuze, 1995) da cena é negada por certa teoria que tem crença no admirável mundo novo da tecnologia. Nessa crença, a vibração da vida se descola e resta uma espetacular miríade molecular de pixels digitais (antes era a composição da varredura eletrônica da imagem), condensados por uma unidade subjetiva sorrateira que ancora a reprodução da imagem. Unidade que caberia desconstruir, pois relativa a um si mesmo reificado, vazio de matéria, que se toma pelo o que não é, inaugurando o deslocamento da ideologia. O saber revelador dessa reificação cumpriria a posição iluminada da consciência-de-si no processo social.

Mencionar esse aspecto torna-se necessário, pois boa parcela da teoria contemporânea do documentário e da imagem-câmera filmica, ou fotográfica, constitui-se nessa borda da borda. Reduz o maquinismo a uma referência interior digital e crê assim poder libertar-se da imanência. Na cobertura da justificativa, grava-se o empírico como destino do conceito de ideologia que, na forma perspectiva que tem o reflexo, vira um modelo histórico da ascensão da burguesia (em suas versões mais simplórias), ou um tipo ideal, também histórico, que descortina o reflexo no reino da totalidade dialética, função da reificação. Encontramos autores com obra consistente, como Machado (1984), Flusser (1985; 2008) ou Seligmann-Silva (2013; 2023), nessa linha de uma proximidade elegíaca evolucionista da nova tecnologia, sobredeterminando uma desconstrução que para no meio-caminho, gira em círculo, mas não toca na *diferença* que importa. Acredita poder esvaziar, ao escorrer o maquinismo pelo sujeito, toda a terra do empirismo, levando junto sua determinação.

Mas a fertilidade da raiz que é imanência permanece e o que se obtém no desvio é apenas outro agenciamento ancorado no fantasma que se crê haver extirpado e que está lá, na maneira mesma em que se espera encontrá-lo, como mais um modo de individuação.

Não se trata, portanto, de uma caixa preta (Flusser, 1985) de maquinismos, operada por pequenos demônios cartesianos que em suas elucubrações troçam de nossos sentidos. É superfície de um plano que *está-lá* desde o início. Não existe uma totalidade opaca na qual a consciência do sujeito opera um código (ou algoritmo) secreto da particularidade e que traz a chave para o desvelamento que contempla soberanamente a representação. A própria totalidade é o que dela surge atomisticamente, não em pixels, mas em partículas elementares da matéria que *está-la*, pela linha serial do processo de tomada, abrindo-se em virtualidade pelo cosmos. Dentro da caixa preta, o ponto escuro é a própria visibilidade, a vida que bate em reflexo como evidência.

Não há, portanto, a coisa tecnológica autônoma que duplica imagens de si por algoritmos independentes do processo da tomada, em variação de unidades digitais binárias. É dele mesmo, algoritmo, que ele traz sua matéria e por aí fica. Não há diferença nele. É número livre, molecular, dando essa impressão de autonomia, mas o que acontece é o atomismo que retorna na imanência da virtualidade, na qual o reflexo faz seu habitar. O digital é o número do reflexo que lhe é anterior como futuro, e já vem grudado no plano da empiria. É o número do algoritmo da imagem que faz o cálculo repetindo apenas a pluralidade que lhe emerge de um fundo maior, ainda molecular, larval, de entidades anteriores, qualidades segundas de uma ancestralidade além, embora sempre através, da intersubjetividade. Ela não consegue escapar de ser correlacional, pois desviada “na correlação entre o pensamento e o ser, nunca em um destes termos tomados isoladamente” (Meillassoux, 2003). É ela, ancestralidade, que faz seguir, irreduzível, a progressiva individuação que serve o processo da diferença no plano da consolidação. Neste sentido, é só disto que trata a camada-plano reflexo e do que dela deriva, incluindo o alumbramento que se admira com a autonomia do maquinismo digital.

Nesse deslumbre com a nova tecnologia o motor do método da desconstrução é fechado no segundo grau (aquele do encontro com a técnica), mas não se abre na diferença. O polo permanece rondando na superfície da representação, girando sempre no zumbido ensurdecido dos procedimentos antropomorfos. Eles se debatem, se agitam como moscas no encontro com o vidro, sem conseguir furar a figura que adere à diferença. E ela *está-lá*, em sua virtualidade, no modo de atualização do passado-do-futuro. A redundância da desconstrução – que encalha no primeiro degrau do segundo grau – resulta de não ter coragem em se abrir sobre a virtualidade radical da agência subjetiva no plano da tomada da máquina-câmera. E por não sabe operar as intensidades qualitativas desse plano de condensação não vê a linha de fuga. A verdadeira desconstrução é série que escapa do congelamento que a subjetividade gorda da consciência impõe à *ecceidade* agencial das individualidades e consegue se acoplar, como tomada, na abertura do *isto-é*.

Cabe igualmente mencionar a vertente de corte cognitivista da análise documentária (Brylla; Kramer; 2018) na qual ação e cena fílmica aparecem relativas a asserções com causalidade proposicional, inferências indutivas ou decomposição pela análise comportamental. Surgem configuradas numa metodologia hermenêutica que se quer objetiva e descolada do modo operatório. Aqui, a voz do mega-enunciador fílmico documentário enuncia enquanto proposição discursiva tendo sua dimensão assertiva sustentada pela forma lógica de uma pressuposição. É ela que funda, enquanto sujeito que enuncia nessa posição, o estatuto do que é enunciado, modo documentário que teria como fundamento todo horizonte da linguagem fílmica (Carroll, 2005). A voz over do documentário clássico, por exemplo, acredita poder colar no corpo da fala uma camada estritamente assertiva da enunciação no filme, que traz a coincidência de si mesma com o empírico. Avança como se a coincidência epistêmica não fosse carregada da anterioridade que pode, inclusive, ultrapassá-la. Existe, no entanto, uma *objetualidade* que desnorteia o transcorrer fílmico da imagem-maquínica que se quer objetivo. Ela, *objetualidade*, adere pela tomada, abrindo para a diferença e para as misturas além da coincidência, carregando na circunstância uma facticidade que não é própria como essência, mas sua mesma na medida que ocorre no *estar-aí*. É ela, a anterioridade como *isto-é-aqui*, que habita o que lhe é exterior, e assim lhe chega, sem que para isso tenha obrigatoriamente de ser formulada nos modos assertivos de uma correlação de causalidade no leque (mesmo que amplo) das modalidades cognitivas.

Podemos igualmente distinguir uma imagem tecnológica composta internamente ao maquinismo, sem tomada. Ela traz um *si-mesmo* com semelhança à imagem-reflexa câmara e chega como se viesse *de-fora*, da *tomada*. Historicamente, na variabilidade de sua forma e da técnica necessária para sua composição, provoca um deslumbramento periódico com as tecnologias de modulação sonora-imagética que sustentam a imitação. Já mencionamos atrás o deslumbramento renovado, periodicamente, com o mais recente dispositivo tecnológico que *encarna* (ou *enerva*, na terminologia benjaminiana) a experiência. Aparece na tecnologia da inteligência artificial do mesmo modo que, há trinta ou quarenta anos atrás, emergia na tomada da imagem eletrônica e depois na primeira imagem digital não analógica, ou, antes, no pioneiro maquinismo fotográfico indicial. Resta, no deslumbre, a figura dela mesma quando imagem maquina de composição, interna ao dispositivo, sempre demasiadamente humana. Assim, internamente, ela certamente não pode trazer em sua carne o mundo solto, sem a gravidade da coincidência, ou pela semelhança na fissura na diferença.

É outra imagem que tratamos ao definirmos a imagem-câmera. Essa está intensamente presente no cotidiano midiático que nos envolve pois é única na relação que mantém, enquanto superfície mimética, com a composição reflexa das figuras *pelo* através-do-mundo. Ela, imagem-câmera com tomada, se vê quando, através dela, olhamos. Assim a fundamos e certamente não são pixels o que se enxerga na pura imanência figural que envolve o plano-máquina do existir reflexo. É ele que trazemos em nós e que faz *de-lá*, *por-aí*, a potência da vida em sua virtualidade transcorrendo. A *différance*, para ficarmos com o *a* do objeto laciano-derridiano

(que, indiretamente, importamos no *a* de *a-encenação*), é qualitativa em seu fundo e não se bate lá substituindo a subjetividade por seu simulacro digital. É na dimensão da vida mesma, é na agência da tomada que ela fica emergindo, como imanência que é, do plano empírico.

A gradação na captura do encontro que bate na tomada, quando medida pelo tipo de maquinismo do dispositivo, seja ele analógico, eletrônico, digital, com ou sem IA, tem apenas variação quantitativa. Em outras palavras, importa na medida de seu aperfeiçoamento tecnológico que gera agilidade, ou autonomia, na obtenção do maquinismo-reflexo/especular valorado pela coincidência na representação. No entanto, ele varia segundo configurações históricas e sociais. É na tomada que se encontra a qualidade diferencial nessa escala, máquina abstrata que forma o plano de consistência, imanência da vida na qual se instaura o diferencial monádico [(ou “nomádico”, como quer o Deleuze de Mil Platôs (1980)] das imagens-câmeras. O plano das singularidades é o que importa, pois nele as individuações se virtualizam no fluxo através de novas enervações tecnológicas e pulsões soltas, amarradas nas virtualidades do reflexo. Em torno delas, Walter Benjamin também se deteve em determinado ponto de seu pensamento, presentindo que o estilhaçar da aura bate no limite da tecnologia: é ferida no plano da imanência através do qual a vida respira. Ferida que faz a individuação no fluxo, pela mídia tecnológica, e que certamente não se restringe à desconstrução de sua camada superficial.

Define-se aqui o núcleo da *a-encenação* como modo de *mise-en-scène*. O poder de nomear se ausenta e o desvelamento é uma espécie de exaltação (ou exasperação) que, segundo Maurice Blanchot, “não se dá a conhecer” e, negando-se ao conhecimento propositivo, é “manifestação do ser que avança em sua magnificência de ser, liberado daquilo que o dissimula, estabelecido na verdade de sua presença descoberta” (2018: 360). Na *a-encenação*, que traz espécie de vida indefinida e indefinível, a “magnificência do ser” tem seu modo de *estar-lá, por-aqui* na tomada. Modo que é a virtualidade do plano máquina, liso ou em dobra-camada, relevo que inaugura, em processo, a série da linha que sustenta o reflexo. Assim compõe, mas não como linha de pontos, sua *ecceidade*. Não é o *eu-mesmo* que se ouve no ponto. Ele é apenas virtualidade na abertura da linha, espécie de monólogo interior com pontos-mônadas nômades, no fluxo da máquina.

Ele é assim a *mônada-maquínica* câmera. Em sua diversidade, se acopla mesmo nos modos extremos da postulação propositiva (pelo filme, há sempre um mega-enunciador), ou no recuo absoluto da câmera-direta, ou nas formas expositivas ou sensitivas da imagem-câmera em primeira pessoa. No entanto, enunciação que a *a-encenação* determina (pois é sempre *narrativa* filmica), traz um recuo no qual habita a espécie do silêncio absoluto: fala que não se ouve, ladainha da subjetividade. No entanto, grita aquilo que está fora pela linha e que vem aqui, em sua potência, encontrar-se no consigo estridente para realizá-la. Exemplificando nossa explanação da *a-encenação* como *mise-en-scène* da imanência, para torná-la mais concreta ao leitor, podemos citar obras de Lucien Castaing-Taylor e Verena Paravel no Sensory Ethnography Lab, como *Leviathan*; o documentário antropológico de Robert Garner em *Forest of Bliss*; produções audiovisuais sensoriais de povos originários; obras de

Cao Guimarães (*Da Janela de Meu Quarto; Sin Peso; Atrás dos Olhos de Oaxaca; A Alma do Osso; Andarilho*) e diversas narrativas documentárias, em particular alguns filmes ou sequências do casal Straub-Huillet, Pedro Costa e outros.

O retorno da coisa na emanção da aura

Quando a *a-encenação* desgruda da cola da duração, respira do fundo do outro lado da coisa e, através dela, bate na tomada. A duração é forma restrita de imanência pela subjetividade e surge disposta na contração fílmica, aberta em suas dobras sobre camadas que condensa no intervalo ação-reação (imagem-ação sensoria-motora, ou mega-enunciador assertivo-proposicional). O que vem de lá como exterioridade inaugura a experiência da cena pelo filme, mas sempre no devir-filme. Pode então formar, instaurar, desconstruir figurações na “magnificência de ser”, ou em individuações instáveis em ebulição ainda larval. A psicanálise denominou de “estranho-familiar” ou “inquietante estranheza” algumas delas, quando vistas pela lente da reação na pulsão inconsciente, dentro do disforme reino figural de energias soltas compondo o duplo (ver “*Das Unheimliche*”, inquietante estranheza, tema de ensaio de Freud, publicado em 1919) (Freud, 1981).

Walter Benjamin parece conhecer e gostar desse texto de Freud, e explora algumas de suas determinações através do conceito de *inconsciente ótico*. O conceito benjaminiano não traz o inconsciente psicanalítico diretamente no horizonte, mas ocupa posição de relevo em sua análise da *aura*. Refere-se às estruturas do automatismo no maquinismo câmera (que é automático, por isso não consciente) quando abre suas asas sobre correspondências e coincidências na semelhança (Benjamin 1985 [2]), inclusive no campo não sensorial. Pela *semelhança não-sensorial*, outro conceito central em seu pensamento, Benjamin refere-se a “correspondências mágicas” conformando determinações. Ela, semelhança não-sensorial, corresponde no mundo a uma particular faculdade humana, chamada por ele de *faculdade mimética*. Acopla-se na medida de uma exterioridade que pousa no *gênio mimético*, trazendo a figura do comportamento na mimesis indexical fotográfica, por exemplo. Adquire, então, uma espécie de moto próprio, pois não consciente e não sensorial, naquilo que a desperta e se situa para além da agência consciente de um sujeito (ou de um *sujeito-da-câmera*) na tomada.

O *inconsciente ótico* benjaminiano refere-se, portanto, à amplitude da imagem-câmera em seu encontro com o mundo, enquanto mídia tecnológica que sustenta o horizonte novo (e “moderno”) do choque e da fragmentação na experiência tecnológica. Horizonte que se abre na montagem e na velocidade, aspectos centrais na nova (embora empobrecida) experiência. Surge pela enervação da técnica ótica-maquínica da câmera, determinada na dimensão fílmica e também fotográfica. O *inconsciente ótico* escapa da coincidência ligando a dissolução da aura diretamente à reprodutibilidade tecnológica. Assim se afirma nas novas amplitudes da semelhança abertas pelo maquinismo câmera: “a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que se dirige ao olhar”, “(a câmera) nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a dimensão do incons-

ciente pulsional” (Benjamin, 1985 (1): 189). A aura benjaminiana, se corretamente percorrida em suas complexas mediações, não pode ser reduzida ao fator alienação da atração fetichista da mercadoria, proliferada na reprodução em massa.

Nesse caminho, para ver o horizonte, é necessário fazer a volta que é o retorno da coisa pela emanção da aura. É pela volta (o arabesco) do inconsciente ótico, no ponto extremo da externalidade empírica (sua facticidade), que a gravidade da coisa benjaminiana orbita na semelhança “extra-sensível” da “ordem cósmica”. Tira então daí todos os efeitos que Adorno chamará, com certa ironia em sua correspondência com Benjamin (Adorno; Benjamin; 2012: 403), de “apresentação estupefata de meras facticidades”. Aqui também, a aura benjaminiana emana pela “qualidade fisionômica” da coisa. Por ser o que retorna da coisa em sua capacidade de semelhança não-sensorial, é ela que chega do que *está-lá* no modo de uma fisionomia. A qualidade fisionômica da diferença necessariamente emerge de uma dimensão empírica que, “estranhamente”, atinge o olhar através dos meandros inesperados, mas sempre semelhantes, que o *inconsciente ótico* conforma pelo maquinismo mimético (figuras-câmera do reflexo).

A definição benjaminiana da aura é, assim, carregada nesse percurso que vem da coisa, mas só está pelo *aqui*. Retorno pelo semelhante, que atinge até mesmo o ponto fisionômico, e perdura como empiricidade no salto da emanção que nos atinge na intensidade de sua potência. E o que nos atinge na aura está à distância, por “mais próximo que esteja” – caminho aurático que carrega a intensidade no *si-mesmo* de um olhar *de-lá*, em sua dimensão ótica do *aqui* inconsciente-maquínico. O que significa exatamente desafiar a distância da natureza e mergulhar na coisa, mergulhar em sua imanência pura que *está-lá*, por mim? Trata-se da semelhança não-sensorial que consegue vibrar em suspensão pelos meandros, ou linhas, do cosmos. Em mim, penetra um *nela-coisa* que a transcende *através-dela*: “(A aura) é uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, *até que o instante ou a hora participem de sua manifestação*, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho” (Benjamin, 1985 [3]: 101, grifo meu).

É interessante notar que o trecho em grifo aparece no texto, de 1931, da *Pequena História da Fotografia* (Benjamin, 1985 [3]), mas está ausente tanto na versão de 1936 (Benjamin, 1985 [1]), como na de 1939 (Benjamin, 1969 [1]) de *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, ensaio que reproduz a conhecida definição de aura, mas sem a frase apontada. Essa definição, portanto, mostra sua centralidade no pensamento de Benjamin, se repetindo *ipsis litteris* em três versões, com a diferença que exclui a passagem “*até que o instante ou a hora participem de sua manifestação*” nas versões posteriores de *A Obra de Arte*. Isto pode indicar que um entendimento mais radical da *duração*, dobrando-se sobre sua manifestação, evolui em prol de certa ambiguidade.

Na passagem, Benjamin deixa claro, de modo quase didático, o significado da proximidade absoluta a qual se chega pela distância aurática. Trata-se de observar

a coisa distante “até que”, “o instante ou a hora” dela, coisa, que *de-lá* participa, torne-se, *por-mim* (mas sempre na “sua sombra”), a emanção do instante que o olho-*de-lá* lança como aura. Este “observar até que” no caso proustiano ocorreria de modo espontâneo, na emanção da aura pela memória. É a indeterminação de sua eclosão como *mémoire involuntaire* que desloca a percepção aurática da camada da *atenção* subjetiva a qual define, segundo Benjamin, a aura romântica da flor azul (“a perceptibilidade é uma atenção, diz Novalis” (Benjamin, 1989 [1]: 139).

Na aura benjaminiana, a tensão aurática emerge não propriamente como “atenção” (carregada de uma intencionalidade que busca extrapolar a subjetividade pelo sublime), mas com qualidades mais rasas. Ela retorna da coisa como “memória involuntária” proustiana; ou nas sobreposições da posição inesperada da coisa como o *object trouvé* surrealista; nos meandros da semelhança maquínica não sensorial do inconsciente ótico; ou ainda no que nos atinge *de-lá* como nuance (“eu só via nuances”, nos diz Benjamin em escrito sobre o haxixe), emergindo numa identidade estranhamente empoderada na horizontalidade: “Richard era um jovem que se interessava por tudo que fosse idêntico nesse mundo”, escreve Benjamin sobre o efeito do haxixe, citando frase do escritor dinamarquês Johannes Jensen que anotara como fragmento e que vinha constante à sua cabeça durante a experiência do “barato”. E explicando a proximidade inesperada na ruptura da identidade que Jensen descreve: “(a frase) me permitia confrontar o sentido político-racional [...] com o sentido mágico e individual revelado ontem por minha experiência [...]. As coisas, como bem sabemos, são trabalhadas pela técnica e pela razão, sendo que o particular acaba se alojando apenas nas nuances. Pois eu só via nuances, e no entanto todas se assemelhavam” (Benjamin, 1984 [2]: 34).

A aura é, portanto, esse salto que a coisa dá vinda da identidade e por mim se efetiva, mas *nela*. É o momento em que o “instante ou hora” da sombra da *coisa-lá*, consegue pousar por mim numa dobra do cosmos e dele participa. É nuance dos meandros de minha experiência de existência que dura e nisso se esgota – não sem antes determinar o que chega na coincidência da emanção. Duração que é a medida mais rasa que existe num *de-fora* (o *Dehors*), idêntico e que já está lá quando ela, experiência, chega (mas ele não a recebe por mim, é importante ter isso claro). É simplesmente a virtualidade numa série própria dela que sou eu mesmo.

Mas Benjamin oscila sobre a aura. Em um de seus últimos textos escritos, de 1939 (Benjamin, 1989 [1]), ainda sobre Baudelaire e que faria parte do projeto “Passagens”, Benjamin volta à questão da aura pressionado pelo “espírito do tempo” e agora parece querer amarrar de modo mais frontal seu declínio. O desenvolvimento sobre a aura finaliza *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (Benjamin, 1989 [1]), ensaio marcado por demandas metodológicas dos “frankfurtianos” no exílio nova-yorkino. O texto traz Benjamin tentando escapar das críticas que havia recebido sobre mediações mecânicas no materialismo histórico, em versões anteriores de seu *Baudelaire*. É um *work in progress* lapidado progressivamente para ser publicado na revista do Instituto para Pesquisa Social. Adorno, discípulo caçula de Benjamin, com tom impertinente, ao ler as primeiras versões enviadas para Nova York, é bastante direto em sua crítica. Na correspondência com Benjamin (Adorno; Benjamin;

2012: 403-404 – carta de 10/11/1938), diz que ele “violentava a si mesmo”, ao fazer conversões forçadas pelo materialismo dialético. E vai adiante, em comentário conhecido: “Sua solidariedade com o Instituto, com a qual ninguém se alegra mais do que eu próprio, induziu-o a pagar ao marxismo tributos que não fazem jus nem a você nem a ele” (Adorno; Benjamin; 2012: 404).

Seriam os “achados” do último Baudelaire (*Sobre Alguns Temas em Baudelaire* - 1989 [1]) o resultado de uma garimpagem mecânica na “empíria” horizontal que Benjamin traz em seu cadinho de citações longamente recolhidas durante a vida, subidas para a articulação teórica conceitual sem as devidas mediações? Adorno classifica o movimento como um “tipo de materialismo imediato”, espécie de filologia com “laivos behavioristas”. Ao fundo, está a impressão adorniana que Benjamin, na realidade, sente-se mais à vontade em torno de desenvolvimentos mágicos ou esotéricos, teológicos, mas perde sua verve quando se desloca para o materialismo histórico [(“você proibiu a si mesmo suas ideias mais ousadas e frutíferas sob uma espécie de censura prévia segundo categorias materialistas (que de modo algum coincidem com as marxistas)” (Adorno; Benjamin; 2012: 405 – 10/11/1938)]. No final (já no início de 1940, meses antes da morte de Benjamin), Adorno aprova a última versão do Baudelaire/Benjamin, talvez pressionado pela má-consciência e a situação bastante precária do amigo, ainda em Paris. A correspondência com visão positiva data de 29/02/1940, praticamente sete meses antes de sua morte e é sua penúltima carta (a última contém apenas assuntos práticos): “Você sabe com que entusiasmo li seu “Baudelaire” e nenhuma das respostas telegráficas que lhe chegaram às mãos a respeito é de modo algum exagerada. Isso vale para Max [Horkheimer] tanto quanto para mim” (Adorno; Benjamin; 2012: 448 – 29/02/1940). Talvez seja estratégia de Adorno, numa posição mais pragmática e conservadora, de limpar o campo materialista marxista e deixá-lo para si, como parece acreditar Enzo Traverso (2018). As críticas, no entanto, são contundentes e trazem consigo questões metodológicas pertinentes que veremos adiante, e que não se referem apenas a posições políticas. Mostram também o conhecimento, do ainda iniciante Adorno, da obra madura de Benjamin conforme se expandiu e deu frutos, em toda sua amplitude e oscilações, durante os anos 1930.

A oscilação aurática

Efetivamente, a última versão do “Baudelaire” de Benjamin (*Sobre Alguns Temas em Baudelaire*) é uma das derivações mais amarradas que saem do projeto *Passagens* (Benjamin, 2006). No ensaio, as gradações são ricas e as nuances adquirem brilho. O trecho sobre a aura é particularmente bem-sucedido e mostra a importância do tema que retorna até o fim na obra de Benjamin (Benjamin, 1989 [1]: 137-145). Pode aparecer nas sensações da memória involuntária como vemos no ensaio sobre Proust, embora Benjamin, em algumas formulações mais reduzidas, oscile puxando o freio no esmaecimento da coisa-passada, para colocar a aura sob o império da acoplagem que se abre no fetiche da mercadoria. A análise de Baudelaire caminha nessa direção e o salto da diluição é antevisto, pois o poeta “inscreveu

em sua obra o declínio da aura” (Benjamin, 1989 [1]: 141). O movimento como um todo, no entanto, é dúbio e soa artificial pois necessita forçosamente se encaixar na abóbada da totalidade dialética para valer. Até a aura dos daguerreótipos, antes tão brilhante, precisa ser reduzida, e as oscilações de Benjamin, que às vezes irritam seus amigos, aqui balançam para um lado e outro. Tão fresca na *Pequena História da Fotografia* (1931), em que surge na intensidade do retorno da coisa até nas dobras do casaco de Friedrich Shelling (são marcas como as rugas de seu rosto) (Benjamin, 1985 [3]: 96), agora a aura é vista como sendo fosca e fechada, sem a abertura da proximidade radical. Em *Atget* ela é vista distorcida na platitude do vazio. O maquinismo da câmera define sem a emanção do gênio mimético pela semelhança não sensorial e é analisado como fonte de reificação, “aparelho que registra a imagem do homem sem lhe devolver o olhar” (Benjamin, 1989 [1]: 139).

E, no entanto, é justamente na volta desse olhar, em sua virtualidade de futuro (“o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, já muito extintos, com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás”) que se centra a análise, de 1931, da fotografia da noiva do fotógrafo Dauthendey (Benjamin, 1985 [3]: 94). Encontramos aqui uma análise aural, de cores barthesianas, para a qual Benjamin traz a imagem maquínica daguerreótípa. O olhar da futura Madame Dauthendey, lançado fixamente no espaço fora-de-campo, surge ao crítico como a emanção de *seu tempo*, aquele que *vem de-lá*, pela linha dela, virtualidade, aberta na tomada. O “poder de alçar a vista” é definição precisa para a aura como a vê Benjamin na *Pequena História da Fotografia*, bem retomada por Theodor Adorno ao citar essa frase do amigo na derradeira correspondência de 29/02/1940 (Adorno; Benjamin; 2012: 451-452). É um lançamento pelo maquinismo que nenhuma pintura jamais possuirá, exatamente por não ter a dimensão da ancoragem empírica da tomada que funda o retorno e emana a aura, própria à tecnologia da máquina-câmera em seu automatismo reflexo. Benjamin determina esta particularidade do maquinismo-câmera e seu valor histórico como “a técnica mais exata, que dá às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós” (Benjamin, 1985 [3]: 94).

No “Baudelaire” de 1939, no entanto, a aura define nas águas rasas da experiência e surge esmaecida na reprodução do múltiplo. Fotos “insípidas” tomadas em Veneza servem como exemplo da experiência voltada para o instante presente (*Jetztzeit*), mas esvaziado na aura esgarçada da experiência pobre, imediata (*Erlebnis* e não *Erfahrung*, experiência que traz memória). As fotos são contrapostas à aura proustiana da memória que emerge como experiência subjetiva, gorda, de uma Veneza revivida (Benjamin, 1989 [1]: 139). Assim, a análise do maquinismo câmera o reduz à banalidade profana das coisas, exclusivamente voltado para a reprodução horizontal da mercadoria na realização de seu valor. Trata-se da análise da aura mais divulgada em Benjamin e aquela aparece nos manuais sobre seu pensamento.

No entanto, a oscilação, ou mais exatamente, a complexidade deste conceito é evidente. Pode, sem dúvida, surgir como curva em direção a uma redução materialista do que está-aí, engolindo a memória para fazer encaixe na totalidade dialética da mercadoria. Mas pode também se debruçar naquilo que advém como retorno do passado, rememoração, visão retrospectiva da luta de classes com recorte messiâni-

co. Nela, o anjo da história tenta, mas não consegue, puxar o freio de emergência e “deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (Benjamin, 1985 [4]: 226). O vento do progresso carregando “ruína sobre ruína” sopra sobre esse anjo com suas asas abertas levando-o para o desastre no progresso dialético. A *imagem dialética* (voltaremos a esse conceito benjaminiano) é esse instante no qual é puxado o freio de viés messiânico-revolucionário na redenção, e que o passado de derrotas, horror e barbárie, brilha como marca breve mas indelével, deixando seu traço no rosto do anjo obrigado a seguir adiante, apesar de si e da visão que fica atrás em suas costas e em seus olhos. É, assim, fugaz cristal da visão, atravessada pela necessidade do ressuscitar no eixo *rememoração-redenção-messianismo*, que na potência das forças sociais exerce a grande história.

No final da vida, em suas últimas correspondências, Benjamin debate com Adorno a questão da aura. Dentro do leque das oscilações mencionadas, varia na posição. Em sua última carta para o amigo, defende a sensibilidade da aura na vibração do *dehors*, retornando pela fisionomia da coisa-mesma na natureza. Já Adorno reduz a emanação da aura como memória daquilo que é recalcado pelo trabalho alienado. Portanto, para ambos, a aura é prisioneira de “um tipo de esquecimento”, e assim vibra, nos modos do ressurgimento do passado. Emerge relacionada, “presa”, segundo Adorno, ao que Benjamin “chama como experiência”, absorvida na totalidade mais ampla das determinações da reificação da mercadoria. Para Adorno, a aura seria “sempre o vestígio de um traço humano (esquecido) na coisa” (Adorno; Benjamin; 2012: 452), e esse traço é o “momento do trabalho humano”.

Trabalho humano esquecido, ou oculto, é boa definição para o conceito de fetiche da mercadoria, e o idealismo, do qual Adorno acusa Benjamin, seria uma tentativa de reter este vestígio em sua abstração. Benjamin, especificamente sobre a observação do amigo (a aura como “vestígio” do trabalho humano esquecido), afirma, em maio de 1940, que a mediação da aura no retorno da coisa se faz num movimento em que “árvores e arbustos” (coisas) conformam-se “em empréstimo” deles, árvores e arbustos, que chegam *de-lá*, e desembarcam para o que *está-cá*, em mim: “árvores e arbustos, aos quais se dá em empréstimo, não são feitos pelo homem”, pois “é preciso pois haver nas coisas algo de humano que *não* seja instituído pelo trabalho” (Adorno; Benjamin; 2012: 458, grifo original). Neste sentido, a aura da coisa, para Benjamin, não catalisa o trabalho, mas é algo de humano que emana em-si mesmo, para nós, no próprio plano da coisa (o que é nosso, mas não é feito pelo homem na técnica). Trata-se de uma direção mais esotérica, ou teológica, na qual emergem vibrações da coisa para além do humano ou, mais especificamente, do trabalho humano.

O movimento de recuo pelo empobrecimento da experiência (*Erlebnis*) no império ascendente da mercadoria, que vimos no último “Baudelaire”, é aqui abandonado em seu último escrito. A aura como fetiche da mercadoria, trabalho alienado realizando seu valor na velocidade maquínica da nova reprodução tecnológica da imagem, não está em primeiro plano na correspondência pessoal de Benjamin com Adorno. Nela, a experiência como memória emerge na aura pelo modo do retorno da coisa que levanta o olhar. Benjamin menciona, para Adorno, a “teoria do esque-

cimento”, que deveria ainda ser desenvolvida por ele a partir do conto romântico *O Loiro Eckbert*, “como você sabe muito bem” (Adorno; Benjamin; 2012: 458). Rememoração, esquecimento, redenção messiânica, contrapõem-se à aura pobre da experiência no fetiche e mostram sua densidade para Benjamin, deslocando uma nova fronteira. E, em oposição a Adorno, insistindo na diferença entre o “esquecimento épico” e o “esquecimento reflexivo” que já traz alguma forma de redenção, afirma: “Mesmo supondo que a aura envolva de fato um tema ‘humano esquecido’, este não é necessariamente aquele presente no trabalho” [(Adorno; Benjamin; 2012: 458). Carta de Benjamin a Adorno 07/05/1940].

Por outro lado, a poesia do “Baudelaire” de Benjamin encarna, pioneiramente no Segundo Império, o olhar fosco e fatigado da experiência moderna esgarçada no reino da mercadoria nascente. Olhar que não sustenta mais o *flâneur*, mas desintegra-o na experiência do choque, nos “encontrões” bruscos de uma multidão anônima que parece já conter as sementes do espetáculo fascista. O fascínio da distância é violado e instaura-se a desintegração da aura reduzida no choque do moderno e na reprodutibilidade da mercadoria que se sobrepõe. Este é o poeta Baudelaire que Benjamin vê na Paris do século XIX e sua poesia traz expressões da experiência esgarçada nas formas próprias à expansão do capital. Expansão que, na superação do romantismo por Baudelaire, chega inclusive a atingir modalidades da sensibilidade própria às vanguardas emergentes do início do século XX. No entanto, e neste recuo está a particularidade da aura benjaminiana, é através do modo que a emanação tem de retornar o olhar como aura da coisa que ocorre sua expressão – seja no olhar não-sensorial do automatismo maquínico; seja na mágica persistente que emana dos daguerreótipos e das fotografias; seja na fisionomia que emerge no de-fora da coisa; seja na rememoração redentora da breve imagem dialética; seja na intensidade do *object trouvé* surrealista; seja no retorno perdido para sempre (sem rememoração compartilhada) do olhar que lança uma passante na multidão de Baudelaire (*À Une Passante*): “A experiência da aura se baseia na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto ou acredita estar sendo visto revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. Os achados da *mémoire involuntaire* confirmam isso” (Benjamin, 1989[1]: 139-140).

As análises de Miriam Hansen em *Benjamin, Cinema and Experience: “The Blue Flower in the land of technology”* (Hansen, 1987) e depois em *Benjamin’s Aura* (Hansen, 2008) e *Cinema and Experience – Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno* (Hansen, 2012), apontam nessa direção, realçando a complexidade que a noção de aura tem em Benjamin e que permeia o conjunto de sua produção teórica. Para a autora, as análises mais fechadas da aura e fixadas no empobrecimento da experiência na reprodutibilidade tecnológica da mercadoria, ocupam um segundo plano em Benjamin: “o retorno descontínuo do modo aurático da experiência, pela porta detrás do *inconsciente ótico*, nos permite reconsiderar o conceito de aura em si mesmo e talvez desmitificar algumas de suas implicações”. E continuando, “a qualidade fisionômica que os surrealistas – e antes deles Proust – viam nos objetos mais ordinários, talvez pareça convidar conceitos marxistas para

a análise, mas acaba por fugir das teorias do fetichismo da mercadoria e da reificação” (Hansen, 1987: 212). É exatamente nesse interstício que respira a complexidade do conceito de aura em Benjamin, oscilando como serpente esguia pela teologia e o materialismo dialético. A *mémoire involuntaire* proustiana, a coisa surrealista que retorna o olhar, o maquinismo reflexo da semelhança câmera não-sensorial, são formas nas quais a “relação do inanimado ou da natureza com o homem” vibra na emanção da aura, coisa que levanta o olhar para além da consciência e da redução do empírico em determinações causais.

Mesmo nos desenvolvimentos com acoplagem materialista, a aura tensiona uma “temporalidade” própria da memória e da rememoração, avançando no modo de uma virtualidade. É do plano da individuação do virtual que ela nos salta *de-lá* e chega de modo involuntário emergindo no próprio no tempo da coisa, com a potência de singularidade que estampa. Por isso é que ela emana. Diferença e qualidade mostram o degrau, e Benjamin surge cindido entre as idas e vindas na teoria da reificação do materialismo histórico e uma certa cabala esotérica judaica que entra com força “pela porta detrás”, como bem sintetiza Miriam Hansen.

Nessa porta, “seres humanos repartem a natureza não-humana”, repartição “enervada” tecnologicamente pelo “anjo benjaminiano da abstração” conforme aparece em *Walter Benjamin and His Angel* de Gershom Scholem (1976 [1]) num engate que abre a aura como linha de sequência no próprio estrato-plano da máquina. Na mesma época, outros autores pensam a imagem-câmera em sua sensibilidade pelo retorno da fisionomia da coisa no modo maquinico, como encontramos nos escritos de Béla Balázs, Siegfried Kracauer ou Jean Epstein (Hansen, 1987: 207-208; Ramos, 2012: 153-159). É um pensamento recuperado, embora com raiz distinta, no conceito de *ontologia* que aparece na crítica de André Bazin. O próprio Benjamin refere-se, em anotações publicadas postumamente, “aos mundos imagéticos que habitam as menores coisas e que têm espessura suficientemente legível para tomarem abrigo em devaneios” (citado por Hansen, 1987: 207).

Existe ainda outro paradigma no qual é explorado o conceito de *inconsciente ótico* como potencialidade do *gênio mimético* quando encontra o maquinismo das imagens na forma cinema. Benjamin analisa, na distorção da forma reflexa pela animação, a “explosão” de figuras que podem evoluir em instáveis volumes grotescos que servem de expressão ao inconsciente coletivo (“personagens de sonho coletivo”, mais precisamente). Surgem pela semelhança não sensitiva, no limite sem nome, pois enervados tecnologicamente no automatismo originário do maquinismo-câmera. Nosso autor está preocupado em detectar as novas formações figurais do maquinismo que emergem acopladas, no modo da semelhança, ao fetichismo da mercadoria. Respondem a um automatismo do inconsciente ótico, surpreendentemente coletivo, ou simulam àquelas formações do *de-fora* que, agora figuras, compõem a micrologia reflexa da tomada, alteradas nos limites da distorção especular reflexa (algo que encontramos também no pensamento de Epstein ou Balázs).

Sua análise de Mickey Mouse na versão de 1936 de *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* responde a essa abordagem (a passagem é excluída na versão de 1939). As formas liberadas do maquinismo se expressam nas figurações

fluídas dos volumes da animação “Mickey” (Benjamin analisa as primeiras versões de Mickey, ainda nos anos 1930) que servem como espécie de “imunização contra psicoses de massa”, impedindo o “amadurecimento natural e perigoso” de “fantasias sadomasoquistas” (Benjamin, 1985 [1]: 190). A fruição da animação grotesca serve como válvula de escape às orquestrações cotidianas, bem mais realistas, das massas fascistas. O lado positivo da representação pelo cinema seria esta espécie de catarse que libera as tensões da árida reificação no cotidiano repetitivo do trabalho. O aspecto positivo na incorporação da cultura de massas será mais tarde campo de diferenças entre Benjamin (ao lado de Brecht) e Adorno, em debate que já traz os primórdios da futura estética adorniana da autonomia querendo romper a dialética do iluminismo [Dialética do Esclarecimento (Adorno; Horkheimer, 1985) e, mais tarde, no final da vida, fundando a negação de Teoria Estética (Adorno, 1997)]. Talvez a diferença tenha sido responsável pela exclusão da passagem Mickey na versão posterior, de 1939, de *A Obra de Arte*, mais carregada no viés materialista.

Em diapasão distinto, mas igualmente centrado nas variações da figuração-câmera do gesto, a análise benjaminiana de Chaplin absorve o riso pelo inconsciente ótico em sua maneira de detonar a surpresa, também com função social. Trata-se, para nosso autor, da mesma emergência de aspectos fisionômicos inesperados da coisa fotográfica (ou fotografada) que eclodem tanto na dimensão cômica das formas animadas de Mickey como em Chaplin. Mas nesse há a mediação da câmera na tomada, o que não ocorre naquele (quando as imagens são internas ao dispositivo de composição, por assim dizer). Em Chaplin, a gestualidade humana é decomposta já de início, em si mesma, pois intrinsecamente enervada pelo maquinismo câmera na ação na tomada. É dela, já maquinica no primeiro grau, que se faz a representação automática num segundo grau, e duplamente pois consegue retornar sobre si – primeiro como gesto encorpado da prática que parece se preparar ou ter sido preparado, e depois tecnologicamente sincopado, na encarnação originária do movimento que agora é pela forma do maquinismo câmera.

Pela semelhança, e em sua decepção ou surpresa, se cristaliza na encenação a variante câmera dilatada do gesto, apontando para sua origem no diferencial fragmentado da série acional. Então, frisando a decomposição produz o efeito cômico. Chaplin não poderia ser no teatro, ou teria sua graça como imitação, derivada. É algo que se encarna à perfeição no choque inesperado do fragmento ótico emergindo no modo automático do inconsciente-maquínico. Nele, a decomposição do maquinismo-câmera original que o gesto chapliniano imita, provoca o efeito cômico ao se casar com a experiência de figuras que parecem emergir em si-mesmas descoladas, alienadas da totalidade. A torção da máquina industrial da produção em série da mercadoria já traz a fragmentação que a imitação do gesto parodia e assim revela, segundo Benjamin, o reino da reificação pela fragmentação da ação/gesto do trabalho em sua divisão social.

A experiência do *inconsciente ótico* benjaminiano como *semelhança não sensitiva*, refere-se, portanto, a dimensões de um plano-série de multiplicidades, ainda larvais, que o maquinismo-câmera reflexo, retorcendo livremente torna virtual pelo processo. Ele nos atinge no movimento de retorno da coisa que funda a tomada

no encontro. Menos que encontro, na realidade, pois o maquinismo-câmera é um toque que se abre na sensibilidade pelos dois lados da pele do mundo, como expõe Jean-Luc Nancy (Nancy, 2000; Derrida, 2000). Mesmo no modo câmera do reflexo alterado (aceleração/vagar, dilatação/redução, retrocesso, etc.), este plano funda o encontro aquém da percepção imediata e consciente da coisa, exatamente por poder contornar a âncora hermenêutica descolada na objetividade. Por isso, o modo de sua coincidência pode ser descrito por Benjamin como “inconsciente”, querendo dizer com isso que se abriga diretamente nas camadas maquínicas da experiência da mimesis reflexa-automática, composta por semelhanças não-sensitivas. Também não se esgota na “perceptibilidade (que) é uma atenção” como quer, segundo Benjamin, o romântico Novalis, já citado. Enquanto experiência própria à modernidade de início do século XX, ela abrange além do foco da atenção, no qual a subjetividade ancora. Ocorre na enervação tecnológica maquínica-autônoma, *trouvé* ou *involuntaire*, da “câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações” (Benjamin, 1985 [1]: 189).

Em seu modo enervado tecnologicamente, a câmera parte, ou fissura, a coisa exterior, sempre na intensidade-dela coisa, podendo atingir os modos de individuação que trazem como proximidade as formas mais radicais da *a-encenação* no filme documentário, conforme analisamos. É um modo de existir do objeto técnico carregado para além da unidade do ser em sua individuação tecnológica (Simondon, 2020). No ponto cego fisionômico da coisa que brota encontramos o que Benjamin, na tradução de Hansen que abre nosso ensaio, chama “*the equipment-free aspect of reality*” na tomada, ou, um particular “*camera set-up*” que estamos definindo através do conceito de *tomada*. É essa particular tomada (que envolve igualmente a encenação e, mais amplamente, a *mise-en-scène*), que faz brotar, no ápice das sucessivas camadas do artifício técnico da imagem-câmera filmica, o abismo do toque da pele enervando o maquinismo. É toque que gira sobre si na edição filmica, no enquadramento, na encenação decomposta do ator, naquilo que Benjamin denomina “uma flor azul na terra da técnica” (Benjamin, 1985 [1]: 186). A tradução de Sérgio Paulo Rouanet (Benjamin, 1985 [1]) retira a ambiguidade que possui esse trecho no original. Nele, Benjamin faz oscilar, pela brecha, uma visão da realidade imediata (a “flor azul”), no espaço que se abre na sobreposição intensa das camadas do artifício tecnológico. Trata-se, portanto, da mesma flor que dilata o interstício no modo da *a-encenação* documentária enquanto imanência do que está-fora, virtualidade de um processo que se torna individuação exatamente por não trazer colado, mas receber, as formas da subjetividade.

O ‘urtex’

Há quatro versões de *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica* que vieram à luz durante a vida de Benjamin: três delas em alemão e uma em

francês, acrescidas de anotações esparsas que não fazem totalidade de conjunto². A primeira versão alemã é manuscrita, de 1935. Desta primeira foi tirada, pelo próprio Benjamin, uma versão em francês, única a ser publicada em sua vida, em 1936, com tradução de Pierre Klossowski. A versão em francês incorpora modificações na versão inicial feitas pelo próprio Benjamin, mas traz alterações terminológicas e cortes significativos introduzidos, aparentemente por Max Horkheimer, sem a aprovação direta do autor. A segunda versão de *A Obra de Arte* em alemão, que serviu de base para a tradução francesa, acresce à primeira versão desenvolvimentos que Benjamin insere no original provavelmente no outono de 1935 e em 1936, quando tentou repetidamente publicar o ensaio em sua língua original. É considerada seu “*urtext*”, material de referência, tendo ficado inédita até a segunda metade da década de 1980. Foi encontrada tardiamente, nos arquivos de Horkheimer, anos depois de sua morte em 1973. Essa redação, em geral, é chamada de segunda versão de *A Obra de Arte*, trazendo as notas que aparecem nas edições das obras completas de Benjamin (Benjamin, 1972-1989). Como não conseguiu publicá-la, Benjamin continuou mexendo no texto dando origem ao que se convencionou chamar de terceira versão (em alemão) de *A Obra de Arte (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* (Benjamin, 1955).

Essa terceira versão, espécie de *work in progress* nunca finalizado, começou a ser trabalhada em sintonia com a tradução em francês, sendo que Benjamin ainda mexia no texto até próximo de sua morte (em setembro de 1940). Pode-se argumentar, com certa razão, que não há versões propriamente de *A Obra de Arte*, mas trata-se de um mesmo texto sofrendo modificações, algumas significativas, de 1935 até 1940. As versões são momentos em que o processamento do ensaio, por motivos diversos e muitas vezes à revelia do autor, cristalizaram-se. De todo modo, foi a chamada terceira versão que veio à luz postumamente pelas mãos de Adorno e Siegfried Unseld (editor), publicada em 1955 na primeira coletânea de textos de Benjamin, *Illuminationen* (Benjamin, 1955). A terceira versão é a mais difundida atualmente e muitas vezes aparece como o texto definitivo, embora seja apenas mais uma variante. Benjamin, em correspondência de abril de 1938 (Adorno; Benjamin; 2012: 355-356), agradece Gertal Adorno (esposa de Adorno) por se dispor a fazer a transcrição dos originais que enviaria para Nova York. Adorno provavelmente trabalhou com este texto para a edição de 1955.

As traduções para o português no Brasil são diversas e testemunham a forte atração que a obra de Benjamin, e em particular esse ensaio, exerceu entre nós desde a década de 1960. A terceira versão foi a primeira traduzida por Carlos Nelson Coutinho, intitulada *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica* publicada no número de maio/agosto de 1968 (data significativa) pela Revista da Civilização Brasileira (Benjamin, 1968). Em 1969, José Lino Grünnewald, com o título

2. Por comodidade, e em função das diferentes traduções do título em português, passamos a nos referir ao ensaio apenas como *A Obra de Arte*. Abandonando a dupla reflexividade do português (*sua* e *reprodutibilidade*), e a erudição do termo *era*, uma tradução livre e direta do título, sem perder precisão, seria *A Obra de Arte na Época da Reprodução Técnica*.

de *A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução* (Benjamin, 1969 [1]), traduziu também a terceira versão do ensaio na coletânea de sua autoria intitulada *A Ideia do Cinema* (Grünnewald, 1969), depois reproduzida na coleção *Os Pensadores* (Benjamin, 1975). A tradução em português da primeira versão foi realizada por Sérgio Paulo Rouanet e publicada em 1985 com o título de *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (Benjamin [1], 1985). A segunda versão encontrada no espólio de Horkheimer teve duas traduções entre nós, mas somente no início dos anos 2010 (Benjamin, 2012; Benjamin, 2013).

A terceira versão de *A Obra de Arte*, trabalhada no período final da vida de Benjamin, é certamente a mais difundida e fez a fama do ensaio. Apanha a redação de 1936 ainda no ar, e insere, às vezes bruscamente, preocupações claramente “frankfurtianas” retirando parágrafos da versão mais antiga. Pode-se também supor que Benjamin tivesse grande necessidade, financeira e emocional, de ver seu texto publicado e por isso se dispusesse a fazer concessões em conceitos mais enfáticos ao marxismo da época. Vem à luz em 1955 como a versão final de *A Obra de Arte* e é primeira a ser publicada (excetuando-se a francesa original), amarrada para o grande público quinze anos após a morte do autor. Em função do pioneirismo na divulgação acabou adquirindo o estatuto mencionado de versão mais acabada e definitiva, categoria que muitos defendem para a segunda versão. Alguns também acusam a terceira versão de trazer a mão pesada de Adorno. Miriam Hansen alerta que a versão de 1955 pode servir de base para “um entendimento estético restrito da aura” (Hansen, 2008: 337). A segunda versão comparada à terceira, mostra uma perspectiva mais ampla se relacionando de modo orgânico com o conjunto do leque conceitual benjaminiano, principalmente quando acrescida das notas originais de seu “urtext”³.

A semelhança

Em *A Obra de Arte*, Benjamin trabalha com parâmetros introduzidos pela modernidade, em sintonia com o contexto social fragmentado da vida urbana dos anos 1920-1930. A nova experiência massificada traz elementos de fruição estética inéditos e grandes coletividades de espectadores. É definida como *empobrecida* (Benjamin, 1985 [5]) por seu caráter de adequação à demanda de emoções catárticas do grande público, muitas vezes reduzidas a variações das indeterminações presentes na experiência do jogo. A nova experiência estética emerge rarefeita e é adequada à reprodução em massa do objeto artístico em mercadoria, transformando sua dimen-

3. Dentro outros panoramas das evoluções de *A Obra de Arte*, que sugerem pequenas alterações do quadro acima, o conjunto, em suas linhas gerais, é bem traçado por Howard Eiland e Michael Jennings (Benjamin, 2003 [1]) nas notas da coletânea, em diversos volumes, das obras de Benjamin em inglês. Miriam Hansen traça quadro similar da evolução das versões (Hansen, 1987; 2008), também considerando a segunda versão a mais completa. Em português, temos dois bons panoramas das peripécias das versões publicados, quase simultaneamente, em edições gaúchas (Machado, 2012; Seligmann-Silva, 2013). Ambas trazem pela primeira vez, em português, a redação de 1936 encontrada nos arquivos de Horkheimer. Seligmann-Silva apresenta como anexo um trabalho cuidadoso comparando as versões e insere notas originais.

são aurática em fetiche. Por outro lado, através da noção de choque ou fragmentação, ela pode interagir criativamente nas artes plásticas e literárias das vanguardas, como também no cinema, preocupação central do ensaio. Existe, portanto, sua face dupla e Benjamin oscila quanto ao estatuto histórico, positivo ou negativo, da nova experiência esgarçada da modernidade, sendo determinante como vanguarda ou condição para o espetáculo das massas fascistas.

É evidente a distância com as demandas da grande arte feitas pela estética do século XIX, mas Benjamin abre uma janela para não reduzir a experiência empobrecida da arte na modernidade à sua expressão alienada na fruição amortecida: “Benjamin precisava matar o conceito (de aura), mortificá-lo e quebrá-lo em pedaços antes que ele pudesse o utilizar” (Hansen, 2008: 357). É nesse sentido que, em seu pensamento da imagem, surge o conceito de *inconsciente ótico*. Recupera dimensões não reducionistas ou não materialistas da obra de arte na modernidade, incidindo nos modos diferenciais da *similitude* ou *semelhança* (Benjamin, 1985 [2]), inclusive *não sensorial* (ou *extra-sensível*, segundo tradução de Rouanet), da *faculdade mimética*. A abrangência do inconsciente ótico e da *similitude não sensorial* aparece através de uma faculdade mimética ampliada, num leque conceitual denso que sustenta operações de *leitura*, no limite *mágicas* (Benjamin, 1985 [2]: 112), pelo *de-fora* enervado tecnologicamente na *esfera do semelhante*.

É o *inconsciente ótico* que permite o estabelecimento de uma espécie de linguagem primeva que incite como horizonte na fronteira da semelhança, desde os primeiros textos de Benjamin, como em *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem dos Homens*, de 1916, “[o homem] dá nome à natureza segundo a comunicação que dela recebe, pois também a natureza é atravessada por uma língua muda e sem nome” (Benjamin, 2011 [1]: 73); ou mais tardios como *A Capacidade Mimética*, de 1933, “a *linguagem* (o idioma) seria a etapa suprema do comportamento mimético e o mais perfeito arquivo de *similitudes não sensoriais* (similitudes imateriais)” (Benjamin, 1970: 52, alterações minhas da tradução em grifo, original em parêntesis); ou ainda, também de 1933, em *A Doutrina das Semelhanças*, “a faculdade extinta de tornar-se semelhante ia muito além do estreito universo em que hoje podemos ainda ver as semelhanças [...] a semelhança *não sensorial* [extra-sensível, na tradução de Rouanet] está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profunda o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra leitura, em sua significação profana e mágica. O colegial lê o abecedário e o astrólogo o futuro contido nas estrelas” (Benjamin, 1985 [2]: 113 e 112).

Quando enervada tecnologicamente (como é caso da tomada-câmera), a experiência acorda para o modo de existir das *semelhanças não-sensoriais* que a mimesis, de alguma maneira (“*inconsciente*”), *revela* – e que são mais amplas daquelas determinadas pela causalidade no campo do sensível. A palavra escrita, ou a fala, a linguagem de um modo geral, dobra-se nesse plano oculto da similitude, radicalmente ampliada na redução limítrofe da exterioridade. É a ela que Benjamin recorre para tentar explicar, em 1933, em *A Doutrina da Semelhança*, a linguagem em sua gênese: “A moderna grafologia ensinou-nos a identificar na escrita manual imagens, ou antes, quebra-cabeças, que o inconsciente do seu autor nela deposita. É de supor

que a faculdade mimética, assim manifestada na atividade de quem escreve, foi extremamente importante para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou. A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis” (Benjamin, 1985 [2]: 111).

A “flor azul”, como *mise-en-abîme* do plano tecnológico enervado pelo maquinismo-câmera, é então a realidade empírica imediata não-sensorial (mas sensitiva) que parece poder brotar sem mediação. Ela vibra só, paradoxalmente, sem constituir unidade fechada na agência, ou eclodir na dilatação subjetiva do sublime. Sua análise vem diretamente do filão inicial do pensamento benjaminiano no qual se pergunta pelo plano além, ou aquém, que provoca as dimensões exógenas da mimesis. O motivo sensorial da similitude/semelhança é reduzido e a dimensão das correspondências extra-sensoriais se alarga. É o que transparece claramente em seus textos sobre a experiência do haxixe, ou na decomposição fotográfica da derradeira aura do daguerreótipo, ou ainda na própria linguagem escrita ou falada, “arquivo de semelhanças”, que perde seu poder de designação para adentrar as profundezas ocultas das similitudes, conforme nos atingem e por elas acreditamos exprimir.

A esta relação, o pensamento radical de Benjamin ainda adiciona a dimensão temporal na medida em que “a percepção das *semelhanças* parece estar vinculada a uma dimensão temporal” (Benjamin, 1985 [2]: 110). Como as *imagens dialéticas* da história, elas parecem congeladas, mas não podem ser em si mesmas. Vindas de lá, do passado, batem na posição do agente que evolui em processo (em progresso, para Benjamin), não na relação sensitiva com elas, mas diretamente na simultaneidade não-sensorial do outro plano. A percepção na “esfera do semelhante”, portanto, “dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros” (Benjamin, 1985 [2]: 110).

Como exemplo, está a similitude da figura numa constelação do céu. O que ela diz dela mesma, na correspondência em abismo de sua semelhança pela forma? Ela determinaria, *nela*, enquanto *esta* semelhança, o que já encontramos vibrando por nós, também no comportamento dos homens e no destino das nações? Seria o que fazem as figurações das similitudes grafológicas ou fisionômicas – paixão de nosso autor na juventude e para as quais, segundo Gershom Scholem (1981), possuía talento particular. São elementos de uma determinação em série própria, descolada do campo transcendental cognitivo ou do motorzinho dialético, e que, neste modo, assombram o jovem, e depois maduro, Benjamin. São construções esotéricas e com raízes no misticismo da cabala que surgem absorvidas no plano cósmico de um mundo de semelhanças que nosso autor sente envolver e absorver. Para ele direciona sua intensa capacidade reflexiva, como processo de expressão do destino ou fatalidade, fixado “veloz” e “efêmero” na esfera da semelhança. Mais tardiamente, fará conversar essa expressão com elementos da marcha materialista dialética que, a determinada altura da vida, passa a lhe fascinar.

Scholem nos fala repetidamente do anjo oculto pressentido em sua vida por Benjamin (Scholem, 1976 [1]). Ele se expressaria no pequeno quadro de Paul Klee,

Angelus Novus, pintura que adquire na primavera de 1921 e o acompanha pela vida. Nele se sobrepõem, pela figura, as potências do “anjo” do materialismo histórico, conforme encontramos presente em *Sobre o Conceito de História* (Benjamin, 1985 [4]) (“o anjo da história deve ter este aspecto”, nos diz Benjamin referindo-se ao quadro) e as variações cabalísticas das similitudes do nome oculto da tradição judaica que seus pais teriam dedicado a si, Benjamin, implicando irremediavelmente seu destino na personalidade “saturnina”. É o que transparece nas duas versões do fragmento autobiográfico *Agessilaus Santander* (Benjamin, 2003 [2]), escrito em Ibiza, agosto de 1933, em torno do qual Scholem escreve *Walter Benjamin and his angel* (Scholem, 1976 [1]). O anjo de Klee, que Benjamin leva consigo pelos anos como espécie de anjo da guarda de seu futuro (do qual, afinal, não se livra), mostra a atração que o acompanha vida afora tornando-se um duplo oculto de si mesmo (tema do fragmento *Agessilaus Santander*), signo do destino que o aguarda e que vislumbra com a verve de quem respira em proximidade o hálito da agonia, na história e na vida pessoal: “No quarto que ocupei em Berlim, antes mesmo que essa pessoa (o seu duplo) surgisse completamente armada e equipada com meu nome (o nome oculto de nascimento da tradição judaica), ele fixou sua imagem na parede: o Novo Anjo” (referindo-se ao quadro de Klee) (Benjamin, 2003 [2]: 714; tradução minha).

No mesmo espaço da *semelhança* em que seu anjo habita, série da linha no plano duplo que o nome oculto revela, encarna-se igualmente a mimesis não sensorial que tecnologicamente se figura na abertura do *inconsciente ótico*. É aura do maquinismo-câmera, conforme bate nas evoluções saturninas de Benjamin. Por aí caminha a análise do olhar que se lança (lança-se a si mesmo) no daguerreotipo da noiva do fotógrafo Karl Dauthendey em *Pequena História da Fotografia* (Benjamin, 1985 [3]: 94). Benjamin encontra o “valor mágico” que a “precisa” tecnologia do maquinismo da câmera promove na emanação da intensidade. Ao descrever a enervação tecnológica da experiência-câmera, afirma que a intensidade qualitativa do maquinismo na tomada implica numa experiência da qual “extremos” (muito distantes) “se tocam” no “valor mágico” do que retorna pelo olhar das coisas (Benjamin, 1985 [3]: 94). Retorno da coisa em sua série própria atingida pela semelhança que o duplo benjaminiano encontra no olhar da noiva Dauthendey; no anjo que pronuncia seu nome oculto que traz desde nascença seu destino (e que agora “toca-se” quando escuta); ou na figura do horror pelos mortos da opressão social que retorna e fugaz se cristaliza na imagem dialética da história (quando o anjo “toca” a redenção para soltar as rédeas do progresso).

No daguerreótipo que capta olhar da noiva Dauthendey – que nos chega agora no futuro do passado da tomada da foto, lançando o penetrante olhar fora-de-campo que atrai a atenção de Benjamin – esse olhar já traz o “valor mágico” da emanação da singularidade na tomada (a aura). Enquanto coisa viva vem *de-lá* bater nela, foto. Essa coisa *de-lá* tem futuro, ou já é o futuro como futuro do passado. É ele que, hoje, torna-se pela “fagulha da contingência”, o mundo-tomada da futura Madame Dauthendey. A virtualidade dela já presente, *desde-lá*, é o futuro suicídio após o nascimento do sexto filho: “Nesta foto, ele (o noivo Dauthendey) pode ser visto a seu lado e parece segurá-la; mas o olhar dela não o vê, está fixado em algo distante

e catastrófico” (Benjamin, 1985 [3]: 94). Pode-se dizer que Benjamin, atraído pela sobreposição do suicídio no lançamento fixo para fora-de-campo do olhar duro da moça Dauthendey, também estivesse enxergando seu próprio futuro numa espécie de sobreposição em abismo. Movimento similar daquele que é distinguido por Roland Barthes, também vindo da coisa do futuro do passado (que chama de *punctum*), na conhecida análise da foto de sua mãe no jardim de inverno, antes de seu nascimento (Barthes, 1984).

Aqui, portanto, a coisa fotográfica na tomada está, por nós espectadores e na série paralela, já nela, como futuro em nosso passado. O suicídio de Madame Dauthendey é implicado na similaridade não-sensorial que contém seu olhar-lança para fora-de-campo e a ação retroativa que determina passa no processo do presente na tomada-câmera. Quando era mãe de seis filhos, encontrada morta pelo marido Dauthendey, será então estendida no chão, mas *já-desde* o retorno aurático do espectador *está-la*, na série que o inconsciente ótico sustenta no olhar dela fixo para fora-de-campo. Benjamin o inaugura, não como suicídio futuro ao olhar as similitudes da foto, mas na *semelhança* que ela, *desde-lá*, contém, pois cristaliza. Benjamin explica assim esta “outra natureza” da imagem-câmera que se abre na enervação tecnológica-reflexa do mundo na tomada, designada como nova liberdade figurativa da dimensão ótica trazida pelo maquinismo: “o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (Benjamin, 1985 [3]: 94). O que parecem ser frases poéticas é a precisa descrição da emanação aurática através do inconsciente ótico pois “a natureza que fala à camera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (Benjamin, 1985 [3]: 94).

O conceito de *inconsciente ótico* benjaminiano designa, portanto, esse movimento de retorno da coisa e que nos atinge por detrás como um tijolo. Chega ao largo da “cadeia de acontecimentos” e circunda a percepção. Existe um saber maquinico da imagem-câmera sobre si mesma, um plano máquina, se assim podemos formular a ideia, que funda a dimensão espectral na inserção daquilo que a transborda de modo absoluto. Embora só exista sendo sustentado na anterioridade que acorda a si na visão, ele (o plano máquina) é, seja pelas forças da história, seja pela imagem-tomada.

A visão do que é na imagem, portanto, traz deste *si-mesmo* a sensação aurática que nos ultrapassa (embora sempre por nós) no *estar-aí* do maquinismo-técnico, modo de experiência que é nosso. Em outras palavras, o inconsciente ótico enerva-se enquanto camada da máquina que se instaura em agência. É um *modo de existir* (Souriau, 2009) pelo ser tecnológico da experiência. Trata-se de determinação importante de realçar na composição da *a-encenação* documentária: sua capacidade de encenar no mundo da tomada-câmera processa e lança a individuação para além das

estruturas perceptivas/cognitivas, abrindo-se, como fresta, na consolidação do devir. São conjuntos oscilantes, elementos pulsionais não delineados e afetos intensos que variam em velocidade, mas não como cristalizações de extensão ou substância.

Segundo Benjamin, na foto Dauthendey a virtualidade ainda larval é atualizada no processo de um olhar retrospectivo da coisa pelo futuro do passado, além de sua subjetividade. Há uma coincidência, ou um toque, que não é místico, neste olhar de volta para o futuro que faz o núcleo azulado da *a-encenação* vibrar. Trata-se da experiência da semelhança na coisa do mundo transtornada pela aura que emana e faz o encontro. Ela respira, em Benjamin, numa dimensão sensitiva ancestral que também bate seu sopro nas asas abertas do anjo da história, com suas forças sociais. Ao ser fundada por nós, em nossa práxis, nos empurra sempre e sempre para o progresso do futuro (catastrófico ou iluminador), que é o ser da coisa tentando viver pelo bafejo do passado que faz acertar suas contas presentes. E o que retorna, retorna, encontrando no futuro a exata medida do que é levado adiante como processo, estendendo as mãos para o toque do encontro passado. Esse pode significar sua morte como presente, mas não enquanto passado do futuro, pois necessariamente por ele se processa em progresso pelo horror, ou pela redenção.

Pelo olhar dela, *coisa-lá* (coisa pois já passou na sua série independente), sabe o que de nosso passado já era, agora em seu futuro presente pronto para retornar revolto por essa âncora do olhar-toque que só assim o atinge. Isso define a aura para Benjamin, que é coisa que se atualiza no tempo-dela, enquanto série de virtualidade a partir de um *em-mim-pela-coisa*, que não é um *si-mesmo* metafisicamente, mas cada vez mais enervado na tecnologia que o traz e tenciona, assim esgarçando a emanação. Enquanto série histórica, a imagem pode ser carregada pelo vento que o anjo da coletividade sopra vitorioso das forças sociais na luta de classes, mas tem face voltada para o horror das derrotas civilizatórias. Estas forças, enervadas tecnologicamente, atravessam as massas urbanas nos modos engajados das vanguardas modernas (choque, velocidade, multiplicidade, desconstrução), mas também nas conformações retrógradas que descem pela reificação do trabalho social como mercadoria e nos suplementos do espetáculo fascista.

No meio da floresta dos automatismos que cercam a *mise-en-scène* do cinema com os quais Benjamin se espanta (a montagem, o trabalho do ator, as angulações, o primeiro plano, a fotografia), a aura contrai e expande num batimento. Como ser orgânico, vibra pelo dispositivo câmera que literalmente toma a vida na tomada. O automatismo reflexo é essa vida que envelopa a cena e nos atinge em cheio na violência do acontecer pelo modo indeterminado do inconsciente ótico, ultrapassando a medida do humano. Radicalmente, o inconsciente ótico pela *semelhança* maquínica é a singularidade de ponto-câmera, mônada levada na linha da virtualidade liberada do fluxo. Assim devindo, torna-se camada-estria, camada-estrato, dobra da grande máquina abstrata que rege o cosmos em seu plano de constância, ou melhor, de consistência (Deleuze, 1980: 632-633). É processo da linha molecular da cena que

advém pela coisa e que não escapa do automatismo-reflexo da máquina, mas, pode, sim, escapar do feixe mais estreito da ação/reação da agência na tomada. Esse plano é o modo de existência da coisa e sua individuação não é determinada.

A coisa entre Benjamin, Adorno e também Kracauer (ou, “nem tanto esotérico assim”)

Existe, portanto, uma visão da experiência em Benjamin que atravessa subterrânea a análise mais conhecida, e redutora, de sua diluição ou esgarçamento. Como vimos, em *A Obra de Arte* manifesta-se na constante oscilação entre a pobreza da experiência na perda da aura, quando reificada, e a fruição melancólica de uma “iluminação profana” que aproveita em modos inauditos o fôlego de seu esgarçamento. Abre-se, nesse meio espaço, as reservas de Adorno. Sentindo a sombra de Brecht no viés desse posicionamento, critica o amigo por “romantizar o proletário” ao querer salvar os modos da experiência rarefeita para além da “mesmice” na mercadoria. Em Adorno, na boa tradição marxista que ele domina nesse momento, anos 1930, (trabalhará com mais nuances na maturidade de *Dialética Negativa* e no póstumo *Teoria Estética*), o que resta da experiência que faz a coisa da aura é alienação de “trabalho humano reificado” esquecido na mercadoria, conceito no horizonte lukácsiano de *História e Consciência de Classe* (Lukács, 2003). Segundo Miriam Hansen, a acusação quer questionar a crença de Benjamin, presente na segunda versão de *A Obra de Arte*, que a reificação da aura pela nova mídia ainda pode manter intato o movimento criativo das similaridades. Seria background para a expressão estética moderna de vanguarda que, na experiência rarefeita (e empobrecedora) da mimesis, desafia a horizontalidade fetichista da mercadoria: “Mesmo no ensaio *A Obra de Arte* existem vislumbres de cognição mimética e figuração sugerindo que o papel do cinema em relação ao empobrecimento da experiência poderia ir além de meramente promover e consumir o processo histórico” (Hansen, 1987: 202). Nesse sentido, o destino da nova mídia ao “consumar o processo histórico” do empobrecimento da experiência na mercadoria, ocorreria no modo sobredeterminado que descrevem as passagens e anotações das primeiras versões de *A Obra de Arte* na análise de Mickey e, principalmente, de Chaplin, além de outros desenvolvimentos.

Essa sobredeterminação entre a composição estética e a mercadoria é denominada *ornamento das massas* por Siegfried Kracauer (Kracauer, 2009), recuperando a tradição que o conceito de *ornamento* possui na teoria estética dos séculos XVIII e XIX. Trata-se de uma crítica que resgata e enquadra a nova arte das massas. Para Kracauer, uma das estruturas centrais da arte no capitalismo moderno está na camada *ornamental* da mercadoria que surge como fator estético para a fruição das massas. O conceito é forte e atrai Benjamin. Decorre, em sua essência, do descolamento da *ratio* capitalista da realização de valor na produção cultural. Esta camada, isolada, desloca-se pelo excesso no ornamento que passa a existir em si próprio, sem organicidade. Na arte para as massas ela se adequa, como a cobertura posta na massa de um bolo, cumprindo função para rápida realização do valor, objetivo em

si mesmo. E funciona para ser descartada logo a seguir, como é próprio ao que gira valor. As emoções primárias do jogo e os ornamentos reificados compõem então o quadro da mercadoria cultural. O ornamento surge desprovido de organicidade enquanto obra de arte e “emudece” a natureza, por assim dizer, girando à toda velocidade pela gravidade valor.

O ornamento da mercadoria estética no capitalismo acopla-se, assim, à totalidade de uma decomposição que é própria à divisão social do trabalho. É determinação da coisa-arte, mas só como mercadoria a ser realizada e dela emerge, nessa medida, seu *gênio mimético*. Segundo Kracauer, é “ratio [capitalista] que se refugia no abstrato”, sem a “linguagem dos símbolos”, pois se constrói abstrata na razão absoluta da multiplicação do capital compondo uma “natureza incontrolada [que] prolifera violenta sob o manto da expressão racional e utiliza os signos abstratos para representar a si mesma”. É o momento em que “a pura natureza se manifesta no ornamento da massa”, natureza reificada “que ao mesmo tempo se recusa à expressão e à apreensão do seu próprio significado” (Kracauer, 2009: 100/101).

Nesse sentido, mimesis da reificação, replica a divisão social do trabalho que aliena a totalidade. No ornamento ela se expressa trazendo, como forma estética, a gestualidade sincopada do corpo produtivo na linha de montagem, ou no chão da fábrica. O corpo é esquartejado em maquinismo como abstração de pernas, troncos, braços, mãos, rostos, que são como fetiche da mercadoria no processo de produção (o exemplo analisado por Kracauer são as “Tiller Girls”, espécie de *avant scène* das figuras coreografadas no filme musical de Busby Berkeley). O gesto estético é programado seguindo o movimento do trabalho alienado, na raiz da construção do fetiche que é adequado à constituição da coisa mercadoria. Sua representação, enquanto camada-ornamento, torna-se rebuscamento autossuficiente em si para a fruição estética, pois figura no modo de fragmentação intensa própria ao bloqueio da visão da totalidade. É, portanto, paralelo, refletindo, na forma do corpo, a exploração da divisão social do trabalho no modo da mercadoria.

No exemplo das Tiller Girls, faz figura com gesto e corpo decompostos em ritmo frenético de montagem. Ao não se encaixar na totalidade orgânica da obra de arte como representação da natureza, contraria a demanda estética romântica pois é só plano de reprodução. Na fragmentação existe uma modernidade que atrai e, no entanto, ela é logo sequestrada pela mercadoria – movimento de assimilação que compõe o dilema central dessa geração. A abstração da qual o valor necessita para reificar seu giro se acopla numa forma que se basta na camada do ornamento. A falsa aparência de organicidade pelo excesso do ornamento oculta o encaixe na totalidade do valor mercadoria, de um lado (o que é negativo e pode levar ao espetáculo fascista); e também não possui a antiga organicidade do natural e sua aura (o que, seria positivo, abrindo espaço para a fragmentação construtivista, que é própria da vanguarda). Nessa oscilação, a abstração ornamental atrai e repele a natureza, excluída por ser “pura”, ou parecer imanente, assim como o valor realizado rapidamente na camada-ornamento (pois já descolado, desde antes, na estrutura estética alienada e isolada do rebuscamento).

Siegfried Kracauer é próximo da dupla Adorno/Benjamin, mais velho e do mesmo círculo judaico e aparentemente foi responsável pela apresentação de ambos. Acaba se distanciando teoricamente de Adorno na maturidade, embora o tenha claramente influenciado com suas intuições breves e argutas. É claramente o caso desse ensaio original acoplando o conceito de ornamento às determinações sociais do capitalismo na modernidade das massas urbanas. Posteriormente, evolui em outras direções, conforme aparecem na suma de sua maturidade *Theory of Film – the redemption of physical reality* (Kracauer, 1960). *Theory of Film* é livro que amadureceu durante toda vida, retomando desenvolvimentos dispersos em seus artigos. Nele, Kracauer parece caminhar em linha próxima do inconsciente ótico-maquínico benjaminiano, abrindo pelo automatismo da máquina-câmera novos agenciamentos de individuação tecnológica nos interstícios da empiricidade imanente.

No ensaio sobre o “amigo de juventude”, intitulado *O Estranho Realista* (Adorno, 1973), redigido no final da vida, em 1964, Adorno cobra um “estrito empirismo sociológico”, criticando a “experiência assistemática” que acredita cercar a reflexão de Kracauer. Com elegância, e evocando o mesmo “mecanismo psicológico” de “identificação com o carrasco”, de Anna Freud, que já havia utilizado para Benjamin (Adorno, 1973: 47), Adorno resente o desvio de Kracauer da posição crítica, principalmente em relação à forma estética da arte das massas. Para Adorno, a bondade (não crítica) de Kracauer estaria do lado das coisas, da coisificação, não as conseguindo perceber criticamente (pela dialética materialista, portanto) na experiência ótica da modernidade. Volta a frisar, como já havia alertado Benjamin, que a coisa que brilha falsamente na aura é trabalho humano esquecido, sem retorno pela *redenção* dialética da história, e, portanto, fetiche na mercadoria.

Adorno reclama por não encontrar “no acervo temático de seus pensamentos” qualquer “protesto contra a coisificação” (o conceito do original para tradução seria mais precisamente “reificação”) (Adorno, 1973: 50). Realça que essa falta de protesto é saída estratégica para uma consciência “inocente” que, sentindo-se abandonada pela humanidade, acredita “que as coisas são o que há de melhor” (“coisas carentes”, “coisas indigentes”, “coisas mesquinhas”, “coisas menosprezadas”, “coisas alienadas”). No Kracauer adorniano, “só as coisas encarnam o que seria diverso do contexto funcional universal e desencantá-las de sua vida desfigurada (ou *atrair delas a vida indiscernível que possuem*) seria sua noção de filosofia” (Adorno, 1973: 50; minha sugestão de tradução em itálico).

A síntese adorniana do pensamento de Siegfried Kracauer é precisa quando afirma que “aquele possesso do incomensurável [Kracauer] não se achava capaz de pecar contra seu próprio tema fazendo deslizar a incomensurabilidade para a filosofia” (Adorno, 1973: 39). Trata-se, na realidade, de uma crítica ao movimento de Kracauer em direção à *redenção* da realidade física (subtítulo de seu livro *Theory of Film*) pelo modo de *atração* que o maquinismo da câmera exerce sobre a vida enervando as coisas. “Ele pensa com o olho quase desconsoladamente assombrado, de súbito resplandecente” (Adorno, 1972: 35), escreve Adorno numa crítica do “maravilhamento” pela micrologia que repetiria com Benjamin, conforme veremos a seguir. A “redenção” que demanda realidade física kracaueriana é a empiria que

o automatismo traz *de-si*, sem a mediação crítica da totalidade clássica do materialismo dialético. Para Adorno, preso nessa amarração, resulta no fetiche da coisificação que chama de “prioridade do ótico”: “Provavelmente a prioridade do ótico nele [Kracauer] não é originária e sim consequência desse relacionamento [*maquínico*, segundo nossa terminologia] com o mundo-coisa” (*o mundo das coisas*, seria talvez tradução mais precisa) (Adorno, 1973: 50). A demanda por uma teoria crítica do desencantamento revela a frustração de Adorno nesse ensaio ambíguo que deveria louvar vida e obra de Kracauer.

Em toada parecida seguem as cobranças que marcam o relacionamento Adorno/Benjamin. Para o primeiro, na arte para as massas a situação de classe é inevitavelmente alienada no modo profano da recepção. Nesse sentido, papel do cinema em relação ao “empobrecimento da experiência” pode e deve ir “além de promover e consumir o processo histórico” da reificação. Por outro lado, a figuração mimética do cinema é elevada por Benjamin positivamente na direção de uma recuperação da fruição distraída. Coloca essa última, enquanto típica da modernidade, decorrente da fragmentação em estruturas simultâneas ou paralelas de choque que atingem novas velocidades. O cinema, como vemos em *A Obra de Arte*, pode ser mídia progressista na arte das massas, mas traz os perigos do descolamento da subjetividade na alienação. Adorno é enfático ao considerar a experiência histórica nesta arte como “*naïf*” e “romântica”. Busca, então, em outros horizontes, as raízes de uma teoria estética da modernidade centrada na rejeição das formas que mimetizam o modo de reprodução no qual a mercadoria se expande. Prega a autonomia do processo artístico através de uma dialética da negação em abismo que fundaria, sem determinar, a relação com a totalidade social capitalista. Para ele, o relaxamento na fruição (o modo desatento do olhar e da audição) expressa a falsa experiência totalizadora que se satisfaz como fetiche da obra.

Segundo Jünger Habermas, “em nenhum outro ponto Adorno se opõe a Benjamin de modo tão vigoroso” (Habermas, 1979: 41) quanto na valorização da experiência cinematográfica das massas. Adorno, “considera a arte das massas que emerge com as novas técnicas e tecnologias de reprodução como a degeneração da arte” (Habermas, 1979: 41), ideia que, inicialmente, será sintetizada em 1939 em seu artigo sobre jazz e música clássica, *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* (Adorno, 1975). Esse texto adorniano possui influência clara de *A Obra de Arte* nos questionamentos que reivindica para a mercadoria cultural na fruição estética [“A observação de Walter Benjamin sobre a apercepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira” (Adorno, 1975: 190)], assim como dos ensaios e críticas sintéticas do amigo mais velho Kracauer.

Adorno faz a transferência da noção de fetichismo da mercadoria, que aliena o trabalho, para acoplá-la, através de um “contexto funcional”, na fruição da arte, em particular à música e ao jazz. Existe um sistema similar ao da reificação que, pela funcionalidade geral, manifesta-se dentro da recepção estética do ouvinte que passa a adorar a obra como fetiche e, alienado, desenvolve comportamento regressivo de “caráter sadomasoquista”: “As obras que sucumbem ao fetichismo e se transformam em bens da cultura sofrem, mediante este processo, alterações constitutivas.

Tornam-se depravadas” (Adorno, 1975: 182-183). Essas primeiras construções conceituais adorningianas na estética das massas constituem crítica às determinações da totalidade que absorvem o fetiche da realização do valor, ocultando o móvel real da indústria cultural. Em sua articulação mais sofisticada, a teoria adorningiana evolui na negatividade da autonomia, como a encontramos no *opus magnum* da maturidade, o póstumo *Teoria Estética* (Adorno, 1997). O livro que escreveu (juntamente com Horkheimer) no exílio americano durante a guerra (publicado em 1944), *Dialética do Esclarecimento* (Adorno; Horkheimer, 1985), e em particular o capítulo autônomo, *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, possui nítido fio da meada de uma influência direta, ainda que não assumida, do imenso guarda-chuva que Benjamin abriu com a *A Obra de Arte*.

Na evolução conceitual de Benjamin no final da vida, podemos perceber algumas simplificações entre a segunda e terceira versão de *A Obra de Arte* que repercutem igualmente em outros ensaios. Conforme mencionado, parecem satisfazer as expectativas de um contrato com o Instituto de Pesquisa Social no exílio, do qual Benjamin depende para sobreviver (como bem menciona veladamente Adorno em correspondência), mas certamente vão além deste aspecto restrito. Adorno as atribui à convivência com Brecht. Benjamin passa, progressivamente no decorrer dos anos 1930, de mestre a tutelado pelo amigo caçula Adorno (11 anos mais novo), em relação ao qual sua sobrevivência física depende cada vez mais. Dedicava grande afeto ao amigo, sendo correspondido numa amizade familiar plena. Adorno se sente à vontade e tem espaço no relacionamento entre ambos para criticar com mão pesada o trabalho teórico de Benjamin. Esse, em geral, recebe as observações sem responder diretamente, com fidalguia e postura condescendente de sênior. Certamente, não se deve reduzir complexas evoluções no texto escrito de Benjamin ao aspecto singular dessa amizade, mas podemos encará-la como fator. Algumas mudanças são feitas para satisfazer expectativas do Instituto e depois classificadas como redutoras pelo próprio Adorno, que solicita mais mediações para que se possa concretizar a acoplagem do conceitual marxista no veio esotérico do colega. Os comentários são diversos, mas incidem, principalmente, contra as formulações mais simplistas e mecânicas do marxismo benjaminiano (debitadas a Brecht) e teológicas (que teriam a mão de Scholem), formulações que o pensamento metodologicamente centrado de Adorno considera ajustes soltos numa composição estrutural alienígena à totalidade.

No perfil do amigo, escrito em 1950 (*Portrait de Benjamin*) (Adorno, 1999 [1]), Adorno menciona o prestígio póstumo crescente de Benjamin, “apesar do lado esotérico de suas primeiras obras e o caráter fragmentado das últimas”. É nas exorbitâncias debitadas ao “gênio metafísico” de Benjamin que concentra suas reservas. No perfil traçado, o olhar arguto de Adorno percorre, no modo ensaístico, a metodologia do pensamento do colega mais velho mencionando sua “técnica de ampliação que anima o que estava congelado e congela o movimento” (Adorno, 1999 [1]: 21, minha tradução). Trata-se de precisa descrição do pensamento de Benjamin em seu modo de aproximar-se da coisa pela experiência não sensorial da semelhança. É ela que se abre inesperadamente no muito próximo, com os resultados animistas que provocam esse tipo de ampliação. A salvação de tudo que está morto, “o resgate [da

coisa] no abismo do inorgânico” aparece, para Adorno, como exótica à amarração metodológica marxista, sendo interpretada como “restituição da vida à coisa desnaturada pela reificação que ela não pode escapar” (Adorno 1999: 22). Adorno critica a lente de aumento de Benjamin na proximidade do maquinismo ótico que revelaria, ou encontraria, segundo nosso conceitual, a essência de uma camada-plano como reflexo-máquina-câmera em seu modo de devir no cosmos.

Completando a crítica à ideia de proximidade autônoma das coisas, Adorno repercute a questão do método que sustentaria a ampliação ótica até o ofuscamento. Escapariamos assim, através da fuga nos interstícios da coisa-matéria, à malha da rede conceitual que coleta seus frutos no motor dialético: “Sua predileção por aspectos infinitamente pequenos ou insignificantes, como a poeira ou as pelúcias no trabalho sobre as *Passagens*, completa esta técnica que se interessa a tudo que atravessa a malha conceitual clássica ou aquilo que o espírito dominante menospreza em excesso, por não deixar outros traços que um julgamento apressado”. (Adorno, 1999 [1]: 21). É o que Adorno, lembrando Hegel, chama de “extrapolação microscópica”. E resumindo a crítica, em seu âmagô, da busca, pelo amigo, de “minas de ouro”: “Benjamin esperava poder considerar ‘a coisa em si e por si’ e não admitia a existência de uma fronteira insuperável entre a consciência e a coisa em si” (idem: 21). Aderência no encontro que o conceito de *inconsciente ótico* consegue abrir em sua gama extrema.

No texto que escreve em 1955 sobre o ensaio *Rua de Mão Única* (Adorno, 1999 [2]), Adorno é ainda mais explícito ao sobrepôr a “extrapolação microscópica” ao desejo benjaminiano de que “pereça a totalidade culpada da modernidade, seja através dela mesmo, seja decorrente de forças que viriam destruí-la do exterior” (Adorno, 1999 [2]: 27, minha tradução). *Rua de Mão Única* foi publicado originalmente em 1928. É o momento em que a reflexão de Benjamin, segundo Adorno, “entra sem reserva no elemento mítico até se perder” (Adorno, 1999 [2]: 27). A proximidade no contato permite a emergência do esotérico e se entrega ao mistério inefável da experiência, abrindo-se num empirismo absoluto. Faz contraponto à ascese da negação pela autonomia da forma. Para Adorno, é o escape que resta da dura realidade do horror da totalidade distópica moderna, presa à realização e reprodução do valor. A metafísica da poeira flutuando, a consistência da pelúcia, são rotas de fuga para o horror da reificação que o fetiche oculta e traduz, no qual se afundaria a personalidade saturnina de Benjamin hipnotizada pela imobilidade fascinante da proximidade na extrapolação microscópica pelo absoluto. Esse é um ponto central no comentário de Adorno sobre *Rua de Mão Única*. A crítica é arguta em sua formulação e atinge o núcleo do pensamento e da personalidade do amigo que conhece bem. No alumbramento da coisa (“o olho desconsoladamente assombrado” do Kracauer adorniano), “a reflexão é artisticamente colocada de lado e a fisionomia das coisas responde somente à luz do raio” (Adorno, 1999 [2]: 24), mas não por que o “filósofo Benjamin” teria “menosprezado a razão” (e mergulhado na metafísica do empírico). Para além da individuação e do pensamento, surge a imagem (a *imagem dialética*) tão breve quanto intensa. E é neste momento que o “filósofo Benjamin” acorda e procura “através de tal ascese, poder recriar o pensamento em si mesmo, enquanto o mundo

dos homens se ocupava justamente em expulsá-lo”. Para enfraquecer as evidências da objetividade (o social reificado), “o absurdo é apresentado como se fosse evidente” (Adorno, 1999 [2]: 24-25).

A decalagem do metafísico e saturnino Benjamin tentando recriar o pensamento pela opacidade das coisas vibrando na redenção, é retomada em outros pontos, mostrando a visão que Adorno tem da personalidade do amigo. Retoma uma de suas metáforas preferidas para criticar a posição esotérica, a da identificação com o inimigo (já a vimos aplicada em Kracauer). No caso de Benjamin, ele estaria “renunciando ao conceito de crítica para gesticular, num modo muito familiar ao espírito do tempo, em nome da práxis coletiva, achando nela nuances que antes lhe provocavam o máximo horror” (Adorno, 1999 [2]: 28). Essa colocação adorniana, em 1955, retoma a agonia do momento histórico que viveu, lado a lado, com Benjamin, tentando a todo custo, em Nova York, lhe salvar de Paris enquanto desabava sobre ele a nuvem da tragédia histórica. Por ser premonitória (pois Benjamin, cegamente, “não queria nada mais do que ouvir a voz do sonho no despertar saudável”), Adorno elege o fragmento abaixo de Benjamin como a passagem mais melancólica de *Rua de Mão Única*: “Repetidamente mostrou que o apego da sociedade à vida habitual, perdida faz muito tempo, é tão forte que mesmo diante de um perigo extremo aniquila o uso propriamente humano da inteligência, em outras palavras, da previsibilidade” (Adorno, 1999 [2]: 28). Os grandes eixos da história e a vida pessoal (o pesquisador agarrado a seu cadinho de citações, nutrido pela Biblioteca Nacional, em Paris) aqui coincidem na figuração premonitória dos motivos de sua própria ruína. E Adorno parece, nesta passagem, fazer coro aos reclames do anjo torto de Benjamin.

A disputa em torno do “lado esotérico” de Benjamin é bem exposta por Jürgen Habermas. Comentando a correspondência entre ambos e os atritos metodológicos, entende que “a impressão de Adorno sobre projeto *Passagens* é que Benjamin faz uma violência a si próprio, tentando pagar um tributo ao Marxismo num modo que não beneficia nem ao Marxismo nem a ele próprio” (Habermas, 1979: 51-52). Adorno menciona, com alguma ironia, que a utilização do conceitual marxista em Benjamin se assemelha a uma espécie de *dei ex machina* (para a estética clássica, ações dramáticas que não possuem desenvolvimento orgânico): “os conceitos marxistas muitas vezes se revelam excessivamente abstratos e isolados, funcionam com *dei ex machina* e redundam em má estética” (Adorno; Benjamin; 2012: 151). Adorno, como de costume, tem mão pesada na crítica e seu objeto é o ensaio “Baudelaire” de 1935, dentro do *exposé* de *Passagens*, conforme chega às suas mãos naquele momento. Habermas acopla em sua argumentação a resposta de Benjamin, em 31/05/1935 (Adorno; Benjamin; 2012: 157), na qual expõe sua guinada metodológica ao marxismo como um “processo de refundição”, ou “metamorfose” (mais precisamente), sintetizando para Adorno alguns dos motivos da nova acoplagem conceitual que o projeto de *Passagens* sofre, em seu “longo período de genesis”. Inclusive, fazendo jus ao amigo na crítica da guinada marxista, lembra do subtítulo original da obra *Passagens* que seria *Uma feeria dialética*, mistura evidente da teologia animista

benjaminiana com marxismo. Benjamin descreve “essa época” como “a de um filosofar despreocupadamente arcaico, preso à natureza” (Adorno; Benjamin; 2012: 156).

Por outro lado, a menção, por Benjamin, de credo contra o marxismo ortodoxo, é seguido pela frase “à *la longue* alcancei terra firme na discussão marxista com você” (Adorno; Benjamin; 2012: 157), afirmação que tem certamente o contexto Brecht no horizonte, assim como as reduções que Adorno costuma enxergar nas colocações estéticas do dramaturgo. As advertências de Adorno contra o marxismo vulgar, ortodoxo, ou sem mediações do amigo (algo que atravessa a correspondência entre ambos) certamente não visam desestimular Benjamin em sua progressiva proximidade com o materialismo dialético, mas alertá-lo contra o conceitual marxista *dei ex machina* que por vezes pipoca, como elemento exógeno, em escritos mais densos (caso, por exemplo, da terceira versão de *A Obra de Arte*). A posição de Adorno é clara e apresenta a dimensão da perda que pressente no abandono do projeto original que conheceu: “todo aviltamento das pretensões desse trabalho (o projeto *Passagens*) e, portanto, toda recusa de suas categorias particulares, parece-me catastrófico e francamente irreparável” (Adorno; Benjamin; 2012: 150). Talvez daí nossa impressão, ao lermos os fragmentos que restaram, que é uma obra parada no ar a qual, partindo de onde se originou, tinha mesmo como destino inevitável sua inconclusão, ou redução. Há algo aparentemente oculto que as últimas versões não dão conta, ou apenas rodeiam, na marcha contida de um novo conceitual importado.

Tanto a defesa das “pretensões” da *Passagens*, como o alerta para a manutenção “das categorias particulares”, refere-se à crítica de Adorno aos engates mais reduzidos que Benjamin está implementando em sua obra na acoplagem conceitual pela dialética materialista. E segue-se a advertência sobre proximidades com Brecht, em geral indireta, mas aqui explícita: “Tal como eu julgaria uma verdadeira desventura se Brecht passasse a exercer influência sobre esse trabalho [...] assim também consideraria se concessões fossem feitas ao Instituto (Instituto de Pesquisa Social)” (Adorno; Benjamin; 2012: 151). Para depois concluir que, apesar de sua posição contrária às concessões a Brecht/Instituto (Instituto que possui o objetivo declarado de patrocinar trabalhos com viés metodológico marxista), considera que esse último dificilmente apoiaria o projeto *Passagens* “tal como originalmente concebido” (Adorno; Benjamin; 2012: 151).

Benjamin, portanto, está nesse momento sob dois fogos cruzados, ambos o aconselhando à flexibilização do projeto original de *Passagens* na medida do materialismo dialético. Adorno tenta achar um caminho para além da ortodoxia vulgar (que localiza em Brecht) que preserve a riqueza e originalidade das mediações iniciais do texto. Espremido simultaneamente pelas necessidades de sobrevivência e pelo “espírito de época”, cada vez mais ríspido aos devaneios saturninos de sua personalidade, Benjamin demonstra uma espécie de atordoamento conceitual. Nele, direções se sobrepõem, o que se revela não só nos *resumés* do projeto *Passagens*, mas também nas sucessivas versões de *A Obra de Arte*, caminhando para a desengonçada terceira versão de 1939, publicada por Adorno em 1955 (Benjamin, 1955).

Benjamin descreve assim, na correspondência a Adorno acima mencionada, de maio de 1935, o processo progressivo de adaptação ao materialismo dialético que sofre o projeto *Passagens* original. Afirma que “analogias” com a metodologia “do livro sobre o drama barroco” impediriam a redução mecânica brechtiana temida por Adorno: “[o] processo de refundição conduziu o grosso das ideias, originalmente movidas por preocupações metafísicas, rumo a um agregado em que o mundo das imagens dialéticas é imune a qualquer objeção erguida pela metafísica” (Adorno; Benjamin; 2012: 157). Fica claro, neste ponto, a pressão que sofre da nova âncora metodológica que representa a dialética marxista – ainda que às vezes puxada pelos cabelos e às expensas da flutuação conceitual mais livre do original *Passagens*. Gretel Adorno e o próprio Adorno mencionam na correspondência a intensa impressão que a leitura oral de partes do original provocou em ambos e o receio de que a magia e leveza do projeto inicial fossem progressivamente perdidas.

Habermas percebe na conhecida primeira tese de *Sobre o Conceito de História* (Benjamin, 1985 [4]) a dificuldade que faz Benjamin oscilar ao abandonar a metafísica face a premência do momento histórico. *Sobre o Conceito* traz uma mistura explosiva de teologia e materialismo histórico. Nos momentos finais de sua vida ele parece se soltar e o caminho das conversões redutoras fica mais estreito, sua reflexão decola. Conforme escreve para Gretel Adorno (mas não para Adorno) (Benjamin, 2003 [1], Vol. 4: 441): “Eu o guardei (o ensaio *Sobre o Conceito de História*) para mim por quase vinte anos”, “na realidade eu o guardei a salvo de mim mesmo”, designando com a frase não só a pressão dos amigos e o quadro ideológico radicalizado da época, mas o fundo de uma sensibilidade intelectual que sentia emasculado, ou perdido, junto aos horrores que enfrentava e incidiam em sua sobrevivência. O ensaio, para Benjamin (que em vida não chegou a encaminhar sua publicação), teria provocado, segundo suas palavras, “entusiasmados desentendimentos”, certamente antevendo reações face à rica e densa oscilação conceitual que desenvolve com brilho para desembocar numa visão teológica-materialista da história.

Na primeira tese (e naquele momento histórico), a face metafísica/teológica, para a tristeza do autor, aparece pequena e feia, necessitando ficar escondida devido a sua aparência horrenda. Benjamin sofre a mesma necessidade de desviá-la num canto, seja em seu ego dividido, seja pela pressão que recebe do Instituto de Pesquisas Sociais. É o anão corcunda, jogador oculto do xadrez histórico ao qual refere-se o ensaio. Para vencer e convencer sua época, a primeira tese de *Sobre o Conceito de História* sugere ao “anão corcunda” da teologia que contrate os serviços do “Materialismo Histórico” pois “o fantoche chamado materialismo histórico ganhará sempre”, real motor das forças sociais. Mas o movimento só está fadado ao sucesso se o anão corcunda da teologia agir de modo que não se deixe ver, ou, em outras palavras, desde que o materialismo histórico ocultamente “tome a seu serviço a teologia”, ainda que “hoje ela seja reconhecidamente pequena e feia e não ouse mostrar-se” (Benjamin, 1985 [4]: 222). Michael Löwy analisa a primeira tese sobrepondo teologia e visão messiânica no modo que essa permeia a concepção da história em Benjamin. Está em oposição ao boneco automático “chamado” de materialismo histórico, aqui mencionado para significar a marcha reduzida do mecânico

na dialética, talvez se referindo “aos porta-vozes do marxismo de sua época, isto é, os ideólogos da II e da III Internacional” (Löwy, 2005). O “hoje” da última frase da primeira tese aponta para o espaço restrito da metafísica que cerca o espírito da época ainda que ocupe espaço, na alma benjaminiana, de um lugar renitente que “não ousa mostra-se”.

A interpretação de Habermas dessa passagem de *Sobre o Conceito* também menciona a visão messiânica da história em Benjamin. O fracasso do boneco do materialismo histórico quando atua sozinho, no modo mecânico, deve-se ao fato de que “a teoria materialista do desenvolvimento social não pode simplesmente ser inserida dentro de uma concepção anarquista da *Jetztzeiten* [potência de atualidade] que, de modo intermitente, despenca sobre o destino como se viesse de cima” (Habermas, 1979: 51). E resumindo sua posição: “Minha tese é que Benjamin não conseguiu realizar sua intenção de reunir iluminismo e misticismo, pois o teólogo que reside nele não podia aceitar a ideia de fazer sua teoria messiânica da experiência utilizável para o materialismo histórico” (Habermas, 1979: 51). Resistência que o autor debita, entre outros fatores, a influência difusa de Scholem, afirmando que “na duração da vida de Benjamin, a constelação composta por Gershom Scholem, Theodor W. Adorno e Bertolt Brecht foi decisiva” (Habermas, 1979: 30). Neste quadro, para Habermas, “Brecht deve ter funcionado como uma espécie de princípio de realidade para Benjamin, pois foi sob sua influência que Benjamin acabou sendo levado a romper com o elemento esotérico de seu estilo” (Habermas, 1979: 31).

Brecht é o alemão marxista, fora da comunidade judaica, dramaturgo e poeta, menos sofisticado teoricamente, voltado ao pragmatismo da ação na cena pelo público (os modos de distanciamento do teatro épico). Adorno, como vimos, nunca se aproximou das ideias de Brecht, apesar de ambos se situarem no espectro da crítica moderna às formações culturais da mercadoria. Scholem é o colega de pós-adolescência, cinco anos mais velho que Benjamin, e ao contrário do caçula Adorno, desde o início com relação de afirmação teórica e conceitual sobre Benjamin. Foi com ele que Benjamin viveu o cotidiano “profano” da juventude e com quem repartiu (em geral discordando) temas do sionismo nascente e a possibilidade de migração para a Palestina (na época sob domínio inglês). As descrições de Scholem sobre o amigo são únicas e precisas, tendo escrito uma das primeiras biografias de Benjamin, em 1975, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié* (Scholem, 1981), acompanhando com cuidado as edições póstumas, algumas vezes junto com Adorno. Benjamin aparece extensamente em seus escritos.

Scholem possui especial talento para a descrição arguta de personalidades e Benjamin foi um de seus focos. Aponta a “natureza um tanto melancólica” de Benjamin (Scholem, 1976 [2]: 175), na mesma linha que Adorno também caracterizou sua “luz saturnina” (Adorno, 1999 [2]: 28): “Se alguém puder falar do gênio de Walter Benjamin ele estaria concentrado neste anjo (o anjo da história). Sob sua luz saturnina, transcorre a vida de Benjamin” (Scholem, 1976 [1]: 236). Saturno é o mais lento e introspectivo dos planetas, o planeta visível mais demorado em sua órbita e é aquele que serve como alegoria para a personalidade do amigo de juventude, com seu inato “gênio metafísico”: “Experiência filosófica do mundo e sua realidade – é

assim que podemos resumir o sentido do termo *metafísico*, e é certamente neste sentido que é utilizado por Benjamin. Ele era um metafísico – efetivamente, eu diria que era um metafísico pura e simplesmente” (Scholem, 1976 [2]: 178). E explicitando a ênfase esotérica no trabalho filosófico do amigo que conheceu e influenciou: “Até quando ele toma como ponto de partida tópicos controversos de literatura, história ou política, o olho metafísico penetra fundo abaixo da superfície e revela nos objetos de seu discurso camadas inesperadas banhadas pela luz de uma estranha irradiação” (Scholem, 1976 [2]: 178).

Para amigos de longa data, a personalidade de juventude pode revelar traços que a idade altera, mas que permanecem como brasa dormida no âmago da individualidade. Scholem dá ênfase a estes aspectos e, puxando a sardinha para seu lado crítica, em linha similar daquela que vislumbramos em Adorno, Habermas, Arendt (1987) e Hansen, o lado *naïf* de alguns engates conceituais quando absorve o materialismo histórico: “Eu diria que sua fê marxista teve um elemento de ‘naïveté’ completamente estranho em seu pensamento” (Scholem, 1976 [2]: 188). Em função de seu trabalho como especialista em estudos da cabala judaica na *Hebrew University of Jerusalem* (inclusive antes da guerra), Scholem talvez dê ênfase excessiva às dificuldades que as flexões marxistas enfrentam Benjamin. Essas, muitas vezes, possuem fertilidade maior que supõe e, sem dúvida, contaram com a dedicação de nosso autor. De toda maneira, é inegável que traz bons argumentos sobre as piruetas metodológicas nas quais sentimos um Walter Benjamin apressado e pouco à vontade com o material que dispõe em mãos. E Scholem, seguindo Adorno, também aponta para a influência negativa de Brecht que “durante anos manteve Benjamin enfeitiçado e fascinado” (Scholem, 1976 [2]: 189). Sua opinião é enfática neste aspecto: “Estou inclinado a considerar que a influência de Brecht sobre a produção de Benjamin nos anos 1930 foi funesta e, em alguns aspectos, desastrosa” (Scholem, 1976 [2]: 189).

A proximidade de Benjamin com o horizonte da metafísica da aura da coisa não ocorre diretamente em torno de Heidegger (que certamente não marca presença explícita na obra benjaminiana), mas a partir de referências indiretas ao conceito, com inspiração localizável em Johann Bachofen e em desenvolvimentos do vitalismo espiritualista da *Lebensphilosophie* de Ludwig Klages e também Alfred Schuler, Karl Wolfskehl e outros que promoveram a formação, nos anos 1930, do chamado “Munich Cosmic Circle”. Miriam Hansen aborda este paralelo em *Benjamin’s Aura* (Hansen, 2008). Foi um grupo que evoluiu perigosamente para um discurso anti-semita e acabou tendo, no decorrer da década, certa proximidade com o nacional-socialismo, em alguns de seus membros (aparentemente não Klages) (Lebovic, 2006). Aqui, a força vital da alma/*seele*, em oposição à razão/*geist*, teria servido passo ao nacional-socialismo. A proximidade inicial de Benjamin com estes pensadores, principalmente Klages, e a inspiração que deles, em algum ponto, extraiu, compõe provavelmente o veio maior das ironias de Adorno sobre a “identificação com inimigo”.

A coisa azul tecnológica

No sentido da “iluminação” profana que chega pela aura existe, em Benjamin, um ponto cego. Nele camadas são sobrepostas na nova enervação tecnológica que aparece no mundo moderno. Essa enervação, quando se exerce no encontro com a tecnologia da modernidade, é chamada de “segunda tecnologia”. A primeira tecnologia resulta do encontro da técnica diretamente com a natureza para flexioná-la em resultados pragmáticos. Benjamin define a primeira tecnologia dentro do plano da aparência-ritual que se orienta pelo “de uma vez por todas” ou “sacrilégio irreparável” (Benjamin, 2013: 65). Refere-se à ação que dilata o instante pela técnica, ainda grudada no fluxo da duração, e que interage com o devir da natureza numa interferência tecnológica funcional de primeiro grau. A segunda tecnologia extrapola essa instância pela dimensão do jogo e a possibilidade da repetição infundável do teste, instaurando o que sinteticamente é definido como “uma vez é nenhuma vez” ou “procedimentos de teste” (Benjamin, 2013: 65).

A manipulação livre da individuação no modo de existência, pela experiência, dos novos objetos técnicos (como a imagem-câmera e seu aparato maquínico) permite o descolamento progressivo da segunda tecnologia da natureza. Ele, descolamento, é inaugurado na indeterminação radical da agência pelo *jogo*, e pela sucessividade aleatória do *teste*, liberado do gancho do transcorrer e da circunstância. A ideia das duas tecnologias (primeira e segunda) é forte e mantém vínculo com textos de juventude sobre o papel da linguagem como *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem do Homem* (Benjamin, 2011 [1]), embora nas formulações de maturidade sinta-se diálogo mais presente com o materialismo histórico. A segunda tecnologia pode aparecer também em formulação que liga a revolução socialista, instaurando através dela a liberdade não reificada do trabalho sobre o que chama, derivando, uma “segunda natureza” liberada. Na camada central está a questão da reprodução técnica, conceito que agrega o principal eixo de desenvolvimentos de *A Obra de Arte*.

É a reprodução maquínica multiplicada pela segunda tecnologia que tenciona o cinema para a experiência rarefeita e a fruição desatenta que *A Obra de Arte* descreve. Em Benjamin, como dissemos, às vezes ela aparece como positiva, pelo lado da modernidade fragmentada e do choque, e às vezes negativa, pelo lado da alienação da totalidade social que se perde na vista da opacidade do jogo e da repetição. No outro lado da rua da reprodução tecnológica fica a aura que oscila mais ou menos atraente em sua proximidade. A aura também entra e sai pelas enervações da segunda tecnologia. O movimento de sair é mais conhecido e casa bem com o materialismo histórico, principalmente na marcha reduzida (direta na mediação) que descobre que a realização do valor-mercadoria aumenta proporcionalmente pela multiplicidade da reprodução. A multiplicidade da reprodução tecnológica, ao realizar o valor, destruiria a aura que, para vibrar, necessita da identidade na unidade perdida. Também aqui Benjamin oscila e vê, com certa ironia, a aura vibrando na

flor azul da interpretação do ator e na imagem-filme propriamente, conforme afirma, ou se questiona, nas anotações de *A Obra de Arte*: “Se há aura nas fotografias primitivas, por que não no filme?” (Benjamin, 2013: 143).

O movimento pelo qual a aura entra nas enervações da segunda tecnologia da reprodução é complexo e menos explorado, embora claramente presente. Benjamin chama de segunda natureza aquela que recebe a carga da segunda tecnologia, assim se conformando ao modo do choque e da experiência rarefeita. A tecnologia da tomada-câmera que enerva o mundo (virtualidade da montagem determinando fotografia, enquadramento, encenação da ação decomposta em planos, etc.) se faz como segunda natureza. Manifesta-se na camada do plano máquina, em seu modo de transcorrer pela individuação do reflexo em imagem-câmera fílmica. É assim que a primeira natureza, que recebeu como tal o encontro inicial do instrumento tecnológico, torna-se agora segunda natureza ao abrir-se para as enervações do maquinismo câmera e sua imagem-tomada. Para seguir a formulação de Hansen, que abre este ensaio com o trecho da flor azul em *A Obra de Arte*, descrevendo as sobreposições em abismo na natureza da segunda tecnologia, Benjamin afirma que “its illusionary nature is a nature of the second degree, the result of editing” (Hansen, 1987: 203), descrevendo assim, nesta “natureza do segundo grau tecnológico”, o encavalamento de uma segunda natureza pela dupla enervação da segunda tecnologia que é a tomada na montagem filme. É desta dupla enervação, que se abre o espaço, no chão de seu “aspecto depurado”, para a emergência da flor azul como “equipment-free” ou “realidade imediata” do maquinismo enervado na empiria, que assim faz sua própria substância.

Para Benjamin, a *segunda natureza*, ou natureza de segundo grau, acontece enervada pela segunda tecnologia e traz uma qualidade diferencial do primeiro encontro instrumental tecnológico (há uma cronologia da humanidade nestes encontros). Em sua espessura, a segunda natureza, pode possuir um “aspecto puro” azul, “livre da substância do equipamento”, segundo os termos de Hansen (Hansen, 1987: 203). Assim emerge na semelhança livre, metáfora da flor azul, que sobe pela empiria emanando *de-lá*, mas que só brilha através do denso equipamento tecnológico (entre outros a tomada-câmera filme) encavalado em todas suas camadas. Esse aspecto da segunda natureza não está dado como manifestação mística de um ser em si, mas, em sua pureza empírica, passa pelas sucessivas enervações do encontro de uma natureza que faz dobra no aparato que a conduz como tomada. É carregada, desde o início em segundo grau, pela determinação tecnológica que capta ou absorve o plano do reflexo, no modo que ela tem de se individualizar pela agência. As análises mais superficiais do esgarçamento da aura pela nova tecnologia da imagem-câmera e sua reprodutibilidade costumam parar antes desse ponto. No entanto, é inegável a indeterminação que ela abre na fenda empírica da tomada, constituindo-se si mesma em um plano da virtualidade. Faz uma série que é na manifestação do reflexo passando em processo pela técnica e, contraditoriamente, nela adere como natureza própria, só que já, desde o início, no segundo grau tecnológico.

Esse entendimento, talvez com viés barroco rebuscado, está no núcleo do pensamento benjaminiano nos momentos em que não sofre pressão da conversão re-

dutora. Existe uma realidade empírica pela enervação tecnológica definida como “aspecto da realidade livre de equipamentos” no qual se respira, contraditoriamente, o “ápice do artifício”. Na segunda natureza benjaminiana esse ápice, enervado tecnologicamente, abre-se no que Benjamin descreve como *jogo*, conceito que retorna, com ambivalências, no decorrer de sua obra. O jogo carrega consigo não só a indeterminação radical na consequência de sua agência, mas, através dela, a libertação, pela virtualidade incerta (a brincadeira), da canga da determinação utilitária ou funcional que cerca a primeira tecnologia. O conceito de jogo em Benjamin pode designar também a atualidade da fruição espectral desatenta, o prazer da indeterminação na mimesis mais rala da experiência empobrecida (elemento do qual desconfia Adorno, conforme vimos, e que para ele coincide com o prazer resultante do fetiche da mercadoria). Essa experiência é agência nas camadas sucessivas abertas pelo aparato tecnológico em seu modo de *encontro* que marca a diversidade na segunda tecnologia.

No entanto, do lado menos rarefeito da aura, na segunda tecnologia do maquinismo de reprodução, a agência estética faz vista para o fundo do quarto. E lá encontra a azulada “realidade imediata” da pura imanência, tornando-se proximidade maquínica da imagem-câmera. É *proximidade* na unidade que se mantém no modo de uma *distância* e funda a alteridade radical, segundo a definição benjaminiana de aura. Proximidade que se faz na distância da virtualidade que transcorre. Em outras palavras, designa a *mise-en-abîme* tecnológica que produz a natureza sem aparato, *de-lá*, densidade do próprio equipamento que é corpo, tato, em sua imanência do mundo. É ela que toca em bloco o que transcorre: visão da ancestralidade, visão do espaço sideral no de-fora (Dehors) que é *dom* (“*Donner le Temps*”) (Derrida, 2021) dos anos-luz que se abrem no retornar da imagem: “Se há *dom* é necessário que ele inaugure, imprevisivelmente, que ele venha de um *de-fora* da troca, que ele seja estranho à ordem da equação, da equivalência, da adequação [...]” (Derrida, 2021: 58, grifo meu). “A flor azul na terra da tecnologia” consegue, nessa hermenêutica do encontro absoluto, de alguma forma aderir ao que é em si mesma. Flor azul que não é analisada, por Benjamin, no modo romântico redutor. Ele a conhece bem através dos trabalhos acadêmicos de juventude e agora a sente respirando pelo modo tecnológico, tensionando a camada da transcendentalidade kantiana que a funda. Por ser ela mesma coisa virtual esotérica, no sentido de ser *pelo* de-fora que não é pensamento mas toque, oscila em sua potência de dobra no plano da virtualidade. Faz assim efeito desestabilizador sobre as funções enervadas da tecnologia através das quais necessariamente é composta.

A flor azul que floresce no mato cerrado da moderna experiência rarefeita é rasteira e dá junto a raízes (seria uma flor “rizomática”?). Os aparatos tecnológicos se sobrepõem e podem abrir a dobra numa série-coisa, no jeito mesmo que ela é em seu modo de individuação. Então sai da sombra onde fica, mas sem precisar da luz da subjetividade intensa para emergir. Própria do empobrecimento midiático, ela, flor, já nasce fora do lugar no *encontro* tecnológico que faz *proximidade*, imanência aco-plada no aparato. *A Obra de Arte*, enquanto um dos textos chaves do pensamento de

maturidade de Benjamin, descreve o que chamamos de *modalidades da encenação*, formas desta aderência do *encontro* na tomada. A flor azul deslocada é metáfora para o encontro pelo toque da *a-encenação*.

As enervações da segunda tecnologia compõem na extensão *filme* a abertura para o devir em segunda natureza, que é o modo especular convergindo pela ancestralidade. Na primeira tecnologia (a tecnologia do espelho, do metal translúcido, da água represada no pote), o reflexo faz-se acontecer “de uma vez por todas” (Benjamin, 2013: 65), como afirma nosso autor definindo essa primeira tecnologia. Já na segunda tecnologia – carregada pelo *inconsciente ótico* e pela *semelhança não-sensorial* do automatismo reflexo no maquinismo – o descolar da reprodutibilidade faz valer outra qualidade. Em sua variação (retrocesso, aumento, lentidão, aceleração, para não mencionar as séries da imagem-tempo), o maquinismo-câmera (outros não serão analisados aqui) é lançado pelos interstícios do inconsciente ótico como modo de existência. A nova semelhança da segunda natureza emerge nesse tipo de individuação técnica que tem o reflexo como base. A reprodutibilidade desloca-se em sua ancestralidade e por isso pode ser expressão do que “uma vez é nenhuma vez” (Benjamin, 2013: 65), principalmente por ser no que continua sendo. Abre-se assim, nesse modo de existência, a virtualidade da *aproximação* maquinica radical, emaranhada na *distância* que o maquinismo empodera. É *similitude não-sensorial* do *gênio mimético*. A proximidade na distância, própria ao absoluto da alteridade, abre e fecha a imanência (mas não a unidade) da aura na extensão. A aura pode ser rarefeita pela reprodutibilidade tecnológica, mas adensada em função do modo de experiência tecnológica. Oscila quando o maquinismo consegue fazer dela, aparição distante, o encontro que vem através do “por mais perto que esteja”. A proximidade espacial não-sensorial detona um corte na *diferença* de seu tempo, “instante ou hora”, permitindo então que “projete sua sombra sobre nós” (Benjamin, 1985 [3]: 101). É o que dela, por nós, chega a este plano de coesão que estamos definindo como o da ancestralidade.

A aura benjaminiana, conforme oscila em seus escritos, é intensidade qualitativa da exterioridade, podendo diluir-se no esgarçamento da experiência. Quando determinada socialmente é *enervação tecnológica* da imagem do mundo na tomada-câmera, incidindo sobre as massas no modo fílmico proliferado pela segunda tecnologia. Nos anos finais de sua vida, Benjamin irá trabalhar com mais ênfase a determinação da *reprodutibilidade* acoplada diretamente à totalidade social, função para reificar a mercadoria. Quando flexionada pela tradição da modernidade/vanguarda das novas mídias, a reprodução em série pode escapar da totalidade da qual a realização do valor é determinação. A flor azul benjaminiana não é, portanto, só uma figura retórica. Designa aquilo que fura o empobrecimento da aura, mas não responde à demanda de uma estética da *bela aparência* pelo meio da natureza, ou surge da subjetividade exaltada no sublime. A exterioridade transcorrendo exala *diferença*. Há uma sobreposição, em abismo, na tomada/cena atingida pela enervação maquinica da emanção e assim compõe, em seu devir, um plano próprio da individuação tecnológica. A tentativa de sobrepor ambos fatores, ou as duas ideias (desconstrução da reificação e deslumbramento com o inconsciente ótico), surge

oscilando nas diferentes versões de *A Obra de Arte* que parece caminhar como um monstro desengonçado, bicho de duas cabeças, meio torto e ainda por cima querendo respirar na dialética materialista.

A performance no encontro-acontecimento

Benjamin em *A Obra de Arte* analisa a interpretação de atores pela máquina-câmera através do conceito de “teste” [principalmente capítulos X e XIII, (Benjamin, 2013: 71-83)], ou ainda nos capítulos, ou teses, dedicadas a enervação pelo maquinismo [XVI, XVII e XVIII, (Benjamin 2013: 87-96)]. Nesse ensaio, a decorrência social da reificação da mercadoria tenciona a abertura do maquinismo através *faculdade mimética* pela *semelhança não sensorial*, encontrando a performance na tomada. Dentro do leque dos escritos benjaminianos, *A Obra de Arte*, principalmente em sua versão mais tardia, é um dos textos de Benjamin mais marcados pela demanda de encaixe na totalidade social.

O conceito benjaminiano de *teste* (mais claramente *performance de teste mecanizado* – Benjamin, 2013: 72) descreve posições desse encontro na tomada, no plano da máquina-câmera. São pontos que se estabelecem em duas qualidades, inauguradas por tipos de performance da ação do ator flexionada na tecnologia câmera da circunstância da tomada. Em sua abertura, debatem-se com a radical indeterminação que possui a virtualidade (já a definimos como futuro do passado), em seu encontro, ou contato, com o que Benjamin chama de *acontecimento* (a tomada). *Teste* descreve a *ação* ou a *expressão* (facial, por exemplo) flexionada para adiante na reprodução filmica, amarrada na própria demanda que a lança transcorrendo. Benjamin denomina a encenação filmica de *performance do teste mecanizado*, “acontecimento que ocorre num estúdio cinematográfico” (Benjamin, 2013: 72. Grifo meu). A performance-encenação, portanto, *acontece* (transcorre). A ação/expressão pelo maquinismo do automatismo-câmera compõe a performance, seja no *recuo* absoluto do aparato no *encontro-acontecimento* (a espontaneidade, o susto involuntário do ator captado pelo reflexo-câmera e utilizado na montagem); seja na *fragmentação* do *encontro-acontecimento* numa encenação sincopada (vinte tomadas, só uma escolhida na edição).

Ambas são *construídas* na montagem e Benjamin as aborda como *teste* numa espécie de *mise-en-abîme* da encenação, enlaçada conceitualmente à divisão social de trabalho na linha de montagem da mercadoria “que apresenta diariamente incontáveis testes mecanizados”. O teste mecanizado na linha de produção (em termos de sua previsibilidade) é reproduzido quando o ator atua para o diretor/produtor com a finalidade do filme. Benjamin não trabalha, ou não conhece, a determinação “direção de ator” na estética filmica e a reduz à previsibilidade, ou à intencionalidade, diretamente fechada no modo de produção da mercadoria pela divisão social do trabalho. A relação é estabelecida, portanto, entre “testes mecanizados na linha de montagem” e “performances de teste mecanizados”: “o filme torna o procedimento de teste passível de exposição, na medida em que torna a própria exponibilidade desse procedimento em um teste. Isso porque o ator de cinema não atua diante de

um público, mas diante de uma aparelhagem” (Benjamin, 2013: 73). É nítida a dificuldade de Benjamin em abandonar os parâmetros da interpretação do ator teatral. Cria-se um salto e o enlaçamento, entre as particularidades da interpretação do ator no cinema e a reificação do trabalho na nova linha de montagem da mercadoria, é realizado de modo brusco (Kracauer traça o pulo com mais mediações). Tem fio de meada (a evolução do pensamento de Benjamin sempre é densa), mas traz um daqueles solavancos metodológicos pelo materialismo histórico que assustam seus amigos.

Há, no entanto, para Benjamin, dois tipos de *testes*. No primeiro tipo, o *acontecimento* é a ação-teste pelo recuo do aparato. Trata-se do que chamamos de “encenação-direta”, ou seja, a encenação/atuação para a câmera sem se importar com o aparato, ou o saber de sua existência – e por isso o recuo mais ou menos absoluto no *encontro*. O grau zero da *encenação-direta* seria a câmera oculta, o grau primeiro seria a performance que circunda os procedimentos de encenação na tomada do documentário estilo *verdade* ou *direto* (Ramos, 2008), ou em suas derivações na narrativa ficcional. O segundo tipo de *encontro* ou *acontecimento* na encenação/performance da tomada é o da *encenação-construída* (Ramos, 2008). Benjamin se fixa neste último para analisar a ação/expressão pelo (para) o aparato câmera e constrói os tipos de atuação na cena da tomada através do conceito de *teste*, parecendo ter no horizonte a obrigação de encaixar a reificação da mercadoria, conforme mencionado. Teste é a ação da equipe que dirige e prepara a circunstância da tomada e sua *mise-en-scène* que traz, para o espanto crítico de Benjamin, a decomposição extrema e já preparada da performance. Aponta para a fragmentação própria ao modo de reprodutibilidade tecnológica que parece destruir qualquer unidade aurática subjetiva na ação do ator, ao decompô-la pelo maquinismo-câmera. Aura que depois é recuperada – agora como fetiche do invólucro para sempre perdido na unidade esgarçada – pelo *star system*. Nos dois tipos de encenação, pode-se tentar contar, ou quantificar, uma infinitesimal decomposição da ação na cena para qualificar em fronteiras seu devir pela intencionalidade diluída ou esgarçada do *teste*. A conta da representação, no entanto, não fecha na figura. Resta a soma vazia de sua virtualidade enquanto pura imanência, na qual lida a *a-encenação*.

A própria *mise-en-scène* do ator na tomada (seja mais *direta* ou *construída*), já vem flexionada, cindida como dobra no *acontecimento*, para o espanto do olhar benjaminiano ao analisar a flecha futura na cena, presente quando extrapola a intencionalidade (os olhos fixos para o suicídio fora-de-campo da futura Madame Dauthendey). Benjamin percebe todas dimensões da redução da totalidade da ação ao *teste*, mas o conceito é operacional em determinada altura. Na fresta da imanência da tomada está a flor azul em seu modo de emanar. Não é coisa manifestando alguma potência misteriosa, mas coisa-mesma em sua *coisidade* corriqueira (a vida). É virtualidade da agência ao constelar-se no hábito da ação que faz o *já-é*. Trata-se do modo que a performance do ator tem de enervar a individuação tecnológica que nela sabe se acoplar para existir. Afinal, é *dela-mesma*, pela coisa, que a performance (do

ator-profissional ou do ator-natural) tem a forma do refletir através do qual advém o que em *mim-mesmo* determina. Pois emaranha-se, enquanto encenação na tomada, na virtualidade do *além-de-mim* que de-lá já chega encenando.

Outra coisa

Podemos sentir em Benjamin um diálogo implícito com a definição heideggeriana de *coisa*, que perpassaria a “aura”, mostrando o caldo ideológico de uma época, a da Alemanha dos anos 1920-1930? O texto *O que é uma coisa?* (Heidegger, 2018), publicado em 1962, foi escrito a partir de cursos e palestras ministradas em 1935-1936 na Universidade de Friburgo. *The Thing* (Heidegger, 1971 [2]) tem como original uma palestra de junho de 1950. *Coisa e coisa* são conceitos centrais em Heidegger e retornam em inúmeros escritos. A proximidade conceitual Benjamin/Heidegger talvez seja afirmação difícil de ser feita, inclusive pelas implicações políticas que historicamente envolvem os dois pensadores. Dos comentadores clássicos, Hannah Arendt, no texto em que escreveu para *Homens em Tempos Sombrios* (1987), publicado inicialmente em 1968 como apresentação para a tradução em inglês de *Illuminationen*, é quem tem uma visão que aproxima mais os dois pensadores. Enfatiza o conceito de *maravilha do aparecimento*, ou *aparência* (no sentido do *aparecer*), em Benjamin, como aquilo “que sempre esteve no centro de todas as suas preocupações”. “O que parece paradoxal em tudo que é, com justiça, chamado de belo, é o fato que apareça”, ela escreve em citação de Benjamin, para enfatizar que “desde o início o que interessou Benjamin nunca foi uma ideia, mas sempre o fenômeno” (Arendt, 1987: 142).

No entanto, no cotidiano dos grupos e tendências, ao contrário de alguns alunos e colegas de origem judaica inicialmente próximos de Heidegger, tanto Adorno como Benjamin eram bastante irônicos com as preocupações existenciais que envolvem o ser, ou o ser-aí, heideggeriano (Eilenberger, 2019). Benjamin coloca a técnica de reprodução, e em particular o maquinismo-câmera, como mola propulsora de seu pensamento sobre a aura, enquanto Heidegger tem um olhar desconfiado para a proximidade tecnológica. Olha no retrovisor e, com o freio de mão puxado, aborta o *desabrigar* que a *armação* instaura na *questão da técnica* (Heidegger, 2002).

No âmago da filosofia de Walter Benjamin estão presentes as ondas sucessivas das novas tecnologias (eletricidade, trens, bondes, cinema, fotografia, espetáculos, máquinas industriais, etc.) que submergem a moderna sociedade berlinense dos anos 1920 na República de Weimar. É um contexto marcado pela novidade do maquinismo tecnológico em escala total, incorporando a realidade urbana. Uma multidão de indivíduos anônimos, cada vez mais densa, caracteriza pelo uso da tecnologia o fenômeno das massas nas grandes cidades que despontam. Trata-se de elemento sobre o qual Benjamin debruça-se repetidamente. A realidade política dessas massas, quando organizadas proletárias ou quando amorfas e disponíveis para a manipulação fascista, emerge na contradição que ele vislumbra através da reprodutibilidade tecnológica do objeto de arte.

Em seu âmago, está a espetacularização da política e da guerra, decorrência do bloqueio das forças produtivas na nova ordem social retrógada. O ensaio *A Obra de Arte* possui uma estrutura de teses sequenciais (um pouco como o modelo de *Sobre o Conceito de História*), e a última tese é dedicada a esse tema. “A sociedade não estava madura o suficiente para transformar a técnica em seu órgão”, nos diz Benjamin (Benjamin, 2013: 98), relacionando o esgotamento e o bloqueio das novas forças produtivas à impossibilidade de um novo “órgão” (sensorial?) tecnológico que libere seu potencial. É como órgão de tecnologia amputado que a ideia da enervação do maquinismo dá voz à ameaçante composição social do fascismo emergente. A tecnologia da reprodutibilidade é bloqueada em sua potência libertária para a cultura de massa, virando órgão sensorio atrofiado das multidões arrebatadas pelo fascismo e pela guerra. O ambiente urbano com as tensões crescentes que Benjamin absorve certamente não é o mesmo no qual vive Heidegger, entre as relações desastrosas da reitoria que exerce na Universidade de Freiburg, entre maio de 1933 e abril de 1934, e a cidade do interior da Alemanha com sua vida rural e a conhecida “cabana na floresta” na qual reflete e escreve.

A discussão da *coisidade* na experiência estética dos sapatos de camponês no quadro “O Par de Sapatos” de Van Gogh, é tema central do ensaio de Heidegger *A Origem da Obra de Arte* (Heidegger, 2010), publicado em 1950, com redação original a partir de conferência em 1935. Em seu núcleo, busca caracterizar o modo de “habitar” que é uma “verdade”. O desvelamento da *coisidade*, espécie de buraco negro do ser para onde é sugado o ser-aí em seu existir, determina de onde vibram as potências que estão na origem da obra de arte. Miriam Hansen menciona, em passagem, o paralelo com a análise heideggeriana dos sapatos usados da camponesa. Relaciona as tentativas de Benjamin de “se apropriar e redefinir aura para seus próprios propósitos” à guinada caracterizada por “sua virada quando passa a explorar as vanguardas da modernidade capitalista, inaugurada com *Rua de Mão Única* e seu encontro com o surrealismo em 1925” (Hansen, 2012: 118). Já a visão mais restrita da aura seria movimento que inaugura em *Experiência e Pobreza* (Benjamin, 1985 [5]), escrito dois anos antes de *A Obra de Arte*, em 1933. Hansen a define como uma espécie de *pocket version* da aura (Hansen, 2012: 117), condensada aqui nos dilemas que cercam “a bela aparência e na autonomia estética”. A aura também apareceria estrategicamente restrita em *A Obra de Arte* [(definida por Hansen como “a auto-depreciativa redução da aura no ensaio *A Obra de Arte*”) (Hansen, 2012: 118)]. Essa auto-depreciação redutiva da aura, no entanto, mesmo nas versões mais radicais de *A Obra de Arte*, a determinada altura baixa a guarda, que não seja através da ironia.

Benjamin também encontra essência na *coisidade* que vibra nas últimas obras de Van Gogh, analisando a dimensão aurática ampliada. É aura que emana intensa, embora rasteira e, agora na modernidade, brilhando como ornamento. Neste sentido, dilui a expressão (e não mais a verdade, no sentido do ser heideggeriano), que habitaria na abertura particular da obra de arte. Em um de seus relatos com a experiência do haxixe, de 1930 (Benjamin, 1984 [3]), não publicado em vida, Benjamin especifica a emanação ampliada, relatando “observações que fez sobre a natureza da aura”, sistematizadas a posteriori, depois do “barato”, em três aspectos: 1) “a aura

transparece em todas as coisas e não apenas algumas”; 2) “a aura se modifica a cada movimento do objeto que a contém”; 3) a aura não é um “sortilégio espiritualista”, nem incide “à maneira de um raio de luz” (Benjamin, 1984 [3]: 88). O que a distingue seria esse “invólucro ornamental” no qual “a coisa ou o ser aparece engastado como num estojo”. É, portanto, o “invólucro ornamental” que se faz ao abranger a aura e não o inverso. Não é um encaixe, mas um penduricalho que fica preso, pintado no *agora* do estojo da coisa. Não emana como bela aparência, mas enquanto potência daquilo que vibra no tempo *de-lá* pelo de minha duração. É neste sentido que escreve que “nada pode dar uma ideia mais exata da verdadeira aura do que as últimas telas de Van Gogh, nas quais, se é que podemos descrevê-las assim, a aura parece pintada em cada uma” (Benjamin, 1984 [3]: 88).

A *coisa* heideggeriana que habita o mundo no modo de existência faz o mundo que habita nas coisas. Surge, para o filósofo, num desdobramento quádruplo: “terra e céu; divindades e mortais” (Heidegger, 1971 [1]). Compõe, no quádruplo de sua determinação, essa espécie de habitação que chama de *coisidade*. Não é aí objeto propriamente, mas o desvelar àquele, ou àquilo, que é o *se-habitar* do *ser-aí*. A coisa no mundo, em sua *coisidade de coisa*, em seu modo de mundificar, é carregada próxima à dimensão aurática quando nos olha *de-lá*, na medida que nós olhamos o *de-lá* no *pelo-encontro*. E só nesta medida. Tanto Benjamin como Heidegger trabalham, em modos certamente distintos, a extrema *proximidade* (ou a *maravilha do aparecimento*, segundo Arendt em sua visão de Benjamin) cientes de sua intensidade.

Em certos momentos de seu pensamento, Benjamin desloca essa proximidade para a reificação na totalidade dialética histórica de corte materialista. Traz, entretanto, sempre próxima a espuma *exotérica*, no sentido daquilo que vem do grego “ekso”, de-fora, exterior. Arendt afirma que a dialética benjaminiana acaba por se congelar na “afirmação metafórica” e no achado que se deslumbra nas “correspondances” (baudelaireanas e outras), nome para as *semelhanças* nas quais seus olhos brilham. A relação infraestrutura/superestrutura da dialética marxista seria aplicada de modo a reduzir a rotação de seu motor a elemento útil que condensa, ilustrando, as grandes figuras que Benjamin elabora através dos fragmentos que garimpa. Isso é o que interessaria, efetivamente, a nosso autor. Daí a cobrança, já mencionada em Adorno, da falta de mediações mais densas e a impressão de marxismo vulgar, ou panfletário, quando na realidade o método benjaminiano de construção está assentado em outras bases, atropelando ou deixando ao largo, num modo utilitário, a dialética materialista. O que parece importar, efetivamente, são as metáforas-figuras da “forma exterior imaginável” e então, nas palavras de Hannah Arendt, “para esse modo de pensamento muito complexo, mas ainda altamente realista, a relação marxista entre superestrutura e infraestrutura converte-se, num sentido preciso, numa relação metafórica” (Arendt, 1987: 143).

Assim, a *proximidade* toma outra coloração daquela que encontramos no existencialismo heideggeriano, mas também não se encaixa na totalidade dialética que demanda o marxismo. Deve-se frisar que o núcleo da aura benjaminiana não-restrita (além da *pocket version*) se abre no estranhamento pelo inconsciente ótico-maquínico. É o que descobrimos sendo tecido *de-lá*, na distância, que se faz pela intensi-

dade do encontro na proximidade aurática, proximidade que deve ser extrema, ou maquínica-tecnológica, para emanar. O que a define em seu núcleo mais íntimo é a mistura extraordinária, vibrante, da *semelhança* que emerge na figura pela tessitura espaço-temporal. Semelhança fundada na distância absoluta e na proximidade radical que, ao se encavalam, tornam-se virtualidade do emanar. “Em suma, o que é a aura?” nos pergunta Benjamin para responder “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 1985 [3]: 101).

Heidegger situa a proximidade extrema da coisa como um modo de ser do objeto, agora coisa, em sua abertura pela “percepção imediata” ou “re-presentação coletiva” que por ela mesma nos atinge como ser-aí (Heidegger, 1971 [2]: 164-165). É nesse sentido que pode afirmar,

O que é a proximidade? Como podemos saber sua natureza? A proximidade, pelo que nos parece, não pode ser encontrada diretamente. É mais fácil conseguirmos atingi-la do que descobrir o que é próximo. Próximo de nós está o que chamamos coisas. Mas o que é uma coisa? A humanidade até hoje não se dedicou a pensar a coisa como uma coisa, nem se dedicou a pensar a proximidade. (Heidegger 1971 [2]: 164).

É a proximidade extrema, como modo de encontro pela coisa, que faz o horizonte da passagem acima. É ponto que revela o encontro na “presentificação” pelo ser-aí que emerge, abrindo-se na dimensão de exterioridade de ser que nele se finca (e só por essa medida), ancoragem para a qual Benjamin também possui sensibilidade. E resumindo a coisificação no que se presencia na proximidade, Heidegger aponta esses modos de *presentificação* da *proximidade* pela “presença da coisa na região em que ela se presencia”: “a aproximação da proximidade é a única e exclusiva dimensão do jogo-de-espelho do mundo” (Heidegger, 1971 [2]: 179).

Jogo de espelho do mundo que habita os modos da coisificação. No início do ensaio em que tematiza a “coisidade” (*The Thing*, 1971 [2]), Heidegger descreve, nesta proximidade, o exemplo clássico da nova sensibilidade não sensorial, aberta pelo maquinismo câmara e pelo filme, na maneira que a encontramos, além de Benjamin, em outros autores das primeiras décadas do século XX, como Jean Epstein, Béla Balazs, Siegfried Kracauer:

A germinação e o crescimento de plantas que permaneceram ocultas durante as estações, agora são exibidas publicamente em um minuto em filmes. Lugares longínquos, das mais antigas culturas, são mostrados em filmes como se estivessem exatamente, neste momento, em meio ao tráfico congestionado de hoje. Mais ainda, o filme atesta o que nos mostra apresentando também a câmara e seus fotógrafos trabalhando. (Heidegger, 1971 [2]: 163).

O jogo-de-espelho do mundo, conforme se abre no automatismo maquínico que a imagem-câmera incorpora, incide *pelo* seu estatuto de coisa. Seu abrigo, ou moradia, encontra no automatismo reflexo da técnica o modo do ser-pelo-mundo. A nova aproximação maquínica da imagem-câmera simultânea (transmissão ao vivo) das

redes sociais, ou na televisão, sua manipulação estética na composição do modo fílmico, ou ainda nas variações do maquinismo fotográfico (instantaneidade, proximidade microscópica, distanciamento angular, aceleração, vagar temporal, retrocesso, etc.), compõem os modos de encontro (tátil ou ótico) da proximidade. O processo da individuação maquínica cola pela circunstância da tomada. O encontro, choque ou absorção, da máquina na tomada é enervação técnica da proximidade: a tecnologia é um prato raso e a semelhança seu tecido. Assim, oscila desde as novas medidas da experiência rala da vanguarda moderna, até o estatuto, também pobre, da reificação na mercadoria.

Benjamin respira a nova sociedade de massas como peixe na água, engolindo, sem problemas de digestão, as produções exóticas de vanguarda (particularmente o surrealismo) que acompanham a cultura de massas – no que é seguido por seus próximos de geração como Kracauer e também, em outra medida, Adorno. Este último não aprova a abertura através da qual, pelo cinema, Benjamin sinaliza à cultura de massas. Miriam Hansen desenvolve esse ponto no ensaio *Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney* (Hansen, 1993), abordagem depois aprofundada no capítulo *Micky-Maus* de seu livro *Cinema and Experience* (Hansen, 2012). Ela acredita que a referida reprimenda sobre a “identificação com o inimigo” estaria relacionada à “crítica da traição da aura”, ao relevá-la às “formas da cultura de massas e suas potências de liquidação” (Hansen, 2012: 118). Para Hansen, Adorno não chega a compreender que Benjamin, na realidade, está se debatendo contra um grau restrito para poder liberar “a aura genuína” da “simulação totalitária” (o fascismo) e “industrial” (a mercadoria). Benjamin quer preservá-la em sua sensibilidade mais esotérica, casando mercadoria e versão *pocket* da aura, num daqueles movimentos bruscos de seu pensamento que Arendt localiza como ávidos de “relação metafórica”. Embora ainda realistas, não se conformam no modo da dialética (e daí os reclames de Adorno). O automatismo reflexo de determinações sobrepostas como “empobrecimento da experiência”, “fim da aura” e “reprodução da mercadoria”, fazem bela figura de articulação, mas servem como correspondência no modo de uma redução funcional (sem dialética, portanto). Trata-se da grande metáfora da reificação que usa, e depois descarta, a “relação marxista entre superestrutura e infraestrutura” (Arendt, 1987: 143). É apenas mecanismo detonador do que interessa para Benjamin, a figura. Assim, além da metáfora congelada, e para além da maneira própria do “marxismo vulgar” ou do “pensamento crú” (onde, no argumento de Arendt, Benjamin encontra Brecht), os dilemas “históricos e políticos” oscilam:

[...] a “genuína” aura estava compromissada com as simulações industriais e totalitárias dos efeitos auráticos e, ao mesmo tempo, continha elementos estruturais indispensáveis para reimaginar a experiência através de uma forma de mediação secularizada, coletiva e tecnológica. (Hansen, 2012: 118).

A distância entre Benjamin e Heidegger é formada, portanto, não só pelo marxismo e pela crença no motor dialético do materialismo histórico. Existe uma sensibilidade diferenciada do que é a tecnologia e seu modo de *habitar*. Benjamin tende a vê-la pela nova experiência maquínica na vanguarda e nos meandros alumbrados

do inconsciente ótico. Heidegger, com atenção desconfiada para a mediação técnica, pensa num *desabrigar/desvelamento* no qual o homem da era da técnica é tragado por uma *armação*, espécie de trabalho, ou hábito, “no modo do *requerer* enquanto subsistência” (Heidegger, 2002). *Armação* que “significa o modo de desabrigar que impera na essência da técnica moderna”, sustentando um “descobrimento” da tecnologia que é o homem pela técnica abrigoando seu ser. Esse *desvelamento* pode, historicamente, mergulhar em águas carregadas de espiritualidades que levaram a trágicas consequências históricas conhecidas. Benjamin, em determinado momento de sua vida, gruda o fascínio da aura na experiência empobrecida das massas, relativa à reprodutibilidade técnica reificada enquanto valor. Para ele, as formas do novo maquinismo permeiam, em todas camadas, o cotidiano da sociedade moderna, inclusive pela política na exaltação midiática fascista e no modo de produção da mercadoria.

O fim da aura e o valor da morte

Há três estágios na composição da aura para Benjamin, quando seu pensamento se aproxima do sequencialismo próprio ao historicismo do materialismo dialético. Eles correspondem, primeiro, à aura como emanção da coisa ou do ser na arte mitológica ou religiosa; depois, à aura do período burguês, a bela-aparência na qual a arte se libera da representação da divindade e do ritual, fechando sobre si o halo de sua presença estética na distância que possui a unidade do invólucro; e o terceiro momento, quando a questão das massas ocupa o proscênio da aura diluindo a emanção da coisa no dispositivo tecnológico da reprodutibilidade, logo encampada pela mercadoria. Neste último estágio é que ocorre o definimento da experiência e o esgarçamento da aura, através do *desencantamento* que tanto fascina o pensamento contemporâneo. Nesta visão benjaminiana, o objeto artístico atinge o que nas massas pede consolo, alienadas da proximidade pela reificação da aura embutida na bela-aparência vazia, fetiche do invólucro perdido do segundo estágio.

No terceiro estágio da dialética materialista, o da aura esgarçada pela mercadoria, o conceito de *jogo* descreve o modo de fruição que se adequa à experiência do choque e da fruição desatenta. Essa fruição é algo que a espessura da própria aura nega, a não ser em seu modo pobre ou reificado. Existe um movimento de atração e repulsão na aura que resulta na expulsão dela do universo social das massas. Isto inclui tanto sua função na realização do valor pelo fetiche da mercadoria (caráter negativo), como a impossibilidade da aura na experiência fugaz do jogo e do choque (caráter afirmativo). A arte de massas despreza, ou é indiferente, à unicidade que a aura exala, a não ser em sua recriação como fetiche.

A nova arte das massas, portanto, traz elementos voltados para questões clássicas da estética (como a emergência da semelhança e a fenomenologia do belo), ou decai na validade da imitação, outro tema recorrente da estética que agora incide numa obra cuja originalidade perdida constitui seu estatuto de reprodução. A questão do jogo como componente artístico é igualmente central no espaço da enervação tecnológica. A fruição da obra de arte pelas massas através dos afetos do jogo, opon-

do-se à contemplação (e, portanto, à absorção na aura), pode aparecer negativamente em Benjamin (pois há também a face positiva do jogo-de-corpo) enquanto reificação empobrecedora da experiência. Neste último sentido, é próprio à brincadeira, trazendo os afetos dominantes no jogo infantil, no atual videogame, ou no suspense da montagem paralela do cinema. Manifesta-se na maneira do adiamento de um prazer que se lança para degustar o risco, iminente em não ser compensado. A série, própria da angústia da indeterminação na duração, agora é potencializada como prazer mimético paralelo ao prazer do jogo. Quando a obra de arte passa a gravitar fortemente em torno desse afeto provoca crítica e estranhamento. Benjamin também oscila neste ponto, recuperando o jogo-de-corpo como fruição particular na arte moderna, mas logo aparece no horizonte o sol da reificação e os afetos captados pelo espetáculo fascista se encaixando em procedimentos de exaltação.

O mecanismo afetivo do jogo em torno da ansiedade é próprio de disputas esportivas (nascentes em sua época), ou apostas e leilões (os quais Benjamin frequentava), mas também na estruturação da narrativa clássica cinematográfica, dos primórdios até a contemporaneidade. Talvez seja a principal estruturação narrativa da história do cinema, particular a essa arte [embora não exclusiva, como já notava Sergei Eisenstein em *Dickens, Griffith e Nós* (Eisenstein, 1990)]. A montagem paralela tem seu afeto característico na suspensão de um prazer pela estruturação da simultaneidade na consequência narrativa. Dilata assim, na repetida simultaneidade, a indeterminação da ação para obter o efeito catártico na recompensa final da resolução pelo encontro, ou reconhecimento. A questão do jogo aparece em vários escritos da geração de Benjamin. Encontramos um certo escândalo com a ampliação, na arte para as massas, do espaço que este tipo de prazer mimético ralo passa a ter, em oposição a fruição, mais gorda, de um quadro, ou a audição musical atenta.

Na última tese de *A Obra de Arte*, intitulada, na primeira versão do ensaio, “Estética da Guerra”, Benjamin radicaliza a um ponto extremo sua visão da manipulação da aura pela cultura de massas do fascismo. É o ponto de convergência no qual se sobrepõem o fetiche da aura extinta na reificação e a fruição desatenta quando capturada pelos mecanismos de exaltação coletiva. Cria-se um eixo compensatório para a vida alienada na absorção tecnológica da obra de arte como afeto do transe fascista. Na medida em que o quadro político se torna mais premente durante a década de 1930, a espetacularização da política passa a responder como elemento central na composição que Benjamin denomina “estética da guerra” ou, mais precisamente, “apoteose da guerra no fascismo” (Benjamin, 2013: 97), aprofundando sua análise nessa direção: “Todos os esforços para estetizar a política culminam em um ponto. Esse ponto é a guerra” (Benjamin, 2013: 97). Depois de citar extensamente o manifesto futurista de Marinetti, que clama por uma estética na qual “a guerra é bela” (“esse manifesto tem a vantagem da nitidez”, nos diz Benjamin com ironia amarga), Benjamin parece recolher-se a um ponto sombrio. Nele a guerra aparece como forma última de liberação tecnológica pelo extermínio, válvula de escape para relações sociais retrógradas instauradas pelo capital ao realizar valor. Bloqueada a evolução das forças produtivas através da “distribuição da propriedade”, a guerra serve de pressão na liberação “antinatural dessas forças” (Benjamin, 2013: 98).

O fato de a guerra ser válvula para eclosão das novas forças produtivas, “prova” que “a sociedade não estava madura o suficiente para transformar a técnica em seu órgão” (Benjamin, 2013: 98), frase já citada. Trata-se de análise que também deixa traços no último texto de Benjamin, *Sobre o Conceito de História*, redigido no início de 1940 sob a ascendência real (e não apenas alegórica) de uma máscara de gás pendurada na parede (objeto, aparentemente, não tão raro na Paris da época). Benjamin escreve que a máscara em seu quarto aparecia como “um perturbador duplo daquelas caveiras com as quais os estudiosos monges decoravam sua cela” (Eiland; Jennings, 2014: 636). Órgão próprio à técnica da morte, ou dela derivado, a máscara de gás mostra sua organicidade para o valor na transformação da segunda técnica benjaminiana, agora operadora da natureza para morte. Sua forma social demanda a emergência dos afetos no modo da submissão exaltada do fascismo, em vez de subjugar e canalizar as “forças elementares da sociedade” e suas pulsões para outros fins. Fins que não deveriam ser os do horror na destruição massiva, agora necessária para girar valor na instrumentalidade do armamento. O desenvolvimento tecnológico surge desvirtuado não se importando, ou mesmo demandando, a eliminação do corpo-vida pelas tecnologias da morte que aderem ao circuito da mercadoria.

A “auto-alienação” da humanidade atinge aqui seu grau extremo e Benjamin vai vivê-lo em proximidade maior, sofrendo os efeitos em sua própria carne. Extrapolada na direção da morte, a mediação tecnológica adquire potência para permear a sociedade em todos seus poros, inclusive naqueles em que seu gênio mimético é enervado como uma espécie de Leviatã onipresente. É assim que se ergue na mimesis, ou na cena de sua tomada, e Benjamin percebe surpreso que “se torna possível vivenciar sua própria aniquilação como deleite estético de primeira ordem” (Benjamin, 2013: 99). O deleite estético na contemplação da morte e da auto-aniquilação (Benjamin o compara, saudoso, com o deleite da contemplação da humanidade pelos deuses olímpicos) é frase premonitória que, no inverno de 1940, pode se aproximar de nossa contemporaneidade na qual avizinha, aparentemente também sem receios, a barbárie da morte e da guerra total.

A necropolítica como derivação extrema da biopolítica foucaultiana (Mbembe, 2018) hoje encontra-se enervada tecnologicamente, por assim dizer, nos circuitos do maquinismo-tomada que proliferam nas redes sociais, liberando pela emergência do dispositivo reflexo de câmeras multiplicadas, efeitos semelhantes ao espetáculo fascista, agora em escala planetária. Encontra-se em nossa época, ou era (a “era da reprodutibilidade tecnológica”), a repercussão dessa auto-contemplação denegrida da humanidade, permeada pelo horror do armamento multiplicado e do extermínio no planejamento do valor (como bem o apresenta o cineasta alemão Harum Farocki no documentário *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra/1987*). A representação sonora-imagética onipresente pelo maquinismo-câmera, em sua reprodutibilidade desatada nas redes sociais, compõe a série da sua realização. Tomadas-câmeras surgem cada vez mais carregadas pela estética da aniquilação e da morte pelos afetos exaltados na submissão das grandes massas no transe religioso ou fascista. O acúmulo desenfreado de detritos ambientais e entulho plástico ou químico, o desajuste

climático, surgem como intrínsecos na realização da mercadoria trazendo contraditoriamente no horizonte tanto a demanda de sua ampliação, como sua impossibilidade física, neste modo. Existe uma combustão da destruição para a qual hoje é orientada, sem freios, a realização do valor na sociedade capitalista avançada. É espécie de “brutalismo” universal, como define Achille Mbembe (Mbembe, 2021), gerando deleite na multiplicação do visionamento de seu horror, reprodução tecnológica infinita do maquinismo individualizado em cada corpo, em cada mão, e pela rede.

A aura enervada pela individuação tecnológica é, agora, sujeita à experiência da “insurgência da técnica que cobra em material humano” o que lhe foi negado pela via do desenvolvimento social. E é assim que Benjamin nos mostra, numa de suas frases cortantes, de que modo o último reduto da aura é extinto no mundo de reprodutibilidade tecnológica da imagem-câmera: “e na guerra química, ela (a guerra imperialista) tem um novo meio para extirpar a aura” (Benjamin, 2013: 99). Qual significado da última tese de *A Obra de Arte* apontando para tecnologia do horror e da guerra química como derradeira e extremada mercadoria-valor que extirpa a aura? Além de evidenciar uma guinada final em seu pensamento face ao horror fascista, estes saltos súbitos do método benjaminiano com os quais condensa formulações em figuras alegóricas, são como raios firmes em céu azul cambiante (o saturnino, longo Benjamin, agora tem de levantar os olhos). Apresentam enquanto determinação central a extinção da aura e a radicalização da ideia da reificação que deixa de girar no trabalho pela vida, pois agora guerra, e se realiza neste *avant-scène* da necropolítica, valor da morte no tipo mais ignóbil de divisão de trabalho que é aquele do extermínio pelo aparato químico tecnológico.

Expoente da realização de valor na reprodutibilidade da mercadoria, a guerra imperialista compõe, para Benjamin, cenário no qual a aura (sua amada aura) é finalmente extinta e descrita através de um termo sobredeterminado como é “extirpar”. Não mais o fim da bela-aparência romântica deslocada no valor, não mais o esvaziamento das emanações dos ícones e dos mitos, nem o “maravilhamento” com a micrologia do inconsciente ótico, nem a fruição desatenta na mercadoria cultural, mas, perfurada, estourando de vez o invólucro da aura ao realizar o valor da morte. É uma espécie de ponto final das oscilações em torno da noção de aura que percorrem sua obra. De lá não retorna, ao menos para o deleite na auto-aniquilação, pois já atravessada pela mistura da arma química que a dissolveu como vida fundante da experiência paralela pelo *de-fora*. É a terra arrasada do *brutalismo* que traz a extrema unção para a realização do valor, numa experiência que agora torna-se padrão. Aqui a emanação da proximidade não consegue tomar a distância do deleite e acaba por sucumbir na própria separação daquilo que não mais se alcança vivo.

Walter Benjamin e a cosmologia de Blanqui

Nas menções que Benjamin faz ao líder revolucionário Auguste Blanqui e sua obra derradeira, de 1872, *A Eternidade pelos Astros* (Blanqui, 2017), fica clara a atração com o percurso do revolucionário francês. Particularmente, ao modo que, no final da vida, Blanqui compõe a especulação esotérica definida por nosso autor

como *fantasmagorias*. O capítulo que Benjamin apresenta para ser a futura conclusão de *Passagens*, (no último *exposé* da obra, de 1939) [(Benjamin, 2006: 66-67)], centra-se inteiramente em fragmento que ele recorta da parte final de *A Eternidade pelos Astros*. Também surgem no material coletado para *Passagens* trechos copiados em fontes de terceiros e do próprio livro de Blanqui (Benjamin, 2006: 151-159). A reprodução longa que apresenta no *exposé* de 1939 é uma costura de parágrafos do último capítulo intitulado “Resumo”, classificado por Benjamin como “passagem essencial”. Nos trechos selecionados, vemos vibrar a intensidade estupefata pela “maravilha do aparecimento”, que provoca a proximidade sideral do universo macro cosmológico. Na análise de Benjamin, o movimento, quando trazido à Terra, é não só o “o céu no qual os homens do século XIX veem as estrelas”, mas, refletido amargamente, “uma rendição incondicional” do revolucionário, de modo a fazer “a acusação mais terrível contra uma sociedade que projeta no céu esta imagem do cosmos como imagem de si mesma” (Benjamin, 2006: 152).

No Auguste Blanqui de *A Eternidade pelos Astros* encontra-se uma mistura niilista com travo na estabilidade da regeneração fechada da matéria. É uma visão de corte atomístico, composto por elementos ou partículas de base invariáveis. Fulgurantes cometas que eclodem indeterminados, paralelos às revoluções no universo da história, são um último fôlego de ruptura nessa cosmogonia provocante, visão da transformação num universo fechado pelo retorno. É uma das figuras que fascina Benjamin. Na cosmogonia de Blanqui, no modo de futuros múltiplos e simultâneos, mas finitos em seu retorno, a matéria percorre seu destino, preenchendo pelo esgotamento as singularidades em toda a escala das probabilidades, a partir de sua ancestralidade. Encontra-se algo desta visão, mas certamente reduzida, na cultura de massas da última ficção científica hollywoodiana dos universos paralelos ou multiversos.

Alguns comentaristas, entre eles Benjamin, localizam na obra de Auguste Blanqui a antecipação em uma década da ideia do eterno retorno nietzschiano, embora estejam ausentes as pulsões que, vibrando na potência do retorno, servem para definir a particularidade desse conceito no filósofo alemão. Trata-se de recorte ausente em Blanqui, um atomista intuitivo, e também em Benjamin, que, nesse momento de sua vida, se fixa na crença do motor dialético que se transforma em progresso materialista da história quando encontra o sopro da negação na luta de classes. No Blanqui de *A Eternidade pelos Astros* a abertura surge na multiplicidade atomística de elementos de base restritos e tem a linha do progresso, dialético ou não, ausente. Evolui exaustivamente até exponenciar as formações seriais que eclodem em todas as direções, incluindo nisso o retorno da variação atomística à beira da infinitude (aspecto que certamente atraiu Benjamin). Trata-se de uma obra singular principalmente por ser escrita por um dos principais líderes revolucionários de século XIX (que passou boa parte de sua existência preso), ignorando o materialismo dialético que começa a se expandir no período mais tardio da vida de Blanqui.

Levando-se às últimas consequências, esboçam-se descobertas sobre o universo que atravessaram o século XX, trazendo homologias no campo social do século XIX

dentro do qual Auguste Blanqui atuou com tanto empenho. Benjamin foca esse último aspecto, presente também nos aforismos do texto tardio (1939) de *Parque Central*. Relaciona o retorno na série atomística com as “condições de vida” “acentuadamente instáveis”, e o “surdo pressentimento” fatalista de Blanqui de que deveríamos nos contentar com as “constelações cósmicas” mais trágicas na exaustão dessa linha: “A ideia do eterno retorno derivava seu esplendor de já não se poder contar, em todas as circunstâncias, com o retorno da estabilidade em prazos mais curtos que os oferecidos pela eternidade” (Benjamin, 1989 [2]: 156-157). É nos fragmentos sobre o “eterno retorno” que Benjamin amarra seu “maravilhamento” com as figuras da cosmogonia de Blanqui. Associa-a a um tipo de expressão ideológica da burguesia do século XIX caracterizada com *fantasmagórica* (entre elas o espiritismo de Victor Hugo) que engole até mesmo a noção de progresso, conceito que coloca no centro de seus desenvolvimentos neste período. Ela, cosmologia atomística do retorno, seria sobreposta, enquanto “visão do inferno” (o retorno sem progresso), à “resignação sem esperança da última palavra do grande revolucionário” (Benjamin, 2006: 67). A derradeira versão das *Passagens* envolve demandas que incidem sobre a própria sobrevivência física de Benjamin na Paris conflagrada de 1939, vivendo a eminência do desabrochar do horror. Que espaço haveria, efetivamente, nesse quadro, para o atomismo da eternidade exposto em sua luz fria por Auguste Blanqui?

A atomística do retorno, proliferando a identidade em sócias e repetições tanto boas quanto más, é captada pelo método benjaminiano do *estupor* no fragmento, como o bem denominou Adorno, ou a *maravilha do aparecimento* que localizou Arendt. E assim são inseridas no breviário do *exposé* que restou do projeto original das *Passagens*. “O que escrevo neste momento”, nos diz Blanqui (2017: 91-92), no fragmento selecionado por Benjamin (2006: 66-67), “numa masmorra do forte do Touro, eu o escrevi e escreverei por toda a eternidade, sobre uma mesa, com uma pena, as mesmas roupas, em circunstâncias idênticas”. No trecho que consta do *exposé* de 1939 a multiplicidade da fragmentação atomística do *retorno* [“meras repetições” e variações “de novo sempre iguais, quando muito com a perspectiva de variantes felizes” (Blanqui, 2017: 93)], avança numa combinação que extrapola e atinge, no limite, o raciocínio que funda exponencialmente o infinito de futuros sem progresso. A virtualidade aberta por Blanqui compõe individuações que são recorrentes, pois esgotam a finitude e retornam na mesma imensa multiplicidade.

No fragmento selecionado de Blanqui, Benjamin parece ser atraído pelo seguinte trecho, que surge em outras menções: “O número de sócias é infinito no tempo e no espaço. Em sua consciência não se pode exigir mais do que isso” (Blanqui, 2017: 92). E, efetivamente, é na consciência da cognição que funda o modo de existência humano, que a multiplicação de sócias e o infinito das bifurcações traz o raciocínio lógico no limite. Blanqui é um revolucionário que, última fase da vida, quer ir adiante pelo universo cosmológico que se revelou para sua geração, salvando as variantes felizes num mar das repetições reacionárias, espécie de multiverso de sócias e retorno de individuações cristalizadas e novamente larvais em sua virtualidade. Nesse movimento coloca as vitórias revolucionárias assim como os desastres que o condenaram a passar encarcerado trinta e sete anos de sua existência.

O fragmento de Blanqui nas *Passagens* ainda vai adiante na determinação da multiplicação dos sócias pela repetição exponencial dos elementos: “Esses sócias são de carne e osso, até mesmo de calça e paletó, de crinolina e coque. Nada de fantasmas, é a atualidade eternizada” (Blanqui, 2017: 92). Apesar de Blanqui ser explícito ao negar como “fantasmas” ou “fantasmagoria” sua bem palpável realidade atomística, Benjamin repetidamente a define nesta maneira: “mediações enganosas do antigo e do novo que estão no coração de sua fantasmagoria” (Benjamin, 2006: 66). Assim, entende que a “fantasmagoria de caráter cósmico” de Blanqui faz tábula rasa da noção de progresso (e, então, da dialética) implicando numa “fantasmagoria da história” que “desmente de forma cruel o ímpeto revolucionário do autor” (Benjamin, 2006: 66): a realidade social da “acelerada sucessão de crises” agora é “uma visão do inferno”, pois repetição serial.

Não seria exagero encontrar algo como uma resposta ao contexto de *A Eternidade pelos Astros* nas teses de *Sobre o Conceito de História* (Benjamin, 1985 [4]), escritas no início de 1940. O sopro do vento do progresso bate forte nas asas do anjo da história, apesar desse insistir em olhar para trás, não conseguindo se livrar dos destroços que seus olhos alcançam (no modo de um retorno). As reservas de Benjamin à ideia do eterno retorno, seja em Blanqui ou em Nietzsche, percorrem seus últimos escritos (como *Parque Central*) e se concentram no abandono da noção de progresso como eixo da evolução. Benjamin não quer a história se restringindo a posições positivas ou negativas dentro do caleidoscópio atomístico (sócias e probabilidades multiplicadas no extremo finito da variação dos átomos elementares da química da matéria). Assim, não há saída fora das redes fechadas dos elementos de base e só o retorno fica como válvula de escape para a transformação (ou a revolução) na regra universal. Uma visão certamente estranha ao materialismo dialético no qual Benjamin mergulhou ao final de sua vida. No entanto, o ponto cego do retorno claramente o fascina, pois lá encontra parâmetros de uma cosmogonia esotérica que se fez presente no modo cabalístico em sua juventude, surgindo em variações recorrentes nos seus escritos, inclusive os mais tardios.

Para Blanqui, na ordenação cósmica fechada não há a janela do progresso que alimenta a práxis, velha conhecida do revolucionário: “Não obstante, há um grande defeito nisso (na repetição): não há progresso” (Blanqui, 2017: 92). E continua, em trecho que Benjamin pula na citação do fragmento na *Passagens*: “Só o capítulo das bifurcações fica aberto à esperança”. Bifurcações que, embora fora do progresso na linha do móvel dialético, podem abrir evoluções positivas, vitórias e formações sociais progressistas, naquilo que Blanqui viveu como desastre, derrota e prisão. É no todo da articulação do cosmos – suas variações múltiplas, simultaneamente presentes ou adiadas – que Benjamin encontra “a resignação sem esperança” do revolucionário.

O fragmento “Resumo” que finaliza *A Eternidade pelos Astros* (Blanqui, 2017: 91-94), é recortado por Benjamin para ilustrar a conclusão de *Passagens* em torno da questão do progresso. Sua transcrição é suspensa quando deixa de lado o conceito e continua adiante quando Blanqui retoma a questão: “O que chamamos progresso está enclausurado em cada Terra, e com ela se desvanece” (Blanqui, 2017: 94). Mes-

mo múltiplas “Terras” ainda é pouco para a evolução que demanda o materialismo dialético e Benjamin se ressentia, reduzindo o livro de Blanqui à “última fantasmagoria” do século XIX. Menciona sua “extrema força de alucinação”, que traz um “sentimento de opressão” correspondendo à “visão do inferno”, já citada: aquela de um mundo não teleológico, deslocado do eixo do progresso como finalidade e que retorna em seus desastres por cima e pelos lados. Em Auguste Blanqui sobrevivem as séries positivas e negativas retornando em sua necessidade através de bifurcações múltiplas e recidivas de variações abertas, mas que se fecham no atomismo restrito dos “corpos simples”, ou “elementos de base”, invariáveis na sustentação da matéria proliferada.

A conclusão de Blanqui é dura e assusta Benjamin, aproximando-se de um recorte niilista como o de Ray Brassier (Brassier, 2007) e outros “realistas especulativos” que levam a negação do “correlacionismo” (Meillassoux, 2006) até sua abertura radical no final da série. Se em cada átomo dos elementos simples respira uma mônada, elas surgem acumuladas e misturadas por si mesmas na repetição sem fim do retorno, embora soltas pela radical alteridade da ancestralidade. O fechamento da abertura inclui tanto o lado certo revolucionário como o de sua derrota, incidindo sobre o resgate redentor do ativismo na práxis dialética do materialismo histórico, correndo o risco de ver o engajamento reduzido ao vazio. Trata-se de algo fundamental, neste momento, para a visão do social que carrega Benjamin. A visão de um universo fechado em bifurcações eventuais, necessárias mas sem relação imediata com a tensão da negação, deixa em situação sufocante o presente dramático no qual vive nosso autor em 1939.

É o que surge do fragmento de *A Eternidade pelos Astros* que consta no *exposé* de *Passagens*:

[...] o universo inteiro é composto de sistemas estelares. Para criá-los a natureza tem à sua disposição não mais que cem *corpos simples* [...] para preencher a amplitude, a natureza deve repetir ao infinito cada uma das combinações originais ou tipos. (Blanqui, 2017: 91).

Na atomística de Blanqui, a micrologia dilatadora do “maravilhamento” em Benjamin se encontra com a dimensão macro da virtualidade da matéria transcorrendo como universo brilhante de explosões e choques. Jacques Rancière, na introdução que escreve para *A Eternidade pelos Astros*, refere-se ao “grande materialismo” de Blanqui como “o da chuva de átomos epicuriana e do fogo regenerador estóico, aos quais será dado o teatro moderno do universo infinito” (Rancière, 2017: 11). Teatro moderno que traz a visão de um espaço sideral multiverso que assusta Benjamin, levando-o a classificá-lo como a última e mais terrível fantasmagoria do século XIX. Ainda hoje, no entanto, a visão encontra espaço para reverberar, envolvendo o comportamento de partículas na expansão inicial da “inflação cósmica” do universo observável.

A monadologia benjaminiana, imagem dialética

O artifício tecnológico multiplica-se em abismo nos tipos de reprodutibilidade técnica da imagem-câmera. São formas de contato do mecanismo na circunstância da tomada recebendo a inflexão do *de-fora*, inclusive pelo reflexo. Teimar na dimensão aurática implica no lamento melancólico do definhamento, o lamento do ser na relutância de sua fantasmagoria. Essa vem à tona numa espécie de suspiro de afogado, flash da vida em reflexo-maquínico, que passa em fulgor de filme pelos olhos e ouvidos. É devir que se constela numa âncora de *ecceidades*, olho maquínico da câmera na tomada que traz a dimensão tátil do corpo ao se mover pelo espaço do mundo. A fragmentação do leque deste *estar* em miríades, em cada coisa de cada ponto-câmera, ricocheteia nas formas não individuadas da virtualidade ancestral. Sabe-se potência do maquinismo-câmera, plano da máquina ou, ao menos, automatismo-reflexo. E assim se configura a emanação original do gênio mimético benjaminiano em similitudes sensoriais e não-sensoriais – ou *são* na nossa imaginação das sensorialidades animais exógenas, por exemplo, que nos atingem por detrás da cognição e para além da consciência.

É o que se faz no *isto* da pura imanência, no modo que Benjamin achou para chamá-la apelidando esta fronteira do *de-lá* como *inconsciente ótico* (o *isto-é* do corte suicida do pulso, emanando-se como virtualidade no olhar fixo que singrou, *lá*, na tomada daguerreótipa de Madame Dauthendey, o futuro do passado). No *de-lá* desse *de-lá*, abertura da imagem-câmera agora, está o múltiplo em suas unidades pontuais que transcorrem como mônadas (ou miríades de mônadas). Nelas se encarna o maquinismo-câmera, carne de um mundo de pontos que se condensam em blocos virtuais, cercados pela mistura do vazio no qual ricocheteiam livremente, sem a consistência de um devir fechado e sem órgãos sensoriais, além daquela grande boca aberta do plano máquina que o automatismo reflexo agora compõe em sua individuação sempre progressiva.

São miríade de citações, mônadas da história, que acompanham Benjamin pela vida e estão com ele na mala até o final. Tão forte eram os vínculos, que Benjamin acabou morrendo por não conseguir abandonar a tempo a construção da catedral, que na realidade habitava a *Bibliothèque nationale de France*. São as “profundezas cavernosas de suas *Passagens*” onde, segundo Gretel Adorno, Benjamin habita e não quer sair pois “teme de ter de deixar a construção” [(“Gretel disse uma vez brincando que você habitava as profundezas cavernosas de suas *Passagens*, e por isso se esquivava de concluir o trabalho, porque temia então ter de deixar a construção” (Adorno; Benjamin; 2012: 406)]. Ao estimular Benjamin a “franquear o acesso ao santuário” (como se fosse possível recolher mônadas), Adorno endossa a crítica à postura mais estritamente filológica do amigo (a mencionada “estupefação da facticidade”), comentário que Benjamin responde, absoluto, em sua carta seguinte (23/02/1939): *On est philologue ou on ne l'est pas* (em francês no original).

As citações para Benjamin, portanto, se compõem como um leque de olhos nos quais ele traça seus panoramas através da metodologia caleidoscópica que lhe é particularmente cara. É mistura da postura do filólogo, que às vezes parece abandonar,

mas que continua incidindo em seu trabalho. O dissecar filológico da interpretação traz o cimento de cada tijolinho que compõe o *maravilhamento*. Daí o retorno às citações, nas quais o dissecar da filologia recidiva trabalha à vontade com a sintonia do espanto, da “apresentação estupefata de meras facticidades” no comentário crítico de Adorno (Adorno; Benjamin, 2012: 414).

Desde seu livro sobre o barroco, até os textos sobre Baudelaire, Proust, Goethe, Kafka, surrealismo e, principalmente, no que considerava a obra de sua vida nunca finalizada (*Passagens*), os ensaios de Benjamin foram construídos nesse modo caleidoscópico filológico, descendo-se à proximidade da micrológica que já descobrimos em *A Obra de Arte* ao explorar o encontro da individuação abrindo-se na tomada da mônada imagem-câmera. A filologia presa ao cadinho de citações é mais um ponto na estrutura atomística de seu pensamento, que só floresce plenamente na dimensão desse “estupor da facticidade”. Pois é da facticidade em seu brilho o que vem se ajustar no fulgor da imanência. O caleidoscópico de fragmentos compõe como figura o êxtase de sorver cada mônada, cada ponto-reflexo pela individuação de todo o universo no qual Benjamin enxerga um concentrado de totalidade histórica.

É nesse salto que o método dialético fica a dever, como reparam alguns críticos que mencionamos. O que eclode no inesperado encontro com as miudezas insossas, às vezes, é só a medida da sensibilidade que as buscas (conscientes ou maquínicas/inconscientes) delineiam. O materialismo dialético sofre com a restrita similitude pontual que não tem fôlego para ir além da individuação que se deslumbra na semelhança do que *está-lá*, estourando, no além da tradução (Benjamin, 2011 [2]), da linguagem (Benjamin, 2011 [1]), ou da afinidade dos elementos químicos nas sensações (*As Afinidades Eletivas de Goethe*. Benjamin, 2009). É descoberta que avança pela virtualidade como a potência inaudita do estupor, sem o momento de síntese que envolveria um tropeço anterior bipolar. Assim, ao descrever o último Baudelaire de Benjamin, Adorno pergunta a razão de repetir a si mesmo, na leitura, a réplica goethiana de Mefistóteles, “muito enigma puxa mais enigma” (Adorno; Benjamin, 2012: 399), adicionando o comentário ácido de que o materialismo de Benjamin “é como uma armadura mental que a sua mão se recusa incessantemente empunhar” (Correspondência de Adorno para Benjamin de 10/11/1938).

O pensamento de Benjamin tem, portanto, como método a fragmentação sobreposta. No que restou da preparação das *Passagens* fica clara essa metodologia que não é a de um livro inacabado, mas a mesma que se respira no conjunto de sua obra: fragmentos amarrados nos quais se sente respirar o texto corrido. Primeiro a recolta de citações e imagens, depois a composição do material na proximidade da fragmentação inicial. O que se compõe é pelo método de uma desconstrução inicial que libera as filigranas de uma aproximação, que chamei de monádica, fazendo imperar a revelação e o estupor. Para além da simples capacidade cognitiva da consciência, na mônada se impõe o enlevamento da facticidade como reflexo pontual de todo o universo, ou “cristal da totalidade dos acontecimentos”, segundo anotação do pró-

prio Benjamin (Löwy, 2005: 138). É este reflexo-cristal que nosso autor captura, mas como aquilo que se constela em totalidade histórica messiânica (sempre em processo de redenção) que respinga teologia.

Giorgio Agamben em um divertido artigo, *O Príncipe e o Sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin* (Agamben, 2014), debate a polêmica metodológica Adorno/Benjamin. Qualifica Adorno como a “bruxa” do “historicismo dialético”. Com sua varinha dialética, a bruxa Adorno transforma o príncipe Benjamin em sapo, não enxergando que o beijo da donzela facticidade do materialismo histórico fará novamente do sapo Benjamin um príncipe. Então, empoderado pelo materialismo histórico, o príncipe Benjamin pode romper o encanto do historicismo dialético que dormita enganado na proliferação das mediações infra e supraestruturais. É esse beijo “diretamente na boca do sapo”, então sem a dialética e sendo acusado de “preocupação vulgar”, que transforma o sapo em príncipe filólogo e, pela práxis, faz materialismo histórico. Pois é ela práxis, e não a dialética só, rondando pela superfície estrutural, “que toca o que é idêntico em ambos (sapo e príncipe)”.

Entramos, então, no reino da particular metodologia do historicismo benjaminiano no qual “a filologia é a donzela que, sem precauções dialéticas, beija na boca o sapo da práxis. Aquilo que a filologia construiu com sua cerrada facticidade deve ser, porém, construído na perspectiva histórica, com uma operação que Benjamin define como a *Aufhebung* da filologia” (Agamben, 2014: 144). Trata-se de contornar e salvar o materialismo de Benjamin, apontando como limitada a crítica adorniana à falta de dialética na mediação do “processo global” em seu texto sobre Baudelaire. E a crítica adorniana, neste sentido, é explícita: “falta a mediação pelo processo social total porque certo pendor supersticioso atribui à enumeração material um poder de iluminação reservado apenas à construção teórica, nunca à alusão pragmática” (Adorno; Benjamin, 2012: 404-405). E por isso os esforços de Benjamin segundo Adorno, conforme já mencionado neste ensaio, “não fazem jus ao marxismo” (Adorno, 2014: 404).

Em Agamben, a pragmática parece ser suficiente para desencantar o método dialético e esta é a tese de seu ensaio. Na realidade, é a própria demanda deslocada da mediação dialética que acaba por transformar o adorniano “temor da vulgaridade” (marxismo vulgar) em “vulgaridade do temor” (Agamben, 2014: 141). Ficaria assim exorcizado, e liberado, o “poder de iluminação” que impera na proximidade benjaminiana da facticidade. No encontro com as coisas, esse poder revela-se como método, fazendo girar o caleidoscópio pelas filigranas do *inconsciente ótico*. Na grande história faz girar as rodas da redenção (nosso débito com o massacre das massas derrotadas) pela fugaz *imagem dialética* que leva o anjo do progresso virar seu rosto.

É a *proximidade* benjaminiana que faz a multiplicidade dos pontos monádicos vibrar como teor *coisal* da verdade que consegue carregar o todo. Para além da “mediação através do processo global”, ou do encaixe numa totalidade “restrita”, Agamben acusa Adorno de hegelianismo, preso um “processo abstrato e formal” (Agamben 2014: 141) pelo qual reduz a dinâmica infraestrutura/supraestrutura do

materialismo dialético. Preocupação similar, como vimos, é encontrada em Arendt (de onde Agamben deriva parte de sua discussão), mas nela a dialética materialista das grandes estruturas faz areia em Benjamin pois é reduzida pelo deslumbre com a figuração, ou a “maravilha da aparência” nas *correspondances* inauditas (Arendt, 1987: 142).

O Benjamin de Agamben, nesse ponto, estaria em dia com as demandas do materialismo histórico, ainda que dispense o salto da dialética para concretizar, no pulo, mediações mais densas em torno da acoplagem “imposto do vinho” (infraestrutura) à “alma do vinho” baudelairiana (superestrutura) (exemplo pinçado por Adorno ao justificar acusação de marxismo vulgar em Benjamin). Para Agamben, portanto, o movimento dialético salva-se pelo fundo da práxis que faz, do sapo, o príncipe Benjamin. Mantido em vigor (“desde o início integridade e concretude”), traz intata a “concreta e unitária realidade original” (Agamben, 2014: 142). Trata-se de salvamento que também é endossado por Olgária Matos, em abordagem própria (Matos, 2012). Sua visão é que a dialética não é superação que suprime, mas que conserva, o que permite Benjamin dissolver as “facticidades incrustadas em estado de reificação”, ainda que filologicamente permanecendo no “círculo mágico” do “estupor da facticidade” (Matos 2012: 44). Jeanne Marie Gagnebin apanha bem, igualmente, a necessidade que sente Benjamin (que ela faz se acompanhar do filólogo Nietzsche) de “liberar a pesquisa filológica de sua gaiola empoeirada”, transformando-a em “instrumento crítico da análise histórica” (Gagnebin, 2014: 91), para além do “paradigma predominantemente metafísico e filológico” que identifica no início de sua carreira.

A questão que se coloca, portanto, é de revelar a partir de quais forças (filológicas fragmentárias ou articuladas na práxis) gira o caleidoscópio benjaminiano nutrido que é pelo materialismo histórico que o autor quer trazer para o proscênio, de maneira cada vez mais premente. É o caso, no exemplo citado da crítica adorniana, do cadinho das “figuras sociais da luta de classes no imposto do vinho” que recai sobre o lumpen na periferia das cidades (exemplo já mencionado por Marx), que em Benjamin seria figurado, sem rotear devidamente as mediações, na “alma do vinho” das belas imagens baudelaireanas em *O Vinho dos Trapeiros* (Benjamin, 1989 [3]: 15-16). O pulo, portanto, seria a cristalização da imagem no cadinho da citação brilhando como figura.

A proximidade, *maravilhada* pelo choque da experiência que surge nas figuras na imagem, quer ser chamada de dialética – mesmo quando se fixa no transcórper pelo limite não sensorio (caso do maquinismo ótico analisado). É espaço para o qual Benjamin teima em retornar, seja no cadinho de citações, seja nas imagens encober-tas pelo invólucro da dimensão aurática, ou ainda naquelas que carregam a alienação destrutiva da necropolítica fascista (aura *versus* armas químicas). A demanda é clara neste ponto inclusive para Agamben, pois a mônada caleidoscópica benjaminiana deve, para o filósofo italiano, por algum passe mágico da práxis materialista, fazer as honras da dimensão do *particular* no método dialético, cumprindo assim a necessidade de encaixe na totalidade. A crítica de Adorno percebe, a meu ver com mais razão, o solução do salto, referindo-se ao que chama de “método micrológico e

fragmentário”: “Em todas as fases de sua obra, Benjamin pensou conjuntamente a desaparecimento do sujeito e a salvação do homem. Isto é o que define o círculo macroscópico a partir do qual ele elaborou as figuras microcósmicas” (Adorno, 1999: 9).

É opinião que está no centro da visão adorniana sobre a obra de Benjamin desenvolvida na correspondência entre ambos e em textos mais tardios que escreveu sobre o amigo. A questão que resta, no entanto, é que, fora do método micrológico, nosso autor perde fulgor e dessa perda decorre o perigo de ficar com as mãos vazias e o pensamento preso na armadura do marxismo que Adorno menciona. O retorno apressado na mediação para achar a negação dialética traz frutos verdes e faz desaparecer o melhor do pensamento benjaminiano, agora preso a “um supersticioso poder de iluminação” no qual não cabe jamais “a indicação pragmática” da tão almejada dialética, restando apenas “construção teórica” (Agamben, 2014: 133). Desiludido, Adorno parece se conformar com as asas esotéricas do amigo e acaba por solicitar que retorne ao veio mais fértil de sua obra. Este veio se constituiria além das determinações restritas que Benjamin traz do método materialista dialético, nas quais não consegue fazer vibrar sua “substância mais própria”, “proibindo a si mesmo suas ideias mais audazes e frutíferas” (Adorno; Benjamin, 2012: 405).

Em Benjamin existe uma força centrípeta na extensão dos fragmentos que, sobrepostos, são curvados soltando entropia na análise do transcorrer histórico. No período final de sua obra, é o motor da luta de classes que costuma se fazer presente para liberar a entropia. Daí, talvez, sua exasperação e a sensação de sufocamento com a ideia de retorno, no sentido de repetição infinita, mas fechada, que acredita encontrar na cosmogonia de Blanqui. No caso da imagem-câmera da segunda técnica benjaminiana, existe um poder de iluminação na miríade monádica caleidoscópica que parte do maquinismo da tomada. Enquanto método micrológico, cada flor azul, afogada na tecnologia, radia um furo e resulta na individuação que não provém da subjetividade-rei nem de sua forma. Entropia aqui introduzida num fluxo que é o embate livre da amarração filmica na duração. O maquinismo assim encosta como tomada e tem o nome que estamos definindo como *a-encenação*.

Já tecnológica na partida, no primeiro grau do contato da tecnologia com a natureza, a ação é sempre encenação, mesmo quando no encontro da expressão não humana ou animal. A exceção, evidentemente, está em figuras condensadas por câmeras ocultas quando a encenação recua face ao ponto máximo de grandeza do maquinismo automático do reflexo. É o grande *plano máquina* que abarca a virtualidade. A adesão grudada ao mundo pode estourar, pois reduz, no modo *direto* do encenar (Ramos, 2008), um empirismo puro que acaba por se confundir como essência que não há. E é nesta redução que reside a *a-encenação* documentária.

Mesmo no menor ponto de contato, imaginando uma divisão infinitesimal no processo da tomada, o maquinismo-câmera tem um ponto nodal do qual emerge como miríade de mônadas abertas no modo-de-existir reflexo do mundo. E é nesse modo de existir, só nesse modo, que vigora a exterioridade: no *de-lá*, enquanto virtualidade de individuações que inclusive atropelam as monodologias em sua diáspora (Bensusan; Freitas, 2018). É um contínuo *além-de* aberto nas mônadas (portanto têm janelas) pelo fluxo. E é por lá que se faz valer, em seu modo absoluto, a experiên-

cia azul da intensidade da substância, ancestralidade radical que é o mais próprio do *si-mesmo*. Em outras palavras, ela surge sob o foco do poder de iluminação da coisa-aura (como bem a pressente Benjamin), mesmo quando servida no prato raso do empirismo difuso da reprodutibilidade técnica.

Benjamin está ciente da repartição atomística monadológica na qual seu método arrisca ser mergulhado. Considera, no entanto, isso uma salvação por poder recuperar a experiência histórica e introduzi-la na fragmentação filológica (em seus termos introduzir a “perspectiva histórica” na “aparência de facticidades fechadas que se prende à investigação filológica”) [(Adorno; Benjamin, 2012: 414-415. Carta de Benjamin a Adorno, 09/12/1938)]. Levando a experiência histórica, diz Benjamin, “o objeto constitui-se como mônada” e “na mônada ganha vida tudo aquilo que jazia em rigidez mítica na condição de texto”. Trata-se de formulação similar a que usa para definir a “imagem dialética” no brilho da fugaz constelação da atualidade, sob a potência da imagem que se ergue atrás de si determinando a figura na retrospectiva de sua atualização. Também nela a experiência histórica, com seu sopro messiânico, rompe a rigidez mítica do instantâneo. É flash do tempo presente (*Jetztzeit*) para fazer a imagem “ganhar vida”, tornando-se dialética no movimento detrás da redenção.

Para Benjamin, as vantagens e consequências de uma monadologia são nítidas, mesmo se forçadas a uma poda para fazer caber seus galhos na dialética. Seja através do cadinho de citações (cada um deles uma mônada prensada na constelação que faz o fluxo da história), seja através da aura azul da imagem-câmera (a cada mônada um instantâneo), o pensamento de Benjamin se situa em torno do que vem dar na praia na homologia da percepção da coisa, pela filigrana micrológica. Essa é a abertura que captura seu olho, e seu conceito, através do *inconsciente ótico*. Em termos materialistas, o salto que Adorno desconfia e critica não só ocorre, mas é exponenciado. O instantâneo do fragmento perde, portanto, sua rigidez filológica e fica aberto para a interpretação que encontra diretamente o outro lado, no estupor inesperado da proximidade. O invólucro da unidade vibra no espanto da partícula microscópica, insistente no caleidoscópio que fascina. Conceitos do materialismo histórico passam a girar fora de gravidade se tomados pela velocidade própria da diferença que tem seu centro “ailleurs”. Tentar repousar a intensidade da particularidade no encaixe dialético da práxis na totalidade (movimento que Agamben e Matos buscam fazer) é puxar a corda pelo laço e talvez amarrar pingo de água. A saída estratégica de Benjamin pela monadologia é para escapar da acusação de desvio para longe do método dialético. Os pontos monádicos, vibrando como rede, deixariam para trás o deslumbramento com o pedaço “fragmentário e micrológico” em sua rigidez. Assim, encontra primeiro a alteridade já no olho monádico que a compõe em essência decomposta, no “pós e pré-histórico” da “essência” (Benjamin, 1984 [1]: 69), para depois entrar no reino da história como “Ser redimido” (Benjamin, *idem*), encaixando-se assim na totalidade dialética. Ideia interessante para manter a respiração do fragmento da história vivo no método dialético, embora possa parecer forçada, haja vista o constante mergulho carpado para dentro que nosso autor faz em seus fragmentos “filológicos”.

Na realidade, o método de Benjamin não necessita ser salvo da acusação de marxismo vulgar, adensando-se a dimensão da práxis pela articulação dos fragmentos num “processo social total” da história. Para lidar com a monadologia exuberante do “fragmento textual”, o próprio Benjamin devolve a questão da *maravilha*, ou deslumbramento, no pensamento de Adorno. E para poder encaixá-la, *maravilha*, no motor dinâmico do visor caleidoscópico, retorna ao conceito de *imagem dialética*, conforme evolui em sua obra tardia. Como vimos, essa imagem monádica parece ser feita de uma mistura que se salva da fragmentação do imobilismo no estupor filológico, condensando-se como figura para funcionar o motorzinho dialético. Motor que move o progresso na transformação. No caso de Benjamin, esse motor funciona para trás e se chama redenção, caso particular da noção messiânica de resgate (e então purgação teológica ou revolucionária) do mal. Em *Origem do Drama Barroco Alemão* esse mal parece ser centrifugado na camada das pulsões soltas, livres no processo de individuação, cooptadas com mais ou menos sucesso pelas alegorias. Benjamin ainda não havia descoberto a luta de classes. Nos termos sociais de sua obra tardia, são as derrotas trágicas das massas, o horror dos massacres e da opressão, que se acoplam à ideia de revolução, necessariamente um resgate ainda que retrospectivo. Como tal, a *imagem dialética* permanece em constante suspensão na sucessividade, ao menos no átimo que é a própria eternidade. Transcorre, mas faz figura, vibrando como imagem-mônada em sua virtualidade pelo passado, aberta no futuro-presente. É o que fica explicitado nesse fragmento das *Passagens*: “na imagem dialética torna-se presente simultaneamente com a própria coisa sua origem e o seu declínio. Seriam ambos eternos? (a eterna transitoriedade). A imagem dialética é livre da aparência?” (Benjamin, 2006: 1007).

Benjamin fixa na imagem dialética o “poder de iluminação” que seu método de trabalho, “fragmentário e micrológico”, encontra no conceito de *maravilha* ou *maravilhamento*. Para devolver a acusação de “estupor da facticidade” cita a análise adorniana, em seu livro de juventude sobre Kierkegaard (Adorno, 2010) na qual esse conceito também se encontra presente: “A *maravilha*, assim está escrito no seu livro sobre Kierkegaard, anuncia ‘a mais profunda inteligência da relação entre dialética, mito, imagem’⁴. Se a inteligência da *maravilha* funda a relação mito/imagem pela dialética, consegue também tocar nas pulsões que o jovem Benjamin analisou como a “gargalhada estridente” do barroco (Benjamin, 1984 [1]: 251). A *imagem dialética* benjaminiana seria feita da mesma matéria prima do maravilhamento kierkegaardiano em seu estupor para além da “tagarelice”, mas puxada pela história. *Maravilhamento* em seu sentido amplo de espanto e deslumbramento com a intensidade da proximidade, que vai desde a micrologia-câmera do inconsciente ótico, passando pela face do horror na tragédia da história (para a qual o anjo não consegue parar de olhar retrospectivamente, mesmo se avança). Nas pulsões livres, individuações larvais da “forma exuberante” barroca que a alegoria vibra tentando congelar, Ben-

4. Conforme tradução da carta de Benjamin a Adorno (09/12/1938) em *O Príncipe e o Sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin* (Agamben, 2014: 135). Na tradução da correspondência Benjamin/Adorno (Adorno; Benjamin, 2012: 414) temos *estranhamento* em vez de *maravilha*.

jamin encontra o choque “com todo saber objetivo”, ou a “tagarelice, na formulação profunda de Kierkegaard”, “triunfo da subjetividade e irrupção da ditadura sobre as coisas” (Benjamin, 1984 [1]: 255).

Em outras palavras, trata-se da vivacidade intensa do vigor espiritual kierkegaardiano que, quando descongelado, alcança a tensão imagem/mito “em sua mais profunda inteligência”, essência da intensidade-vida na natureza, agora jogada no ventilador da história pela dialética. Carrega assim consigo a “simultaneidade” da origem na coisa, mas em seu declínio de imagem pura pela retrospectiva dela faz a *imagem dialética*, que vibra na composição do átimo figurativo que a transpassa. E assim é sua aparência, ou figura. Ela, imagem, já estaria, desde antes (e esse é o ponto de Benjamin), fragmentada em poeira pela força do vento que vem do futuro-do-passado. Ele vem detrás, ancestral, e, pegando em cheio as asas abertas do anjo benjaminiano na *Aufhebung*, leva a história pelo presente de ruínas. É a negação que faz a *pose* da síntese e deixa sua marca no instante, desde já diluído, na constelação em avante da *imagem dialética*.

Para terminarmos este movimento, é necessário levarmos às últimas consequências a fragmentação no método benjaminiano que ele define como *monádico*. Trata-se de conceito que atravessa os anos em Benjamin, surgindo presente já em *Origem do Drama Barroco Alemão* [“a mônada é uma ideia” (Benjamin, 1984 [1]: 69)], até seu último escrito, *Ensaio sobre o conceito de história*, no qual traz o perfil da maturidade banhada sob luz do materialismo histórico. Agora, a “imobilização” da mônada é entendida como uma “constelação saturada de tensões” (Benjamin, Tese XVII, in Löwy 2005: 130xx)⁵. Na complexa Tese XVII do *Ensaio*, a mônada abre sua figuração (reflexo exaustivo de todo universo) na totalidade histórica, reconhecendo “o signo de uma imobilização messiânica do acontecer” (*Idem*: 130). Se o tempo é “homogêneo e vazio”, “semente preciosa, mas desprovida de gosto” (*Idem*: 131), a mônada permite “explodi-lo” nessa homogeneidade linear, mas pela ideia e palavra, camada que agora lhe é inerente. Sabe-se dela como ela própria – e assim se constitui, mônada-ideia, por toda extensão, como “figura do restante do mundo das ideias” (Benjamin, 1984 [1]: 69-70).

O desenvolvimento atravessa *Origem do Drama Barroco* onde a mônada-ideia redime o Ser [“o Ser redimido na ideia” (*Idem*: 69)] e encosta pela configuração da redenção (mais tarde, nas *Teses*, o âmago da constelação messiânica será a necessidade de redenção). É dimensão de um plano “essencial” que, na expressão barroca, é analisado em seu dilaceramento pela alegoria. A “representação de uma ideia” monádica, ou da mônada-ideia, tem história interna relacionada a esse plano “cuja pré e pós-história ela permite conhecer”, de alguma maneira, além da ideia. “Ser redimido na ideia”, totalidade exaurida até seus últimos “restos”, agora é reflexo, mônada de todo universo em cada unidade que faz totalidade. É a ideia, a linguagem, enquanto mônada fundadora, que traz o além-fluxo da duração e assim o transforma

5. Utilizamos a tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller das teses de *Ensaio Sobre o Conceito de História*, conforme aparecem em Löwy (2005).

em história. Dele, ancestralidade “não-contaminada pela vida dos homens”, a mônada *faz* ideia (faz *alguma* ideia): “A ideia é mônada. O Ser que nela penetra com sua pré e pós-história traz em si, oculta, a figura do restante do mundo das ideias” (Benjamin, 1984 [1]: 69-70). Desfaz assim a homogeneidade na dobra barroca que se faz alegoria e, quando consegue “conservar e suprimir” pela “obra no decurso da história”, então “confere o choque através do qual (o pensamento) se cristaliza como mônada”. O choque da imagem dialética está aí, pensamento cristalizado que a mônada traz como ferida aberta na história. Esse deter-se pela mônada pode trazer em si a densidade mais rala do mito ou se fixar como imagem dialética voltada para a retroação-redenção das religiões e das revoluções. História das revoluções e da luta de classes (horror ou redenção) que, para Benjamin, abre-se como “imobilização messiânica” sobre o tempo homogêneo.

A imobilização (e a imagem-câmera faz um de seus modos) é *imagem dialética*, cristal que funda a práxis revolucionária carregada no resgate do olhar que se lança retrospectivo no progresso da história. Assim é a *monadologia messiânica* do Benjamin tardio, fundada na história da luta de classes, mas “única e exclusivamente” se apresentando no que se detém e brilha, no átimo de seu retrospecto, resgatando desse modo o materialismo dialético. Trata-se da maneira na qual evolui, na carreira de Benjamin, o encontro com o materialismo suscitando as dúvidas e reservas metodológicas que já analisamos. Aproxima-se e toca, através da ideia e pela *praxis*, o objeto da história: “o materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente quando este se apresenta a ele como uma mônada” (Tese XVII. *Idem*: 130). O materialismo histórico, portanto, encontra seu objeto pela “imobilização messiânica do acontecer”. É o que dá sentido, ou daí faz figura e linguagem, “fornecendo à ideia a visão da totalidade”, “descrição dessa imagem abreviada do mundo” (*Idem*: 131). Benjamin está tentando casar o “isolamento inalienável” do ser, sua exterioridade absoluta, com a “visão da totalidade”. Para tal, aponta o “contraste” entre ambas camadas (“Ser”, ocultando, e “a figura do restante do mundo das ideias”) que a ideia consegue estruturar, embora necessariamente através de uma monadologia que a recebe em unidade transcorrendo todo o universo, agora já inaugurado como diferença (Benjamin, 1984: 70-71).

A fragmentação filológica ou imagética da ideia-mônada acaba por cumprir este papel. Na tensão entre *imagem* e *mito* “cada ideia contém a imagem do mundo” e, assim, figuras nada mais são que “imagens abreviadas” do mundo que vibra (abreviadas como as dimensões do mito). É tensão que desemboca na decalagem do plano das pulsões livres, mal amarradas pelo que Benjamin chama de “*aspereza da alegoria*”. A modulação presente no conceito de alegoria inaugura, à contrapelo, sua relutância a qualquer coincidência no encontro com a “essência”. A própria miríade-mônada já deixou esse encontro para trás pois a imagem é o próprio mundo vivo que transcorre na duração (uma noção cara ao bergsonismo). Aqui, ela tensiona a abertura renitente da força do mito nas camadas sobrepostas da alegoria. Benjamin, assim, nos fala de uma “vida das obras e das formas [...] não contaminada pela vida dos homens” (Benjamin, 1984: 69), que compõe esse horizonte de tensão a partir do qual a composição monádica se eleva. No outro lado do espelho, na *imagem dialéti-*

ca da mônada encostando no ser como reflexo de todo o universo, abre-se o espaço da *maravilha* da proximidade. Traz o caleidoscópio de miríades que se respira pela memória (como em *Rua de Mão Única; Infância em Berlim por volta de 1900* ou *A Imagem de Proust*), ou o testemunho da escrita no cadinho das citações de *Pas-sagens*. Está também na experiência alterada do encontro (*Haxixe em Marselha*) e no maquinismo da coisa revelado na proximidade da inconsciência óptica, que surpreende a maravilha pela reprodutibilidade técnica (*A Obra de Arte; Pequena História da Fotografia*).

Quando o movimento se faz na “imobilidade messiânica do acontecer”, grande cenário das lutas sociais, a mônada surge como imagem dialética, necessidade cristalizando o instante retrospectivo que faz o sentido do progresso. Sentido, pois assim resgata o que demanda “para fazer explodir uma época do decurso homogêneo da história” (Tese XVII, Benjamin. *Idem*: 130). É a ideia da tese XVII mostrar um tempo homogêneo, “semente preciosa, mas desprovida de gosto” (*Idem*: 130), e a partir disso constelar a cristalização monádica adquirindo densidade para fazer explodir, pela retrospectiva da tragédia, a história messiânica que avança a todo vapor. Ela, mônada, colhe o tempo como “fruto nutritivo”, alimento ou essência do plano no qual se condensa a eclosão da história.

O ponto perspectivo para Benjamin é a própria *experiência*, conceito que compõe o núcleo de seu pensamento. As medidas entre mônada e experiência surgem para preservar o mínimo alinhamento, sem descolar, do alumbramento no cadinho dos fragmentos que remetem a esse “Ser redimido na ideia” (Benjamin, 1984 [1]: 69). Simultaneamente, puxa-se a proximidade micrológica (e a atomística cosmológica) para o encaixe como particularidade na imagem dialética que nunca fecha a totalidade. Imagem dialética e mônada são conceitos que se sobrepõem, ambos abrindo espaço para a inserção do fragmento micrológico e o fluxo historicista no movimento da totalidade. Michel Löwy analisa a “mônada messiânica” em Benjamin relacionando-a ao *Jetztzeit*, ou tempo presente, como forma da unidade monádica na redenção, “prefiguração do tempo messiânico”, “breve minuto de plena posse da história, que prefigura o todo, a totalidade salva, a história universal da humanidade libertada” (Löwy, 2005: 138-139). É descrição que se aproxima de nosso entendimento daquilo que Benjamin trabalha através do conceito de *imagem dialética*.

Nesse sentido, a formulação final de sua monodialogia conforme encontramos no *Ensaio Sobre o Conceito de História* é madura e percorre as mediações necessárias para levar o materialismo histórico, além do “marxismo vulgar”, ou mecânico, do qual foi acusado. O pensamento, a ideia, se cristaliza no movimento de redenção que é a fixação da “constelação saturada de tensões” da imagem dialética, tornada “choque através do qual ele (o pensamento) se cristaliza como mônada” (Benjamin, Tese XVII. *Idem*: 130). E, seguindo a Tese XVII, a contraposição parece alvejar diretamente as polêmicas metodológicas com Adorno sobre materialismo histórico e historicismo dialético. Neste sentido, Benjamin traz para campo a redenção pela imobilização flash-câmera da mônada, quando a atualidade é assediada pela retrospectiva do horror (ou da vitória) e se lança para frente no resgate messiânico: “O materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente

quando este se apresenta a ele como uma mônada. Nessa estrutura ele reconhece o signo de uma *imobilização messiânica* do acontecer, em outras palavras, de uma chance revolucionária na luta a favor do passado oprimido” (*Idem*: 130, grifo meu).

A mônada benjaminiana – por estar no âmago de seu método, acoplada na determinação histórica da práxis – é estratégia para escapar da fixidez deslumbrante que a proximidade fragmentária pode nutrir (principalmente caso se apague, integrando-se ao encontro). Assim, Benjamin consegue elevar-se, pela dialética que sobe das singularidades, à grande história que passa à sua frente como um cavalo selado para ser montado. No entanto, além do momento político de grandes relevos e de grandes saltos (revoluções, guerra, fascismo), existe a recorrente atração que exerce o movimento subterrâneo dos pequenos e grandes montes, da insignificância micrológica e do retorno macrológico cosmológico, nos quais a proximidade estonteante vibra enquanto *maravilha* “no que está abrangido pela ideia de origem (que) tem na história apenas um conteúdo e não um acontecer que possa afetá-lo” (Benjamin, 1984 [1]: 69).

Conclusão

O que surge, portanto, na conclusão deste ensaio, é a capacidade de aderência da coisa maquínica reflexa à entidade monádica que brilha no encontro, já como miríade. Constelação não sem janelas, como queria a monodologia de Leibniz (Leibniz, 2020) que vê a mônada amarrada pela presciência divina e fecha a porta para virtualidade transformando-a em prévia refletida na mente. Trata-se, pelo contrário, de uma monadologia aberta na “tempestade que sopra” para frente e assim se prende às asas do anjo da história (Benjamin, 1985 [4]). O vento da totalidade histórica avança por tudo e crê poder cobrir, inclusive, a singular mágica do encontro macro ou micrológico, fazendo desabar pela fissura da *diferença* as ruínas do presente em sua virtualidade que advém, conforme se configura para o horror e espanto de Benjamin no final de sua vida.

Pode-se afirmar que os modos de individuação livres da subjetivação e da forma na figuração reflexa-maquínica do mundo são atualização numa anterioridade de devir sempre em processo, passado-do-futuro? Essa seria uma boa definição para o conceito de *a-encenação* e sua incidência na circunstância da tomada – conforme estamos expondo num passo adiante da desconstrução da flor azul benjaminiana. Sua crítica permite ir até onde nosso autor atravessa a bela aparência e o gordo subjetivismo romântico da aura restrita (a “pocket aura”, segundo Miriam Hansen), desembocando no rebate que vem da coisa pela iluminação do inconsciente ótico. Esse devir, na realidade, não é atualizado no modo de um fechamento. Ao contrário, é passado que vibra na ancestralidade surgindo, desde sempre, *de-lá* mas no *pela-tomada*, que é o *está-lá* de seu encontro como potência. E certamente não será o maquinismo do aparato que possui a potência de fechar a porta atrás de si, como se pudesse ser o si-mesmo da anterioridade da própria ancestralidade.

É o que parece acreditar a louvação da essência na superfície algorítmica da ordenação digital. No entanto, não é dela o que ocorre. O número do algoritmo ape-

nas imita o que dele traz calculado. O si-mesmo não existe no plano da composição desse dispositivo enquanto puro maquinismo interno e, quando máquina câmera, traz as dobras de sua imanência no modo que já realçamos. Nessa primeira articulação, a da máquina, esquece que o pousar da individuação não cristalizada é anterior. Sua conformação traz algo que já chega como abertura sobre a natureza. Esse número digital é imitação (um, dois; um, dois) de um encontro bem mais amplo que se faz na tomada – aí sim, sua indeterminação radical. Lá, como o barro que já traz em si sua escultura, ele encontra a medida em que, ao ser amassado pelas mãos do escultor, devêm o que dele desde-já está contido como potência naquela forma de barro que a escultura então mostra (Souriau, 2009). O fazer técnico da escultura está no monte de barro, mas não como futuro calculado. Ele é virtualidade e essa se abre indeterminada no presente, pela massa que vem do *já-está-lá*, processando em sua abertura. Ela é vibração do que nela está habitando e pode vingar, ou não, como retrospecto do futuro – pois só é *pela* intensidade daquilo que advém presente (em nosso exemplo, através da técnica), em sua abertura de devir. Sua consistência de individuação é consolidada em nuances que se virtualizam, mas na formação que a ação inaugura ao tocar aquilo que ela já traz imanente em sua total indeterminação.

Assim, o reflexo (seja número ou traço indicial) tem seu império anterior na exterioridade da potência da ancestralidade da qual o maquinismo-câmera se incrusta, agora. O reflexo pode trazer a fissura, o encontro desconstruído na cena (a *a-encenação*) como o traço aberto já nessa miríade de pontos monádicos. É medida do plural e da virtualidade que ele inaugura ao fazer transcórrer, mônada aberta, a individuação no que já vibra pelo de-fora. É o si-mesmo, mas no plano de consistência do *aquí*, ou do *aí*. Trata-se de emanção da pura imanência que só pela individuação tecnológica da reflexão maquínica pode chegar a nós, pois é no modo de nos atingir que tem a ação de nosso corpo no mundo.

A *a-encenação* é, assim, o que coincide como vida. Emerge com a intensidade daquilo chega de lá, por seu modo de existência, e só nos atinge como *ecceidade*, como o *isto-que-é* dele, na medida em que somos, por nós, a medida de seu encontro no devir da cena. E esse encontro são as *similitudes* (sensoriais e não-sensoriais), as *semelhanças* (para utilizar um conceito caro a Walter Benjamin), que permitem a eclosão da exterioridade do *além-de-lá*, fosso da *diferença*, no *nós-mesmos* do *isto-é*. É composto assim, alteridade da intensidade da *ecceidade* que, *sendo* sua capa transparente, faz vibrar a aura do que é *outro*. A *a-encenação do filme documentário* trabalha com essa *capa de ecceidade* que habita o invólucro da aura em suas modalidades de recuo extremo, carregando a emergência do *de-fora*. Dimensão *de-fora* que retorna a visão de quem olha pois, como ausente, é mesmo olhar, mas tomado pelo retorno da *coisa-lá*, elemento definidor da aura quando o encontro se abre no interstício do *inconsciente ótico* benjaminiano.

Quando a intersubjetividade encontra essa fenda, encostando em campos inauditos, a *a-encenação* toca imediatamente (para além da individuação na agência subjetiva) na direção de um cosmos ampliado. É então aquilo que transcorre como o *isto-é* no plano de consistência da máquina, ou a vida, pura imanência (Deleuze, 1995). E essa consistência é o devir carregado da virtualidade, modo que vem *de-trás* e *pela-frente* da tomada. Constelada em cena, é miríade de mônadas no

processo de individuação maquínica que faz vibrar a circunstância da tomada no reflexo, dobra na série plana da homogeneidade do ser. Através da *mise-en-scène* e da articulação sequencial livre, ela se abre, *a-encenação*, no filme documentário. É flor azul filmica, pressentida pelo “gênio metafísico de Benjamin”, em seu modo de brotar na terra arrasada da reificação proliferada.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. W. (1973). *Notas de Literatura*. Tradução Celeste Galeão e Idalina Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Adorno, T. W. (1975). *O fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In: Walter Benjamin, Max Horkheimer; Theodor W. Adorno; Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*. Tradução Zejko Loparic e Otilia Arantes. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores).
- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Adorno, T. W. (1999 [1]). *Portrait de Benjamin*. In: *Sur Walter Benjamin*. Ed. Rolf Tiedemann. Paris: Éditions Allia.
- Adorno, T. W. (1999 [2]). *Sens Unique*. In: *Sur Walter Benjamin*. Ed. Rolf Tiedemann. Paris: Éditions Allia.
- Adorno, T. W. (2010). *Kierkegaard: Construção do Estético*. Tradução: Álvaro Valls. São Paulo: Editora Unesp.
- Adorno, T. W.; Horkheimer, Max. (1985). *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos Filosóficos*. Tradução Guido Almeida. Rio de Janeiro: Zahar.
- Adorno, T. W.; Benjamin, Walter. (2012). *Correspondência 1928-1940 Adorno – Benjamin*. Tradução José Macedo. São Paulo: Editora Unesp.
- Agamben, G. (2014). *O Príncipe e o Sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin*. In: *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Arendt, H. (1987). *Walter Benjamin: 1892-1940*. In: *Homens em Tempos Sombrios*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.
- Barthes, R. (1984). *A Câmara Clara: Ensaio sobre a fotografia*. Tradução Julio Guimaraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1955). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Illuminationen*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (1968). *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. *Revista da Civilização Brasileira*, v. IV, n. 19-20.
- Benjamin, W. (1969 [1]). *A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução*. In: Grünnewald, José Lino (Organizador e tradutor). *A Ideia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 55-95.
- Benjamin, Walter. (1969 [2]). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In: *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. Nova York: Schocken Books.

- Benjamin, W. (1970). *A Capacidade Mimética*. In: Chacon Vamireh (Organização e tradução). *Humanismo e Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Benjamin, W. (1975). *A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução*. In: Benjamin, Walter; Max Horkheimer; Theodor W. Adorno; Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores).
- Benjamin, W. (1972-1989). *Gesammelte Schriften* (7 Vols). Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann (Orgs.). Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (1984 [1]). *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1984 [2]). *Haxixe em Marselha*. In: *Haxixe*. Tradução Flávio de Menezes; Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1984 [3]). *Walter Benjamin: haxixe em princípio de março de 1930*. In *Haxixe*. Tradução Flávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1985 [1]). *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, v. I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1985 [2]). *A Doutrina da Semelhança*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, v. I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1985 [3]). *Pequena História da Fotografia*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, v. I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1985 [4]). *Sobre o Conceito da História*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, v. I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1985 [5]). *Experiência e Pobreza*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, v. I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1989 [1]). *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas*, V. III. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1989 [2]). *Parque Central*. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas*, V. III. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1989 [3]). *Paris do Segundo Império*. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas*, V. III. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. (2003 [1]). *Walter Benjamin: Selected Writings*. 4 v. Edited by Marcus Bullock e Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard University Press.

- Benjamin, W. (2003 [2]). *Agesilaus Santander*. In: *Walter Benjamin: Selected Writings*. V. 4: 1938-1940. Edited by Marcus Bullock e Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2006). *Passagens*. Tradução Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial/Governo Estado de São Paulo.
- Benjamin, Walter. (2009). *As Afinidades Eletivas de Goethe*. In: *Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe*. Tradução Mônica Krausz Bornebusch e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34/Livraria Duas Cidades.
- Benjamin, W. (2011 [1]). *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem do Homem*. In: Gagnebin, Jeanne Marie (Org., apresentação e notas). *Escritos Sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades.
- Benjamin, W. (2011 [2]). *A Tarefa do Tradutor*. IN *Escritos Sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. In: Gagnebin, Jeanne Marie (Org., apresentação e notas). *Escritos Sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades.
- Benjamin, W. (2012). *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk.
- Benjamin, W. (2013). *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM.
- Bensusan, H. & Freitas, J. A. (2018). *A Diáspora da Agência. Ensaio sobre o Horizonte das Monadologias*. Salvador: EDUFBA.
- Blanchot, M. (2018). *O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes.
- Blanqui, A. (2017). *A Eternidade pelos Astros*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Brassier, R. (2007). *Nihil Unbound: enlightenment and extinction*. New York: Palgrave Macmillan.
- Brylla, C & Kramer, M. (2018). *Cognitive Theory and Documentary Film*. New York: Palgrave Macmillan (ebook).
- Carroll, N. (2005). *Ficção, Não-Ficção e o Cinema da Asserção Pressuposta: uma análise conceitual*. In: Ramos, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. 1. São Paulo: Ed. Senac.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris: Les Editions Minuit.
- Deleuze, G. (1995). *L'immanence: une vie...* *Revue Philosophie*, n. 47. Paris: Les Editions de Minuit.
- Derrida, J. (2000). *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2021). *Donner le temps II*. Paris: Seuil.
- Eiland, H. & Jennings, M. W. (2014). *Walter Benjamin: A Critical Life*. Cambridge: Harvard University Press.
- Eilenberger, W. (2019). *Tempo de Mágicos: a grande década da filosofia 1919-1929*. Tradução Claudia Abeling. São Paulo: Todavia.
- Eisenstein, S. (1990). *Dickens, Griffith e Nós*. In: *A Forma do Filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar.

- Freud, S. (1981). *Lo Siniestro*. In: *Obras Completas*, V. III. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec.
- Flusser, V. (2008). *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.
- Gagnebin, J. M. 2014. *Comentário Filológico e Crítica Materialista*. In: *Limiar, Aura e Rememoração: Ensaio sobre Benjamin*. São Paulo, Editora 34.
- Grunnewald, J. L. (1969). *A Ideia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Habermas, J. (1979). *Consciousness-raising or redemptive criticism*. *New German Critique*, n. 17, pp. 30-59.
- Hansen, M. B. (1987). *Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the land of technology"*. *New German Critique*, n. 40, pp. 179-224.
- Hansen, M. B. (1993). *Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney*. *South Atlantic Quarterly*, v. 92, n. 1, pp. 27-61.
- Hansen, M. B. (2008). *Benjamin's Aura*. *Critical Inquiry*, v. 34, n. 2, pp. 336-375.
- Hansen, M. B. (2012). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- Heidegger, M. (1971 [1]). *Building Dwelling Thinking*. In: *Poetry Language, Thought*. New York: Harper Collins.
- Heidegger, M. (1971 [2]). *The Thing*. In: *Poetry Language, Thought*. New York: Harper Collins.
- Heidegger, M. (2002). *A questão da técnica*. In: Heidegger, M. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes.
- Heidegger, M. (2010). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Heidegger, M. (2018). *O Que É Uma Coisa?* Lisboa: Edições 70.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: the redemption of physical reality*. Oxford: Oxford University Press.
- Kracauer, S. (2009). *O Ornamento da Massa*. Tradução Carlos Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify.
- Lebovic, N. (2006). *The Beauty and Terror of Lebensphilosophie: Ludwig Klages, Walter Benjamin and Alfred Baeumler*. *South Central Review*, v. 23, n. 1, pp. 23-29.
- Leibniz, G. W. (2020). *La Monadologie*. Paris: MAPbook.
- Löwy, M. (2005). *Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o Conceito de História"*. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brandt; tradução das Teses: Jeanne Marie Gagnebin; Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo.
- Lukács, G. (2003). *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes.
- Liotard, J. F. (2005). *O acinema*. In: Ramos, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*, v. 1. São Paulo: Ed. Senac.
- Machado, A. (1984). *A Ilusão Especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense.

- Machado, F. de A. P. (2012). Apresentação. In: Benjamin, Walter. *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk.
- Matos, O. C. F. (2012). Apresentação. In: Adorno, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Adorno/Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp.
- Mbempe, A. (2018). *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições.
- Mbempe, A. (2021). *Brutalismo*. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições.
- Meillassoux, Q. (2006). *Après la finitude: Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris: Seuil.
- Nancy, J.-L. (2000). *Corpus*. Paris: Éditions Métailié.
- Nichols, B. (2005). *A Voz do Documentário*. In: Ramos, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*, v. 2. São Paulo: Ed. Senac.
- Rancière, J. (2017). Prefácio. In: Blanqui, Auguste. *A Eternidade pelos Astros*. Tradução Takashi Wakamatsu. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas Afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Ed. Senac.
- Ramos, F. P. (2018). *Ensaio sobre a A-Encenação no Filme Documentário. Aniki*, *Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 5, n. 2, pp. 236-256.
- Ramos, F. P. (2012). *A Imagem-Câmera*. Campinas: Papirus.
- Scholem, G. (1976 [1]). *Walter Benjamin and his angel*. In: *On Jews and Judaism In Crisis: select essays*. New York: Schocken Books.
- Scholem, Ge. (1976 [2]). *Walter Benjamin*. In: *On Jews and Judaism in Crisis: select essays*. New York: Schocken Books.
- Scholem, G. (1981). *Walter Benjamin: Histoire d'une amitié*. Paris: Calman-Lévy.
- Seligmann-Silva, M. (2013). Prefácio. In: Benjamin, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Trad. Gabriel Valadão Silva. Porto Alegre: L&PM.
- Seligmann-Silva, M. (2023). *Walter Benjamin e a guerra de imagens*. São Paulo: Perspectiva.
- Simondon, Gt. (2020). *Do Modo de Existência dos Objetos Técnicos*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Souriau, É. (2009). *Les Différents Modes d'Existence*. Paris: PUF.
- Traverso, E. (2018). *Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. Tradução André Bazamat. Belo Horizonte: Âyiné.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

**Cidade-babel e a diáspora brasiliense:
cinema direto e testemunho em *Fala Brasília*
(Nelson Pereira dos Santos, 1966)**

André Lima Monfrini*

Resumo: No curta-metragem *Fala Brasília* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, a capital brasileira é retratada como espaço de encontro de culturas, um estudo de caso da diáspora brasileira que marca a modernização e a urbanização contraditórias do país ocorridas ao longo do século XX. O tipo de arranjo fílmico produzido – um dispositivo de encontro filmado que se estabelece entre personagens – evoca a tradição do cinema verité francês em sua inclinação ao encontro com o real mediado por certa performatividade da experiência social. Ao recusar o uso da narração, o filme nos permite colocar sob tensão a leitura do modelo sociológico, consagrada explicação da história do documentário brasileiro que tem a obra de Jean-Claude Bernardet como ponto de referência. Propomos que *Fala Brasília* antecipa preocupações estéticas e políticas que seriam aprofundadas pelo documentário brasileiro ao longo do década de 1970.

Palavras-chave: documentário brasileiro; Nelson Pereira dos Santos; Brasília.

Resumen: En el cortometraje *Fala Brasília* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, la capital brasileña es retratada como un lugar de encuentro de culturas, un estudio de caso de la diáspora brasileña que marca la contradictoria modernización y urbanización del país que se produjo a lo largo del siglo XX. El tipo de arreglo fílmico producido –un dispositivo de encuentro filmado establecido entre personajes– evoca la tradición del cinema verité francés en su inclinación a encontrar la realidad mediada por una cierta performatividad de la experiencia social. Al negarse a utilizar la narración, la película permite tensionar la lectura del modelo sociológico, una explicación establecida de la historia del documental brasileño que tiene como punto de referencia la obra de Jean-Claude Bernardet. Proponemos que *Fala Brasília* anticipa preocupaciones estéticas y políticas que serían profundizadas por los documentales brasileños a lo largo de la década de los setenta.

Palabras clave: documental brasileño; Nelson Pereira dos Santos; Brasília.

* Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Doutorando no Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais. 05508-220 São Paulo, Brasil. Email: manfrim@gmail.com

Abstract: In the short film *Fala Brasília* (1966), by Nelson Pereira dos Santos, the Brazilian capital is portrayed as a meeting place for cultures, a case study of the Brazilian diaspora that marks the country's contradictory modernization and urbanization that occurred throughout the 20th century. The type of film arrangement produced - a filmed encounter device that is established between characters - evokes the tradition of French cinema vérité in its inclination to encounter reality mediated by a certain performativity of social experience. By refusing to use narration, the film allows us to put under tension the reading of the sociological model, a consecrated explanation of the history of Brazilian documentary that has the work of Jean-Claude Bernardet as a point of reference. We propose that *Fala Brasília* anticipates aesthetic and political concerns that would be deepened by Brazilian documentary throughout the 1970s.

Keywords: Brazilian documentary; Nelson Pereira dos Santos; Brasília.

Résumé : Dans le court métrage *Fala Brasília* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, la capitale brésilienne est présentée comme un lieu de rencontre des cultures, une étude de cas de la diaspora brésilienne qui marque la modernisation et l'urbanisation contradictoires du pays qui se sont produites tout au long de la période du 20ème siècle. Le type d'aménagement filmique ici employé - un dispositif de rencontre filmé qui s'établit entre les personnages - évoque la tradition du cinéma vérité français dans sa propension à rencontrer la réalité par l'intermédiaire d'une certaine performativité de l'expérience sociale. En refusant le recours à la narration, le film permet de mettre sous tension la lecture du modèle sociologique, explication établie de l'histoire du documentaire brésilien qui a pour référence l'œuvre de Jean-Claude Bernardet. Nous avançons l'idée que *Fala Brasília* anticipe les préoccupations esthétiques et politiques qui seront approfondies par les documentaires brésiliens tout au long des années 1970.

Mots-clés : documentaire brésilien ; Nelson Pereira dos Santos ; Brasília.

Introdução

A cidade de Brasília foi inaugurada em abril de 1960. Um conjunto amplo de agentes sociais se uniu em torno do notável esforço de construção física e simbólica que a cidade representou. O projeto de uma nova capital, ideia antiga,¹ foi o resultado da orquestração de interesses variados que iam desde o impulso nacional desenvolvimentista – que ganhara fôlego ao longo da década 1950 - até o programa, bastante sofisticado, formulado pela arquitetura moderna brasileira dentro de um percurso de longa duração iniciado ainda na década de 1930 por arquitetos ligados

1. A construção de uma nova capital para o país estava prevista ainda na Constituição de 1891. Em 1882 foi criada a Comissão Cruls, responsável por estudar e demarcar a área do futuro Distrito Federal. A constituição de 1934 dizia: “Será transferida a Capital da União para um ponto central do Brasil”, no que foi acompanhada do texto de 1946. O processo segue pelo governo Dutra. A área escolhida é definida em 1955 e, em 1956, Juscelino encaminha ao Congresso o anteprojeto que criava a Companhia Urbanizadora da Nova Capital, dando início à execução do antigo projeto de Estado. O projeto é sancionado sob a forma da Lei no 2.874, de 19 de setembro de 1956. O historiador Laurent Vidal argumenta que esta ideia tem origens na Nova Lisboa imaginada pela corte joanina no início do século XIX (VIDAL, 2009).

ao modernismo de primeira geração, sobretudo Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Vale lembrar a caracterização de Roberto Schwarz que descreveu Brasília como “me-gaexperimento modernista” (Schwarz, 2014: 245).

Assim, a nova capital brasileira, adicionada à vida urbana do país, tem uma série de características próprias e uma dinâmica de incorporação à realidade brasileira bastante particular. Brasília foi construída por iniciativa do governo, mobilizando a migração de milhares de trabalhadores provenientes sobretudo de estados como Bahia, Goiás e Minas Gerais, seduzidos pelas oportunidades de emprego criados pela construção civil massiva que os canteiros de obra representaram.² Este fluxo migratório do mundo rural para o mundo urbano tornou-se representativo do processo de modernização à brasileira. A *diáspora campo-cidade* tornou-se um signo importante da história brasileira do século XX, com as conhecidas implicações estruturais na vida urbana, na sociedade e no plano simbólico.

Neste artigo, abordo o curta-metragem *Fala Brasília*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1966, filme documental realizado na nova capital federal alguns anos depois de sua inauguração. O filme é centrado em depoimentos com candangos pioneiros, homens e mulheres que chegaram a Brasília naqueles anos iniciais, durante as obras (1956-1960), ou em seguida. Centrado no uso do som direto sincronizado à imagem – à época um expediente sendo gradualmente absorvido pelo documentário brasileiro –, o filme mergulha no que seriam aspectos linguísticos trazidos ao planalto central por brasileiros oriundos de diversas regiões do país, espécie de encontro etnográfico entre léxicos, repertórios e expressões culturais distintas. O fluxo migratório que a cidade possibilitou naquele momento é o pano de fundo da narrativa documental. Nelson acaba por criar um retrato deste que foi um dos grandes temas do documentário moderno brasileiro: a acomodação de grandes contingentes populacionais do mundo rural tradicional ao mundo das cidades, espaço da indústria, da sociedade de massas e do consumo capitalista. Evidentemente, em Brasília a ideia de modernidade/modernização tinha, naquele momento, feição particular, ancorada no projeto urbanístico e na agenda política modernista.

Buscarei demonstrar que *Fala Brasília* representa algum grau de ineditismo dentro do arco de longa duração que compreendeu o documentário moderno brasileiro. Se filmes como *Viramundo*, de Geraldo Sarno (1965) abordam o fenômeno da migração campo-cidade empregando o expediente da voz over de caráter sociológico – como identificou e descreveu Jean Claude Bernardet (2003 [1985]), em seu clássico historiográfico *Cineastas e imagens do povo* –, em *Fala Brasília*, veremos, nos deparamos com o protagonismo da entrevista e do testemunho em chave mais próxima à tradição do cinema direto e do cinema verdade. Ou seja, o filme de Nelson Pereira proporciona uma “escuta atenta” do que foi a experiência das classes populares no contexto de Brasília

2. Segundo Nair Heloísa Bicalho de Sousa, no Censo Experimental de Brasília de 1959, 23% da população moradora no recém criado Distrito Federal era de Goiás, 20,3% de Minas Gerais e 13,5% da Bahia (Bicalho, 1983: 37).

Vozes faladas no documentário moderno brasileiro

Faz já bastante tempo que um dos critérios fundamentais utilizados para a escrita da história do documentário brasileiro tem sido a presença e as formas de uso da *palavra falada*, seja ela enunciada por personagens, seja a palavra cujo polo de emissão são os próprios cineastas, quando organizam um texto narrado que comenta, tensiona ou reflete sobre as imagens postas na tela. A dicotomia entre duas tipologias básicas de vozes – a entrevista e a narração descorporificada – se converteu em uma espécie de baliza teórica e historiográfica que vem acompanhando o documentário brasileiro desde ao menos os anos 1980, quando começaram esforços mais sistemáticos de reflexão a respeito de nosso cinema moderno. É interessante notar que esse tema ocupou tanto cineastas quanto historiadores e críticos, situação que deu ensejo a um produtivo sistema de trocas estéticas. Criou-se um circuito em torno da(s) voz(es) narradoras, que influenciou sobre dinâmicas próprias à linguagem cinematográfica documental.³ Ainda que estas duas tipologias não sejam, evidentemente, excludentes na forma dos filmes, passaram a configurar dois polos antagônicos. Quase todas as tentativas de dar um sentido histórico às mudanças que ocorrem na linguagem documental enfatizaram deslocamentos ocorrendo dentro do universo configurado pelo uso destas vozes.

Há uma leitura histórica hegemônica, que buscarei descrever e comentar. A ideia central é a seguinte: entre os anos 1960 e os anos 1980 teria ocorrido o gradual deslocamento de ênfase do polo da *narração* em direção ao polo da *entrevista*. No quarto de século correspondente ao arco longo do documentário moderno brasileiro, teríamos feito a passagem do predomínio da primeira em direção ao predomínio da segunda. Da certeza política e social do “modelo sociológico” à primazia do encontro com o *outro*, alteridade que o/a cineasta registra em sons e imagens sincronizados.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, no livro *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (2008),⁴ argumentam que a presença da entrevista seria uma das marcas fundamentais da produção documental dos anos 1990 e 2000. A obra de Eduardo Coutinho seria exemplar desta busca pelo encontro com outro mediado pela entrevista como forma fílmica, mas as autoras elencam uma série de outras cinematografias que trilharam caminho parecido.⁵ Esta “dominância do

3. O caso mais conhecido diz respeito à influência de textos de Bernardet sobre *Cabra marcado para morrer*. Segundo Eduardo Coutinho: “antes de fazer o *Cabra*, uns dez anos... 75, 76, que eu tava em televisão e pretendia voltar mas não sabia como, digamos que... uma espécie de... coisa imantada, que eu lia e me provocava todo o tempo era o que o Jean-Claude escrevia nos anos 1970 e 1980. Basicamente sobre o documentário, mas não só. [...] no período então que eu pensava em fazer o *Cabra* eu me alimentei [...], eu fiz o *Cabra* um pouco do jeito que eu fiz em resposta às questões que o Jean-Claude colocava [...] eu fiz o filme um pouco para ele”. Depoimento de Coutinho em 28/03/2006, em uma mesa-redonda do 11º Festival É Tudo Verdade, parcialmente transcrito em *Nota introdutória* a reedição de *Brasil em Tempo de Cinema* (Bernardet, 2007: 11). Os termos e os desdobramentos históricos e estéticos deste sistema cineastas/críticos poderiam, me parece, ser investigados mais a fundo pela historiografia do cinema brasileiro.

4. Escolho este texto em função do caráter panorâmico e de ampla divulgação que caracteriza o livro. Quero com isso enfatizar que esta interpretação sobre a história do documentário brasileiro encontra-se bastante consolidada.

5. *Janela da Alma* (João Jardim e Walter Carvalho, 2002), *Morro da Conceição* (Cristiana Grumbach, 2005),

‘verbalizável’” (Ibidem: 27), como caracterizam, teria no jornalismo televisivo uma referência e estaria centrada na articulação, com particular densidade, entre testemunho individual e memória coletiva. A intenção aqui não é avançar neste assunto, mas sim observar como foi descrita a passagem do modelo anterior a este, no qual a entrevista ganha destaque. Vejamos o que dizem as autoras:

Cabra marcado para morrer pode ser visto também como marco inaugural,⁶ na obra de Eduardo Coutinho, da ênfase na palavra falada, enunciada nas conversas entre diretor e personagens, observadas pelo aparato cinematográfico. *Santo Forte* radicaliza essa postura e evidencia, ao mesmo tempo, parâmetros de uma abordagem que se tornou muito influente no documentário brasileiro dos anos 80 e 90: o privilégio da entrevista, associado à *retração* na montagem de uso de recursos narrativos e retóricos, *particularmente da narração ou voz over*, considerada uma interpretação excessiva, que dirige sentidos, fabrica interpretações. É como se a pré-disposição de dar voz aos sujeitos da experiência (já presente no documentário do Cinema Novo, mas então associada à voz *over* interpretativa ou totalizadora) *fosse ganhando força, a ponto de abolir ou subjugar outras formas de abordagem*. [grifos meus] (Lins & Mesquita, 2008: 27).

O trecho é significativo pela síntese que faz do processo histórico e dos rearranjos ocorridos na esfera da linguagem, e está afinado à leitura historiográfica a qual faço referência. Segundo esta visão, o uso da entrevista teria *ganhado terreno sobre a voz over*, gradualmente deixada de lado por sua natureza excessivamente totalizante, e cujas raízes residiam na cultura política nacional-popular e no papel por ela atribuído ao artista intelectual engajado. Para que a entrevista tenha *avanzado sobre* as formas tradicionais de uso da narração foi preciso que as/os documentaristas propusessem novos usos, arranjos, formatos e estratégias.

Embora a historiografia tenha consolidado os anos 1970 e 1980 como o período correspondente a este deslocamento, meu ponto aqui será observar como *Fala Brasília* encaminha elementos deste expediente formal ainda num momento inicial, meados dos anos 1960. Ao fim do texto comento como este filme “fora do diapasão” se soma a outras obras que escaparam às leituras clássicas do documentário nacional-popular, dado que permite revisitarmos criticamente os textos de Jean-Claude Bernardet, processo que vem sendo empreendido por outros autores e autoras.

Estamira (Marcos Prado, 2006) são alguns exemplos elencados pelas autoras. Eu acrescentaria: *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, Kátia Lund, 1999) e *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003).

6. A ideia de que *Cabra marcado para morrer* constituiu, a um só tempo, um corte e um “marco inaugural” também é hegemônica na escrita da história do documentário brasileiro. Essa visão pode ser encontrada também em Xavier, 2001.

Dispositivo e cinema de encontro diante da diáspora brasileira

Nelson Pereira dos Santos foi o primeiro cineasta do núcleo organizador do Cinema Novo a filmar a cidade de Brasília, em 1966. A Universidade de Brasília, idealizada ainda no governo Juscelino Kubitschek, foi oficialmente criada em 1962 com participação ativa de Darcy Ribeiro e do educador Anísio Teixeira. O projeto educacional progressista que havia orientado a UnB no primeiro momento caminhava junto com o projeto mais amplo de modernização cultural que a própria cidade propunha.⁷ Ao longo do tempo, a universidade se constituiu como um importante centro irradiador da produção intelectual, cultural e artística da capital. Os laços entre o ambiente universitário e o pensamento e a prática cinematográficas foram particularmente estreitos. Em 1965, Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, Lucila Bernardet e Nelson Pereira dos Santos⁸ são algumas das figuras que foram à Brasília participar da fundação do que seria o primeiro curso universitário de cinema do país, uma história relativamente conhecida pela importância que os eventos têm para a consolidação do ensino de cinema no Brasil.

Ocorre que os primeiros anos de funcionamento da instituição são marcados por intensa repressão e atritos políticos com o recém iniciado regime militar, que via na UnB um foco subversivo.⁹ Logo nos primeiros dias após o golpe, o campus é ocupado por tropas da Polícia Militar de Minas Gerais e, em outubro de 1965, ocorre a demissão em massa de professores após uma greve por conflitos políticos, processo que desliga Nelson Pereira dos Santos da UnB e o faz voltar ao Rio de Janeiro.¹⁰ A passagem do diretor pela universidade brasiliense é, portanto, breve, mas rende como fruto o interessante curta-metragem *Fala Brasília*.

Escolho sublinhar o vínculo institucional entre o cineasta e a universidade porque este me parece ser um dado relevante no que se refere à produção do filme, ao mesmo tempo que ajuda a caracterizar a vida cultural da nova capital brasileira naquele momento. A universidade era, afinal de contas, talvez o único polo de atra-

7. Esta relação, entre o projeto que deu sustentação ideológica à UnB e o projeto nacional que Brasília representou, é tema do filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Brasília contradições de uma cidade nova* (1967). Segundo Sérgio Moriconi: “Este projeto permaneceria de pé (apesar das incontáveis turbulências) até a promulgação do AI-5 em 1968. O cinema era uma parte dele. O revolucionário curso de cinema da UnB se tornaria uma referência nacional. Sua desmobilização criaria um vácuo.” (Moriconi, 2012: 19).

8. Nelson Pereira dos Santos conta, em depoimento colhido pelo CPDOC da Fundação Getúlio Vargas em 2013, que o responsável por levá-lo para lecionar na UnB foi Pompeu de Souza, então diretor da Faculdade de Comunicação de Massas. Pompeu de Souza foi uma figura política importante no contexto brasiliense. Ligado ao grupo político de Juscelino Kubitschek, integrou o bloco de oposição à ditadura e foi deputado constituinte em 1986-87. Ver Santos, 2013: 30.

9. A crise na universidade chega ao auge em 18 de outubro de 1965 quando 15 professores são arbitrariamente demitidos. Este episódio desencadeia um processo de demissão coletivo de mais de 200 docentes da instituição, entre eles Nelson Pereira dos Santos, Lucila Bernardet e Jean-Claude Bernardet. Para uma narrativa detalhada sobre o processo repressivo ocorrido na UnB entre 1964 e 1968, ver Moriconi, 2012: 79-97. Uma versão mais sintética pode ser encontrada no site da instituição: “*Invasões históricas*”: URL <https://unb.br/a-unb/historia/633-invasoes-historicas?menu=423>. Acesso em 09/09/2024.

10. “O curso demorou nem um ano. Teve uma greve política, etc, etc, e a direção da universidade demitiu o Pompeu [de Souza] e outros professores. Então nós, em solidariedade ao Pompeu pedimos demissão. 200 professores. A universidade, praticamente, fechou naquele momento. Aí voltei para o Rio.” (Santos, 2013: 30).

ção profissional para artistas e intelectuais atuarem em Brasília, cidade onde não estava ainda plenamente constituído um circuito profissionalizado de arte ou um mercado de consumo cultural.

O ambiente universitário, apesar da turbulência em meio aos anos iniciais de ditadura que resultou nos episódios mencionados, oferecia a possibilidade de um emprego estável, alguma liberdade intelectual¹¹ – ainda que ameaçada pela repressão política, que se intensificou com o AI-5 - e, no caso dos professores-cineastas, condições para a realização de filmes, mesmo que produzidos junto aos alunos ou em condições técnicas limitadas.¹²

Uma questão histórica possível é se esse tipo de interação entre a realização cinematográfica e sua guarida institucional dentro de um ambiente de ensino poderia favorecer a opção por filmes documentários, hipótese que poderá ser enfrentada em outros trabalhos. É certo que a UnB seguiu sendo um espaço onde o cinema documental teve papel de destaque, inclusive no que se refere a estrutura e organização de seu curso de cinema. O documentarista Vladimir Carvalho, por exemplo, figura importante na tradição documentária brasileira, passou a ser professor na instituição em 1969, e seguiu no quadro docente, tendo produzindo diversos de seus filmes em parceria com a universidade.¹³



Fig. 1.1 - *Fala Brasília* identifica os personagens com letreiros que identificam seus estados de origem.

Foi também este o caminho encontrado por Nelson Pereira dos Santos em *Fala Brasília*. O filme foi realizado em parceria com a disciplina de Linguística, ministrada pelo também professor da UnB, Nélson Rossi, e contou com o apoio do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo).¹⁴ A premissa era investigar relatos de vida de um conjunto de personagens migrantes na tentativa de produzir, através de

11. “Porque no cinema, quando a safra é boa, dá para viver um pouco, não muito, de cinema, na minha experiência. Então tinha que ter uma... um trabalho seguro para sustentar a família. O que é que eu fiz? Eu fiz concurso para... Primeiro eu fui ser professor em Brasília, também, levado pelo Pompeu de Sousa.” (*Ibidem*: 30).

12. Em depoimento colhido por Sérgio Moriconi, Jean-Claude Bernardet diagnostica, com ironia anedótica, a precariedade do primeiro momento do curso de cinema: “O Nelson não tinha à disposição absolutamente nenhum recurso, de película ou de equipamento. Acho que ele tinha uma câmera, mas nada para botar dentro da câmera.” (Moriconi, 2012: 82).

13. Sobre uma possível afinidade entre Brasília e o cinema documental, ver *Brasília e o documentário (Quadro 24)* (Mattos, 2008: 159-161).

14. “Bernardet acha que Paulo Emílio e Nelson Pereira haviam conseguido um financiamento - ele não se lembra muito bem - com o Instituto Nacional do Livro”. Relato de Bernardet, transcrito em (Moriconi, 2012: 83). É provável que o filme tenha utilizado equipamentos ou a moviola do INCE, no Rio de Janeiro.

um dispositivo documental centrado em entrevistas e no uso do som direto, espécie de mapeamento etnográfico a respeito dos modos de falar e formas de expressão oral trazidas à Brasília pelos trabalhadores pioneiros.

Escolhidos os personagens através de uma pesquisa prévia, o filme perfila sequências baseadas no diálogo entre estes pioneiros de Brasília. Ao invés do formato mais tradicional de entrevista, em que o(a) diretor(a) é o interlocutor privilegiado de personagens-depoentes, *Fala Brasília* organiza conversas entre personagens. Construído este dispositivo simples, os encontros entre anônimos se dão com bastante liberdade, ainda que conduzidos e mediados pela ação do cineasta. O filme impressiona pelo grau de intimidade que se estabelece em determinados momentos: os candangos pioneiros conversam entre si a respeito das condições de vida em seus estados de origem. Falam sobre moradia, ofertas de emprego, dinâmicas sociais e culturais.

Os entrevistados são identificados por escrito na tela, por meio dos nomes de seus estados de origem. O primeiro a falar é José Maria de Souza, depoente identificado por um letreiro como sendo natural do Pará. Ele é filmado no centro da cidade, no cruzamento dos eixos rodoviários, conversando com um senhor mais velho - “Amazonas” -, que lhe pergunta: “você não sente mais saudade do peixe do que mesmo da terra? O que sinto mais saudade aqui em Brasília é do peixe.” Fica de saída estabelecida a natureza das interações que o filme propõe a seus depoentes. Apesar da variedade de situações, e valendo-se de modulações interessantes de arranjo, *misè-en-scene* e trabalho de câmera, *Fala Brasília* repete o seguinte expediente: relatos de trabalhadores anônimos, de baixa ou média renda, cujas trajetórias de vida foram marcadas pelo processo de migração para a nova capital. A cidade é retratada como espaço capaz de absorver, por suas características próprias, brasileiros(as) de origens e realidades diversas.

Não há entre as locações do filme sequer um espaço doméstico ou privado. O curta dispõe seus personagens sempre no espaço público brasiliense, em geral em locais icônicos ou de paisagem reconhecível: a Plataforma Rodoviária, o Teatro Nacional (em construção), a Esplanada dos Ministérios. Em 1966 o Plano Piloto era um conjunto arquitetônico recentemente construído e parcialmente em obras. É patente o esforço na composição visual dos planos de modo a sublinhar a paisagem urbana como palco da encenação e dos relatos oferecidos. O filme utiliza a arquitetura da cidade como espaço privilegiado de *misè-en-place*. O grupo de cineastas-estudantes, ao menos na composição formal dos enquadramentos e na lida com o espaço urbano muito característico da cidade, acaba por se valer da monumentalidade cívica que a arquitetura moderna impõe aos espaços públicos da região central do Plano Piloto.

O mencionado senhor amazonense tem atrás de si as obras do Teatro Nacional, posicionado no Eixo Monumental. Ele nos conta sobre o bairro Educandos, na cidade de Manaus, onde as moradias populares são construídas sobre palafitas que avançam sobre as áreas alagadas de água:

Naquelas casas, você não tem uma ideia do que seja aqui em Brasília. Eu acho que um engenheiro copiou aquilo. É um orgulho que nós amazonenses temos, é ver aquelas casas que são feitas em pilotis. É justamente a ideia de Educandos, aquelas casas em cima dos paus, e aqui as construções todas são em cima de pilotis. Então é uma coisa que foi decorada quase da nossa terra.



Fig. 1.2 - Os enquadramentos reforçam relações figura/fundo, sublinhando espaços icônicos da arquitetura da cidade. Neste caso, o mais expressivo, vemos ao fundo o Teatro Nacional em obras.

Interessa à narrativa cotejar a matéria cultural de tom regionalista com os códigos de modernidade que Brasília introduziu no imaginário brasileiro naquele momento. A conversa segue; falam sobre possibilidades de estudo e sobre os custos de vida. Antes que a sequência se encerre, o mesmo homem, figura articulada, argumenta, tentando dar resposta ao fenômeno que é no fim das contas o interesse central do filme:

Agora, o que traz a gente pra cá, é a falta de trabalho. Lá não há trabalho. O sujeito trabalha seis meses, e quando a chuva arrega ninguém pode mais trabalhar, para as construções, e o que que a gente faz? Imigra. E qual é o lugar? O lugar ideal é Brasília.

Na Rodoviária, espaço físico recorrente no retrato cinematográfico de Brasília,¹⁵ um outro grupo conversa sobre trabalho. Um dos homens, alagoano, chegou à cidade e buscou emprego na construção civil que ergueu o Palácio do Alvorada. Foi empregado pela Construtora Rabello¹⁶ por “45 cruzeiros por hora, 17 horas por dia”.

15. *Fala Brasília, Brasília contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967) e *Conterrâneos velhos de guerra* (Vladimir Carvalho, 1990-91) todos trazem a mesma tomada, feita de forma muito semelhante: o(a) operador(a) de câmera desce as escadas rolantes enquanto filma, o que produz uma bonita imagem em movimento que descreve o espaço físico da rodoviária e sua inserção no centro da cidade. A meu ver, a imagem se repete no cinema porque sua identificação com o ponto de vista de alguém que visita ou mora em Brasília é imediato, trata-se de uma experiência visual icônica da cidade.

16. Fundada pelo engenheiro mineiro Marcos Paulo Rabello, a Construtora Rabello foi a principal empresa responsável pela construção civil que ergueu Brasília. A firma esteve envolvida nas obras do Palácio da Alvorada, do Palácio do Planalto, do Teatro Nacional de Brasília, do Palácio do Jaburu, da Universidade de Brasília, da Catedral Metropolitana de Brasília, da Rodoviária de Brasília, do Supremo Tribunal Federal, entre outros edifícios.

Outro personagem, interlocutor do anterior, fornece uma informação expressiva da adaptação de uma população campesina ao mundo urbano recém erguido de Brasília: trabalhava na roça, agora é vigia.

A narrativa registra a experiência de homens e mulheres trabalhadores, pertencentes ao campo popular. Quando observamos o documentário moderno realizado no Distrito Federal entre os anos 1960 e 1980, é possível falar em um projeto de memória popular que tratou do processo de conformação – física e simbólica – da nova capital. *Fala Brasília* é pioneiro no que se refere à expressão desta memória pelo cinema brasileiro. Essa tradição encontra desdobramentos posteriores, em obras de Joaquim Pedro de Andrade, Vladimir Carvalho¹⁷ e Geraldo Sobral Rocha. Na vertente contemporânea e com particularidades, Adirley Queirós pode também ser situado nesta mesma chave, preocupada em dar corpo e voz à violenta experiência popular no contexto brasiliense.

Brasília é compreendida em sua dimensão de experiência coletiva cuja organização de base, além da mitologia política, é o fluxo migratório massivo. Um ambiente marcado pela presença masculina - quase absoluta, ao menos até certo momento -, para onde afluíram brasileiros de regiões pobres.¹⁸ O mundo do trabalho, a questão urbana e sobretudo o acesso a moradia são os eixos centrais que esta tradição cinematográfica escolheu retratar. Na perspectiva ideológica destes filmes, este conjunto de temas se apresenta articulado, unidos pela engrenagem das relações de produção e trabalho cuja origem é a construção física da nova capital. Para essa leitura, a cidade é uma espécie de Babel, espaço de múltiplas línguas e repertórios.

Em *Fala Brasília* a ênfase recai sobre o estudo “linguístico”, os modos de falar e os sotaques, códigos de um espaço marcado, desde sua construção, pelo encontro de culturas. A “pesquisa dialectológica”¹⁹ – como apresentado na cartela inicial – se justifica pelo fato de Brasília se apresentar como *topo* privilegiado para o exame detido de um certo multiculturalismo à brasileira.

O tom do filme, no que se refere à formulação de um dispositivo de pesquisa cinematográfica, se aproxima da tradição do cinema *verité* francês dos anos 1960. Alguns elementos permitem aproximar *Fala Brasília* do conhecido *Crônica* de um verão (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961). O diálogo se dá pela tentativa de aproximação entre cinema documental e expedientes de pesquisa próprios às ciências humanas. Nos dois filmes esta inclinação surge de um gesto de pesquisa que é anterior ao cor-

17. Esta posição diante da realidade histórica se assemelha ao discurso formulado em *Conterrâneos Velhos de Guerra*, lançado já no início dos anos 1990. Neste filme, a dimensão cultural das variadas matrizes regionais que se dirigiram à Brasília ganha destaque, ao mesmo tempo em que se investiga – como em *Fala Brasília* – as estratégias de sobrevivência de que se valeram os trabalhadores e trabalhadoras no ambiente brasiliense.

18. James Holston aponta que nos alojamentos de trabalhadores do setor privado (cuja gestão era distinta da Cidade Livre, operada pela Novacap, onde era mais comum a presença de famílias) 91% dos cerca de 17 mil homens vivia sem família. O ano de 1958 é marcado por secas rigorosas na região Nordeste, o que aumenta o fluxo migratório e desestabiliza o “tênue equilíbrio entre a oferta e a procura de casas”, “elevando os aluguéis e a superlotação.” (Holston, 1993: 169).

19. Uma cartela no início do filme traz o seguinte: “Pesquisa e realização dos alunos da Escola de Cinema da Universidade de Brasília sob a orientação do professor Nelson Rossi.” De acordo com Sérgio Moriconi: “Segundo Bernardet, coube aos alunos de cinema apenas trabalhar no filme, produzido a partir da pesquisa efetuada, toda ela, pelos alunos de Linguística.” (Moriconi, 2012: 83).

po a corpo com os personagens e a realidade. Em *Crônica*, a narrativa começa com os dois realizadores em cena. Eles apresentam alguns pontos de partida e os procedimentos do que será um filme-pesquisa, encontro com o real mediado e organizado pelo fazer cinematográfico. Já em *Fala Brasília* temos a seguinte cartela: “Brasília, que é o encontro dos falares regionais do Português do Brasil, motivou a realização deste filme como parte de uma pesquisa dialectológica”. O corte linguístico, estabelecido dentro do ambiente universitário, se desdobra na realização do filme, que passa então a ser um experimento de formato do enquadramento proposto pela pesquisa teórica, espécie de confluência entre estudo de campo e fazer artístico.²⁰

Temos então um conjunto de sequências nas quais os pioneiros de Brasília assumem a condução da narrativa sem a necessidade da intervenção de voz narradora ou qualquer voz de autoridade que organize a experiência. Não temos, diferentemente do filme de Rouch e Morin, os corpos dos realizadores em cena.²¹ Mesmo assim é possível pensar *Fala Brasília* como um filme dispositivo, ainda que um dispositivo simples e reduzido a poucos elementos. Seguindo a tradição do cinema verité, interessa produzir uma situação, mesmo que orientada pela e para as filmagens, no interior da qual os personagens atuarão ou serão convidados a atuar. Marcius Freire sintetiza este procedimento da seguinte forma, observando a trajetória de Jean Rouch: “Ao engendrar uma situação não existente no mundo histórico e registrar o seu desenrolar, Rouch estava, de fato, inventando aquilo que, hoje, se tornou um epifenômeno do documentário [contemporâneo]: o filme de dispositivo.” (Freire, 2015: 287-288). Cria-se assim um campo aberto para a performatividade, espécie de palco cênico conformado pela narrativa que permite aos personagens relatarem experiências de vida, acionarem memórias e formularem interpretações sobre a realidade e sobre o “mundo histórico” (Nichols, 2005) no qual estão inseridos.

Em *Crônica de um verão*, na sequência em que a personagem Marceline, Rouch, Morin e um grupo de pessoas, entre elas dois rapazes congoleses, conversam ao redor de uma mesa, temos um encontro organizado e mediado pelos cineastas, situação que permite o choque muito revelador entre as trajetórias e as experiências

20. No mesmo depoimento colhido pelo CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, Nelson Pereira explica um pouco do processo de pesquisa em busca do conjunto de personagens que participaram do filme. “Nelson Rossi propôs uma pesquisa sobre o falar brasileiro. Todos os grupos. E meus alunos fizeram a pesquisa junto com os alunos de linguística. (...) E foram na cadeia, foram na penitenciária, foram no hospital, foram não sei aonde para perguntar: ‘Onde é que você nasceu?’ - e fazendo a pesquisa pela origem de cada um e o modo que cada... como o cara falava, se ele tinha uma formação escolar, o nível da formação de cada um. Então, ‘esse serve, aquele não serve’. Porque para a pesquisa interessava aquele que fosse o mais puro, digamos assim, ou seja, veio do Ceará, mas ele não foi na universidade em Brasília, nem frequenta clube do [incompreensível].” (Santos, 2013: 31). É também importante lembrar que, da mesma forma que a classe trabalhadora da cidade, os alunos da UnB vinham também de diversas regiões do país. “‘Isso era’ - nota Bernardet - ‘indiscutivelmente uma consciência, quase uma crença, talvez ainda difusa, mas a gente falava constantemente nisso, e o fato de ter alunos que vinham de vários pontos do Brasil, alunos muito heterogêneos, tanto nas suas proveniências, quanto nas suas origens sociais e níveis de formação secundária, reforçava essa impressão’”. (Moriconi, 2012: 83).

21. Na cinematografia de Rouch, o corpo do cineasta adentra a cena pela primeira vez em *La pyramide humaine* (1959). Nos filmes anteriores, ocorre algo semelhante ao que se dá em *Fala Brasília*: “Um corpo efetivamente virtual cuja presença, sentida, ouvida, mas não vista, ocupa espaço primordial na conformação do dispositivo e suas consequências, mas não participa da materialidade do corpo-filmico.” (Freire, 2015: 293). É importante registrar que, em *Fala Brasília*, a interlocução com a equipe fora de quadro não é utilizada pela montagem ou se faz presente na banda sonora.

vividas pelos personagens. Nesse contexto, Marceline expressa posições racistas ao dizer que não se casaria com um homem negro. A conversa segue, e os interlocutores de Marceline trazem à tona relatos marcados pela violência racial e pelos conflitos por descolonização no contexto africano. O filme foi produzido durante a guerra da Argélia, e Rouch e Morin tinham interesse em retratar a repercussão, em Paris, destes eventos. Os cineastas intervêm na discussão, chamam a atenção dos rapazes para a tatuagem que Marceline carrega no braço. Ela então relata a deportação para um campo de concentração durante a guerra, motivo da inscrição em sua pele, e reflete sobre o caráter plurinacional do antissemitismo, neste aspecto específico semelhante à violência racial vivenciada por seus interlocutores.

O diálogo travado, centrado em experiências traumáticas, permite o cotejamento de trajetórias e pontos de vista distintos, mas atravessados por certo denominador comum. O dispositivo criado por Rouch e Morin consiste em criar as condições para que esse encontro ocorra para que dele possam emergir sentidos e significados que se projetam sobre as experiências narradas. A “situação engendradora”, como propõe Freire,²² permite que ganhem forma relatos de tons autobiográficos,²³ experiências individuais que reverberam dinâmicas sociais mais amplas.

Fala Brasília está situado nesta mesma tradição, articulando um cinema documental de caráter mais aberto e reflexivo que pretende menos apontar uma interpretação totalizante da realidade e mais compreender certo enredamento de visões de mundo que se articulam em determinada circunstância. O filme lida com a moldura da pesquisa linguística, mas a atenção do cineasta se volta especialmente ao conteúdo testemunhal daquilo que é enunciado pelos trabalhadores pioneiros. Visto o filme a certa distância, fica nítido que importam menos os sotaques e regionalismos da oralidade, e mais as oportunidades de vida material que Brasília poderia, ou não, oferecer a esta população. Dessa forma, o filme consegue articular a Brasília mitológica com as características da migração em seu sentido mais sociológico. *Fala Brasília* aponta, com bastante sensibilidade, para a dimensão potencialmente traumática daquela experiência. Na capital, naquele momento, estavam em jogo, como o filme demonstra, desejos pessoais, perspectivas de vida e de futuro dessa população e de seus familiares. É nesta chave que passa a ser importante que os personagens dialoguem entre si através do sistema de *mise-en-scene* construído pelo filme. Cria-se, ainda que de forma fugaz, uma rede de solidariedade entre os pioneiros da cidade, que partilham experiências e análises da realidade histórica. Os relatos ressoam uns sobre os outros, disparando faíscas de uma experiência que é fundamentalmente coletiva.

22. Como aponta o autor, este é um expediente presente no cinema de Rouch desde *Jaguar* (1954-1967), obra em que o cineasta “desenraizou” Lam, Illo e Damouré, seus três personagens, de suas comunidades e os inseriu em uma realidade totalmente fabricada (Ibidem: 288).

23. Freire discute os limites e zonas de contato entre as noções de filme-ensaio, filme autobiográfico e filme dispositivo. São questões que escapam ao interesse do raciocínio aqui desenvolvido, mas vale apontar que o dispositivo de *Fala Brasília* acaba servindo ao propósito de produzir narrativas de fundo autobiográfico, ainda que organizadas por um fluxo narrativo de natureza fragmentada.

Nelson Pereira dos Santos e Nelson Rossi demonstram, nos primeiros anos após o golpe militar de 1964, estarem atentos a determinadas particularidades do processo de urbanização do país que o contexto brasiliense permitia observar. Lembremos do que diz o senhor amazonense: “você não sente mais saudade do peixe do que mesmo da terra? O que sinto mais saudade aqui em Brasília é do peixe.” A migração do mundo rural comunitário para o mundo urbano é central em *Fala Brasília*. O historiador Marcos Napolitano oferece uma síntese de como esse processo foi lido pela representação cultural e pelo cinema em particular, no contexto do regime militar:

Se o regime propiciou uma integração nacional pelo alto, o que se viu de fato é a desintegração das comunidades e das famílias populares, sem o tempo devido de adaptação e inserção nas novas sociabilidades urbanas, causando novos traumas individuais e coletivos. (Napolitano, 2017: 307).

Este enquadramento será retomado e aprofundado pelo cinema brasileiro ao longo dos anos 1970 e 1980,²⁴ conforme avança o processo que ficou conhecido como modernização conservadora. Aqui o importante é ressaltar que *Fala Brasília*, por sua estrutura fílmica e pela forma como dá voz aos testemunhos dos personagens, se põe afinado à ideia de “averiguação da trajetória das próprias classes populares sob a ditadura, marcadas pelo signo da diáspora (Ibidem: 307)”, que ganhará densidade no cinema brasileiro no período subsequente.

No caso de Brasília, temos como especificidade o fato da migração ter origem nos canteiros de obras que construíram a cidade. Esta população acabou se instalando nas periferias da cidade. No contexto brasiliense, *Fala Brasília* é sem dúvida um marco inaugural no que se refere ao debate migração/integração ao mundo urbano, debate que será levada adiante por outros cineastas já mencionados, como Joaquim Pedro de Andrade e Vladimir Carvalho, também ligados a projetos de engajamento político e ao cinema moderno.

Retratar a adaptação dos migrantes ao espaço urbanizado de Brasília é, para esta perspectiva, uma forma de investigar a experiência da classe trabalhadora que se estabeleceu no Distrito Federal desde então e ao longo das décadas seguintes. São elementos que se comunicam: a construção da cidade no final dos anos 1950; a migração de contingentes populacionais massivos oriundos de diversas regiões do país; e a formação de uma periferia apartada e distante do Plano Piloto, processo que ocorreu ao longo das décadas seguintes.

24. A migração para os grandes centros urbanos foi um tema tratado também pelo cinema de ficção produzido num período posterior. Para citar somente alguns exemplos emblemáticos: *A Queda* (Nelson Xavier e Ruy Guerra, 1978), *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1981) e *A Hora da Estrela* (Suzana Amaral, 1985).



Fig. 1.3 - Na sequência final, *Fala Brasília* reúne seus personagens na Concha Acústica criando um jogo de teatralização.

Jogo cênico e os limites do modelo sociológico

Fala Brasília registra seus personagens no espaço público e formula agenciamentos cênicos e visuais para que estas interações se tornem matéria expressiva. A sequência final do filme foi registrada na Concha Acústica da cidade e chama a atenção pelo tratamento particular que recebe. Quase todos os personagens que participam do filme estão ali, também este um espaço público moderno, teatro a céu aberto projetado por Oscar Niemeyer. A Concha Acústica condensa o ideal de ágora cívica pretendida pelo projeto modernista. Na sequência de encerramento, os cineastas escolhem filmar os personagens dispostos no espaço cênico em sentido estrito: um palco de teatro.

Realiza-se nesse momento uma espécie de reflexão metalinguística sobre o dispositivo de pesquisa que estrutura o filme. Os personagens relatam como foram abordados pelos estudantes, como seus testemunhos foram registrados e os objetivos imaginados para este processo. Mencionam que as entrevistas de pesquisa foram realizadas com gravadores de som, e sem câmeras. Somente num segundo momento foram filmados, dimensão que tem relevância na perspectiva de um filme cujo tecido dramático está centralmente baseado no uso do som direto sincrônico.²⁵ Novamente temos a inclinação do cinema verité em trazer para dentro da narrativa processos auto reflexivos. A sequência busca ser um fechamento também da pesquisa linguística (“dialectológica”). O tom da encenação tem registro diferente do resto do filme, mais composto, sem improvisos. Seguidamente os personagens declamam as mesmas palavras brasileiras que estão desenhadas em placas e são seguradas fora de quadro por alguém da equipe do filme (cobra, macaco, peixe, anzol). A intenção é cotejar a forma como as palavras são enunciadas, de modo a recuperar a perspectiva comparada do estudo linguístico. A sensação que se tem, no entanto, é de certa frustração do projeto inicial: a despeito de algum sotaque, ou variações prosaicas de vocabulário (anzol por isca), a língua nacional parece mais homogênea do que o imaginado previamente pelos cineastas.

25. Tecnologia que não era banal à época, sobretudo no contexto tecnológico do documentário brasileiro. A gravação de som direto exigia gravadores de áudio relativamente portáteis que pudessem ser levados para as filmagens externas. O gravador Nagra, por exemplo, entrou para a história como equipamento que pioneiramente liberou os documentaristas para filmarem na rua, tecnologia que estaria na base da revolução de linguagem proporcionada pelo cinema direto nos Estados Unidos e pelo cinema verité na França.

A meu ver, importa aqui mais o convite à encenação teatralizada que é direcionado aos personagens-atores, opção que contrasta com o registro de tom pessoal dos depoimentos precedentes. Cria-se assim um jogo interno entre realismo e teatralização, provavelmente fruto da vontade de referenciar as tradições do documentário moderno já mencionadas, mais do que efetivamente articular um sentido específico ao filme.

Fala Brasília tem como disparador inicial a pesquisa elaborada no ambiente universitário e nascida da visão de mundo de cineastas e estudantes. No percurso de realização do filme, no entanto, essa hipótese inicial perde sua força motriz. A suposta miríade de sotaques e formas do falar previstas não demonstra tamanha intensidade quando a câmera é ligada e os registros são produzidos. Ao invés disso, vem à tona um conjunto de relatos que trata da experiência da migração e da adaptação desses trabalhadores ao contexto brasileiro. Circunstância esta que o filme, com sensibilidade, sabe alçar a um patamar de importância na hierarquia que preside a narrativa, sem no entanto abandonar de todo o *parti pris* linguístico, que volta ao final, como moldura, encerrando a projeção. Tendo um ponto de partida claro, a pesquisa cinematográfica empreendida aceita, em parte, mudar de rota e formular outras interpretações a partir da escuta e registro daquilo que é dito pelos personagens. Nos anos 1960, momento em que o documentário brasileiro tinha inclinação a demarcar posições políticas rígidas e projetá-las sobre o real filmado, *Fala Brasília* parece capaz de se abrir para o real histórico e incorporar contradições, nuances e camadas da experiência que escapavam à visão de mundo concebida pelos cineastas ligados ao campo nacional-popular.

O curta aponta para uma relação entre discurso fílmico e experiência popular que se afasta do procedimento formal tradicional à época, e cuja identificação e análise foi consagrada pela historiografia por Jean-Claude Bernardet, quando descreveu, em *Cineastas e Imagens do Povo*, o que chamou de “‘modelo sociológico’, cujo apogeu situa-se ‘por volta de 1964 e 1965’”, momento a partir do qual foi “questionado e destronado, e várias tendências ideológicas e estéticas despontaram” (Bernardet, 2003 [1985]: 12). Entendo que *Fala Brasília* pode ser considerado um filme *avant la lettre* na medida em que apontava, já em 1965, uma tendência estética e ideológica que seria ainda melhor formulada, e formalmente experimentada, pelo documentário brasileiro no momento posterior, a partir dos anos 1970. Basta lembrar que nos anos imediatamente posteriores ao golpe militar são produzidos alguns dos filmes chave que compõem o modelo sociológico. *Viramundo*, de Geraldo Sarno, é de 1965, e compartilha com *Fala Brasília* o interesse pela experiência da migração. De 1964 é o curta-metragem de Leon Hirszman, *Maioria Absoluta*, outro filme que marca a tradição do documentário moderno, neste caso do ponto de vista de um realizador ligado ao PCB e ao CPC (Centro de Cultura Popular) da UNE (União Nacional dos Estudantes), buscando retratar o universo agrário brasileiro em chave totalizante, relacionando a experiência sertaneja com ideias como tomada de

consciência e ação política. Como aponta Bernardet, a narração *over* funciona como elemento capaz de produzir generalizações, transformar o particular em regra geral; o fenômeno na superfície da realidade em seu sistema estruturante.²⁶

A questão aqui é que o cinema documental marcado pela presença da voz narradora estava no centro da agenda formal do documentário moderno produzido naqueles anos. Na contramão desta postura, *Fala Brasília* apresenta uma estrutura dramática marcada por um outro tipo de olhar, escuta e registro dos depoimentos oferecidos pela classe trabalhadora. Diversos autores também apontam que, a partir da década de 1970, parte do cinema brasileiro se inclinou a uma postura classificada como antropológica ou culturalista. Nelson Pereira dos Santos é inclusive um dos cineastas que, no bojo da conhecida reavaliação que o Cinema Novo empreende a partir do início dos anos 1970, advoga uma visão “mais aberta, que é a visão antropológica”.²⁷ O pesquisador Reinaldo Cardenuto, citando José Mário Ortiz Ramos, descreve este movimento, do qual seriam expoentes exemplares Nelson Pereira e Cacá Diegues, da seguinte forma:

Saindo de um ‘modelo sociológico’ e caminhando para o que o pesquisador José Mário Ortiz Ramos chamou de um ‘mergulho antropológico’ do cinema brasileiro, quando uma perspectiva mais ‘culturalista’ minimizou e relativizou as certezas políticas dos anos 1950 e 1960 (Ramos *apud* Cardenuto, 2020: 84).²⁸

A ideia geral é que as certezas em torno do conceito político de povo dão lugar a um desejo, por parte dos cineastas preocupados com uma representação artística engajada, de uma escuta da classe trabalhadora brasileira menos mediada por códigos e interesses pertencentes ao mundo da política, pautados por ideias como tomada de

26. Analisando *Viramundo*, Bernardet escreve: “Para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual. É essa limpeza que permite o funcionamento básico de produção de significação do filme: a relação particular/geral [grifo meu]. O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno (Ibidem: 19).”

27. Tomo emprestada a declaração do cineasta expressa na ocasião do lançamento de *Como era gostoso meu francês* (1971), portanto em um período posterior, marcado pela busca, por parte dos cinemanovistas, de novos caminhos cinematográficos visando compatibilizar o produto cultural nacional com o mercado e com a indústria cultural que se consolidava no período. Ver. “Nelson, em busca do filme nacional”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 14 de outubro de 1973. A citação pode ser encontrada em Ortiz & Autran, 2018: 206. Essa postura tem desdobramentos nas obras que o diretor realizará a partir dos anos 1970, impregnando inclusive projetos de ficção como *Como era gostoso meu francês* (1971) e *Amuleto de Ogum* (1974), e o projeto ficcional, mas atravessado por certo tom híbrido não-ficcional, *Na estrada da vida* (1980-81). A este respeito, ver o quadro *A voz do outro*, no interior do artigo *Do golpe militar à Abertura: a resposta do cinema de autor* (Xavier, 2001: 90-92).

28. Caracterização que encontra eco em outro texto de Ortiz Ramos, escrevendo junto com Arthur Autran, dedicado a observar características de ordem geral dentro de um quadro do cinema brasileiro dos anos 1970 e 1980: “Surge a necessidade do balanço das ideias políticas que norteavam esse segmento de cineastas [cinemanovistas], ganhando força um enfoque mais cultural, de temperatura política mais baixa. Esse tom faz constantes referências à antropologia, ao choque de culturas, à antropofagia (Ortiz & Autran, 2018: 205).”

consciência e revolução.²⁹ *Fala Brasília* é uma espécie de laboratório desta postura, realizado anos antes dela se tornar um caminho relativamente consolidado no âmbito do cinema brasileiro, sobretudo no campo documental.

Ao longo de toda a década seguinte essa discussão ganhará espaço e será incorporada na forma dos filmes por meio de estratégias variadas. Ismail Xavier nomeia este processo - que atinge em cheio a função social do artista engajado vivendo sob o regime militar brasileiro - de “crise das totalizações do intelectual”. Segundo o autor, “todo um percurso do melhor documentário, a partir do final dos anos 1960, trouxe para dentro de si a problematização do contrato cineasta-povo” (Xavier, 2001: 91).³⁰ Em síntese, os cineastas deveriam dar voz a seus personagens e não colocar suas experiências de vida a reboque de posicionamentos ideológicos formulados dentro da esfera de experiência do intelectual de classe média.

Há em *Fala Brasília* uma postura de maior abertura e porosidade em relação aos relatos de vida dos trabalhadores, que são organizados a partir de um olhar que pode de fato ser caracterizado como antropológico, de viés culturalista, e que será, em chaves diversas, a tônica do cinema documental produzido no país ao longo dos anos 1970. Há uma preocupação em colocar na tela uma escuta mais aberta e menos ideologicamente orientada do relato formulado pelo outro de classe. Retomando a discussão do início, vimos que a baliza narração/entrevista fundou um imaginário importante da escrita da história do documentário brasileiro. Em alguma medida, *Cineastas e Imagens do Povo* contribuiu para a densidade que este debate adquiriu. Hoje resta claro que há um conjunto de filmes do período capazes de matizar a tese da voz sociológica: *A Entrevista*³¹ (Helena Solberg, 1966), *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969) e *Fala Brasília*, são apenas alguns exemplos. Realidade que não tira a contundência do livro de Bernardet, embora convoque, no presente, certo cuidado ao lidarmos com a força de “memória canônica” que este texto carrega consigo, derivada inclusive de seus méritos analíticos.

Considerações finais

Formulemos então uma síntese da proposta estética apresentada por Nelson Pereira dos Santos, Nelson Rossi e os alunos da UnB. Temos um filme realizado logo depois do golpe militar, portanto depois das acomodações do horizonte político ensejadas pelo baque sofrido pela esquerda brasileira em 1964. A nova capital começava a vivenciar uma vida cultural própria, e a população ali estabelecida passava, aos poucos, a ter raízes mais orgânicas com o território e com as dinâmicas gestadas

29. Reinaldo Cardenuto utiliza o termo “conceito político de povo” (2020: 64).

30. Xavier aponta como momentos chave do adensamento desse processo o cinema que será proposto por Arthur Omar em *Congo* (1972) e por Aloysio Raulino em *Tarumã* (1975) e *Jardim Nova Bahia* (1971), filme no qual o cineasta entrega a câmera para seu personagem, transformado assim o sujeito do olhar em instância enunciativa da narrativa.

31. Karla Holanda (2015) aponta como exemplo de obra que rompe com este paradigma o filme *A entrevista*, de 1966 de Helena Solberg. O filme não foi devidamente registrado pela historiografia clássica, fato que atesta seus limites, mas passou, mais recentemente, a integrar este debate.

naquele contexto. Nelson, cinemanovista de primeira hora, propõe um filme ligado ao repertório universitário no qual a pesquisa documental parte de códigos das ciências humanas, da antropologia, e de procedimentos da compreensão estruturalista do mundo. Esse mesmo conjunto de referências havia alimentado as correntes do documentário moderno no pós-guerra europeu, e particularmente os caminhos narrativos do cinema *verité* francês parecem ter influenciado a forma fílmica deste curta.

Do ponto de vista temático, a despeito da proposta inicial cujo corte é a oralidade e suas variações linguísticas, o interesse maior do filme recai sobre a experiência da migração campo-cidade, assunto caro ao cinema brasileiro que sob perspectivas diversas buscou retratar o processo de industrialização e urbanização pela qual o país passou, e a consequente adaptação destes contingentes populacionais ao mundo urbano.

Fala Brasília ajudou a consolidar a visão de mundo segundo a qual a nova capital foi um espaço de encontro de massas trabalhadoras com um novo território, marcado por códigos da modernização com contradições. Entram nesta equação o mundo do trabalho, a construção civil e a dinâmica dos serviços - lembremos do personagem que trabalhava na roça e passou, no mundo citadino, a ser vigia. Não encontramos ainda neste filme, no entanto, a crítica à conformação do espaço urbano brasiliense tal como ela se apresentará posteriormente. O surgimento sistemático de periferias precárias é uma dimensão importante do processo de urbanização no país, e em Brasília este processo tem feições particulares porque ele representa a desfiguração do utópico projeto urbanístico modernista.

No curso histórico, rapidamente ficaria nítido que o Plano Piloto não seria capaz de absorver a população trabalhadora de baixa renda, que passou a viver nas franjas apartadas deste território, processo que ocorre não sem alto grau de violência e arbitrariedade. A Ceilândia, cidade surgida de remoções orquestradas pelo poder público, se tornou o estudo de caso mais emblemático deste conjunto de estruturas sócio-históricas capaz de centrifugar os trabalhadores para a periferia. Esse processo será retratado no cinema por Joaquim Pedro de Andrade, Vladimir Carvalho e, mais recentemente, por Adirley Queirós, cineasta que atualiza o debate, investigando como o processo de constituição de uma periferia em Brasília se reapresenta para as novas gerações e para a memória social.

No filme de Nelson Pereira dos Santos, o retrato de Brasília é ainda marcado por certo respeito e devoção pela arquitetura moderna, em sua dimensão plástica e vanguardista. A encenação dispõe os personagens no espaço público de Brasília reforçando sua vocação cívica e monumental. O Teatro Nacional em obras, imagem que se destaca, sublinha tratar-se de uma cidade ainda em construção, código da modernidade, frente de expansão do capitalismo urbano brasileiro. A sequência final, ao escolher a Concha Acústica como espaço celebratório do encontro mediado pelo filme, presta também sua homenagem ao desenho arquitetônico de Oscar Niemeyer, cujo traço pretende atualizar a ideia de encontro cívico, de prática política e de fusão entre arte e vida.

Nesse sentido, o filme de 1966 é ainda devoto do projeto da cidade modernista, ou pelo menos não demonstra interesse de apontar suas contradições mais profundas no plano da experiência urbana. O tratamento oferecido escolhe privilegiar a dimensão culturalista: o encontro entre repertórios regionais diversos, a Brasília-Babel para onde afluíram trabalhadores, dinâmica capaz de articular um imaginário bastante próprio e que se diferencia de outras cidades brasileiras.

Referências bibliográficas

- Bernardet, J.-C. (2007). *Brasil em Tempo de Cinema – Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bernardet, J.-C. (2003; 1a Ed. 1985). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cardenuto, R. (2020). *Por um cinema popular - Leon Hirszman, política e resistência*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Freire, M. (2015). Jean Rouch e o nascimento de um certo filme-ensaio in TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- Holanda, K. (2015). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 42(44), 339-358. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103434>.
- Holston, J. (1993). *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Mattos, C. A. (2008). *Pedras na lua e pejeas no planalto*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- Moriconi, S. (2012). *Cinema - Apontamentos para uma história*. Brasília: Instituto Terceiro Setor.
- Napolitano, M. (2017) *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: Programa de Pós-Graduação em História Social.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Ortiz, J. M. & Autran, A. (2018). O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980 in Ramos, F. P. & Schwarzman, S. (orgs.) *Nova História do cinema brasileiro Vol. 2*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Ramos, J. M. O. (1983). *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- Santos, N. P. dos. (2013). *Nelson Pereira dos Santos (depoimento, 2013)*. Rio de Janeiro: CPDOC.
- Schwarz, R. (2014). *Pelo prisma da arquitetura in. Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vidal, L. (2009). *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (sécs. XIX-XX)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Filmografia

- Crônica de um verão (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin.
A Pirâmide Humana (1961) de Jean Rouch.
Maioria Absoluta (1964) de Geraldo Sarno.
Viramundo (1965) de Geraldo Sarno
Fala Brasília (1966) de Nelson Pereira dos Santos.
A entrevista (1966) de Helena Solberg.
Jaguar (1967) de Jean Rouch.
Brasília contradições de uma cidade nova (1967) de Joaquim Pedro de Andrade.
Nelson Cavaquinho (1969) de Leon Hirszman.
Como era gostoso meu francês (1971) de Nelson Pereira dos Santos.
Congo (1972) de Arthur Omar.
Amuleto de Ogum (1974) de Nelson Pereira dos Santos.
Tarumã (1975) de Aloysio Raulino.
A queda (1978) de Nelson Xavier e Ruy Guerra.
Na estrada da vida (1980-81) de Nelson Pereira dos Santos.
O homem que virou suco (1981) de João Batista de Andrade.
Cabra marcado para morrer (1984) de Eduardo Coutinho.
A hora da estrela (1985) de Suzana Amaral.
Conterrâneos velhos de guerra (1990-91) de Vladimir Carvalho.
Notícias de uma guerra particular (1999) de Kátia Lund e João Moreira Salles.
Janela da alma (2002) de João Jardim e Walter Carvalho.
O prisioneiro da grade de ferro (2003) de Paulo Sacramento.
Morro da Conceição (2005) de Cristiana Grumbach.
Estamira (2006) de Marcos Prado.

A importância do encontro prévio para a produção de documentários de cunho social

Thífani Postali*

Resumo: O trabalho tem como objetivo apresentar a importância do encontro prévio entre documentaristas e atores sociais para a realização de filmes documentários. Para tanto, faz uso de levantamento bibliográfico acerca do cinema e da filosofia buberiana para compreender as relações inter-humanas. Aplicando a metodologia descritiva de cunho analítico, apresenta o encontro prévio como uma etapa fundamental para a produção de documentários. Palavras-chave: documentário; atores sociais; relações inter-humanas.

Resumen: El trabajo tiene como objetivo presentar la importancia del encuentro previo entre documentalistas y actores sociales para la realización de películas documentales. Para ello, utiliza un recorrido bibliográfico sobre cine y filosofía de Martin Buber para comprender las relaciones interhumanas. Aplicando la metodología analítica descriptiva, presenta el encuentro previo como una etapa fundamental para la producción de documentales. Palabras clave: documental; actores sociales; relaciones interhumanas.

Abstract: This paper aims to present the importance of the prior meeting between documentary filmmakers and social actors for the production of documentary films. To this end, it uses a bibliographical survey on cinema and Martin Buber's philosophy to understand inter-human relations. Applying the descriptive methodology of an analytical nature, it presents the prior meeting as a fundamental step for the production of documentaries. Keywords: documentary; social actors; inter-human relations.

Résumé : Notre travail vise à présenter l'importance de la rencontre préalable entre documentaristes et acteurs sociaux pour la réalisation de films documentaires. Pour cela, il utilise une enquête bibliographique sur le cinéma et la philosophie de Martin Buber pour comprendre les relations interhumaines. En appliquant la méthodologie d'analyse descriptive, il présente la réunion préliminaire comme une étape fondamentale pour la production de documentaires.

Mots-clés : documentaire ; acteurs sociaux ; relations interhumaines.

* Universidade de Sorocaba (Uniso), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. 18023-000, Sorocaba (SP), Brasil. E-mail: thifanipostali@gmail.com

Introdução

Por mais que os documentários carreguem a intenção de abordar, em muitos casos, situações sociais, é importante ressaltar que eles são produzidos por pessoas, e por isso podem apresentar com mais ou menos magnitude as visões dos documentaristas sobre o tema que definiram ou foram designados a trabalhar. Para Nichols (2005: 30), os documentários “significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões”.

Ao longo da história do cinema documentário, os cineastas produziram filmes que contribuíram para uma visão generalista sobre o Outro. Isso porque, sem repertório prévio, partiram de visões particulares sem se aterem ao contexto das diferentes culturas representadas.

Tendo como ponto de partida essas considerações e sendo parte de proposições apresentadas em uma tese defendida em 2021, o trabalho tem como objetivo geral refletir sobre a relação entre documentaristas e atores sociais, com foco na importância do encontro que antecede a produção do filme. Adianto-me a indicar que a palavra *encontro* se refere à filosofia buberiana e significa o fenômeno que ocorre na relação respeitosa entre seres humanos. Para Buber (1982), uma relação pode ser superficial ou chegar ao *encontro* que requer respeito, reciprocidade e troca entre as partes envolvidas.

É importante ressaltar que as reflexões se referem às produções que têm como interesse abordar questões sociais e que, portanto, fazem uso de entrevistas e depoimentos de atores sociais.

A partir de levantamento bibliográfico, o trabalho utiliza teorias que envolvem as produções documentárias e a história desse gênero para refletir sobre a representação do Outro, com autores como Bill Nichols, Fernão Ramos e Marcius Freire. Para compreender as relações inter-humanas e a ética, se apropria da filosofia buberiana. Ao aplicar a metodologia descritiva de cunho analítico, apresenta o encontro prévio como uma etapa fundamental para a produção de documentários éticos.

Documentário e a representação do Outro

Documentários são narrativas midiáticas que prometem asserções sobre o mundo histórico, embora possam carregar conteúdos ideológicos diversos, a depender da intenção e/ou do ponto de quem os realiza. Ramos (2013: 33) ressaltava que o reconhecimento sobre as diferenças entre as narrativas de ficção e o documentário possibilita a cobrança e a análise dele a partir da dimensão ética, considerando a ética como “um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo”. Posto assim, diferentemente da ficção – uma narrativa inventada a partir da criatividade do sujeito –, o documentário promete aos espectadores fragmentos de realidade, o que já supõe

uma postura ética de quem o produz. Aqui, adianto que a ideia de ética se apoia em Buber (1982), para quem a ética se dá na postura respeitosa, na relação dialógica entre seres humanos e também entre seres humanos para com as coisas do mundo.

Com relação à postura do documentarista diante dos fragmentos do mundo, Freire (2011) ressalta que foi apenas no final do século XX que a produção de filmes documentários teve um aumento significativo, tornando a ética uma das questões mais fervorosas entre as discussões sobre o filme de não ficção. Ocorre que esse tipo de narrativa, desde suas origens, buscou representar o exótico, o inédito ao público para o qual se almejava ser exibido. O autor chama a atenção para o fato de que muitas dessas produções ultrapassaram - e ultrapassam - os limites entre o que deve ser aceitável mostrar do Outro e o que deve ser encarado como pura invasão de privacidade revestida ou disfarçada pelo discurso de tratamento artístico ou científico.

Freire (2011) ainda esclarece que a ultrapassagem dos limites éticos tem impacto direto na forma como os espectadores percebem as narrativas midiáticas. Ao se referir ao uso exagerado das representações de fatos que ocorrem no âmbito do privado, como os *reality shows* televisivos e os programas que apresentam cirurgias plásticas em seus detalhes, o autor lembra que a transformação do privado em espetáculo faz com que as pessoas se habituem a receber imagens de âmbito particular, o que confunde o espectador sobre o que deve ser considerado público ou não. Assim, essas produções acabam influenciando outras narrativas midiáticas que têm o mundo histórico como matéria-prima de seus textos, como o jornalismo ou o próprio documentário, uma vez que a leitura da vida social, de modo geral, não escapa às representações do privado e do público.

De acordo com Freire (2011), a história do cinema documentário sempre esteve relacionada com uma abordagem generalista. O autor lembra que no final do século XIX, surgiu o gênero “exótica”, resultante da produção cinematográfica dos irmãos Lumière sobre a cultura dos povos das antigas colônias da França, e depois vieram os chamados “filmes mundo”, que tinham como objetivo o apelo ao incomum. No artigo *Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração e a representação do outro*, Freire (2005) relata que *Mondo Cane* (1962), dirigido por Gualtiero Jacopetti e Franco Proserpi, foi construído como um relato de viagem, mas dando ênfase aos costumes mais distantes da cultura ocidental existentes na África. Segundo o autor, o continente é representado como um cenário de barbaridades cometidas contra diversos animais, cenas destituídas de seus significados culturais.

Assim, a história do filme documentário está estritamente relacionada com a exploração do exótico. Parece haver certa tendência a tratar o Outro de modo fragmentado, com elementos extraordinários aos olhos do documentarista e do público para o qual almeja exibir o seu trabalho. Há, nesse contexto, a produção da identidade estereotipada, ou seja, daquele que não possui reciprocidade com a cultura do documentarista. Por esse motivo, refletir sobre a ética é fundamental para as discussões sobre documentários que têm no Outro a sua razão de produção.

Em quase todas as instâncias sociais, a ética se faz presente, especialmente na contemporaneidade, cujas diversidades existentes nos ambientes sociais parecem provocar ainda mais discursos com vieses de intolerância sobre culturas e grupos

considerados minoritários (ou excluídos). Sendo elemento comum na vida humana, o cinema documentário pode contribuir tanto para a produção de discursos intolerantes como para a reflexão e compreensão sobre os grupos diversos. Por isso, entender a ética a partir das colocações de Buber (1982) se torna fundamental, visto que o discurso da moral¹ como modelo social, ideia que seja universal a uma determinada sociedade, já não cabe mais, considerando que as sociedades se encontram em meio a uma pluralidade de culturas e valores. A ética, portanto, é compreendida como uma postura de respeito com o Outro e tem como objetivo a reflexão sobre o comportamento humano, seja a partir das regras estabelecidas e que precisam ser problematizadas diante das sociedades múltiplas, ou da reflexão sobre novas formas de convivência que não implicam em regras engessadas, autoritárias e exclusivas.

De acordo com Buber (1982), o *habitat* natural do ser humano é composto pela relação entre as pessoas, e o ser humano foi violentamente sequestrado de sua natureza, seu *habitat*. Isso porque a modernidade criou uma pedagogia que potencializa o individualismo ou o coletivismo, situações que para o autor ofuscam a percepção do indivíduo sobre si enquanto pessoa. Assim, a filosofia buberiana tem, no existir humano, sua reflexão, considerando que os padrões sociais dominantes reduziram os seres humanos a conceitos, desconsiderando-os em suas singularidades. Suas discussões, portanto, se opõem à ideia de ética a partir de padrões universais e se apoiam na crença de que a ética existe na resposta autêntica dos indivíduos às indagações dos Outros e na reflexão sobre si.

Buber (2007) afirma que devemos evitar descrever ou pensar os seres humanos partindo de conceitos, reduzindo-os a coisas, pois a generalização dos conceitos acaba afastando o ser humano de sua essência, que é autêntica de cada indivíduo. O autor denomina ética dialógica o fenômeno ocorrido quando há a relação essencial entre as pessoas ou, como chama, a relação inter-humana. Pensando as produções midiáticas e suas generalizações, é possível deduzir que boa parte das narrativas dominantes – até o presente – tratam o Outro destituído de sua essência, o que contribui para a produção de identidades estereotipadas. A representação generalista, portanto, é uma representação ausente de ética.

Posto assim, a ética se dá na relação do ser humano com o mundo a partir de sua responsabilidade pessoal, resultante de uma postura honesta. Para Buber (2007), a verdadeira vida ocorre com o encontro existencial: quando a postura ética possibilita a vinculação entre os seres por meio do diálogo. Deste modo, a chave para a ética está na responsabilidade com o Outro, no reconhecimento do Outro como caminho e, portanto, no encontro. O diálogo ocorre quando uma pessoa se dirige a Outra de forma autêntica, assumindo-a em suas especificidades. Portanto, vê-se o

1. A moral se refere ao conjunto de normas estabelecidas a partir das tradições, ou seja, nas palavras de Droit (2012: 18), “especializou-se mais ou menos no sentido daquilo que é transmitido, como código de comportamento e juízos já construídos, mais ou menos cristalizados [...] parece constituir um conjunto fixo e acabado de normas e regras”. Já o termo ética, para o autor, atualmente é empregado para a reflexão sobre as regras de comportamentos que estão por ser construídas, de acordo com as relações sociais.

Outro como Tu e não como Isso, propiciando uma relação de respeito às diferenças, entendendo as singularidades dos seres como algo essencial da vida humana. Nesse sentido, a ética encontra-se na relação entre o Eu e o Tu (Buber, 2007).

Para Buber (1982), o ser humano pode estabelecer contatos com o mundo de forma ética ou não ética. A vinculação com o mundo se dá por meio das palavras Tu e Isso, princípios da humanidade. A palavra Eu-Tu revela uma relação de reciprocidade, de respeito, que vê no Outro alguém singular e complementar. Nessa relação, há a contemplação da experiência que oferece a troca entre o Eu e o Tu. Desse modo, o Tu se manifesta de maneira não classificável, como aquele que respectivamente exerce e recebe a ação, sendo o princípio e o fim do evento da relação. Já a palavra Eu-Isso revela uma relação de separação. O Isso é o Outro, distante de mim, classificável. O Isso são as coisas da vida classificadas, é o mundo da cultura criada pelo ser humano, e de acordo com o autor, o mundo ordenado não constitui a ordem do próprio mundo, apesar de não conseguirmos viver sem ordem. Nas palavras de Buber (1974: 39), “o homem não pode viver sem o Isso, mas aquele que vive somente com Isso não é homem”.

Para melhor especificar essas relações, discorrer-se-á sobre dois conceitos também apresentados por Buber (1974). Segundo o autor, há duas dimensões passíveis de serem identificadas nos seres humanos quando consideramos suas relações com o mundo e suas coisas: a pessoa e o egótico. A pessoa é o indivíduo que tem consciência de si como participante do mundo, é aberta à relação com o Outro. Percebe-se como um ser-com, contemplando o seu si-mesmo. Buber (1974) assimila a palavra pessoa à relação Eu-Tu, ou seja, o indivíduo que possui a postura ética, valorizando a participação e a relação respeitosa com o mundo. Com relação ao egótico, indica que é o indivíduo egoísta, fechado, que se afasta dos outros e se distancia do Ser. Nesse sentido, o egótico é individualista e não possui a atualidade que se dá na relação Eu-Tu, contrapondo-se ao Outro. Ele se alimenta apropriando-se ao máximo das coisas ordenadas do mundo, o que, segundo o autor, provoca sua estagnação, sendo apenas um ponto funcional, sem substância alguma. Em comparação aos dois indivíduos, Buber (1974: 75) esclarece:

A pessoa toma consciência de si como participante do ser, como um ser-com, como um ente. O egótico toma consciência de si como um *ente-que-é-assim* e não de outro modo. A pessoa diz: “Eu sou”, o egótico diz: ‘eu sou assim’. “Conhece-te a ti mesmo” para a pessoa significa: conhece-te como ser; para o egótico: conhece o teu modo de ser. [...] A pessoa contempla o seu si-mesmo, enquanto o egótico ocupa-se com o “meu”: minha espécie, minha raça, meu agir, meu gênio.

Cabe ressaltar que o autor não pensa esses conceitos como invariáveis, uma vez que nos chama a atenção para o fato de que nenhum indivíduo é puramente pessoa ou egótico, mas que existem dimensões preponderantes, passíveis de serem identificadas nos seres humanos. Diante dessas colocações, dirigir-se ao Outro como Tu (ação da pessoa) provoca a reciprocidade, está para a ética e promove o diálogo, ao

passo que se dirigir ao Outro como Isso (ação do egótico) resulta em um posicionamento sem reciprocidade, transformando o fenômeno em monólogo. O Tu, portanto, percorre o caminho do risco, do novo, da descoberta, enquanto o Isso propicia apenas a segurança do mundo, sem o dever ético.

Compreende-se que o diálogo só ocorre por meio da verdadeira comunicação. Para Buber (1982), a comunicação não se expressa por falares, sons ou gestos, mas pela presença do ser, ou seja, pela relação Eu-Tu. Essa relação possibilita a experiência do outro lado e a experiência do Outro sobre o Eu, resultando em uma troca que não visa abdicar as especificidades de ambos os sujeitos. O diálogo abordado por Buber (1982) assume posições de ação e passividade, pois pressupõe a aceitação, a doação para o Outro e a compreensão dele em suas especificidades, bem como propicia ao Tu a honestidade nas respostas, resultando na conversação. Assim, a conversação dialógica depende totalmente da maneira como o Eu se inclina para o diferente.

Na perspectiva de Buber (1982), o ser humano deve ser compreendido por meio de sua dualidade de Ser, ação da pessoa, e Parecer, ação do egótico. Pensando a sociedade plural como também local de discursos e ações de intolerância, muitos indivíduos buscam se ligar aos discursos dominantes na intenção de serem aceitos socialmente. É a partir desse fenômeno que Buber (1982) se refere ao sequestro de seu *habitat* natural, pois o indivíduo se distancia de sua essência em função da aceitação social, pautada na aparência. Em contrapartida, a vida no Ser possibilita a vivência do que é verdadeiro: a superação dos discursos dominantes pautados na aparência. Posto assim, a comunicação dialógica propicia uma relação autêntica, caracterizada pela troca entre Seres que expressam suas intenções, ou seja, agem honestamente de acordo com suas essências.

No entanto, o que se observa na atualidade é a ausência de diálogo em meio a tantas informações disponíveis nos variados meios de comunicação, incluindo a propagação de notícias falsas via canais digitais. Nesse sentido, as sociedades se encontram emaranhadas em uma infinidade de discursos egocêntricos que buscam sustentar suas visões fechadas sobre o mundo. Os grandes centros urbanos, lotados de diversidades, se assemelham com o mito bíblico da Torre de Babel. Nesse sentido, não é a variedade de línguas que impossibilita a comunicação entre os seres humanos, mas a multiplicidade de discursos isolados e individualistas, que em meio aos discursos dominantes, acabam por dificultar a vida em sociedade voltada para a ética que ocorre com a comunicação dialógica. Diante desse contexto, os “media” podem contribuir para que ocorram mais relações inter-humanas ou servir como mecanismos de manutenção para os discursos dominantes. Sendo o documentário uma produção que promete asserções sobre o mundo histórico, seu compromisso com a ética se torna ainda mais relevante. Por outro lado, a produção dependerá do repertório cultural, postura ética e intenção do documentarista.

Viu-se que a ética dialógica ocorre através da relação respeitosa da pessoa com o mundo e suas coisas, e que o discurso apenas reproduzido (ordenação das coisas) e o olhar limitado sobre o mundo ocorrem através do indivíduo egótico. Participar de um evento discursivo é receber a informação de forma fechada, sendo que o Outro

se posiciona de maneira passiva, tornando-se objeto, um Isso. Já na participação de um evento dialógico, o Outro se torna também agente transformador de novas informações e experiências, ocupando uma posição ativa.

Essas colocações possibilitam observar se os filmes documentários são decorrentes de eventos dialógicos ou discursivos, de acordo com a relação estabelecida entre documentaristas e atores sociais, além das técnicas cinematográficas selecionadas. É por meio da relação *Eu- Tu* que ocorrem alteridades. Aqui, a alteridade é a ação de se colocar no lugar da outra pessoa, buscando compreender a ela e às coisas do mundo.

Para Buber (1982), a alteridade se dá na conversação, no ato de responder de forma genuína quando a palavra é dirigida. Para o autor, a conversação genuína ocorre quando os participantes trazem a si mesmos para ela, ou seja, quando estão preparados para dizer o que verdadeiramente têm em mente. Assim, a alteridade está totalmente atrelada à sinceridade e ao respeito, decorrentes da ética dialógica, promotora da troca. Essa atitude, segundo Buber (1982), pressupõe uma verdade que permite se voltar para o Outro, confirmando e aceitando as suas especificidades.

Segundo Nichols (2005), as questões éticas no cinema surgem quando há a pergunta sobre como tratar as pessoas a serem filmadas. Diferentemente dos filmes de ficção, cujos papéis já são determinados pelos diretores e os atores aceitam ou não os interpretar, os documentários lidam com pessoas em seus cotidianos, extraindo fragmentos de suas realidades, o que faz com que a responsabilidade do diretor desse gênero seja bem maior. Assim, defende-se o encontro prévio como uma parte fundamental para a produção de documentários éticos.

O encontro prévio entre documentaristas e atores sociais

Sabe-se que a preparação para a produção de um documentário possui suas singularidades, uma vez que o processo de filmagem poderá oferecer inúmeras situações não previstas, especialmente quando o recorte não for de domínio do documentarista. Logo, o choque entre culturas será inevitável, o que exigirá do documentarista a postura responsável. Para tanto, indico que o encontro prévio deverá ter como foco o estabelecimento do encontro dialógico.

O encontro dialógico retoma as ideias de Martin Buber (1982), que reflete as relações inter-humanas e seus possíveis resultados. Para ele, há diferenças fundamentais entre as palavras relação e encontro. O encontro só ocorre quando um sujeito se endereça ao outro como *Tu*, ao passo que a relação existe de maneira menos significativa, podendo o sujeito permanecer no contato do *Eu* com *Isso*, o que remete ao distanciamento entre as partes. Posto assim, a relação precede o encontro, e não o contrário, tornando o contato mais significativo a ponto de o sujeito se referir ao outro como *Tu*. Essa relação se efetiva na comunicação dialógica, ocorrida na reciprocidade, na troca de informações entre sujeitos dispostos a interagir.

Nesse sentido, considero a comunicação como um fenômeno de troca de informações entre seres humanos que, quando ocorre de forma autêntica, pode resultar em novas ideias sobre as coisas do mundo. Portanto, a comunicação humana é o re-

sultado da ética dialógica que ocorre quando indivíduos interagem de modo responsável, estabelecendo uma relação *Eu-Tu*. Como sugere Buber (1982), quando essa relação se efetiva, o ser humano volta para o seu *habitat* natural, que é a interação dialógica entre indivíduos.

Assim, acredito que a relação harmoniosa ocorre quando ambas as partes entendem sobre a importância da ética dialógica, mesmo quando as ideias são conflitantes. Creio que é fundamental que os indivíduos percebam que os discursos divergentes podem servir como conteúdos fundamentais para o entendimento sobre a vida em sociedade criando assim novas reflexões e possibilidades para transformações sociais.

Com relação ao filme documentário e partindo do pressuposto de que o documentarista já conhece o tema que escolheu ou foi designado a trabalhar, seguindo o que chamo de conhecimento prévio,² proponho que o documentarista que tem como intenção abordar questões sociais de forma ética, busque alcançar a relação de reciprocidade, confiança com os atores sociais, ou seja, a relação *Eu-Tu*.

Desde modo, a primeira relação com o Outro deve levar em consideração alguns cuidados para que o fenômeno de reciprocidade ocorra sem tantos empecilhos. Para tanto, apelo que a primeira relação não deve apresentar equipamentos cinematográficos ou outros de gravação de imagens ou som, uma vez que a presença dos aparatos tecnológicos tende a mudar o comportamento dos indivíduos, inclusive colocando o documentarista ainda mais em posição de superioridade.

Ao se referir às relações durante a fase preliminar, France (1998) ressalta que a inserção é fundamental para a aceitação do documentarista pelos atores sociais. Em suas palavras:

[...] esta inserção consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas – com ou sem câmera – e em convencê-las da importância de colaborar tanto na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa. Isto significa que a originalidade e o êxito da fase de inserção devem-se principalmente à qualidade moral e psicológica dos vínculos que venham a se estabelecer entre cineasta e pessoas filmadas. (France, 1998: 344).

Apesar de a autora dizer que essa etapa pode ocorrer com ou sem o uso da câmera, reforço que o ideal para o estabelecimento de um encontro autêntico é a ausência da câmera no primeiro momento, visto que os aparatos tecnológicos, em muitos casos, podem inibir ou mudar o comportamento de sujeitos. Sobre esse as-

2. O documentarista deve conhecer o máximo que puder sobre o assunto que escolheu ou foi designado a trabalhar. Seu ponto inicial é a busca por informações através de pesquisa exploratória, em seus diversos meios, para contextualizar o tema. Esta ação pode melhor conduzi-lo sobre possíveis caminhos a serem tomados ou muni-lo sobre situações que podem ser encontradas e trabalhadas durante as filmagens. Cabe ressaltar que essa etapa não requer que o documentarista ocupe o papel de cientista investigando a partir de metodologias, mas sim conduzi-lo para a postura responsável tendo uma base razoável de conteúdos para que possa traçar um diálogo ético, respeitoso com os atores sociais.

pecto, Freire (2011) cita o filme *Titicut Follies*, que apresenta o comportamento pró-fílmico adotado pelos guardas de uma prisão ao perceberem a presença da câmera cinematográfica.

Já com relação à postura do documentarista, Rouch (1978 *apud* Freire, 2011: 248), em entrevista para Dan Yakir, revela que, quando segura uma câmera e um microfone, não se sente mais a mesma pessoa, encontra-se em um estado estranho que chama de “cine-transe”. Ao referir-se ao cinema verdade, ele declara que ocorre a *galáxia audiovisual*, ou seja, uma nova verdade que se dá por meio das relações estabelecidas durante a produção do filme e que nada teria a ver com a realidade normal. Essa nova relação, ao que parece, é influenciada também pelo uso dos aparatos tecnológicos.

A partir dessas colocações, acredito que o uso dos equipamentos cinematográficos deve ser evitado na primeira etapa do encontro prévio, pois ele, de certo modo, inseriria tanto o documentarista quanto os atores sociais na *galáxia audiovisual* citada por Rouch (1978 *apud* Freire, 2011) antes mesmo do estabelecimento da ética dialógica. Para isso, retomo Buber (1982), para quem a ética dialógica ocorre quando há relação essencial entre seres humanos, ou seja, a inserção dos indivíduos em outro universo acabaria os distanciando ainda mais da possibilidade de chegar ao *habitat* natural, que é a relação essencial entre as pessoas.

Assim, defendo que a primeira interação com os possíveis atores sociais deve ocorrer o mais próximo possível da relação que se estabelece no cotidiano dos indivíduos, para que o ator social se sinta à vontade com o documentarista. A intenção do encontro prévio é a aproximação dos sujeitos, de forma que a experiência ofereça conhecimentos suficientes para o documentarista ter maior desenvoltura e responsabilidade na hora de captar e editar as imagens do Outro. Com relação a tal processo, Freire (2007) destaca que o encontro é determinante para o resultado do filme, de modo que as relações podem resultar em sucesso ou fracasso da narrativa. Posto isto, acredito que muitos dos filmes documentários que abordam questões sociais, quando trabalham a partir da postura egótica do documentarista (Eu-Isso), não chegam a estabelecer a ética dialógica, o que resulta em uma narrativa fechada e pautada no olhar do realizador. Assim, acredito que as situações que envolvem as relações inter-humanas devem ser mais bem esclarecidas no cinema que pretende abordar questões sociais, não somente como uma etapa da fase preliminar, mas uma ação fundamental que determinará o desenrolar do documentário.

Com relação à fase preliminar, France (1998) afirma que existe uma prática fundamental nem sempre vista na tela: a aproximação entre documentarista e sujeitos com a finalidade de aprender com eles e captar aquilo que necessita para a realização do filme, como identificação de informantes, entrevistas, a observação imediata sobre os sujeitos e ambientes, levantamento de hipóteses *etc.*, ou seja, é um momento de decisões. Além das considerações de France (1998), acrescento que essa fase deve estar focada, especialmente, nas relações inter-humanas a fim de alcançar o encontro dialógico com os indivíduos dispostos a participar do filme.

Ao se referir aos documentários de cunho antropológico, Freire (2007) lembra que eles deveriam se traduzir na busca de um encontro dialógico, todavia muitos documentários resultam apenas de um contato breve que não alcança esse estágio, o que prejudica o resultado final.

Tal é o caso de muitos filmes, documentários/reportagens cujos realizadores fazem um sobrevoo rápido pelas culturas ou por aspectos de uma determinada cultura que querem observar. Registram esses aspectos, voltam para a moviola ou ilha de edição, para ser mais atual – e dão forma final ao filme. (Freire, 2007: 22).

Posto assim, a primeira relação deve ser pensada como essencial, de modo que o documentarista adquira uma experiência capaz de revelar as aspirações daquele que será filmado em negociação com o que almeja apresentar. Ou seja, trata-se de uma prévia fundamental para o ato de filmagem ocorrer de maneira mais consciente, tanto por parte do documentarista, que dominará o conteúdo com mais segurança e responsabilidade, quanto do ator social que saberá claramente o seu papel e contribuição no filme. Por esse motivo, a interação entre documentarista e atores sociais deve resultar no encontro dialógico, chave fundamental para a produção de documentários sobre questões sociais.

Sugiro que esse primeiro contato soe como uma relação mais próxima da natural, na qual seres humanos se relacionam para, primeiro conhecerem-se uns aos outros, ponto fundamental para o estabelecimento de uma relação respeitosa. Entendo que o processo demandaria mais tempo e disposição do documentarista, mas acredito que só assim se alcançaria uma relação passível de se tornar encontro. Por esse motivo, creio que o documentarista é a pessoa que deve assumir todos os contatos com os atores sociais, da seleção às entrevistas e demais possibilidades de contato.

Para melhor esclarecer, utilizarei, como exemplo, a metodologia de Eduardo Coutinho aplicada em muitos de seus filmes. Cabe ressaltar que reconheço que a metodologia dele é importante para o cinema documentário brasileiro, por isso não pretendo apontar lacunas em suas produções, mas refletir as relações entre documentaristas e atores sociais.

Em muitos casos, eram membros da equipe de Eduardo Coutinho que realizavam as pré-entrevistas com os possíveis atores sociais. O diretor, por sua vez, se apresentava durante as filmagens. Pensando essa metodologia a partir de minhas colocações, entendo que talvez a relação entre documentarista e atores sociais não atingia o encontro dialógico durante a produção fílmica, pelo menos da forma como estou pensando, pois, o primeiro contato se dava já com o uso dos aparatos tecnológicos e a relação com um estranho que conduz a conversa. Acredito que esse processo pode dificultar a chegada ao encontro, uma vez que o documentarista pode ser interpretado pelos atores sociais como alguém mais importante, o que pode alterar a postura deles diante do realizador. Creio que Coutinho, com essa metodologia,

explícita em seus filmes o estabelecimento de sua relação com os atores sociais, apresentando aos espectadores relações que podem ser marcadas por dificuldades quando se considera a intenção do encontro dialógico.

Essas questões são passíveis de serem observadas no filme *Boca de Lixo* (1992), de Eduardo Coutinho, sobre a rotina de pessoas que sobreviviam do lixo despejado em um lixão de Itaoca, a 40 km do Rio de Janeiro - Brasil. No início do documentário, as pessoas tratam Coutinho com certa frieza e até agressividade. Parecem indispostas a participar do filme como vozes da experiência, apesar de terem aceitado, previamente, a participação. Estão claramente desconfiadas das intenções do documentarista. Mentem, deixam de responder alguns questionamentos, escondem-se das câmeras em diversas situações de miséria.

Ao longo do filme, é representada a forma como Coutinho conquista a confiança dessas pessoas, sendo que ao final, revela uma relação mais próxima. Essa trajetória fica evidente na abordagem de uma jovem que no início do filme diz se utilizar do lixo para alimentar os porcos, e ao final, permite que o documentarista visite a sua casa assumindo utilizar parte do lixo para alimentar a família. Em uma das cenas, Coutinho revela inclusive os mecanismos que estabeleceu para que os atores sociais sentissem confiança nele, quando distribuiu fotografias deles, o que foi recebido de forma positiva.

No entanto, em geral, parece que o diretor constitui apenas uma relação com os atores sociais, não chegando ao encontro. O filme termina quando ele consegue quebrar um pouco da barreira com alguns deles, quando se aproxima do estabelecimento da ética dialógica, mas não a alcança. Assim, Coutinho nos apresenta, em *Boca de Lixo*, etapas de sua relação com os atores sociais, contando-nos como a aproximação com o Outro, muitas vezes, pode ser complexa. Nesse sentido, a relação de proximidade ocorre durante o filme de Coutinho, e não antes das filmagens, como estou propondo. Se assim o fosse, as filmagens iniciariam a partir do conteúdo apresentado no final da narrativa de *Boca de Lixo*, ou seja, quando a relação de confiança é estabelecida.

É importante destacar que a metodologia de Coutinho envolve a intenção de que os atores sociais sejam protagonistas de suas próprias histórias, portanto, ele os deixa participar da forma como querem, pouco se importando se há veracidade nos discursos. E essa é a excelência das obras do documentarista. *Boca de Lixo* nos serve como objeto de análise sobre formas de aproximação entre documentaristas e atores sociais.

Por isso sustento a importância da primeira relação, para que os atores sociais tenham plena consciência de seus papéis no filme e não assumam uma postura de desconfiança ou deslocada das intenções do documentarista. Com a relação de confiança estabelecida, na qual cada um sabe a intenção do outro, creio que o significado de poder atribuído aos aparatos tecnológicos e ao documentarista diminui. Isso não significa que os atores sociais não possam assumir uma postura pró-fílmica ou não ocorra a entrada para o que Rouch (1978 *apud* Freire, 2011) chama de *galáxia audiovisual*. Entendo, que com a primeira relação, a entrada para esse universo seria menos distante da realidade, pois ambos estariam conscientes da intenção do filme.

Outra metodologia útil para pensar as relações entre documentaristas e atores sociais é a aplicada por Edgar Morin e Jean Rouch em *Chronique d'un Été* (1960), uma produção filmica que segundo Freire (2011) tem seu foco justamente na relação entre indivíduos: presença, reciprocidade e encontro. Na ocasião, Morin usou o que chamou de comensalidade, ou seja, a reunião de pessoas em ambientes de seus cotidianos para a realização de boas refeições regadas a vinho. O sociólogo aplicou essa estratégia com a finalidade de fazer com que os atores sociais se sentissem mais à vontade em seus ambientes, tanto que o uso dos aparatos tecnológicos, como câmeras e instrumentos de áudio, só era requisitado quando os diretores sentiam que as pessoas haviam chegado ao ponto da reciprocidade.

Acredito que tal ponto ocorre quando a relação atinge o encontro, em que as partes chegam a uma forma de interação com confiança, alcançando a ética dialógica. Essa situação de interação, na qual o *Eu* se refere ao Outro como *Tu*, pode ser também verificada quando Morin revela que por algumas vezes tanto os diretores como a equipe se esqueciam de ligar os aparelhos, pois se encontravam totalmente envolvidos com os atores sociais.

Em *Chronique d'un Été*, ainda devemos levar em consideração dois pontos fundamentais: a metodologia aplicada e o fato de Edgar Morin ser um sociólogo renomado, tendo conhecimentos sobre os problemas e situações encontradas na vida da sociedade francesa. Por isso, posso arriscar a dizer que a relação com os atores sociais se transformou em encontro dialógico pelo fato de o *Eu* – neste caso, Edgar Morin – possuir conhecimentos prévios sobre os temas dialogados com os atores sociais e as metodologias adotadas para os encontros.

Posto assim, parece acertado afirmar que o documentarista deve ter conhecimento sobre o assunto que escolheu ou foi designado a abordar para que o repertório facilite sua relação com os atores sociais. No entanto, sabe-se que, em muitos casos, não é possível reproduzir a metodologia da comensalidade como exatamente propuseram Morin e Rouch, mas pode-se valer em parte dela. Sustento que a interação entre documentarista e atores sociais deve ocorrer nos espaços dos últimos, e se possível, em locais indicados por eles mesmos e adequados para as gravações, o que deverá ser avaliado pelo documentarista. A escolha dos locais pode conferir a eles, além de segurança, a participação mais significativa na construção da narrativa, ainda que limitada.

A partir do exposto, ressalto que o encontro prévio é uma forma de permitir que o documentarista tenha maior preparo para não representar o Outro de forma estereotipada ou até mesmo romântica, no escopo de uma ética de preocupação social e empatia caridosa (Nichols, 2005). Ao contrário, o encontro prévio, quando bem executado, pode colocar o Outro na mesma posição de poder que o documentarista, apresentando suas especificidades, sua voz, assim, oferecendo a ela ou a ele o lugar de pessoa ativa, e não passiva, como ocorre na maioria das produções.

Considerações finais

O artigo buscou refletir sobre a importância do encontro prévio entre documentaristas e atores sociais, para que a produção de filmes que tenham como interesse a abordagem de cunho social, o realizem de modo ético. Para tanto, apresentou-se que o documentarista deve dominar parte do conteúdo que pretende filmar para não cair na armadilha de reproduzir seu repertório ideológico ou apenas o do Outro, como ocorre com frequência nas produções documentárias.

O encontro prévio é apresentado como uma chave fundamental para a produção de filmes que abordam questões sociais. Nesse sentido, o primeiro contato com os atores sociais deve ser livre dos aparatos técnicos para que se estabeleça uma relação genuína e de confiança entre documentaristas e atores sociais. Nele, o realizador deve esclarecer aos atores sociais sua intenção com o filme e a importância deles como vozes da experiência, como indivíduos que possuem discursos, muitas vezes, divergentes dos apresentados pelo documentarista ou outras esferas sociais e que, portanto, são perspectivas fundamentais para o documentário e para a compreensão da vida em sociedade.

O objetivo do encontro prévio é o estabelecimento de uma relação de confiança, em que diferentes indivíduos se respeitam. É o estabelecimento do encontro dialógico que será fundamental para o resultado do filme. Assim, este trabalho intenciona contribuir para as reflexões e produções de filmes que visam representar a sociedade de forma ética.

Referências bibliográficas

- Buber, M. (1974). *Eu e Tu*. Moraes.
- Buber, M. (1982). *Do diálogo e do dialógico*. Perspectiva.
- Droit, R-P. (2012). *Ética: uma primeira conversa*. Editora WMF Martins Fontes.
- France, C. (1998). *Cinema e antropologia*. Campinas: Unicamp.
- Freire M. (2011). *Documentário: ética, estética e formas de representação*. Annablume.
- Freire, M. (2007). Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. *Galáxia*, 14 (p. 13-28).
- Gauthier, G. (2011). *O documentário: um outro cinema*. Papirus.
- Morin, E. (2003). Crônica de um filme. In: Rouch, Jean. *Ciné Éthnography*. University of Minnesota Press.
- Nichols, B. (2005b). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus.
- Ramos, F. P. (2013). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Editora Senac São Paulo.

Filmografia

- Boca de Lixo* (1993), de Eduardo Coutinho.
- Chronique d'un Été* (1961), de Jean Rouch, Edgar Morin.

Retratos y precariedad en el documental latinoamericano

Mariano Veliz*

Resumo: O artigo estuda o fenômeno do retrato documental a partir da tendência desse gênero de expandir suas fronteiras e incluir identidades antes excluídas. No caso da produção recente, o documentário latino-americano não só aborda setores sociais precários pela política econômica do neoliberalismo, mas também constrói uma estética precária como resposta à precariedade social.

Palavras-chave: retrato; documentário; precariedade; América Latina.

Resumen: El artículo estudia el fenómeno de los retratos documentales a partir de la tendencia de este género a ampliar sus fronteras e incluir identidades antes excluidas. En el caso de la producción reciente, el documental latinoamericano no solo aborda sectores sociales precarizados por la política económica del neoliberalismo, sino que construye estéticas precarias como forma de responder a la precarización social.

Palabras claves: retrato; cine documental; precariedad; América Latina.

Abstract: The article studies the phenomenon of documentary portraits based on the tendency of this genre to expand its borders and include previously excluded identities. In the case of recent production, the Latin American documentary not only addresses social sectors made precarious by the economic policy of neoliberalism, but also constructs precarious aesthetics as a response to social precariousness.

Keywords: portrait; documentary film; precariousness; Latin America.

Résumé : L'article étudie le phénomène des portraits documentaires à partir de la tendance de ce genre à élargir ses frontières et à inclure des identités jusqu'alors exclues. Dans le cas d'une production récente, le documentaire latino-américain s'adresse non seulement aux secteurs sociaux rendus précaires par la politique économique du néolibéralisme, mais construit également une esthétique précaire comme réponse à la précarité sociale.

Mots-clés : portrait ;film documentaire ;précarité ; Amérique Latine.

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo. C1063ACV, Buenos Aires, Argentina. E-mail: marianoveliz@gmail.com

Las aperturas del retrato: singularidad y precariedad

En los primeros años de la década de 1820, Théodore Géricault recibió un encargo peculiar: Étienne-Jean Georget, psiquiatra y médico jefe del Hospital de la Pitié-Salpêtrière, le encomendó que pintara retratos de enfermos mentales como parte de la organización de una taxonomía de las afecciones psíquicas. El resultado de este proceso, la serie “Monomanías”, constó de diez obras en las que cada sujeto representado encarnaba un malestar específico. El proyecto buscaba facilitar la observación de estas patologías por parte de los estudiantes de medicina. El género del retrato se imbrica así con la ciencia en el territorio compartido de la confianza decimonónica en la fisonomía y asume que mediante los rasgos de la apariencia pueden realizarse diagnósticos precisos. Los cinco retratos que se conservan en la actualidad componen un muestrario no tanto de los individuos representados, sino de las condiciones que portan (Monomanía de la envidia; Monomanía del robo; Monomanía del juego; Monomanía de creerse militar y Monomanía del robo de niños). Sin embargo, en cuanto las concepciones científicas se modificaron y la fisonomía cayó en descrédito, estos retratos ya no resultaron legitimados por el rol científico que se les atribuía, sino que se convirtieron en una evidencia del potencial del retrato romántico para conferirle dignidad a los sujetos marginalizados y brindar, a partir de allí, una batalla para ampliar el contorno de este género e incluir en su interior subjetividades e identidades colectivas históricamente excluidas.

Esta tendencia a la apertura atraviesa y ordena la historia del retrato e instaura una lógica del conflicto: sus demarcaciones se encuentran siempre tensionadas entre la voluntad de cierre de quienes detentan en cada período el derecho a ser representados y la capacidad de ampliación impulsada tanto por quienes pujan por ser incorporados en ese margen representativo como por las y los artistas que deciden agrietar sus fronteras. Desde sus primeras manifestaciones en el retrato real del Imperio Medio en el antiguo Egipto, el retrato cortesano cretense y el retrato papal de la Baja Edad Media, el género parece dedicarse a perpetuar la imagen de las máximas autoridades y representantes del poder. Sin embargo, un sumario repaso por su historia podría iluminar algunos episodios claves que evidencian su propensión a extender sus contornos: ya en la Baja Edad Media los donantes comienzan a aparecer en espacios periféricos de los retratos papales,¹ luego la expansión de los autorretratos con Albrecht Dürer en la clausura del siglo XV y la emergencia de los burgueses en el retrato flamenco del siglo XVI, en consonancia con la imposición del individuo estudiada por Tzvetan Todorov (2006), suponen la entrada definitiva de la burguesía en un terreno anteriormente destinado a los estratos más altos de la

1. Galiene y Pierre Francastel analizan este fenómeno: durante gran parte de la Alta Edad Media, los donantes “cuando financiaban las decoraciones de iglesias, exigían figurar en medio de las representaciones sagradas” (Francastel y Francastel, 1977: 68).

escala social.² En la superficie del retrato moderno, en este sentido, se materializa un proceso histórico que “pone de manifiesto la emancipación del sujeto en épocas de dominio señorial y de tutela eclesiástica” (Belting, 2021: 104).

Los siglos XVII y XVIII incrementan este trabajo de apertura que es, al mismo tiempo, un gesto de violencia simbólica sobre el tejido social: Frans Hals pinta, en el Barroco holandés, series de retratos sobre niños de la calle y los sectores más marginalizados de Haarlem. En una búsqueda cercana, Rembrandt compone muchos de sus retratos a través del seguimiento de quienes “están al margen de la decencia burguesa, a los judíos, los pobres, los ocultos, los sectarios” (Francastel y Francastel, 1977: 167). Si Hals y Rembrandt exploran la radicalidad de este retrato popular, en el siglo XIX se extreman estas búsquedas en los retratos impulsados por Géricault y Gustave Courbet. En esta tensa travesía, el género del retrato se posiciona como una superficie en la que se imprimen las batallas epocales, las ofensivas por ingresar de quienes habían sido inicialmente excluidos de los privilegios de la representación y las estrategias de clausura que se ponen en juego para conservar sus límites infranqueables.

Nicolas Bourriaud subraya la necesidad de comprender, precisamente, los cambios operados en los inicios del siglo XIX, cuando el arte y la política fueron moldeados por la fuerza centrífuga creada por la Revolución Industrial: movimientos de exclusión social, por un lado, rechazo categórico, por el otro. Se impone así el modelo de la termodinámica: “la energía social produce un residuo, generando zonas de exclusión en las que se apiñan en completo desorden el proletariado, los explotados, la cultura popular, lo inmundo y lo inmoral: el conjunto subvaluado de todo lo que *no se podría ver*” (Bourriaud, 2015: 9).

En esa transformación topográfica se ponen en crisis los vínculos regulados entre el centro y la periferia, entre lo oficial y lo rechazado, entre lo dominante y lo dominado, y se convierte a la frontera entre unos y otros en el lugar mismo de la dinámica de la Historia. Por eso, a partir del siglo XIX, las vanguardias políticas y artísticas se fijaron como objetivo hacer que lo excluido pasara del lado del poder. En esa búsqueda por derrocar a la máquina termodinámica, el arte se propone “reciclar los supuestos desperdicios para hacer con ellos una fuente de energía” (*Ibid.*, 2015: 10).

También los retratos audiovisuales se guían por un sistema de apertura y cierre, por operar un tráfico de los sujetos de las periferias al centro. En el marco de su itinerario dispar, y en su devenir latinoamericano, puede destacarse en particular su relevancia en el panorama contemporáneo. A partir de comienzos del siglo XXI, el documentalismo de nuestra región redescubrió su capacidad como herramienta eficaz para hacer visibles las condiciones vitales de los sectores condenados a la exclusión por la implementación de las políticas neoliberales de las décadas previas. Sin embargo, esta nueva emergencia de los grupos sociales fragilizados adquiere una

2. En esta dirección, “los burgueses quieren poseer todo lo que antes era el privilegio de las clases dominantes, quieren también contemplarse a sí mismos en vida y legar sus rasgos a sus hijos. Nunca, en ninguna otra época, fue tan grande esta necesidad de personalización” (*Ibid.*: 190).

visibilidad diferente a la construida por el cine militante de los años sesenta y setenta. Si en aquel contexto, “la noción que animaba la dramaturgia de las películas era la de síntesis, la capacidad de un personaje para significar un grupo, una clase, una época, hoy importa más pensar en personajes singulares que plantean una interrogación particular al mundo (*Estrellas*), o permiten interrogar al mundo y sus formas a través de sus experiencias (*Copacabana*)” (Amado, 2010: 106). En contraste con esta delimitación, la línea de los documentales latinoamericanos contemporáneos que exploraremos aquí se centra en la singularidad de los sujetos retratados. No se trata tanto de apelar a su concepción como miembros de una identidad colectiva (más allá de la efectiva, y compleja, existencia de esta pertenencia), sino de captar una experiencia ineludiblemente singular: un modo particular de habitar la precariedad.

Las tres subjetividades retratadas en las películas en cuestión, *Estamira* (Marcos Prado, 2004), *Damiana/Kryygi* (Alejandro Fernández Mouján, 2015) y *Harley Queen* (José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola, 2019), comparten, a pesar de sus múltiples diferencias, una participación inequívoca a territorios sociales precarios. En este sentido, y en concordancia con el abordaje propuesto por Judith Butler, puede concebirse a la precariedad como la “pervivencia no asegurada” de ciertos sectores de la población. Supone así la exposición de determinados segmentos de la ciudadanía al daño, la violencia y la muerte por la ausencia de redes de soporte social y económico. Dichas comunidades, explica Butler, “se encuentran en un alto grado de riesgo de enfermedades, pobreza, hambre, marginación y exposición a la violencia sin protección alguna” (2009: 324). A su vez, la precariedad se define como una condición política inducida de vulnerabilidad maximizada. Estas formas de violencia no son siempre ejercidas por el Estado, pero requieren que este no ofrezca ninguna forma de protección frente a ella. En el caso de las películas a estudiar, la manifestación de estas identidades precarizadas fomenta una interrogación acerca de las formas en las que el cine documental puede acercarse a ellas.

Esta interpelación se produce en el contexto del resurgimiento del cine documental operado a partir de comienzos del siglo XXI en América Latina. En el caso argentino, esto fue extremado por la eclosión de la crisis social, política y económica del 2001. El documental se convierte allí en el territorio donde se puede cartografiar la aparición de “la nueva pobreza” (Andermann, 2015: 167), formada por aquellos que fueron erradicados del sistema económico productivo y habitan las periferias sociales. Ante este cuadro de situación, los documentales adoptan en ocasiones los modos de la crónica social y funcionan como testimonios de los procesos de precarización instaurados por los modelos neoliberales en los distintos países. Sin embargo, en los tres documentales estos fenómenos se abordan de maneras diversas. En particular, conviene destacar el modo en el que en *Harley Queen* y *Estamira* se manifiesta una concepción de la subjetividad como performance. En esta dirección, Stella Bruzzi (2006) propone pensar la performatividad documental, en gran medida, a través de películas en las que el vínculo entre quien filma y el actor social filmado es negociado y permite que este adopte un rol activo. De esta manera, como se analizará más adelante, estos sujetos precarizados adquieren en los documentales una capacidad de acción que los aleja del rol pasivo que el documental más conven-

cional suele atribuirles y los acerca a la tradición del género del retrato, en el que la negociación entre el retratista y el individuo retratado constituye uno de los pilares de su propio funcionamiento.³

En este acercamiento a la precariedad, los tres retratos audiovisuales recuperados aquí no se dedican solo a asegurar el acceso a la visibilidad y a la audibilidad de algunos miembros de estos sectores (en los tres casos se trata, en particular, de mujeres, lo que parece complejizar esta pertenencia), sino a restituir una dimensión de sujeto a ciertas identidades privadas de esa condición por las discursividades hegemónicas y por los dispositivos de visibilidad dominantes. No se trata tanto de hacer visibles a los grupos sociales precarizados como de asegurar la puesta en movimiento de un proceso político de restitución de subjetividad. Los documentales se apropian de la voluntad de restituir estos derechos (políticos, sociales, económicos, culturales) ante el abandono de estos individuos y comunidades operado por el Estado.

En los tres documentales, la precariedad asume no solo la vulnerabilidad de estas existencias arrojadas a una indiferencia sistemática, sino que se recurre a una materialidad inestable, se explora la fragilidad de los espacios habitados, la precarización de los trabajos y los medios de subsistencia y la escasez de los recursos materiales. Así, podría señalarse que la precariedad estética se impone como respuesta a los procesos de precarización socio-económica y política implementada desde los poderes institucionales. La precariedad se inscribe en los documentales como condición de posibilidad de un acercamiento a los sujetos históricos que conserve la potencia disruptiva que sus figuras inscriben en el tejido social. De esta manera, lo que está en juego es la posibilidad de hallar estéticas actuantes como actos de resistencia tanto frente a las políticas de hipervisibilidad y las imágenes de alta resolución fomentadas por el capitalismo de la información (Steyerl, 2014: 33-34) como al funcionamiento de las tecno-estéticas contemporáneas en diálogo con las formas de vida infotecnológicas (Costa, 2021: 99). En *Estamira, Damiana/Kryygi* y *Harley Queen* irrumpe una búsqueda por agrietar la clausura de la imagen, la completud del retrato, la funcionalización de los sujetos y la conversión de la imagen en mercancía. En los tres documentales se abordan las condiciones sociales de la precarización: la indiferencia del Estado, la fragilización de los escenarios laborales, la violencia de las políticas predatorias del espacio público. En cada uno, esta indagación de los márgenes sociales recurre a una estética precaria: el retrato inestable de *Estamira*, centrado en las tonalidades de su voz; el retrato conjetural de *Damiana/Kryygi*, organizado en torno al desmontaje de los relatos y retratos existentes; el retrato caleidoscópico de *Harley Queen*, focalizado en su propia mutabilidad.

3. Francastel y Francastel (1977) abordan el carácter conflictivo, polémico, de esta interacción a lo largo de la historia del género del retrato.

Estamira: el rostro y la voz de la precariedad

Ubicado en las afueras de Río de Janeiro, en los bordes de la Bahía de Guanabara, el Jardim Gramacho fue, durante décadas, el basural más grande de esta ciudad (el eufemismo “relleno sanitario” no parece dar cuenta de la vastedad y precariedad del espacio aludido). Allí se conducían ocho mil toneladas diarias de desechos urbanos. En sus cien hectáreas se yuxtaponían entre sesenta y noventa metros de altura de residuos. En 1993, el artista visual Marcos Prado decidió hacer un ensayo fotográfico sobre este lugar. Algunos años después comprendió que las fotografías de este paisaje no incluían a los sujetos que recolectaban desperdicios allí para vender a las empresas de reciclaje. El reconocimiento de esa falta propició una torsión del proyecto: el ensayo fotográfico se reorientó del género del paisaje al del retrato.⁴ Este desvío estuvo condicionado por su contacto con Estamira Gomes de Souza, una mujer de 63 años, con un cuadro de esquizofrenia, que asistía allí diariamente. Este acercamiento motivó el rodaje del largometraje *Estamira* en el 2004 y el mediodocumental *Estamira para Todos e para Ninguém* en 2007. Prado filmó sus encuentros durante tres años y registró fragmentos de su vida cotidiana, su trabajo en el vertedero y su domesticidad en su casa del barrio Campo Grande. La entrada a su intimidad se vio favorecida porque Estamira se concibe a sí misma como una divinidad y celebra la llegada de un realizador que amplifique su discurso y la ayude a cumplir su misión. El documental captura su cuerpo, su entorno y su prédica. Se trata, en este sentido, de un retrato que asume la fragilidad del cuerpo, la precariedad del espacio y la contundencia de las palabras.⁵

El retrato de Estamira se compone a través de un proceso de conjunción-disyunción de su rostro y su voz. Los primeros planos de su semblante resultan indispensables porque en la captación de su materialidad, en la recopilación de sus indicios e informaciones, se afirma su condición precarizada. La voluntad de recorrer su rostro permite señalar, y construir en la imagen, su individualidad. Si, como señala Román Gubern, en la actual sociedad del control y la masificación, la mayor parte de las personas portan el rostro del anonimato, en calidad de sujetos estadísticos dotados de “rostros-promedio” (2001: 39), Prado implementa un retrato de la extrema singularidad. En este sentido, se opera una poética de la proximidad que se pega al cuerpo de Estamira. Si el retrato como género tiende a priorizar el rostro, el documentalista explora aquí la potencia de una ampliación de sus rasgos, superficies y componentes.

4. En 2005, finalmente Prado publicó un libro, *Jardim Gramacho*, que recopila algunas de las fotografías extraídas en los años previos.

5. El rodaje de un documental centrado en la figura de un actor social definido en parte por un cuadro clínico severo deriva en ineludibles preguntas acerca de la ética documental. Más allá de las discusiones en torno a la pornomiseria surgidas en torno a *Agarrando pueblo*, el célebre ejercicio audiovisual de Luis Ospina y Carlos Mayolo (1977), y su reflexión acerca del modo de captura de la imagen de los sectores sociales precarizados, o los más recientes aportes analíticos de César González (2021) en relación con el funcionamiento de un fetichismo de la marginalidad en el cine argentino reciente, en este caso se particulariza la necesidad de revisar la ética implícita en un documental centrado en un individuo que no parece tener plenas capacidades para regular la manera en la cual su imagen y su discurso van a ser incluidos. El cineasta, sin embargo, afirma que Estamira era plenamente consciente del registro de su voz y su imagen y que tenía un dominio manifiesto de su aparición en el documental.

La cámara registra las manchas de su piel, la textura de su cabello, la tonalidad de sus cicatrices. Una serie de *zoom in* se centra en su boca. El documental instauro así un ejercicio cartográfico sobre su semblante. La proliferación de planos detalle sobre las partículas de su rostro supone así una identificación de esos rasgos particulares que individualizan a Estamira.



Fig. 1 – Cartografía del rostro – *Estamira* (2004).

En su estudio sobre las figuraciones literarias y visuales del rostro, Nora Domínguez sostiene que este descubre en la medida que oculta y oculta en la medida que descubre (2021: 16). En esta dirección, en el documental de Prado no se afirma la existencia de un enigma contenido en el rostro, una sustancia a ser develada a través de la observación continua de su superficie, sino que se plantea que esta constituye en sí misma una identidad, un alegato sobre el propio sujeto, una materia histórica en la que se inscriben las huellas de sus experiencias y una declaración, ante el entorno social, de su propia singularidad. En las condiciones de precariedad en las que vive Estamira, la posesión de su rostro, y su ostentación por parte del documental, supone que, como precisa Domínguez, tener un rostro conforma “una reivindicación del derecho a ser viviente que no se puede desdeñar, sobre todo, cuando lo portan ‘minorías’, sujetos vulnerables, excluidos o físicamente dañados” (*Ibid.*: 19).

Frente a la tendencia a erotizar los rostros femeninos, omnipresente en la producción de la publicidad y la construcción de imágenes de los medios audiovisuales, Prado atestigua la potencia de un semblante que se aleja de esos rostros configurados, y usufructuados, por la industria cultural.⁶ El documental se interroga cómo es

6. Nora Domínguez plantea que “Esos rostros femeninos, potentes, convertidos durante el siglo en iconos de *femme fatale* o de *starsystem*, incluso de chica moderna o madre disciplinada, bellos, fragmentados, auráticos, confirmarán lo que luego van a desarrollar Gilles Deleuze y Félix Guattari: la idea de que el rostro es una necesidad social y cultural. Sirvieron como un brazo femenino funcional a la necesidad de reproducción de la industria cultural y la publicidad y a sus férreas alianzas con los imaginarios patriarcales” (2021: 89).

posible desmontar el funcionamiento de esos rostros concebidos como maquinarias del poder. En gran medida, la operación planteada consiste en tensionar la preeminencia atribuida a la mostración de las partículas del rostro de dos maneras. Por una parte, en las primeras secuencias, su mostración se tensa con el silencio de Estamira. Esta mudez conduce a una concentración en la capacidad de la imagen para instaurar el retrato. La relevancia asignada a esos segmentos faciales se combina con la atribuida al entorno geográfico, social y económico. Si los modos de configurar el contexto constituyen una forma posible de construir una taxonomía del género (interior/exterior, realista/sobrenatural, abstracto/concreto), en este caso predomina una idea de identidad entre el espacio y el sujeto. La identidad que se establece entre la precariedad de la vida de Estamira y el abandono de ese territorio señala que ambos están contruidos con los mismos materiales: el despojo y la ruina.



Fig. 2 – Paisaje de las ruinas – *Estamira* (2004).

El vertedero no se conforma con los restos de la industrialización, sino con los desechos de la sociedad de consumo (Penkala, 2009: 139). Sus alrededores y los sujetos que lo recorren parecen haber sido abandonados por el Estado. Ninguna de sus instituciones se alojó en ese lugar. Este terreno post-apocalíptico, filmado en una oscilación entre el blanco y negro granulado y el color, parece componerse como el territorio de la desidia estatal. Sin embargo, del mismo modo en el que Prado evita retratar a Estamira como una víctima, evade la tentación de figurar el espacio solo a partir del deterioro. Para propiciar esta torsión, filma los planos del basural como si fueran paisajes. La fragmentación del espacio replica el trabajo de encuadre de este vasto género pictórico, solo que aquí no se orienta a producir delectación frente a la belleza natural, sino a registrar los detritus de un universo social conservado en el fuera de campo (la ciudad del consumo, el reino de la mercancía). De esta manera, el retrato de la precariedad no es una mera captación del proceso de abandono, sino también la gestación de una mirada, alternativa a la dominante, que descubre una identidad inmediata entre el espacio y el sujeto.

Por otra parte, a diferencia de esta tensión de las primeras secuencias entre el silencio del personaje y la potencia de su imagen, a partir de allí el documental prioriza un trabajo sobre la voz de Estamira. Aquí emerge un rasgo central aportado por la variante audiovisual del género del retrato. Si la palabra estaba presente en el retrato pictórico en su título y en algunas inscripciones que podían formar parte del marco o del espacio representado, el audiovisual aporta esta nueva complejidad: el personaje retratado puede acceder a la palabra. Se trata así de la emergencia en el género del retrato de una subjetividad verbalizada. Y en este caso, en particular, al hablar de un sujeto subalterno. Si los sujetos marginalizados se piensan como individuos desclasados, intrusos en el orden social y ajenos al orden cultural, el documental de Prado explora los modos de hacer audible el discurso de esta habitante de las periferias precarizadas (Santos y Fux, 2011: 125). A lo largo del documental, se asiste a una variedad de tonos de la voz y de inflexiones vocales: Estamira grita, llora, murmura. Las variaciones de su voz dan cuenta de la propia fluidez del personaje.

Si la voz de la retratada resulta clave, esto se debe, en gran medida, al carácter anómalo de su discurso, oscilante entre la locura y la lucidez, la heterodoxia y la sabiduría. Estamira interroga al cineasta, desafía esa distribución tradicional que en el orden documental atribuye las preguntas a quien filma y las respuestas al sujeto filmado. Aquí, fuera de esa lógica, se asiste a un diálogo negociado. No se trata del gesto asistencialista de ceder la voz, sino del gesto radical del diálogo y la escucha. Estamira cuestiona, desde su discurso, la alienación provocada por las religiones oficiales. Articula, a partir de esa certeza, un alegato contra la omnipotencia de las religiones y las formas en las que afectan la libertad de sus creyentes. El testimonio de Estamira es proferido con elocuencia. Sus argumentos, heterodoxos, no son formulados de un modo explicativo, sino apasionado, basado en la potencia de su propia convicción. Este narrar subalterno, desde la periferia social y la anomalía psíquica, se carga en el documental de una locuacidad que no apela a la aprobación de la audiencia sino a la afirmación del carácter discursivo y combativo de la retratada.



Fig. 3 – La boca y el habla – *Estamira* (2004).

El retrato precario de Estamira se configura a través del establecimiento de una composición polémica. Los procesos de conjunción y disyunción entre la banda sonora y la banda de imagen, entre la voz y el rostro, señalan el conflicto que articula el documental. Por un lado, la proximidad a su rostro parece evidenciar su carácter precarizado. En las manchas de su piel, en los pliegues del rostro, en las cicatrices que cruzan su semblante se encuentran las evidencias materiales de su precarización. El documental explora estas superficies y las concibe como huellas o indicios de la expulsión de Estamira del tejido social. Por otro lado, en el registro de su voz, en la elocuencia de su discurso, en la radicalidad de su testimonio se instala un sujeto activo y desafiante de las tradicionales distribuciones del acceso a la palabra y la visibilidad. En la tensión entre la imagen de la precariedad y el sonido de la rebelión se construye un retrato que desmiente la pasividad de los sectores precarizados y apela a la disyunción como estrategia estética para señalar la propia capacidad de acción de su retratada.

Damiana Kryygi: el tiempo y la historicidad de la precariedad

El retrato de Damiana/Kryygi propuesto por Alejandro Fernández Mouján también se construye en torno a una forma de precariedad. Esta parte de la dificultad de esbozar un retrato desfasado en el tiempo: ¿cómo retratar a alguien que murió hace más de cien años? Ante este interrogante, en el documental se traza un retrato conjetural: el hallazgo de indicios e informaciones, documentos e imágenes, le permite al cineasta delinear un acercamiento a Damiana/Kryygi que asume su carácter incompleto, mediado por las escasas fuentes a las que accede. Fernández Mouján asume el desafío de desarmar los relatos y las fotografías existentes para recomponer, a partir de sus restos, un retrato alternativo. Este debe hacer visible aquello que quedaba oculto por los estudios antropológicos y por las prácticas fotográficas subordinadas a estos: la fragilidad y la resistencia de Damiana/Kryygi así como su sojuzgamiento por un saber-poder que despliega una concepción objetual de los sujetos. El rastreo de las huellas, en ocasiones esquivas y escurridizas, da lugar a un retrato precario atravesado por voces y temporalidades múltiples.

La fotografía de una joven de 14 años que posa desnuda ante la cámara una mañana de 1907 pone en funcionamiento la indagación: ¿cómo llegó esta joven de la etnia aché al hospicio “Melchor Pose” de la provincia de Buenos Aires? ¿Cómo puede realizarse un retrato que desmonte el formalizado en 1907 ante la demanda del saber científico? El documental dirigido por Alejandro Fernández Mouján emprende una búsqueda doble: por un lado, se propone reconstruir los avatares de la vida de Damiana/Kryygi; por otro, pretende dilucidar de qué modo esta nueva práctica retratística supone una rehabilitación pública de su nombre y de su comunidad.

A lo largo del documental, una *voice over* informativa reconstruye, en gran medida a través de la lectura de fragmentos de crónicas escritas por los responsables de diversas expediciones antropológicas, la historia de la retratada:⁷ el 25 de septiembre

7. Se incluyen fragmentos de *Por tierras y mares. Paraguay 1896-1897*, de Herman ten Kate y Charles de Lahitte;

de 1896 un colono de Sandoval, en territorio paraguayo, encuentra los restos de su caballo despedazado. Al día siguiente, emprende con sus tres hijos una expedición para buscar a los guayaquí, presuntos responsables de ese acto. El 27 encuentran el campamento y llevan adelante una masacre. Sin embargo, salvan a una niña de tres o cuatro años y la crían para que se desempeñe como empleada doméstica. Al poco tiempo, durante una expedición antropológica, el director de la sección de Antropología del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, el neerlandés Herman ten Kate, junto con el francés Charles de la Hitte extraen algunos restos del lugar de la matanza y los trasladan hacia el Museo para continuar sus estudios de los tipos raciales.

El rastro de Damiana/Kryygi se pierde transitoriamente, pero reaparece en 1898, cuando forma parte del servicio doméstico de la madre del médico y filósofo positivista Alejandro Korn en la localidad de San Vicente, provincia de Buenos Aires. Algunos años después, la llegada a la pubertad y la aparición de la libido parecen transformar su conducta y escandalizar a sus empleadores. Se dispone entonces su internación en el hospicio Melchor Pose, dirigido por Alejandro Korn. Es allí cuando se saca la placa fotográfica, una mañana de invierno, mientras la adolescente estaba cursando una tuberculosis. Damiana/Kryygi es obligada a posar desnuda frente al dispositivo fotográfico por Robert Lehmann Nitsche, el nuevo director de la sección de Antropología del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Dos meses después, murió de tuberculosis. Su cuerpo fue conservado en el acervo del Museo y exhibido ante el público. Su cabeza fue removida y enviada a la sociedad antropológica de Berlín para que continuaran con sus estudios sobre los guayaquí.

En 2010, una exploración de los integrantes del Grupo de Investigación en Antropología Social (GUIAS) del Museo de Ciencias Naturales de La Plata logra identificar los restos conservados en una bolsa como pertenecientes a la niña secuestrada en 1896 en tierras guayaquí y catalogada como Damiana (nombre que le pusieron sus secuestradores porque la tomaron cautiva el día de San Damián). El 10 de junio se restituye su cuerpo a representantes de la comunidad aché que viajan a Buenos Aires. El cuerpo incompleto es trasladado y enterrado en su tierra natal. Motivada por estas indagaciones, y por los reclamos de los aché, una periodista alemana emprende una búsqueda de la cabeza faltante en los acervos del Hospital Charité. Luego de un examen científico y un acto protocolar, la cabeza es restituida y enterrada junto con el resto del cuerpo.

La foto de Damiana/Kryygi (Kryygi es el nombre con el que deciden llamarla los miembros de su comunidad) que origina esta búsqueda se inscribe como la huella material de una concepción del saber imbricada con una concepción de la subjetividad. Ese retrato forzado forma parte de un proceso de desubjetivación dirigido a fomentar la producción de conocimiento antropológico en torno a ciertas comunidades. La voluntad del documental de desmontar su funcionamiento requiere, sin embargo, revisar con atención la apropiación del retrato fotográfico operada por la antropología en la clausura del siglo XIX y el inicio del siglo XX, en coincidencia

Una india guayaquí, de Robert Lehmann Nitsche; *Cabeza de una niña Guayaquí*, de Hans Virchow y *Relevamiento antropológico de una india Guayaquí*, de Robert Lehmann-Nitsche.

con un viraje en la percepción y la representación de los indígenas motivado porque “una vez sometidas las tribus del sur, sus miembros ya no aparecen tanto como vehículos del terrorífico peligro de los malones, y lentamente pasan a ser considerados como objetos de estudio” (Penhos, 2005: 24). La fotografía desempeña un rol clave en este desplazamiento al contribuir en la recolección y sistematización de la información obtenida acerca de estas comunidades. En el pasaje entre siglos, la fotografía evidencia su proximidad con diversas disciplinas científicas que establecían una correlación entre la apariencia y la conducta, como la somatología y la antropometría, y ofrece su minuciosa capacidad de observación de los cuerpos como herramienta clave en la construcción de esos saberes.

En ese marco, como precisa Marta Penhos (2005), la fotografía forma parte de una campaña civilizatoria. En las últimas décadas del siglo XIX, la expansión de la fotografía de identificación de frente y perfil se orienta, en el campo de la antropología, hacia la voluntad de registrar las particularidades étnicas de las diversas comunidades. Se produce así un giro desde la fotografía criminalística a los registros antropométricos. En el caso de Damiana/Kryygi, el responsable de su retrato, Robert Lehmann Nitsche, responde a la lógica instaurada por estas prácticas científicas: la conversión de la fotografía en una herramienta necesaria en el proceso de biologización de los cuerpos y los sujetos, devenidos entes mudos e intercambiables. Tanto en estas producciones científicas, como en las fotografías a las que recurren, no se distinguen individuos ni se identifican nombres o subjetividades (Winckler y Pastorino, 2022: 3).

La visión despojada con la que se esbozan estos retratos fotográficos y el ascetismo de los recursos presentes subrayan la necesidad de registrar no la individualidad, sino su pertenencia a una comunidad.⁸ La proliferación de retratos supone el predominio, como sostienen Alvarado y Giordano, de “las tomas frontales donde el retratado posa erguido mirando de frente a la cámara. La composición es austera con un encuadre cuidadosamente equilibrado y un ángulo de toma frontal, características que le otorgan a estas fotografías una estética severa, sin artilugios y que nos obliga a dirigir la mirada directamente sobre el retratado” (2007: 21-22). Ante la funcionalización del cuerpo y la identidad de Damiana/Kryygi, el documental procede a restituir la historia de la niña, aquello que queda suprimido en la práctica estético-científica del fotógrafo. La imagen fotográfica pasa a ser concebida como la huella del proceso de precarización implementado sobre la niña. La “reescritura” del retrato que aquí se propone se despliega en tres movimientos: desglosar el contexto de la foto para poder recomponer ese jirón de historia; extraer a Damiana/Kryygi del lugar de objeto de conocimiento y reinstalar su rol como parte de una comunidad; reinscribir la complejidad temporal saqueada inicialmente.⁹

8. Resulta necesario destacar que esta imposición del tipo supone una torsión notoria en relación con la historia del género del retrato, caracterizado, en el campo de las artes visuales, por la valoración de los rasgos que identifican y singularizan al sujeto representado.

9. Winckler y Pastorino reseñan una serie de obras que intervienen sobre el acervo fotográfico-antropológico. En *Braceros* (2018), Cristina Piffèr recupera las fotografías tomadas por Carlos Bruch en el ingenio La Esperanza (1906) para Lehmann-Nitsche. En el proyecto *Inakayal Vuelve* distintas comunidades bordan once fotografías

El retrato propuesto por Fernández Mouján funciona como un contra-retrato. Si la captura fotográfica había constituido un instrumento central en el avance de los estudios de los tipos raciales, la operación contra-retratística ejercida aquí le restituye a Damiana su concepción como sujeto y como integrante de una comunidad. Fernández Mouján esboza un retrato precario, nunca pleno: la foto de la adolescente desnuda solo se vislumbra en una panorámica que no se detiene en ella, en planos que la registran fuera de foco y en movimientos que apenas perciben su cuerpo. En el documental se ejecuta así un desvío: del retrato forzado de cuerpo entero a un retrato centrado en su rostro. En este se cifra una mirada inquisidora. Fernández Mouján decide, en contraposición al retrato fotográfico que ignora esa potencia, asumir esa interpelación. En su crónica sobre la fotografía de Damiana/Kryygi, Lehmann Nitsche percibe desconfianza en su semblante. Ese recelo era frecuente en los y las integrantes de los pueblos originarios porque vinculaban a la fotografía con las prácticas represivas con las que muchas veces se había aliado. Sin embargo, la descripción del antropólogo no percibe que, además de resquemor, la expresión incluye un gesto de resistencia. Esta puede contrastarse con la foto de la niña posterior a la captura, extraída en diciembre de 1896. En ese primer retrato fotográfico, el rostro transmite una notoria tristeza. Sus ojos llorosos y su mirada hacia abajo subrayan su fragilidad. La fotografía de la adolescencia supone un cambio radical: el documental es solidario de su mirada, de su voluntad de arrancarse de ese rol pasivo, al que la había condenado la asimetría de la relación con quienes capturaron su imagen.¹⁰



Fig 4 – Del cuerpo al rostro – *Damiana/Kryygi* (2015)

de prisioneros mapuches tomadas durante la Campaña al Desierto. El bordado colectivo incluye a más de cien personas de una decena de localidades distintas.

10. También debería proponerse un contraste con las fotos de los colonos, los expedicionarios y los científicos que incluye el documental. En todos los casos, se trata de retratos de grupo, celebratorios y orientados a valorar los logros (científicos y materiales) de quienes posan allí.

Este proceso de desmontaje del retrato antropométrico privilegia un trabajo sobre la espesura temporal de la imagen. En este sentido, conviene revisar los modos en los que el género del retrato encuentra, en los soportes audiovisuales, la oportunidad de complejizar sus configuraciones del tiempo.¹¹ El documental de Fernández Mouján establece un reenvío permanente entre el pasado y el presente, no en el modo de la repetición, sino en el de la tensión y la transformación. El relato oral de la expedición que concluyó con la masacre de los aché se tensiona aquí con imágenes presentes del territorio. Este ya no se concibe como el espacio de la comunidad, sino como las ruinas dejadas por la explotación y la deforestación. La desaparición paulatina y constante del bosque conduce a sus espaciados manchones actuales. La expansión de diferentes cultivos, en especial de soja, es simultánea al intento de erradicación de sus habitantes iniciales. En el documental, la yuxtaposición de la lectura de las crónicas y el registro visual del presente inscribe a la masacre en la historia de una conquista territorial que requiere una cosificación de la subjetividad. A su vez, permite ver los modos en los que ese pasado de violencia se imprime sobre el presente para agrietar las presuntas clausuras de la historia.

Solo una ruptura de la cronología puede abrir la posibilidad de desarmar los relatos y los retratos del saber-poder y proponer un retrato alternativo. El vaivén temporal posiciona al retrato como un umbral en el que se conectan y colisionan distintos tiempos, oscilantes entre las masacres de las conquistas territoriales y la pervivencia de la memoria y la resistencia de los aché. En esos gestos de apertura se destacan dos situaciones específicas: por una parte, antes de la llegada al territorio aché, un breve pasaje por Asunción permite aludir a una nueva capa temporal: la ceremonia de homenaje a Damiana/Kryygi se realiza en el Museo de las Memorias, un espacio que fue, durante la dictadura stronista, un centro de detención y tortura de opositores al régimen. En ese devenir temporal se juega, evidentemente, un linaje de violencias ejercidas con precisión sobre los cuerpos subordinados. Por otra parte, los relatos de ciertos miembros de la comunidad aché que sufrieron en estas últimas décadas experiencias cercanas a las de Damiana/Kryygi reactualizan su propia historia y desmienten su ubicación en un pasado clausurado.

En estas imbricaciones temporales, en el Museo de la Plata los antropólogos actuales intentan recomponer la muerte de Damiana/Kryygi y de otras víctimas de la comunidad aché que forman parte de su acervo. La pregunta acerca de cómo tornar legible para el presente la violencia del pasado se aborda a través del posicionamiento de los restos como un archivo del terror. La ciencia que formó parte del exterminio intenta ahora dar cuenta de su propio funcionamiento y hacer visible aquello

11. Conviene recordar que Tzvetan Todorov señala que el siglo XV constituye el marco de la aparición del tiempo en el retrato: hasta ese momento, se tendía a mostrar a los personajes en una edad ideal (la juventud o la madurez). A partir de allí, la percepción humana comienza a situarse en el tiempo. Los miniaturistas de la época primero y los pintores flamencos después “descubren las huellas del tiempo: el ciclo anual, en el calendario, y también el ciclo diario”, al mismo tiempo que en el retrato “se ven las huellas del paso del tiempo: las arrugas, los rostros demacrados” (Todorov, 2006: 17). También la predilección por ciertos gestos y movimientos pone de manifiesto la inscripción del sujeto en un desarrollo temporal.

que el positivismo ocultó. Ese “bien precioso”, como llama Lehmann Nitsche a los restos de una mujer aché asesinada a machetazos, es ahora la clave para descifrar las violencias ejercidas con la colaboración de la ciencia y la imagen.



Fig. 5 – El escenario de la fotografía – *Damiana/Kryygi* (2015).

En estas travesías temporales, sobresalen dos momentos significativos. Por un lado, el rastreo que lleva adelante Fernández Mouján del lugar en el que fue extraído el retrato fotográfico que da origen al documental, en el Pabellón Charcot del hospicio Melchor Romero. Ese lugar, ahora en ruinas, fue el escenario de un acto de violencia que permite concebir esa fotografía como una imagen de perpetrador. La captación actual de la fachada del recinto lo encuadra como el escenario de un pelotón de fusilamiento. La imagen y la violencia se cruzaron en esa fotografía de un modo trágico. Fernández Mouján desordena esa relación y establece otra, alternativa, en la que la imagen ya no es cómplice de la violencia, sino solidaria de los enlaces de la imagen y la conmemoración.

Por otro lado, es relevante destacar el modo en el que en el documental se interrogan las fotos de *Damiana/Kryygi*. En el repaso de los estudios del antropólogo alemán Hans Virchow, quien recibió y examinó su cabeza en Berlín y emplea fotografías como ilustración de sus experimentos antropométricos (“Cabeza de una india guayaquí”) o en las fotos tomadas por Lehmann Nitsche, el documental posiciona al montaje y el recorte como métodos privilegiados de intervención sobre el archivo. En esa estrategia de relectura, se sustrae a *Damiana/Kryygi* de la violencia del pasado y se le restituye una dimensión de sujeto histórico.



Fig. 6 – El archivo de la violencia – *Damiana/Kryygi* (2015).

En el marco de esas intervenciones, los rituales ancestrales cumplidos por los miembros de la comunidad cuando reciben los restos de Damiana/Kryygi suponen un nuevo modo de conflicto entre tiempos: entre las herencias simbólicas del pasado, los restos todavía ardientes de las víctimas, los dispositivos contemporáneos que en la imagen y la ciencia permiten abrir ese pasado y lanzarlo hacia el presente y el futuro. Esta apertura de tiempos deriva en gran medida de una certeza: el retrato de Damiana/Kryygi debe estar temporalmente desfasado para poder reescribir la historia de las víctimas, pero también para asumir su precariedad como espacio enunciativo y como gesto de ruptura ante los relatos historiográficos conclusivos.

Harley Queen: la performatividad y la pose de la precariedad

Carolina Adriazola y José Luis Sepúlveda configuran en sus películas una estética de la escasez material que supone un potente gesto artístico. La cercanía entre los universos sociales que registran y sus propias condiciones de producción detenta un carácter inequívocamente político. La ruptura con los modos industriales de producción y el alejamiento de las normas de circulación y exhibición convencionales implican la asunción de su propia precariedad. Desde ese posicionamiento político y económico, pero también estético y enunciativo, abordan la precarización de los sectores sociales abandonados por las políticas estatales y expulsados por la intransigencia del modelo neoliberal. Frente a ese cuadro de situación, la complejidad de sus películas reside tanto en la ruptura con las concepciones tipificadas sobre las clases populares como en su desconfianza en torno a la posibilidad de articular una representación transparente en torno a ellas. Vania Barraza señala al respecto que “el cine de Adriazola y Sepúlveda se transforma en una experiencia que, a medida que niega una folklorización, verdad o empatía hacia lo popular, reniega también de su

mismo acto de representación para cuestionar una realidad social” (2013: 131).¹² En este sentido, sus películas exploran la (im)posibilidad de revelar una verdad oculta de los sujetos y la (im)posibilidad de configurar representaciones ajustadas de ellos.

En el marco de ese proyecto, en el que cada película supone un nuevo eslabón, en *Harley Queen* se trasladan al sector Bajos de Mena, en la comuna de Puente Alto, en la región metropolitana de Santiago. Se trata de un barrio de viviendas sociales construido durante el gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle en los años noventa. Denominado popularmente “el gueto más grande de Chile”, el espacio constituye más que un telón de fondo del documental. Si bien ante una serie sistemática de denuncias acerca de las condiciones extremadamente precarias en las que vivían sus habitantes en 2012 se implementó un Plan de rehabilitación urbana, en el documental se explicita la fragilidad edilicia y social que aún persiste allí.

En ese entorno, el documental traza un retrato de Carolina Flores/Harley Queen a partir de una noción de subjetividad móvil y explora una nueva forma de precariedad. A diferencia de las modalidades más tradicionales del género del retrato, que intentan plasmar una identidad firme, aquí se trata de asumir una definición de la subjetividad siempre cambiante. Esta mutabilidad puede vincularse con la performatividad que Iván Pinto y María Paz Peirano encuentran en las películas de Adriaola y Sepúlveda. En estas tiende a fusionarse el régimen ficcional con el documental, en especial a través de la apropiación de una idea de juego con la composición de los personajes y el desvanecimiento de los límites precisos de la verdad. Pinto y Peirano proponen que la distinción entre los documentales y las ficciones de estos cineastas se deriva más de los circuitos en los que las películas son exhibidas que por los procedimientos específicos que las conforman. En el caso de *Harley Queen*, este “cine de dispositivos mixtos” (Pinto y Peirano, 2020) se concentra en la composición del actor social/personaje. En el comienzo de la película un cartel explicita que “Carolina Flores es Harley Queen”. A partir de allí, resulta imposible delimitar la frontera entre el sujeto histórico y los múltiples personajes que encarna, y que, al mismo tiempo, lo constituyen. Esta confusión de planos complejiza la dimensión caleidoscópica del retrato y supone la emergencia de una concepción variable de la subjetividad.

Si el retrato como género confiaba en su capacidad para acceder a un conocimiento afirmativo acerca del sujeto retratado, en este caso se establece un retrato interrogativo, abierto a la posibilidad de no encontrar una respuesta clara a la pregunta en torno a la identidad de Carolina/Harley. La radicalidad de este desvío depende de la multiplicidad de posiciones-sujeto que la retratada ocupa a lo largo del documental. La retratística contemporánea debe lidiar, en esta dirección, con la fragmentación y la mutación del individuo. John Berger (2006) sostiene que a lo largo del siglo XX se perdió la confianza en la habilidad del retrato para encontrar un

12. Su vasto corpus, entre documentales y ficciones, cortos y largometrajes, está conformado por: *Vasnia* (Adriaola, 2007), *El pejesapo* (Sepúlveda, 2007), *Mitómana* (Adriaola y Sepúlveda, 2009), *El destapador* (Adriaola y Sepúlveda, 2012), *Crónica de un comité* (Adriaola y Sepúlveda, 2014), *Il Siciliano* (Adriaola, Sepúlveda y Claudio Pizarro, 2017) y *Harley Queen* (Adriaola y Sepúlveda, 2019).

punto de vista que condense la identidad del sujeto. La propia inestabilidad conduce a retratos que subrayan la imposibilidad de concentrar una identidad en una imagen. La variante caleidoscópica del retrato indica que cada una de las facetas móviles da cuenta de una definición parcial del individuo. En este caso, Carolina/Harley es madre de una niña, stripper, bailarina del caño, espiritista, miembro de una pareja, sobreviviente de violencia de género, militante por los derechos feministas, amiga de un activista neo-nazi¹³ y otras tantas posiciones no solo diversas, sino muchas veces opuestas y contradictorias.

En concordancia con esta perspectiva, Jean-Luc Nancy puntualiza que “ninguna persona puede representar una totalidad, sino que cada una consta de muchos rostros que bastante a menudo se contradicen” (2012: 174). Esta multiplicidad se complejiza por su vinculación con un rasgo central del género del retrato: la negociación conflictiva entre retratista y retratada. Nancy aborda esta dimensión a partir de la indagación de los procesos de “escenificación del yo” que se ponen en juego en los retratos. Esa escenificación se materializa en la elección de una pose que resume el modo en el que el sujeto quiere ser representado y, por lo tanto, percibido. Esta selección puede concordar, o no, con la búsqueda por el retratista. Esta dimensión del retrato está abiertamente problematizada en el comienzo de *Harley Queen*. Allí, el amigo y socio de Carolina le saca fotografías para difundir los eventos que organiza como *stripper*. Mientras Keko le indica, en ocasiones con tono imperativo, las poses que debe tomar, Carolina asume una actitud desafiante. La pose deviene así una negociación conflictiva, una disputa entre el retratista y la retratada.¹⁴



Fig. 7 – Pose y retrato – *Harley Queen* (2019).

13. La inclusión de este vínculo con un joven neo-nazi resulta significativa, como señala Sebastián Salas (2021), porque permite percibir el modo en el que las ideologías fascistas se expanden entre los sectores populares abandonados por el Estado.

14. En ese registro, el documental interrumpe el flujo de imágenes y establece un híbrido entre el cine, en tanto imagen en movimiento, y la fotografía, en tanto imagen fija.

En el retrato de Adriazola y Sepúlveda esta dimensión activa de la retratada se radicaliza por la inclusión de auto-retratos de Carolina/Harley. Si el autorretrato se caracteriza porque en él coinciden quien modela y quien crea la imagen, su introducción tensiona el retrato audiovisual, lo complementa y lo amplía. En sintonía con la proliferación de autorretratos que circulan a través de las redes sociales, en el documental se presentan transmisiones en vivo de Facebook y videos publicados en Instagram. En este sentido, el documental resulta un indicador de los efectos producidos por las nuevas tecnologías de la imagen sobre el género del autorretrato. Esta expansión inusitada de imágenes del sí, presente también en *Harley Queen*, incrementa el carácter siempre polémico del retrato. Entre las imágenes producidas por Carolina/Harley (en las que se dirige directamente a cámara, compone un encuadre centralizado en torno a su rostro, elige las palabras a pronunciar y selecciona el espacio donde se auto-registra) y aquellas debidas al retrato impulsado por Adriazola y Sepúlveda (en las que tiene un control limitado de estos aspectos) se establece un conflicto y es allí donde Carolina/Harley se erige como sujeto/personaje de contornos variables.



Fig. 8 – Autorretratos – *Harley Queen* (2019).

Entre las diversas posiciones-sujeto, el documental prioriza su devenir Harley Queen, una *stripper* que funciona como apropiación del personaje de Harley Quinn popularizado por DC Comics. Sin embargo, el desvío en la ortografía (de Quinn a Queen) indica el alejamiento que la retratada entabla con ese modelo. Se trata, en este caso, de una Harley latinoamericana, ajena al modelo de belleza hegemónico impulsado por la industria cultural globalizada. En algún momento del documental, se autodenomina Harley Queen Jara, acentuando esta definición híbrida. A su vez, se señala su no pertenencia a todo lo que define esa hegemonía (una forma de circulación de la imagen femenina, un modo de participar del espacio público, una manera de habitar la propia identidad sexual, genérica, clasista y étnica). Harley es un personaje que Carolina habita, uno de sus rostros. Dentro del documental, el pasaje de una a otra es indicado por el cambio de vestuario, la aparición de determinados espacios o el uso de cierto maquillaje. Una secuencia específica en la que se registra ese proceso de conversión resulta elocuente para acentuar la dimensión performativa del documental y percibir la porosidad de los límites entre el sujeto histórico y uno de los personajes que interpreta.

En consonancia con estas transformaciones, el propio retrato adquiere ese mismo tono errático y evasivo. La estructura narrativa del documental es imprecisa, incierta. Los personajes se desvanecen con la misma celeridad con la que aparecen, las peripecias de Carolina/Harley son inexplicadas, el relato se agrieta con elipsis que instauran enigmas narrativos. En esas variaciones continuas, el retrato es solidario de las mutaciones de Carolina/Harley. Se establece, así, como un retrato de la mutabilidad del sujeto. En la clausura del documental, Carolina/Harley participa de la muestra de fin de año de su escuela de *strippers*. En su última coreografía, está caracterizada con un vestido de novia. De manera imprevista, a través de un contundente montaje por corte, y mediante una elipsis no mensurable, Carolina aparece vestida de novia celebrando su unión civil. Sin embargo, esta no es con quien convive a lo largo del documental, sino con una nueva pareja que no había sido presentada antes como tal.

En *Harley Queen*, la precarización social y la mutabilidad narrativa confluyen con la escasez material como recurso fundamental del retrato. Esta elección, recurrente en la producción audiovisual de Adiazola y Sepúlveda, subvierte los “lineamientos estéticos tradicionales -o hegemónicos- de sonido, calidad de la imagen, control de la cámara, continuidad o dirección actoral, con el objetivo de generar una respuesta en el público: se le obliga a pensar sobre lo que observa” (Barraza, 2013: 132-133). En el documental proliferan las fotos sacadas con celulares de poca resolución, las transmisiones en vivo de redes sociales que pixelan la imagen, las imágenes distorsionadas por la cámara infrarroja. Esta elección contrasta con la tendencia a la hipervisibilidad del capitalismo visual y su predilección por la imagen de alta resolución. Por el contrario, aquí se instala una estética de la imagen precaria.¹⁵ Sin embargo, esta imagen adquiere una capacidad de afección notoria sobre la audien-

15. Podría recuperarse la noción de “imagen pobre” defendida por Hito Steyerl en “En defensa de la imagen pobre” (2014).

cia.¹⁶ En la pobreza material, en la variabilidad de la imagen y en el propio juego caleidoscópico con el sujeto, *Harley Queen* pone en escena un retrato que hace de la precariedad estética la respuesta más contundente a la precarización social, política y económica.



Fig. 9 – Imágenes precarias – *Harley Queen* (2019).

Retratos precarios

Si en su origen el género del retrato se destinaba a la glorificación de los sectores más encumbrados de la organización social y a la conmemoración de sus logros, el establecimiento de un sistema conflictivo de apertura y cierre supuso una puesta en crisis de su propio funcionamiento. La emergencia paulatina de grupos sociales precarizados se convierte en una de las consecuencias más notorias de este proceso. Si el siglo XIX parece haber radicalizado esta tendencia, la pregunta que formula Nicolas Bourriaud es de particular relevancia: ¿esta dinámica centrípeta, que trafica sujetos de las periferias al centro (político y representativo), produce aún energía?

16. Adriaola y Sepúlveda someten a su público a una experiencia límite, organizada en torno a lo intolerable. Si bien este rasgo forma parte de su estética, encuentra en *Harley Queen* una de sus manifestaciones más radicales. El registro en plano detalle de la agonía del gato de Carolina/Harley, posiblemente envenenado por una vecina, se inscribe como una imagen extrema. Adriaola y Sepúlveda parecen indicar los límites de la tolerancia de la audiencia ante el horror de la precarización social. A pesar de su supuesta demanda de querer ver y saber, el público es confrontado con esta irrupción de lo intolerable que desmiente la honestidad de esa demanda. El documental se instala así en el terreno polémico entre lo visible y lo invisible, pero también entre lo filmable y lo no filmable.

Se trata, a partir de allí, de interrogar de qué manera la aparición de estos retratos en el marco del audiovisual contemporáneo de América Latina constituye un gesto disruptivo en términos estéticos y políticos.

Dos modos de representación de los sectores precarizados mostraron su agotamiento en las últimas décadas: la visibilidad denunciante surgida en el marco del documentalismo latinoamericano de los años sesenta y la espectacularización mercantil fomentada por el capitalismo visual. Ambas estrategias parecen haber vaciado sus fórmulas y mostrado sus limitaciones. Frente a esas caídas, la expansión de estos retratos precarios puede suponer una intervención significativa, tanto por su rechazo a confiar en que el mero gesto de hacer visible constituye un acto de radicalidad política como por su oposición a la perfección de la imagen que convierte a la representación del sujeto precarizado en mercancía del capitalismo globalizado¹⁷. En consonancia con la búsqueda propuesta por Judith Butler, no se trata aquí de mostrar, sino de restituir ciudadanía. La precarización social encuentra una respuesta en la estética: la elección de diferentes formas de precariedad de los retratos (la disyunción, la incompletud, el efecto caleidoscópico, la pobreza técnica, la escasez material) desafía la lógica visual del capitalismo visual y los modos fosilizados del documentalismo. En estos retratos se restituye una singularidad (compleja, variable, incierta) en la que los individuos recuperan una historia (en algunos casos abordada a través de conjeturas), una voz (en *Damiana/Kryygi* solo intuida por su mirada) y un espacio (que constituye en sí mismo un indicio de la devastación social).

Referencias bibliográficas

- Alvarado, M. y M. Giordano (2007). Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a la Tierra del Fuego. *Revista Magallania*, 35, vol. 2: 15-36. Punta Arenas. .
- Amado, A. (2010). Presencias reales. Los Otros y los límites de la (auto)representación. *200 años. Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación*, vol. 1, 95-106. Buenos Aires.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Barraza, V. (2013). De cine, lucha y representación en José Luis Sepúlveda y Carolina Adiazola. *Cinémas d'Amérique latine*, 21, 130-138. Toulouse.
- Belting, H. (2021). *Faces. Una historia del rostro*. Madrid: Akal.
- Berger, J. (2006). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Londres: Routledge.
- Butler, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 3(4), 321-336. Madrid.

17. En esta dimensión conflictiva debe señalarse que los tres documentales obtuvieron un notorio reconocimiento de sus respectivos campos cinematográficos, fueron premiados en diversos festivales cinematográficos y generaron trabajos críticos y académicos.

- Domínguez, N. (2021). *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Francastel, G. y P. Francastel (1977). *El retrato*. Madrid: Cátedra.
- Giordano, M. (2009). Estética y ética de la imagen del otro. Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco. *Aisthesis*, 46, 65-82. Santiago.
- Gubern, R. (2001). Del rostro al retrato. *Análisi: quaderns de comunicació i cultura*, 27, 37-42. Barcelona
- Gutiérrez de Ángelis, M. (2017) El rostro como dispositivo. De la antropometría a la imagen biométrica. *e-imagen Revista 2.0*, 4. Madrid/Buenos Aires.
- Nancy, J. (2012). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Penhos, M. (2005). Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. En M. Penhos, C. Masotta, M. Oropeza, S. Bendayán, M. Rodríguez Aguilar, M. Ruffo y M. Spinelli (ed.), *Arte y Antropología en la Argentina* (pp.15-64), Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Penkala, Ana Paula (2009). Estamira e os urubus: crítica da razão (ao contrário) pós-moderna. *Fronteiras, estudos midiáticos*, 11(2), 137-147. São Leopoldo.
- Pinto, I., M. Peirano (2020). Tránsitos del documental chileno (2000-2018). Hacia una epistemología del cine documental, *adComunica*, 19. Barcelona.
- Salas, Sebastián (2021). Harley Queen. *Lafuga*, 25. Santiago de Chile.
- Santos, Darlan y Jacques Fux (2011). *Estamira e Lixo Extraordinário: a arte na terra desolada*. Ipotesi, 15 (2), 125-137. Juiz de Fora.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja negra.
- Todorov, T. (2006). La representación del individuo en la pintura. En AA.VV., *El nacimiento del individuo en el arte*, (pp.9-22), Buenos Aires: Nueva Visión.
- Winckler, G. y J. Pestarino (2022). Derivas fotográficas. Retratos de Hans Mann en el Gran Chaco. *Campos. Revista de Antropología*, 1 (23), 19-46. Parana.

Filmografía

- Damiana/Kryygi* (2015), de Alejandro Fernández Mouján.
- Estamira* (2004), de Marcos Prado.
- Harley Queen* (2019), de Carolina Adriazola y José Luis Sepúlveda.

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

Entrevista com Pepe Rovano:
cineasta ítalo-chileno diretor do documentário *Bastardo:
la herencia de un genocida* (2023)

Samuel Torres Bueno*

Lua Gill da Cruz**

Sobre Pepe Rovano

Pepe Rovano é ítalo-chileno, nascido em Santiago do Chile, em 1975. É cineasta e pesquisador em novas tecnologias e narrativas imersivas. É Doutor em Estudos Interdisciplinares sobre pensamento, cultura e sociedade da *Universidad de Valparaíso*, no Chile. É Mestre em Comunicação Audiovisual pela *Università degli Studi di Ferrara*, na Itália. É pesquisador em Comunicação Científica pelo *Istituto di Media del Gobierno Suizo*, além de técnico audiovisual da *Universidad de Granada*, na Espanha e Graduado em Jornalismo pela *Universidad Diego Portales*, no Chile. É diretor dos documentários *L'eco dela Bici* (Itália, 2006, Prêmio do Público no X *Festival Documentary in Europe – Turim*); *Tres pasos para el retorno* (Granada, 2009), *Tawantinsuyo* (Peru, 2006) e *Ada* (Itália, 2012). Durante 12 anos, desenvolveu a sua atividade profissional em diferentes meios audiovisuais na Itália, Espanha, Suíça e Holanda. Atualmente vive na cidade de Viña del Mar, no Chile, onde é diretor, roteirista e produtor executivo da Totoral Films & Media Lab XR. Durante o ano de 2014, ganhou o *Fondo Audiovisual*, na linha de desenvolvimento de roteiro do *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes* do Governo do Chile com o projeto transmídia *Black Demon Team*. Também obteve, em 2016, auxílio em outros dois fundos governamentais para o desenvolvimento de um documentário interativo *Black Demon Team* (docugame).

* Doutorando em História na Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). 35940-000, Rio Piracicaba, Minas Gerais, Brasil. E-mail: samueltorresbueno@gmail.com.

** Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem. Realiza estágio pós-doutoral na PUC-Rio. 22451-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: luagillc@gmail.com.

Em 2018, recebeu o financiamento do *Fondo de Desarrollo de las Artes*, na linha de memória e direitos humanos, com o seu projeto documentário interativo *Memorial Rocas XR*, o qual trata de um repositório digital de memórias realizado em realidade aumentada e realidade virtual e exibida em importantes universidades, festivais de cinema e galerias de arte na Europa e no Chile durante os anos de 2021, 2022 e 2023. Tal obra e pesquisa ganhou o prêmio *Tesis en memoria*, outorgado pelo *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* do Chile. Em 2023, estreou o documentário longa-metragem *Bastardo: la herencia de un genocida*, em coprodução com Chile, Itália e Suécia. Além de ser apresentado em salas de cinema no Chile, também esteve em festivais de cinema em Cuba, na Bélgica, na França, entre outros. Junto a este documentário, apresentou uma experiência virtual chamada *Espectrales*, uma obra de pós-memória entre filhos e filhas de genocidas latino-americanos. Neste mesmo ano, realizou uma experiência virtual para os Jogos Panamericanos e Parapan-americanos de Santiago 2023. Durante 2024, apresentará *Pluriversos de Post Memoria*, uma retrospectiva artística que será apresentada em salas no Chile, Argentina, Uruguai, e que reúne seus trabalhos imersivos em realidades estendidas. É integrante do coletivo internacional *Historias Desobedientes, Hijas, hijos y Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*, com os quais publicou livros de testemunhos.¹

Sobre *Bastardo: la herencia de un genocida*:

Bastardo: la herencia de un genocida, de 2023, trata-se de um documentário no qual Pepe Rovano se insere no centro da narrativa. E tal como apresenta o subtítulo, a obra se estrutura mediante a relação do cineasta com o seu pai, que atuou na brutal repressão durante a ditadura militar chilena² do século passado. O documentário inicia-se com uma aproximação direta entre a violência estatal ditatorial e as violações de direitos humanos no pós-ditadura, especialmente relacionadas aos protestos populares que tomaram o país no ano de 2019.³ Em seguida, atenta para o mal-estar

1. Esse grupo é constituído por membros da segunda e terceira geração (filhos/as, netos/as, e sobrinhos/as dos genocidas responsáveis pela violência de Estado das ditaduras no Cone Sul), e que agora tomam a palavra para dedicar-se a defesa dos direitos relacionados à memória, verdade e justiça. Surgiu na Argentina, em 2017, dois anos depois, chegou ao Chile e em 2020 ao Brasil. As atividades, metas e propostas do coletivo, de certo modo, podem ser sintetizadas em duas coletâneas com testemunhos: *Escritos desobedientes: Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, publicada em 2018, e *Nosotrxs, historias desobedientes de 2020*, ambas publicadas por editoras argentinas: Marea e Ediciones AMP, respectivamente.

2. A ditadura chilena resultou do golpe de Estado de 11 de setembro de 1973. Dentro do contexto da Guerra Fria, as Forças Armadas chilenas, com o apoio maciço dos EUA, cercaram e bombardearam La Moneda, o palácio presidencial, depondo o governo socialista de Salvador Allende, eleito três anos antes pela coligação de esquerda Unidad Popular (UP) sob a bandeira da “via chilena ao socialismo”. Pode-se afirmar, sinteticamente, que se tratou de uma tentativa de transição para o socialismo por meio de reformas estruturais no sistema econômico com respeito à legalidade e às instituições democráticas. A junta militar que tomou o país foi liderada pelo general Augusto Pinochet até 1990, e deixou um espólio de horror. Segundo dados oficialmente reconhecidos pelo próprio Estado chileno através da Comissão Rettig (1991) e das duas versões da Comissão Valech (respectivamente de 2004 e 2010), aproximadamente 3.000 pessoas foram mortas, outras 40.000 sofreram com prisões ilegais e torturas e cerca de 200.000 chilenos/as se viram forçados/as a sair do país e a buscar exílio.

3. O chamado *estallido social* designa uma série de manifestações populares que eclodiram entre outubro de 2019

sofrido por Rovano que viveu como um órfão até a vida adulta quando se contacta o seu pai biológico, Rodrigo Retamal, um dos perpetradores da violenta ditadura chilena.⁴ O filme acompanha a aproximação de Pepe com o seu progenitor e família e ao mesmo tempo, persegue a luta de Berta, uma ativista e viúva de uma das vítimas de Retamal e cujo empenho acarretou na sanção penal de Rodrigo que, entretanto, foi anistiado. Ambas as relações, dilemas e complicações se desenvolvem ao longo do filme em um debate bastante instigante sobre direitos humanos em uma concepção expandida (abrangendo não “apenas” questões sobre os danos do regime autoritário de Augusto Pinochet, mas igualmente temáticas como a homofobia, o patriarcado e o abanando parental), além de trazer à tona reflexões acerca da memória, das relações de parentesco e de afeto, das possibilidades da reconciliação (ou não) e das formas de desobediência perante as heranças pessoais e coletivas que permitiram (e que permitem) a continuidade das perseguições diversas.

Destacamos ainda que *Bastardo: la herencia de un genocida* merece atenção porque desvia-se de um dos aspectos mais recorrentes nos processos de memorialização das ditaduras no Cone Sul latino-americano: as narrativas elaboradas pela geração subsequente àquela que esteve perseguida ou no ativismo de esquerda. Logo, no cenário cultural da região, nota-se uma profusão de obras em torno do cinema documental que surge das vivências dos “filhos”, ou seja, uma vertente audiovisual praticada por familiares de diversas vítimas (e não por algozes) da violência política.⁵ O documentário de Pepe Rovano, ao invés de retratar a experiência de um descendente de um reprimido, traz uma perspectiva bastante próxima a um repressor que não está confinado nos subsolos em que as mortes e desaparecimentos eram regras. Pelo contrário, trata-se de um vitimário assustadoramente familiar e que apesar de tudo, não corresponde à imagem de um vilão unidimensional, facilmente identificável como

e o começo de 2020, reivindicando transformações estruturais na política e na economia do Chile, caracterizadas, em boa medida, pelo predomínio do neoliberalismo. As grandes demonstrações de insatisfação com o *status quo* foram acompanhadas por uma repressão brutal, incluindo milhares de feridos/as, detidos/as e muitos casos de graves sérias lesões oculares. Em outubro de 2020, a população chilena, por intermédio de um plebiscito, decidiu que uma convenção escreveria uma proposta de uma nova Carta Magna no lugar da constituição da ditadura, datada de 1980. Em maio de 2021, com equidade de gênero e representatividade dos povos originários, os/as representantes dessa assembleia foram eleitos/as, tendo uma prevalência de setores progressistas. O texto redigido pelos/as constituintes eleitos/as em 2021 acabou sendo rejeitado em uma consulta popular em setembro de 2022. Em janeiro de 2023, o Congresso chileno aprovou um novo processo constitucional e, diferentemente de 2021, os/as integrantes do conselho designado para a função constituinte representam, na sua maior parte, os ideais de direita. Esta proposta constitucional também foi rejeitada.

4. Um mês após o golpe, em 11 de outubro, numa área conhecida como “*Las Coimas*”, próxima da cidade de San Felipe, Rodrigo Retamal disparou e matou seis ativistas comunistas: Artemio Pizarro Aranda, Faruc Jimmy Aguad Pérez, José Fierro Fierro, Mario Alvarado Araya, Pedro Abel Araya Araya e Wilfredo Ramón Sánchez Silva. De acordo com a Comissão Rettig, Retamal os sequestrou em suas residências e locais de trabalho, os deteve na delegacia e acompanhou os militares no transporte das vítimas da estação policial até Las Coimas.

5. Na Argentina, pode-se sublinhar *Los rubios*, dirigido por Albertina Carri em 2003. No caso brasileiro, podemos mencionar *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), e *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (Carol Benjamin, 2020). No Chile, produções documentais como *Mi vida con Carlos* (Germán Berger) e *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló), ambos lançados em 2010, juntamente com *Allende, mi abuelo Allende* (Marcia Timbutti, 2016) são dignas de nota.

a personificação do terror. Logo, a obra documentária em questão nos mostra um agente repressivo cuja localização não é a dos “porões” da tortura, mas sim, um lugar perturbador e altamente complexo: a nossa filiação sanguínea e o nosso convívio.

A entrevista com Pepe Rovano

Esta entrevista foi concedida a Samuel Torres Bueno e Lua Gill da Cruz, em fevereiro de 2024, via Google Meet. A tradução que se apresenta é de responsabilidade dos entrevistadores/as:

Samuel Torres Bueno (S.T.B.): Havia uma espécie de desconfiança sobre você no momento de buscar fundos para o filme? Você já havia produzido na Europa e me parece que *Bastardo* foi a sua primeira obra feita no Chile, certo? Imagino que havia dois problemas: fazer um filme sobre um encontro com um perpetrador e o seu nome não ser uma figura conhecida nos meios cinematográficos chilenos. Por isso, vem a pergunta: como foi o processo do financiamento do documentário desde a concepção, argumento até a pós-produção?

Pepe Rovano (P.R.): *Bastardo: la herencia de un genocida* é um documentário, e os documentários sempre possuem problemas de financiamento em todas as partes do mundo. Na realidade, sempre é muito difícil. Isso porque são obras cinematográficas que tem uma execução que dura muito tempo. *Bastardo* demorou quinze anos para estrear. São quinze anos de uma vida. Então, tive distintas etapas de financiamento. Tive a sorte, creio eu, de conseguir financiamento para todas as etapas. No início, consegui um financiamento relacionado com a investigação do projeto e com a escrita do roteiro. Posteriormente, ganhamos o fundo mais importante, no Chile, para financiar um filme, que é o fundo audiovisual de caráter regional. Eu vivo na cidade de Viña del Mar e aqui se costuma financiar projetos que vêm de outras regiões porque não temos o mesmo acesso em relação à capital. Depois, para a pós-produção, também ganhei financiamentos, nesse caso, na Europa. Isso significa que o meu filme é uma coprodução com Suécia e com Itália. Na Suécia, ganhamos dois fundos de coprodução audiovisual que tivemos o auxílio na edição de som. E lá também ganhamos outros dois fundos, com a qual pudemos fazer a produção de som. Posteriormente, para a distribuição, ganhamos outro fundo internacional chamado *Torino FilmLab*, na categoria de áudio, que nos permitiu financiar a distribuição do filme nos três países coprodutores, Chile, Suécia e Itália. Por isso, o filme pôde ser exibido em salas de cinema nos três países. Nesse sentido, o tema não teve um impedimento para conseguir financiamento. Ao contrário, pode ter sido positivo já que não tive problemas para buscar fundos. Participei previamente também de laboratórios de desenvolvimento. Nesses quinze anos, fui continuamente a mercados e a festivais de cinema apresentando o projeto do filme e buscando investidores, coprodutores, e

isso foi uma parte do que significou o desenvolvimento deste filme. Se bem é uma temática independente, eu acredito que no nível produtivo, de financiamento, *Bastardo* trilhou um caminho muito bom e profissional.

S.T.B.: Nomes consagrados do documentário político no Chile, como Patricio Guzmán e Carmen Castillo,⁶ utilizam, ou pelo menos mencionam, constantemente, imagens e fatos como o bombardeio do Palácio da *Moneda*, o palácio de governo, o golpe de Estado, o exílio e militância de esquerda nos anos 1970. Já os cineastas da sua geração, de modo genérico, partem de outras experiências, com uma percepção da política a partir dos círculos íntimos e familiares, e não necessariamente de um contexto macro. Você está de acordo com essa distinção? Quais são as diferenças e similaridades entre a geração de Patricio Guzmán, da Carmen Castillo, e a sua geração que começou a produzir no pós-ditadura?

P.R.: Lembremos que, no Chile, quando se inicia a ditadura civil-militar, a primeira coisa que a ditadura fez foi fechar as escolas de cinema. Ou seja, acaba o cinema no Chile. As escolas de cinema apenas voltaram a abrir no final do século passado, provavelmente a partir de 1995. Ou seja, há uma perda da cinematografia chilena entre 1973 e 2000 porque fecham as escolas. Então, toda a geração que você citou, como a de Patricio Guzmán, e de outros grandes criadores, começou a ter um olhar para o cinema a partir de duas posturas: em primeiro lugar a partir da Europa, porque estavam exilados. Ou seja, a cinematografia que se realiza no tempo da ditadura é uma cinematografia clandestina. E posteriormente, eles também são vítimas. Há cineastas presos e desaparecidos e muitos cineastas, você pode imaginar, tiveram que fugir do Chile para exercer a sua profissão. Então, há todo um olhar, creio eu, a partir das vítimas fazendo cinema: as vítimas do exílio, as vítimas da tortura, as vítimas familiares de algum detido e desaparecido fazendo cinema. Após a década de 2000, vêm a transmissão geracional da memória. O que significa isso? Começa a nascer novamente as escolas de cinema com outros olhares. Além disso, lembremos que depois dos anos 2000, quem sabe depois dos anos 1980 – mas no Chile não há escolas de cinema – as novas tecnologias permitiram a democratização do filmar. Antes, Patricio Guzmán ou a velha escola, digamos, filmava em celuloide e é caro

6. Patricio Guzmán, nascido em 1941, foi detido no Estádio Nacional em Santiago logo depois do golpe de 1973, e conseguiu ir para exílio, e em Cuba, realizou a emblemática trilogia *La Batalla de Chile* (1975-1979), que abordava a ascensão e queda do governo socialista de Salvador Allende. Ao longo de sua carreira, Guzmán também dirigiu documentários de natureza ensaística, focados na história recente do Chile, como *Nostalgia de la luz* (2010), *El Botón de nácar* (2015), *La Cordillera de los sueños* (2019) e *Mi país imaginário* (2022). Carmen Castillo, nascida em 1945, é reconhecida por duas obras de destaque: *La Flaca Alejandra* (1994) e *Calle Santa Fe* (2007). No primeiro filme, a diretora engaja-se em uma extensa conversa com Marcia Alejandra Merino, sua ex-companheira de luta armada contra a ditadura, que após ser submetida a torturas, passou a delatar seus colegas do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) e colaborar com a DINA (*Dirección de Inteligencia Nacional*), o órgão repressivo mais temido da ditadura chilena. No segundo, a diretora realiza um exercício autobiográfico destacando um período de um ano em que ela, seu companheiro Miguel Enríquez (a principal liderança do MIR) e suas filhas viveram clandestinamente. Em outubro de 1974, Miguel foi executado, e Carmen, grávida, foi alvejada e posteriormente exilada na França, três semanas após a morte de seu companheiro.

filmar assim. Em vez disso, já com o digital, é muito fácil gravar, ou seja, já não há os custos que provavelmente se teria nos anos 1980, ou nos anos 1970, por exemplo, de revelar o filme ou de trabalhar em 35mm, os quais são muito caros. Ou seja, as novas tecnologias vieram para democratizar os olhares também. E eu provavelmente pertencço à geração dos filhos. Somos parte de uma geração de novos olhares e de muitos cineastas que, como eu, questionamos, muitas vezes, os papéis exercidos pelos nossos pais, não só no nível histórico e familiar, mas também no que tange os “pais cinematográficos”. A linguagem que Patricio Guzmán usa - que é um mestre do cinema, para mim, é um grande referente - não é a mesma linguagem que usamos, ou seja, há uma separação. É uma separação também no nível da cinematografia daquilo que eles fizeram nos anos 70 daquilo que estamos fazendo nos anos 2000. Em 2024, eu trabalho hoje com realidade virtual e faço filmes em 360 graus. É algo que Patricio Guzmán jamais poderia pensar. Então, muda um pouco o panorama do que são ferramentas cinematográficas e de temáticas também. O ponto de vista que tinham os cineastas muda nessa época. Assim, justamente, a partir dos anos 2000, se começa a ter justamente um olhar dos filhos, um olhar que produz outra forma de explicar os acontecimentos. Nós não fomos os desaparecidos, não fomos torturados, mas somos os filhos deles. Então, também há perguntas: como assumo, como segunda geração, esse tema? Quais são os nossos temas? Provavelmente, no tempo de Patricio Guzmán, a ideia cinematográfica era a denúncia contra ditadura, do que estava acontecendo. Por outro lado, na minha geração, questionamos o que se passou com todos esses temas. O tema da ditadura foi resolvido? Ficaram temas pendentes da ditadura? Como lidamos com a nossa própria memória que não enfrentamos diretamente o horror? Como contamos esse horror? Que horror é esse? E aí vemos que a memória não é somente das vítimas da ditadura, mas é também uma memória que, com as gerações seguintes, se abre. E possivelmente não é uma memória “branca” ou “preta”, mas uma memória “cinza” porque a vida é cinza. O panfleto é “branco” e “preto” e a nossa vida é cinza e percorre caminhos distintos. E recordemos que, desde o golpe de Estado, filmado por Patricio Guzmán, até agora quando já se passaram 50 anos, e percebemos finalmente que a vida é cinza, e não branca e preta. Então, isso também provoca novas perspectivas na transmissão geracional da memória que se relacionam justamente com esse olhar dos filhos e provavelmente, mais adiante, com o olhar dos netos.

L.G.C.: Sobre isso exatamente, Pepe, você comentava que há uma longa produção recente relacionada ao que no Chile se chama “literatura ou cinema dos filhos”, ou de uma “transmissão geracional”, como você chama. Penso em autores como Alejandro Zambra, Nona Fernández e Andrea Jeftanovic.⁷ Mais recentemente, há

7. Tratam-se de autores contemporâneos reconhecidos no campo literário como parte do que se chama de “*literatura de los hijos*”. Os três nasceram nos anos 1970 e publicam e constroem ficções relacionadas com o tema da transmissão geracional da memória recentemente. Textos importantes de Nona Fernández são *Mapocho*, *Space invaders*, *La dimensión desconocida*, *Chilean Electric*, *Avenida 10 de Julio*, entre outros; de Alejandro Zambra são *Formas de volver a la casa*, *Mis documentos*, *Bonsai*, entre outros; e de Andrea Jeftanovic, *Escenario de guerra* e *No aceptes caramelos de extraños*.

também uma produção relacionada a esse outro legado da ditadura, o das “histórias de desobediência”. Nesse sentido, gostaria de saber se essas outras produções, de literatura e cinema, de filhos e de desobedientes, influenciaram a sua produção e de que forma. Você acha que dentro do contexto de produção também existem diálogos que ocorrem entre livros e filmes e a sua própria produção artística?

P.R.: Essa é uma pergunta muito boa, obrigado. Eu tenho 48 anos. Ou seja, tenho a idade da ditadura. A ditadura no Chile começou no ano de 1973 e eu nasci no ano de 1975. Ou seja, sou filho da ditadura. E como você comentou, toda essa produção cultural é nova. Eu me assemelho ao que fazem Alejandro Zambra, Nona Fernández e Andrea Jeftanovic e vários outros autores. Temos todas idades parecidas e já estamos nos aproximando dos 50 anos. Perceba que muitos já são pais e eu sou gay, não sou pai, mas eles, sim, são pais. Então, há um novo olhar que parte da nossa experiência como adultos – já não somos crianças – e acredito que nós respondemos ao trauma psicossocial que a ditadura nos deixou. Acredito que somos a última geração que se lembra da ditadura e também a reinterpreta. Provavelmente as próximas gerações não se interessam pela ditadura porque não a viveram, e isso é um problema. Já eu a vivi. Alejandro Zambra, Fernández e Andrea Jeftanovic também viveram na ditadura. Então, nós nos lembramos: lembramos como era a ditadura, nos lembramos dos seus crimes, nos lembramos como era o ambiente no Chile. E isso se reflete muito nas nossas produções culturais. De toda forma, creio que a irrupção de *Histórias Desobedientes* veio a ser uma ruptura porque durante muito tempo a produção cultural, por razões justas, esteve muito conectada às vítimas – com total razão, claro – para denunciar, em um primeiro momento, os abusos e as violações de direitos humanos e depois, para que seus filhos falassem do trauma que essa ditadura causou. Mas nunca se quis escutar nem a voz dos perpetradores e tampouco a de seus filhos. E acredito que esse é um ponto de inflexão dentro da produção cultural: já não temos agora somente as vítimas diretas da ditadura e os seus familiares, mas podemos falar do que acontece – e não quero usar a palavra vítima, ao contrário –, quando damos voz aos filhos dos criminosos. E percebemos que isso provoca escárnio no mundo da cultura e problemas porque muita gente deve pensar que nós estamos defendendo os nossos pais, como poderia fazer qualquer filho. Mas a postura estranha é que nós não defendemos os nossos pais. Produzimos justamente para condenar o que eles fizeram. E isso abre uma nova perspectiva e uma nova voz não somente a nível chileno ou latino-americano, mas a nível mundial. A minha história pessoal, junto a história de Analía Kalinec e de Mariana Dopazo, na Argentina, fez nascer esse coletivo bastante estranho que se chama *Historias Desobedientes: Hijos, hijas y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Já não é a memória de Alejandro Zambra ou de Nona Fernández quando falam, por exemplo, do horror do que foi a ditadura. Mas nós falamos do horror no interior das nossas famílias. Nós convivemos com os genocidas. Eram os nossos pais. Eram os nossos avós. Eram os nossos tios e eram os nossos irmãos. E aqui é importante entender que o horror não foi apenas psicossocial no contexto societário ou histórico, mas nós também vivemos o horror. Eu tive a sorte de não ter vivido com o meu pai. Como se vê no filme, eu sou

filho de mãe solo. Soube da existência do meu pai aos 35 anos. Em compensação, há outros integrantes do meu coletivo, *Historias Desobedientes*, que viveram sim com os seus pais, que nasceram com os seus pais e, provavelmente, alguns ou algumas tiveram uma experiência muito ruim porque esses sujeitos não eram somente maus não somente no âmbito político, mas eram maus também no interior das suas casas. Temos outros exemplos de pessoas muito ruins na atuação no âmbito político e social da ditadura, por exemplo, eram militares, mas eram pais muito bons. Ou seja, aqui temos uma contradição, que é a mais forte: como posso condenar alguém que eu amo? Para mim, foi fácil condenar o meu pai porque eu não o tive. Então, pude falar deste homem com uma distância de observação. Mas temos integrantes do coletivo que dizem: “eu amo o meu pai mesmo que ele seja um assassino, um torturador, porque ele foi um bom pai”. E o que você faz em relação a isso? Nós, então, como postura do nosso coletivo sempre tivemos claro que há duas coisas importantes. Uma é a condenação aos crimes e às coisas ruins em qualquer âmbito da vida e a outra é o sentimento que você pode ter pelo seu pai ou por outro familiar porque são duas coisas distintas. E isso se vê refletido em outras questões aqui no Chile. Por exemplo, se você passa por uma prisão nos domingos, você vai encontrar muitos filhos visitando os seus pais criminosos. Não é algo incomum. Ou seja, tais questões provocam outras. Eu sinto que a sociedade chilena e o mundo cultural não veem com bons olhos o *Historias Desobedientes*. Ou seja, quando mostrei o meu filme, tive muitos problemas com o mundo da memória. Eu acredito que essa é a grande diferença entre Chile e Argentina: a justiça. Eu conheço bastante bem o contexto argentino e lá se condenou os violadores de direitos humanos e eles morreram na prisão. Já no Chile, houve muita impunidade e a impunidade significa que muitos genocidas estão livres, que estão em suas casas, apesar das suas condenações. Lembrem que o meu pai foi condenado a 12 anos de prisão e não cumpriu nenhum dia da pena porque foi prescrito e anistiado. Você pode imaginar que isso provoca muita raiva nas vítimas. Imagine que mataram o seu pai, encontraram o culpado e o mesmo tribunal de justiça que disse “esse é o culpado” diz “vamos perdôá-lo”. Imagina como você se sentiria nesse caso. Então isso se passa com o coletivo, e creio que essa posição deve ser elucidada: eu, na verdade, posso amar o meu pai, mesmo que ele seja um criminoso. O amor ao meu pai não significa que eu não condene os seus atos criminosos, pelo contrário, sim, os condeno. Sim, os considero maus. Sim, acredito na insígnia do Nunca Mais e acredito em tudo o que dizem as vítimas. Mas isso não se contrapõe ao fato que eu, como filho, sinto carinho por alguém que foi bom comigo, que foi o meu pai. Acredito que essa é uma distinção que é ainda é difícil para os chilenos entenderem. Além disso, é preciso que entendamos que esses genocidas não eram loucos. Não eram psicopatas. Eram pessoas normais e isso é preciso entender também. Porque a loucura ou a psicopatia os desculparia porque seriam pessoas doentes, e obviamente, pessoas doentes não podem nem sequer receber uma pena. É preciso deixar claro que essas pessoas não eram pessoas doentes. Eram pessoas normais como eu e você, mas que se ativaram em um momento que lhes foi solicitado que assumissem um papel. E isso é muito importante de entender. Além disso, no Chile, não houve justiça, como no Brasil. Creio que o caso chileno e o caso brasilei-

ro são muito similares nesse sentido. Houve um manto de esquecimento e de impunidade. No Chile, de todas as pessoas condenadas, há apenas 120 pessoas na prisão, sendo que as cifras são: 3.000 detidos e desaparecidos, 40.000 pessoas torturadas, 20.000 filhos – acabamos de descobrir - apropriados de maneira ilegal e há ainda um número de 200.000 famílias que foram exiladas. Como, com números tão significativos, há apenas 120 pessoas presas? Isso é muito estranho. Eu tenho uma lista, no *Historias Desobedientes*, de agentes da polícia secreta em todo o Chile, durante toda a ditadura, que chegou a 10.000 pessoas. 10.000 pessoas. Onde eles estão? Sabem onde estão esses 10.000 agentes secretos? Estão nas lojinhas de bairro, estão nas nossas famílias como o “tio fascista”, estão dirigindo um táxi. Você os encontra normalmente nas ruas. Não é difícil encontrá-los. Então, esse é um antecedente super importante: o horror não vem da loucura, vem da normalidade do ser humano, e amanhã pode ser ativado novamente. E agora estamos vendo, por exemplo, no caso de Israel e da Palestina. Eu sempre estive muito ligado à comunidade de Israel. De fato, há dois anos, nós, do *Historias Desobedientes*, fomos convidados, para a casa de Anne Frank, para um encontro entre filhos de nazistas e filhos de vítimas do Holocausto, da *Shoah*, para que nós contássemos a nossa história. E o que está acontecendo agora? Vemos os israelitas, que, para mim, eram as vítimas das vítimas, praticando uma violência inumana e acredito que isso não é um mistério para ninguém. E aqui entramos em um tema super politicamente incorreto: quando não há justiça, há vingança. Muitas vítimas, ao não obter justiça, ao não ter tratamento psicológico, podem querer vingança. E é preciso entender isso também e é algo muito politicamente incorreto de se falar. Não podemos falar muito, mas sim, aconteceu. Se matam o meu pai, e eu encontro o culpado e os tribunais de justiça o deixam livre, reconhecendo o delito e a culpabilidade, eu, como filho, quero vingança. Não quero construir nada com ele, e isso é muito compreensível.

S.T.B.: Acredito que há três grandes riscos envolvidos na representação ficcional ou documental de perpetradores ou de envolvidos na repressão: a caracterização monstruosa, a desculpabilização e a ação de oferecer um protagonismo indevido para esses sujeitos. Uma das problematizações direcionadas para *El Conde*,⁸ de Pablo Larraín, se origina do primeiro problema, pois o filme faz de Pinochet uma figura sobrenatural. Notamos que a diretora Marcela Said, em *El Mocito*,⁹ foi acusada de retratar o Jorgelino Vergara como uma mera vítima das circunstâncias, alguém que foi forçado a perder a inocência por estar no lugar errado e na hora errada. E ainda

8. Tal produção audiovisual (que mescla uma tentativa de se expor as contradições do discurso autoritário de modo cômico e uma estética que lembra o terror) retrata Augusto Pinochet como um vampiro que vive recôndito (nutrindo-se do sangue alheio para permanecer imortal) e que ao decidir morrer, reúne os filhos para tratar da sua fortuna obtida com negócios escusos e corrupção, e nesse interim, uma freira é contratada para realizar um balanço dessa herança.

9. No documentário *El Mocito*, Jorgelino Vergara é o protagonista: ao tentar fugir da pobreza rural do Chile e tentar a sorte no capital, ainda adolescente, Vergara é recrutado para trabalhar como serviçal na residência do ex-general Manuel Contreras, braço-direito de Pinochet e líder da DINA. Logo, Contreras o envolve nos quartéis da DINA, onde Vergara servia café aos agentes e alimentava os detidos. A partir de 2007, quando é chamado a depor, Jorgelino começa a revelar informações à justiça chilena.

é possível apontar o polêmico, mas inescapável documentário *The Act of Killing*,¹⁰ que causou bastante incômodo ao espetacularizar o sadismo de torturadores e ao atribuir, em alguns momentos, um certo papel de direção para esses violadores. Você tomou alguma precaução para evitar questionamentos semelhantes? Se sim, o seu filme, mesmo assim, recebeu advertências nessa linha e como você se defende dessas possíveis acusações?

P.R.: Sim, meu filme teve problemas em relação a isso. Ou seja, uma das grandes acusações que fazem ao meu filme é exatamente o fato que eu trato o meu pai como uma pessoa normal, inclusive eu o amei e não tenho nenhum problema em dizer que eu gostaria de salvá-lo. Gostaria que ele tivesse reconhecido os seus crimes, e mostrasse sinais de arrependimento, por exemplo. Mas ele nunca fez isso. Nunca fez isso... E acredito que, lamentavelmente, o cinema chileno tem tratado essas pessoas como monstros, e creio que isso é um erro. E como eu disse anteriormente, eles não eram monstros. Eram pessoas normais, mas que se assumiam. Ou seja, se o meu pai fosse um vampiro ou se ele fosse o *El Mocito* (uma pessoa que se nota que possui problemas mentais), ele seria desculpado. Você não vai à prisão se você está louco, você vai ao psiquiatra porque você está louco. E muitas vezes, você não se cumpre a condenação se você está doente. Então, já basta mostrá-los como doentes porque eles não estão doentes. Aqui, no Chile, houve uma inteligência militar, aqui houve um Estado que executou ordens. Não eram loucos, não eram psicopatas. Mesmo que queiramos defini-los assim, eram pessoas normais que seguiram ordens. Eram membros do Exército. Ou seja, acredito que é ruim apresentá-los como loucos. Isso os desculpa se os apresentamos como monstros. Eram pessoas que tinham filhos, eram pessoas normais que seguiam e cumpriam ordens. E isso precisa ficar muito claro. No caso de *Bastardo...*, esse é o problema que tem o meu filme: mostrou isso aos chilenos: não há apenas a condenação que eu faço aos crimes do meu pai, mas que eu tive bons momentos com o meu pai, viajei com o meu pai pela Europa, como você poderia fazer com o seu pai, e esse é o problemático. Eles estão entre nós. Não são pessoas que vão se transformar em vampiros. Perdão que eu use a metáfora. Ou seja, não são pessoas extremamente loucas. Entendamos que são pessoas normais, e esse é o grande problema que não percebemos: ao serem pessoas normais, podem repetir o que fizeram a qualquer minuto. Ainda que eu não goste de Bolsonaro, vocês, brasileiros, votam em Bolsonaro, gostam de Bolsonaro e há muita gente que não só o vê como louco, mas como inteligente. O mesmo se aplica em relação ao Milei, na Argentina. Por mais que eu considere Milei um louco, há pessoas que acreditam nele e assim, ele chegou à presidência. Então, tenhamos cuidado com essa imagem

10. Este é um documentário de Joshua Oppenheimer, lançado em 2012, que aborda o golpe militar e a ascensão do regime anticomunista do general Suharto na Indonésia nos anos 60, seguido pelo extermínio em massa por esquadrões da morte e grupos paramilitares. O aspecto que gerou controvérsia foi a participação dos próprios perpetradores, que reencenam os crimes de forma explícita e até mesmo chegaram a influenciar alguns rumos das filmagens.

criativa, que nós, artistas, estamos fazendo dessas pessoas ruins. Obviamente que, quando falamos de obras de arte ou filmes, há outras implicações. Mas entendamos que não eram loucos, não eram monstros, eram pessoas normais por mais seja difícil e doloroso que seja reconhecer isso. E sim, o meu filme teve problemas nesse sentido. Sim, teve problemas. Muitas pessoas me encararam e disseram: “Pepe, como você foi buscar ele, se ele te abandonou e é um assassino?”. Bom, essa é a proposta do filme. Se não, não haveria um filme. Se eu tivesse dito “pai, você é um criminoso, vá a merda”, o filme acabava. Não haveria filme. A coisa mais importante do filme é que eu quis salvá-lo e quis amá-lo, ainda que ele fosse um assassino, ainda que ele tivesse me abandonado e ainda que fosse homofóbico. Eu o amei. E é muito importante entender isso. Há homofóbicos em todos os lugares: basta sair às ruas para encontrar homofóbicos, para se dar conta que o tio é homofóbico, ou que ainda temos homens machistas que estão matando mulheres. Eles não são loucos, são normais. Obviamente, se fossem estudados, imagino que um psicólogo poderia entender que eles têm um grau de loucura. Mas estamos dizendo que aqui eles recebiam ordens, trabalhavam em uma instituição e estavam no governo, e por isso também há genocidas atualmente. Nós tivemos um *estallido social* durante 2019, no qual as forças policiais do Chile, ou seja, pessoas normais encarregadas da nossa segurança, arrancaram os olhos de 450 pessoas, assassinaram 38 pessoas e estão impunes. Não aconteceu nada a eles, não eram loucos e seguem trabalhando e ativos no serviço. Então, eu sei que o meu ponto de vista, às vezes, é difícil de entender. Eu creio que muitas pessoas gostariam que *Bastardo* terminasse comigo disparando contra o meu pai e dizendo: “assassino de merda”. Mas entendamos que eram pessoas normais, e sendo pessoas normais, têm que cumprir penas porque possuem culpas. Fazê-los monstros, caricaturiza-los como vampiros os desculpa, porque não são doentes, não são normais. O difícil é perceber que são pessoas mais normais do que nós pensamos. Por isso estão nos governos, e por isso há pessoas como Bolsonaro, Milei, Bukele ou Netanyahu. Se fossem loucos, não estariam onde estão.

L.G.C.: Me lembrava do filme de Lissette Orozco, *El pacto de Adriana*, porque ela também busca exatamente isso: uma possibilidade de que a perpetradora, sua tia, ao final, fale e se arrependa. É um movimento parecido a esse que você propõe. Mas pensando em um contexto mais amplo, o seu filme começa com imagens do *estallido social* e estreia também junto com a celebração dos 50 anos do golpe de Estado, em um Chile absolutamente complexo, onde se percebe o crescimento de um discurso negacionista na sociedade que parecia dar o tom, digamos, da celebração dos 50 anos. Tal aspecto se relaciona ao contexto latino-americano a qual você citou, por exemplo, com Bolsonaro e Milei, e com outras figuras que estão recuperando um negacionismo discursivo e político. Se o filme levou 15 anos para ser produzido, gostaria de saber como o contexto atual chileno, latino-americano e mundial, em que há negacionismos, inclusive, dialoga ou se conecta com o filme, por exemplo?

PR: *Bastardo* inicia com as imagens do *estallido social* para falar justamente disso estava comentando: a violência não terminou. Eu gostaria muito de fazer um

filme sobre os genocidas que atuaram somente durante a ditadura de Pinochet. Que sim, houve. Mas o genocídio não terminou. Segue mais atual do que nunca. Não aprendemos nada porque se tivéssemos aprendido algo não haveria negacionismo, saberíamos que isso foi ruim e que isso nunca mais deveria acontecer. Mas esse ponto não está claro. Muitas pessoas justificam esses fatos, ainda que eu não esteja de acordo. As direitas, no mundo inteiro, estão ganhando um peso e o negacionismo também. Ainda que me incomode, se estamos em uma democracia, deve-se respeitar o que as outras pessoas pensam, e pensar o que fizemos, enquanto esquerda, para que avance o negacionismo de forma tão contundente. Porque não são fenômenos isolados, não são os grupos de neonazis na Alemanha que podem matar alguém, mas estamos falando de cinquenta por cento da população. No Brasil, quantas pessoas votaram no Bolsonaro? Podemos desconsiderar isso ou a população brasileira está louca? Não. Há algo que nós, enquanto pertencentes da esquerda ou das artes e assim, responsáveis por refletir sobre esses temas, fizemos mal. Ou seja: por que as pessoas negam todos esses fatos? Por que as pessoas ainda insistem na violência como uma forma de segurança? Esses sujeitos estão chegando ao poder porque atacam a violência com mais violência. É o que Bukele faz, por exemplo, que é capaz de matar e encher as prisões e torturar. Responde com a mesma moeda, por exemplo. Então, claro, como eu disse anteriormente, acredito que é ruim caricaturar essas pessoas como seres monstruosos. Não! O negacionismo está mais presente do que pensamos, e não só está presente, mas está apoiado enormemente, não apenas no Chile, mas no mundo. No mundo, está se justificando a violência, e isso é grave. Eu adoraria que *Bastardo* falasse apenas dos anos 1970 ou 1980. Por isso, começo com as imagens do *estallido social* porque tudo seguiu e a impunidade segue reinando: assim como o meu pai morreu impune, todos os policiais que atuaram no *estallido social* estão impunes. Não houve justiça. Isso é grave e por isso o meu filme começa com essas imagens: porque eu sou o filho de um assassino, mas provavelmente há filhos de assassinos atuais. Coube a mim viver isso na relação com a ditadura. Mas o que aconteceria se, por exemplo, um garoto de 12, 13, ou 14 anos dissesse: “meu pai esteve no *estallido social* e tirou os olhos de uma pessoa”? Ele poderia ser parte de *Historias Desobedientes*? Claro que sim. O que aconteceria se um judeu se aproxima de mim e diz: “sou contra a política de extrema direita sionista que tem o partido de Netanyahu?”. Lembremos que nem todos os judeus apoiam Netanyahu, assim como nem todos os chilenos apoiavam Pinochet. Há vários judeus contra esse genocídio. Entendamos que lamentavelmente nada disso parou. Adoraria que tivéssemos aprendido como humanidade, que os genocídios são ruins, mas isso não acabou: vemos todos os dias agentes do Estado, e por isso falo genocidas, assassinando e violando os direitos humanos de outras pessoas. Todos os dias. Isso não é só nos anos 1970, segue, hoje, 2024. E por isso falamos de genocídio e de criminosos de guerra, inclusive nos Estados Unidos. Lembremos o que aconteceu com George Floyd. Imaginem: no Chile, sou o filho de um policial assassino, genocida, e amanhã, possivelmente, o filho do policial que assassinou George Floyd, nos Estados Unidos, poderia se juntar ao grupo *Historias Desobedientes*. Recordemos que o genocídio sempre é uma ação do Estado e essa é a grande diferença de um genocida para um criminoso comum.

S.T.B.: Notamos que nos últimos anos, o número de obras literárias e cinematográficas, bem como de trabalhos científicos dedicados a pensar não a perspectiva das vítimas, mas sim dos perpetradores e sujeitos envolvidos no terror de Estado vêm crescendo significativamente a nível global. Talvez a partir da sua própria experiência e sendo alguém que ocupa esses dois espaços, o acadêmico e o artístico, você poderia discorrer sobre as contribuições dessas obras e pesquisas para a memória social e para a reflexão no espaço público?

P.R.: Claro, acredito que as produções e pesquisas científicas podem nos ajudar a entender o que são essas coisas. O que acontece é que na Argentina se produz bastante mais pesquisa sobre os temas da memória em relação ao Chile porque lá houve justiça. No Chile, não: temos uma dívida com a memória e com a pesquisa científica em torno da memória. E por outro lado, as organizações de direitos humanos estão tomadas pelas vítimas, e isso está certo, porque elas foram justamente as pessoas que sofreram. Mas eu creio que os direitos humanos extrapolam as vítimas. Os direitos humanos são muito mais amplos. E no meu caso, em *Bastardo*, não falo somente das vítimas da ditadura, mas de outras violações aos direitos humanos, como o abandono de filhos e a homofobia. Não vamos tocar no tema da homofobia? Nos anos 1970, a esquerda também era bem homofóbica. Então são novas violações de direitos humanos que nós deveríamos entender como sociedade. Aqui não houve apenas violações de direitos humanos das vítimas políticas. Aqui também houve violações de direitos humanos de caráter psicológico, de caráter econômico, contra a mulher... Não vamos tipificar a violação como diferente a da tortura? Atualmente, no Chile, a tortura engloba tudo. Como é possível que uma mulher que foi estuprada e torturada seja tratada da mesma forma que um homem? Temos que avançar nisso: estupro é diferente de tortura. Ou seja, se você, além de torturar, estuprar, você deve ter uma pena dupla. Cometeu dois crimes. Tudo isso foi avançando também com o tempo. Estamos em 2024, e já detectamos que há outros tipos de violência para além, digamos, da violência militar ou física. Há formas distintas de violência. Temos também a violência psicológica, o patriarcado, o abandono das mães solo e a homofobia. Lembremos que membros do Partido Comunista que diziam “viados de merda” eram muito homofóbicos, ou seja, aqui, a esquerda tampouco se salva. E recordemos uma coisa: há ditaduras de esquerda e de direita. As violações de direitos humanos não têm a ver apenas com a direita. Em Cuba, há violações aos direitos humanos. Eu estudei em Cuba, estive lá há um mês no Festival de Cinema de Havana e, para mim, Cuba é uma ditadura. Há violações de direitos humanos. Há desaparecidos. Como é difícil, para nós, de esquerda, falar sobre as violações de direitos humanos feita por governos supostamente de esquerda, não? Para mim, Venezuela é uma ditadura, e eu sou uma pessoa de esquerda. Os direitos humanos extrapolam o que é esquerda e o que é de direita. Há violadores de direitos humanos de esquerda e de direita, homens e mulheres, heteros e gays. O que acontece é que houve um discurso durante anos de que as vítimas possuem a razão no tema dos direitos humanos, como se só eles fossem os únicos a poder falar. E essa é a minha grande diferença com os movimentos

de direitos humanos chilenos: não é porque você é vítima que vai ter a razão em tudo. Ou seja, o fato de você ter sido vítima te permite criar um relato para fazer justiça, mas pessoas de esquerda também cometeram violações aos direitos humanos. E devemos reconhecer isso. Começamos a nomear não só a ditadura de Pinochet como um governo assassino e genocida, mas também falemos de Fidel Castro, Maduro e Chavéz como assassinos e genocidas. É preciso ter isso claro, e esse é um grave erro dos movimentos de direitos humanos na América Latina: apropriar-se dos direitos humanos. E não se deve apropriar-se dos direitos humanos. Os direitos humanos são direitos humanos em todas as partes do mundo. Também vemos isso na política internacional. Putin é uma pessoa de direita, ou Zelensky. As violações seguem agora e não foram cometidas só por fascistas, mas por comunistas também.

S.T.B.: No cinema documentário, se requer um tratamento respeitoso das pessoas retratadas. No entanto, quando se trata de registrar os perpetradores, os documentários sobre esse tema desafiam os limites dessas práticas. Para obter o depoimento desses indivíduos, muitos cineastas adotam uma lógica ética utilitarista, recorrendo a artifícios como câmeras escondidas ou ocultando as suas verdadeiras intenções. Nesse sentido, você poderia comentar como ocorreu essa a relação ética com o seu pai? Se há um pacto de silêncio entre repressores e seus cúmplices, como você entende o pacto ético do ofício do documentarista, ou do jornalista, diante de um perpetrador?

P.R.: Depende. No meu caso, especialmente, o perpetrador era o meu pai. Não era um agente externo a mim, era o meu pai. Tomei o seu consentimento informado, pude estar com ele e gravar coisas que respondem à cotidianidade. E eu acho que o jornalismo e cinema documental são distintos. O jornalismo, quem sabe, possui um olhar muito mais objetivo sobre o assunto, porque há uma distância em relação ao seu entrevistado e ao personagem. Eu sou jornalista e cineasta. Tenho as duas formações. E no cinema documental, há uma subjetividade e não uma objetividade. O cinema documental é subjetivo. O que isso significa? Significa que é interpretativo, artístico e mais livre do que o jornalismo. E creio que a forma de tratar do tema depende de cada um dos autores e realizadores. Eu não sou inimigo das câmeras ocultas. Particularmente, usei câmeras ocultas sim. Mas de todo modo, acredito que elas foram bastante inofensivas. Quando comento com o meu pai que sou homossexual e tomamos uma garrafa de uísque, usei uma câmera oculta e deixei ligada porque na realidade, ele não fez nada ruim e começou a falar sobre as amantes que teve. Mas já com esse simples diálogo, em que fala sobre as suas mulheres, podemos ver seus traços machistas. Lembremos que sempre que uma pessoa está diante da câmera ela quer sair bem. Nós, documentaristas, podemos ter essa possibilidade de que as pessoas saibam que há uma câmera e também podemos gravar de outras formas que os jornalistas não podem fazer. Por exemplo: gravar o cotidiano, gravar quando uma pessoa está dormindo, como você vai pedir o consentimento de uma pessoa dormindo? Entende? Me parece um recurso digno. Se não existisse essa possibilidade, seria muito difícil fazer documentários. Estaríamos fazendo apenas trabalhos jornalísti-

cos, que não tem nada de ruim, mas o documentário indaga pontos que o jornalismo não pode acessar. E depende de como cada um relata e qual é a proximidade ao personagem. No caso de *Bastardo*, estou falando do meu pai. Não é uma pessoa distante de mim. É minha família. É minha vida. E a partir do momento em que uma pessoa fala diante de uma câmera, sabe que há uma câmera mesmo com um consentimento informal. Quando o meu pai olhava para a câmera, sabia que eu estava gravando. E foi assim que fiz. Além disso, o documentário tem um ponto de vista, é subjetivo, e isso significa uma opinião a respeito do que está se vendo. E no meu filme, há opiniões também. E por isso há esse trabalho artístico no qual a minha voz em *off* reflete sobre o que vemos nas imagens. No meu caso, em *Bastardo*, quis ter imagens em super 8. Quando estão as imagens em super 8, há a minha voz narrando. E essa é uma forma de refletir. No jornalismo, você não pode refletir. Você não pode dizer “eu acredito que isso está bom ou está ruim”. Ao contrário, no documentário, posso opinar porque é a subjetividade e a minha obra de arte. O jornalismo está muito mais próximo do fato objetivo e o documentário está muito mais próximo da obra de arte. É uma obra de arte. É como uma assinatura: quando se pinta um quadro, onde se consegue ver a autoria do pintor. Em um documentário também. No documentário, é preciso ver a autoria do autor, com o perdão da redundância. Você vê como o documentarista pinta o seu quadro, como ele põe mais vermelho, ou cinza, ou preto, em algumas cenas porque é uma obra de arte. E isso se relaciona com a diferença entre o jornalismo e o documentário. Não sou nem um pouco inimigo das câmeras. Quem sabe, no jornalismo, sim. Mas o documentário é outra coisa, é uma obra cinematográfica, uma obra de arte, na qual há uma interpretação autoral do diretor, da diretora. E essa interpretação autoral pode definir tudo. Alguém pode me perguntar: “porque você usa material de arquivo de 50 anos?”. Eu faço uma interpretação deste arquivo justamente porque sou artista. E para mim, os documentários são ficções também. Nós, documentaristas, ficcionamos tudo. Nada é a realidade. Não existe essa coisa do “cinema do real”. Isso é uma mentira. Quando estou gravando, capto uma parte da realidade. Além disso, quando estou editando um filme, crio uma história: coloco os planos onde eu quero, insiro os personagens com as falas que me interessam, e isso é ficcionalizar a realidade. A diferença entre o cinema de ficção e o documental é que você paga os atores na ficção e no documentário, não pagamos. Essa é a única diferença. Todo o resto é ficção. *Bastardo* é uma ficção? Sim, completamente. Eu decidi pôr o meu pai falando em determinada situação. Eu decidi colocar as vítimas falando e busquei o que me interessava na montagem. Isso é ficção, e não a realidade. E agora que trabalho com realidade virtual, trago câmeras 360°, que gravam tudo, e o bonito da realidade virtual é que o diretor perde o ponto de vista e agora é o usuário que pode construir histórias porque ele pode ver. Eu, como diretor, gostaria que a pessoa olhasse para um quadro e nada mais. Não importa nada mais: quero que você veja isso especificamente porque o cinegrafista focou naquilo. Com a realidade virtual, nós, diretores, perdemos o controle porque queremos que o usuário olhe em um lugar e o usuário pode girar e olhar para trás, o que no documentário você não pode fazer isso. É nesse ponto que estamos fazendo cinema documental, porque estamos captando toda a realidade, não só o que eu, como diretor, quero mostrar.

L.G.C.: Queria saber, em primeiro lugar, sobre a relação com o ponto de vista exterior. Sinto que em muitos livros e filmes o deslocamento territorial é o que permite, de alguma forma, um certo olhar a respeito do seu próprio país e história. Há um peso na distância do Chile, quando você morava na Itália? De que forma a mudança do Chile para a Itália também conecta ou desconecta você da história chilena? Existe um peso nessa distância na forma como você aborda o assunto?

P.R.: Sim, eu creio que viver fora dá a possibilidade de olhar para o seu país de longe. Quando se está muito dentro, provavelmente não tem a possibilidade de analisar o que está acontecendo em seu país. O fato de ter vivido muitos anos na Itália também me deu a oportunidade de observar o Chile a partir desse lugar. Como vocês também veem a partir do Brasil. Não faz diferença aqui se é a Itália ou o Brasil. A Itália também me deu uma posição de crítica e reflexão dado que é um país muito neofascista, de extrema-direita. Lamentavelmente, vivi na Itália durante os governos de Berlusconi. E o “bom” desses períodos neofascistas, como no Brasil, com Bolsonaro, é que permitem que as esquerdas sejam mais reflexivas por conta do inimigo comum. Então, essa luta contra o inimigo ajuda muito na reflexão. Provavelmente, a comodidade é muito mais perigosa do que a incomodidade. O fato de ter o fascismo tão próximo me fez analisar o que era o fascismo, quais podem ser as suas consequências presentes e futuras, a partir de um olhar sobre o passado. Itália teve distintos períodos históricos e o conceito de democracia se criou lá, durante o Império Romano e também se criou os conceitos de ditadura e plutocracia, e todos os outros sistemas. Viveram mais que nós e por isso há um sentimento crítico e reflexivo importante. Eu acredito que fiz bem em ter ido embora do Chile porque o pós-ditadura aqui no Chile foi somente ligado ao tema das vítimas, e isso é justo. Mas já voltamos à democracia há mais de 30 anos e há gerações que não viveram a ditadura. Agora, podemos ver a história com distância e a partir de novas vozes, mais de trinta anos depois. Os períodos históricos não passam em um ano. Por isso, demorei 15 anos para fazer *Bastardo* e por isso, *Bastardo* está cheio de contradições no próprio filme: querer ou não querer conhecer o meu pai, me sinto seguro ou não... Todos esses medos e todas essas dúvidas, que quis colocar no filme, são medos e dúvidas humanas. As pessoas têm medo, as pessoas têm dúvidas. Ninguém é perfeito e acredito que, muitas vezes, a esquerda faz acusações morais: “por que você fez isso?”, mas esses padrões morais devem ser o centro da vida? A vida não muda em um ano. Uma pessoa não muda em um ano. Uma pessoa muda quando se passaram 10 ou 20 anos e assim pode mudar a história. Mas uma mudança em um ano é muito difícil. São períodos históricos duradouros, e por isso, gosto tanto do documentário, e não a ficção, porque o documentário me permite narrar fatos históricos com o tempo e justamente com a perspectiva que me dá a distância, porque, de longe, posso defender as coisas menores e analisar em um contexto global. E posso ser filho de um genocida que condena as ações do seu pai – sim, podemos! – da mesma forma que existem judeus que criticam e condenam os atos de Netanyahu, da mesma forma

que existem brasileiros que analisam e condenam os atos de Bolsonaro ou o que foi a ditadura no Brasil, assim como no restante da América Latina. Mas o documentário me permite essa distância tão necessária para refletir.

L.G.C.: Acho interessante esse caso de mudança de nome e também aquela relação de identidade que o filme propõe. Na posição da identidade de filho de um genocida, como é possível se relacionar com a possibilidade de reparação, responsabilidade, com a falta de justiça? Quais são as dificuldades dessa posição e/ou seu potencial na sua maneira de estar no mundo, de produzir arte, de ocupar movimentos sociais?

P.R.: Eu acredito que ser homossexual me ajudou muito a entender a discriminação. Durante muito tempo, me senti doente porque era homossexual. Não reconhecia a minha sexualidade assim como muitas pessoas da minha geração. No Brasil, se está mais aberto ao tema, mas no Chile, foi muito difícil e ainda é ser homossexual em realidade. O fato de ter sentido a discriminação no meu corpo me fez ser sensível à dor das vítimas. Uma vez, conversei com Isolda¹¹, que se eu fosse heterossexual, “macho”, eu não teria a mesma forma de aproximar-me ou não teria a mesma sensibilidade, especialmente porque tive que ir embora do meu país por esse fato. Isso me ajudou muito. E não é estranho que a maioria das pessoas que integram o *Historias Desobedientes* sejam homossexuais ou mulheres. Há somente um homem hetero. Ninguém mais. É um movimento quase totalmente formado por mulheres e feministas, poderíamos dizer assim. Nós, homossexuais, assim como as mulheres, recebemos muita violência, e isso nos faz entender a dor e o sofrimento de uma vítima, e poder conversar, tratar, de ver a possibilidade de pedir perdão e construir algo novo, porque sofremos na carne. Então, acredito que grande parte do que me ajudou não foi somente ir para a Itália, um país muito homofóbico também, mas o fato de ser homossexual. Ser homossexual me ajudou muitíssimo. Eu não estaria em *Histórias Desobedientes* se fosse heterossexual. Lissette Orozco, por exemplo, é lésbica e todos os cineastas *Histórias Desobedientes* somos gays. Há um padrão que tem a ver com o sofrimento. Se no mundo fosse fácil ser homossexual, quem sabe, não teria sido possível acessar esses temas. No meu caso particular, eu ainda sou filho de mãe solo. Além de ser homossexual, eu era uma pessoa rejeitada de muitas formas e isso me ajudou a entender e de me aproximar às vítimas.

11. Isolda é uma atriz e diretora de teatro, filha da já citada Berta.

Cinema mudo: a montagem de atrações num país em guerra,
o vídeo e a micropolítica
Entrevista com João Sousa Cardoso

Ana Miranda*

A conversa que se segue centra-se em *Cinema Mudo*, um filme que surgiu a partir de um trabalho de campo realizado em maio e junho de 2003 no African Quarter, uma pequena comunidade africana localizada no bairro muçulmano da Velha Jerusalém, na Palestina. O projeto, marcado pelas limitações temporais e barreiras linguísticas, adotou uma abordagem materialista para investigar a complexa questão dos conflitos de identidade neste bairro afro-palestiniano. Através do estudo do espaço físico, a investigação desafiou os moradores a filmarem o exterior e o interior das suas casas, enquanto as crianças participavam em oficinas de expressão plástica que revelam as suas perspetivas sobre o ambiente onde vivem. O projeto incluiu projeções e debates, tanto no lado muçulmano quanto no lado judaico de Jerusalém, abordando não apenas as dinâmicas da comunidade, mas também o contexto mais amplo do conflito israelo-palestiniano. O autor partilha nesta entrevista os desafios e descobertas deste envolvente processo de criação.

João Sousa Cardoso é artista, ensaísta e professor universitário. Doutorado em Ciências Sociais pela Universidade Paris Descartes (Sorbonne). É membro associado do Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone, da Universidade de Paris Nanterre. Encenou *Sequências Narrativas Completas*, a partir de Álvaro Lapa, estreado no Teatro Nacional D. Maria II em 2019. Publicou os livros *TEATRO EXPANDIDO!* (2016), *Sequências Narrativas Completas* e *A Espanha das Espanhas*, ambos em 2020. Escreve regularmente ensaio para o jornal Público e a revista Contemporânea. É docente na Universidade Lusófona.

Ana Miranda: *Cinema Mudo* foi um filme produzido no contexto de um trabalho de campo realizado em Maio e Junho de 2003, junto do African Quarter, uma

* Associação Cinématismes. 1006 Lausana, Suíça. E-mail: cinematismes@gmail.com

pequena comunidade africana existente no bairro muçulmano da Velha Jerusalém (Palestina). O que te levou a este território (quando tinhas 26 anos) e à escolha deste bairro como tema para o filme?

João Sousa Cardoso: A rodagem do meu filme decorreu no contexto de uma residência artística no âmbito do programa *Arting Jerusalem* concebido pela artista israelita Liron Meshulam e produzido pela The Musrara School of Photography & New Media. Tínhamos sido ambos, no ano anterior, em 2002, residentes na Fondazione Pistoletto, em Biella (Itália), dirigida pelo artista italiano Michaelangelo Pistoletto durante quatro meses. A Liron Meshulam convidou alguns dos artistas que conheceu na Fondazione Pistoletto para este projeto. A maioria de nós iria só apresentar um trabalho, mas eu propus-me ir antecipadamente, estar no território o máximo de tempo dentro das possibilidades logísticas de produção e realizar um trabalho de terreno com uma comunidade. Entre várias possibilidades, sugeriram-me esta comunidade afrodescendente que existe no interior do bairro muçulmano da velha cidade. Achei de imediato que seria um lugar extraordinário para pensarmos os conflitos étnicos e as duplas ou triplas pertenças culturais de um mesmo grupo social, numa cidade histórica tão dividida pelas religiões e repartida nas respetivas comunidades de fé.

A.M.: Este teu projeto de «observação participante» vem na sequência de outros trabalhos que desenvolveste com comunidades, que assenta numa postura antropológico-etnográfica imersiva aliada a uma visão crítica e artística. Neste caso decidiste adotar uma perspetiva materialista dos conflitos de identidade através do espaço físico e das construções da comunidade. Podes explicar-nos em que consistiu esta abordagem e porque é que adotaste esta metodologia?

J.S.C.: Pouquíssimos habitantes do bairro falavam inglês! Fui introduzido no bairro por um guia turístico que ali habitava, o Ali, um homem muito inteligente, culto e sensível, que estivera preso, acusado de um ataque bombista e que era – quando o conheci – um convicto pacifista. Como os habitantes – crianças e adultos – não falavam senão árabe, decidi de imediato que seria pelo uso da câmara de vídeo, pela construção de imagens e pelo convite a filmarem o seu próprio espaço de habitação que poderíamos comunicar. O Ali ajudava-me a explicar o enunciado e os princípios dos exercícios aos habitantes, garantindo a tradução, e a partir daí cada morador ia com a câmara filmar o bairro, a sua casa, o seu quarto por um período de tempo até regressar a nós quando considerasse que o testemunho estava terminado. Podia demorar 10 minutos ou meia-hora. A maioria dos habitantes estava a tomar nas suas mãos uma câmara de vídeo pela primeira vez. E, ao fim de três semanas de pesquisa, a câmara passou por muitas mãos. A minha observação era participante, como dizes, e o método de pesquisa partilhado e redirecionado a cada momento. Recolhia material durante o dia e à noite verificava as imagens colhidas que muitas vezes me surpreendiam pelos objetos em que os habitantes se fixavam (posters de ídolos de música negra americana ou do basquetebol como Magic Johnson, gaiolas com pássaros, os retratos de família ou de mártires mortos na Intifada). Por vezes, pedia a um habitante para continuar as filmagens de modo a aprofundar algumas aproximações.



Figura 1: Cinema mudo

Também organizei, no centro de ocupação de tempos livres do bairro (ou noutras ocasiões nos corredores entre as casas), uma série de três tardes de oficinas de expressão plástica com as crianças do bairro, pedindo que desenhassem com marcadores e lápis de cera, em folhas de papel, o bairro, a casa de cada um especificamente ou o seu quarto. Filmei as crianças enquanto desenhavam e o filme integra essas sequências cheias de cor e vitalidade, com algumas crianças a desenharem enquanto comem um gelado, ou a rodarem a folha de papel sucessivamente enquanto desenhavam até completarem uma rotação de 360°, uma criança a segurar na folha de outra ou duas crianças a debaterem-se pelo mesmo lápis de cera. A filmagem permite assistir ao raciocínio infantil em ato (o gesto decidido com que uma linha divide um espaço na folha, o ritmo com que se pinta o espaço interior de uma forma ou a naturalidade com que algumas crianças passaram da pintura sobre a folha para as unhas, o braço ou a cara) sem retórica. Compreendemos os modos de pensar o lugar de habitação, apenas observando o ato do desenho e da pintura.



Figura 2: Cinema mudo

Pontualmente, também filmei com uma segunda câmara os habitantes enquanto filmavam nos espaços públicos do bairro (corredores, escadarias, pátios interiores), mas deixava de os acompanhar assim que entravam no território privado. Por último, organizei no centro de ocupação de tempos livres, a meio do trabalho de campo (talvez ao fim de duas semanas) a projeção de uma primeira montagem das imagens e filmei as reações da plateia (crianças e adultos), entre o entusiasmo de se reconhecerem e reconhecerem espaços e a desconfiança do propósito da minha pesquisa. No final da sessão, filmei o debate com alguns convidados que o Ali previamente tinha reunido de modo a devolverem uma análise e a sua perceção crítica das imagens. Uma ou duas noites depois, repeti a projeção da mesma primeira montagem no lado israelita de Jerusalém, na rua diante de um bar que nos deu apoio logístico. Essa sessão foi apenas fotografada e o debate que tive com os judeus da cidade nova, forneceu-me informação para aprofundar a minha reflexão e procurar explorar todas as contradições daquela realidade sociopolítica. Mas apenas as imagens realizadas no bairro entram no filme, à exceção das filmagens que o Brahim (um dos habitantes adultos do bairro) realizou da parada militar e do desfile de jovens no dia de Jerusalém, junto à Porta de Damasco (a mais próxima do African Quarter, que eu usava todos os dias, vindo da parte judaica da cidade, onde estava a habitar), mas também junto à Câmara Municipal e em Jaffa Street.

A.M.: Quais foram os maiores desafios com que te deparaste neste projeto: as barreiras linguísticas, a desconfiança, as limitações temporais ou outros?

J.S.C.: A barreira linguística foi a primeira barreira, mas também o obstáculo que permitiu definir uma metodologia materialista e radicalmente visual. Donde, o título Cinema Mudo: devolver toda a força às imagens. Existem apenas duas sequências com som: a sequência filmada pelo Ali que parte de um retrato seu com Yasser Arafat, pouco depois de ter saído da prisão, e onde descreve o bairro partindo da sua casa, mas indo filmar também o exterior do bairro como as condições privilegiadas do bairro judaico da velha Jerusalém ou o Muro das Lamentações (apontando lugares no horizonte como a Al-Axa ou o Monte das Oliveiras); e a sequência do debate com os jovens depois da projeção da primeira montagem, que eu interrogo e que exprimem as suas opiniões, com a tradução simultânea do Ali. A limitação temporal também obrigou a uma grande disciplina e uma economia de meios que está inscrita na matéria e na linguagem do filme. Inclusive, eu pretendi – como cumpri – que o trabalho não terminaria sem a montagem do filme final que seria devolvido à população numa última projeção pública no bairro. Penso que a barreira da língua e o tempo foram os dois fatores limitadores que acabaram por ser favoráveis à definição clara de uma metodologia. A desconfiança surgiu pontualmente, mas ao ser acompanhado pelo Ali nos primeiros contactos com os habitantes, isso garantiu-me uma ponte de confiança e reconhecimento no bairro, mesmo quando passei a circular sozinho nalguns dias de filmagem.

A.M.: A tua intenção à partida era que os habitantes se interrogassem, clarificassem tensões, encontrassem respostas a certas questões?

J.S.C.: Sim, um dos propósitos desta metodologia participativa é que os protagonistas do objeto de estudo tomem, no ato do fazer, uma renovada consciência ou uma consciência acrescida da sua própria condição, incitados por um elemento exterior à comunidade. Verem-se ao espelho, no fundo. É um certo entendimento histórico do vídeo como ferramenta leve, económica e doméstica de autofilmagem e de autorreflexão. Mais do que encontrar respostas, preferia que se descrevessem, e nesse exercício se dessem a conhecer no entendimento de si próprios e na compreensão de critérios em que assenta a construção de discursos (videográficos neste caso) que sabiam destinados ao exterior.



Figura 3: Cinema mudo

A.M.: Como é que os habitantes reagiram à proposta de filmar aspetos exteriores do bairro e do interior das suas casas?

J.S.C.: Em geral, os habitantes foram muito recetivos, especialmente as mulheres e as crianças! Por um lado, porque a novidade do contacto com a tecnologia era apelativa e por outro lado, porque reconheciam como uma oportunidade excepcional para filmarem o que de mais digno queriam retratar de si e dos seus ou denunciar as condições de habitação num espaço muito exíguo ocupado por construções de arquitetura espontânea (e que testemunham o próprio confinamento geográfico do povo palestiano).

A.M.: Qual foi a abordagem e o fruto das oficinas de expressão plástica com as crianças e de que forma isso influenciou ou se refletiu no filme?

J.S.C.: A minha investigação de mestrado na Universidade Nova, que então iniciava e viria a defender em 2004, versava sobre o vídeo, as qualidades específicas da imagem eletrónica e a sua inteligibilidade. Interessava-me a imagem leitosa, de baixa definição, a pouca profundidade de campo, as cores saturadas como as possibilidades pictóricas do vídeo, mais físicas e sujas do que a imagem fotográfica do cinema. Assim, as oficinas prolongavam essa recolha visual de imagens *fauve* em diferentes media. E a intermedialidade ou como a reflexão se pode desdobrar numa investigação e numa elaboração estética em diferentes territórios disciplinares: a antropologia, a imagem vídeo, o desenho. As oficinas permitiram-me observar o raciocínio infantil, também a partir de um imaginário de tensão social e conflito militar (pólicas fardados, um tanque atacado por pedras, uma ambulância). Se as filmagens eram autónomas e se realizavam em deambulação no espaço, os desenhos eram um exercício intensivo de descrição subjetiva do espaço e das condições de vida sem sair do lugar.



Figura 4: Cinema mudo

A.M.: Fala-nos da construção do filme, da montagem. Era feita diariamente, com cada pessoa que filmava, ou coletivamente?

J.S.C.: A montagem do filme é exclusivamente minha. Esse contraponto foi-me importante: à anarquia do material não controlado respondia o meu trabalho de análise, interpretação e resignificação no isolamento da montagem. Propus-me realizar um filme a partir de imagens amadoras ou vernaculares que não rodei e que só controlava minimamente nos pressupostos que propunha aos habitantes mas que me surpreenderam sempre (inclusive vários habitantes rodavam repetidamente a câmara em momentos específicos, para obterem enquadramentos verticais conforme viam no LCD da câmara, o que produzia sequências com a imagem numa rotação de 90°). Diariamente, como referi, visionava os materiais produzidos durante o dia que me forneciam novas ideias para o dia seguinte ou me convidaram a infletir direções de trabalho. A possibilidades dramáticas da trama do filme iam fazendo o seu caminho no meu espírito, antes mesmo de entrar na fase propriamente dita da montagem. Houve dois momentos de montagem distintos: um primeiro exercício destinado à projeção no bairro ao cabo de umas duas semanas de trabalho e na última semana, de modo a devolver o filme à comunidade local antes do meu regresso à Europa.

A.M.: Sentiste que houve um impacto do projeto dentro da comunidade africana e judaica em Jerusalém? E de forma mais alargada? Houve mudanças perceptíveis nas dinâmicas sociais ou na perceção do bairro no decorrer do trabalho e após a conclusão do filme?

J.S.C.: Imagino que alguns dos habitantes que participaram no processo possam guardar uma memória do exercício e desta troca. Mas não posso medir isso, nem impactos nem transformações. Se existirem são pessoais, subtis e insondáveis. As

transformações que posso calcular foram as que se produziram em mim sobre a cidade única que é Jerusalém, o conflito israelo-palestino, a contradição que – como o Bertolt Brecht sempre cantou – dividem o coração humano. Quando, três anos mais tarde, em 2006, remontei o filme a convite do Museu de Serralves, penso que aí tive consciência de que o filme transportava uma experiência chã, concreta e política que podia ser útil na Europa para um entendimento mais profundo (ou simplesmente outro, distinto das fontes de informação oficiais ou das imagens dos grupos ativistas e militantes) da situação palestina e das suas realidades múltiplas.

A.M.: Como decorreram os debates sobre o desenvolvimento do projeto em ambos os lados - o muçulmano e o judaico - de Jerusalém? As crianças também participaram nestes encontros?

J.S.C.: O debate no bairro reuniu jovens palestinianas e alguns homens adultos, não havia rapazes nem crianças. As jovens, na maioria frequentavam a universidade e tinham uma perspectiva educativa das novas gerações e de futuro. Na sequência do debate, no filme, referem que graças às imagens das oficinas de expressão no filme, confirmaram “o potencial criativo” que existe no bairro e que mesmo sem as crianças falarem, “os desenhos falam” e qualquer coisa que as crianças desenhavam é de uma “beleza extraordinária”. Como se as imagens das pinturas infantis oferecessem portais de percepção que quebravam com os textos identitários e ideológicos repisados. Do lado judaico, o debate realizou-se com jovens adultos ligados a movimentos pró-palestinianos ou à organização de *Arting Jerusalem*. Descreveram-me a simetria da violência e de como no lado privilegiado judaico, o terror dos ataques bombistas, a recorrência de perdas de amigos e familiares em acontecimentos violentos, o trauma em que as crianças cresciam alimentava a tensão quotidiana e um estado de doença social que é real e partilhado pelos dois lados do conflito (em condições inegavelmente desiguais).



Figura 5: Cinema mudo

A.M.: Como é que foi possível equilibrar as discussões dos habitantes sobre o conflito israelo-palestiniano? Havia «representantes» de campos divergentes a colaborar em simultâneo?

J.S.C.: Eu era, na realidade, o eletrão livre que colocava os dois campos em contacto e esta lógica encontra-se na própria estrutura do filme. Diariamente atravessava essa barreira invisível que é a Porta de Damasco entre a cidade judaica e moderna e a velha cidade entre muralhas, antiga, austera e sob ocupação militar. Não era fácil reunir as duas partes em tão pouco tempo e sem um enquadramento institucional cuidado. O ressentimento é violento de parte a parte e a comunicação por palavras está muito viciada. Por isso, também considerei que este jogo de filmagem e revelação das imagens de si que a comunidade criava seria uma porta aberta a renovadas formas, à rutura de estereótipos (o bairro afro-palestiniano rompe ele mesmo com a representação da imagem monolítica do povo palestiniano), de partilha de ideias sobre o vivido e uma perspetiva política de futuro com dois estados de direito.

A.M.: O que foi mais significativo par ti na produção e realização deste filme?

J.S.C.: Antes de mais a dignidade do Ali, o meu guia. Que compreendeu desde o primeiro minuto que o trabalho era importante para colocar as crianças do bairro em relação com uma realidade exterior e coloca-las a participarem numa atividade criativa sobre a sua própria realidade imediata. Recebeu-me sempre com a maior alegria em sua casa (horas de conversa acompanhadas por muito chá de menta e refrescos) e explicou-me a dimensão histórica e a sua experiência pessoal para eu poder localizar melhor o meu trabalho ali e naquele ano de 2003. Depois, surpreendeu-me a eloquência e a emancipação intelectual das jovens mulheres do bairro com formação universitária que pensam estratégias de comunicação e de visibilização da causa palestina de um modo muito informado, pragmático e que ultrapassa largamente as ideias dominantes sobre o conflito. Por exemplo, compreendem que a educação das crianças é a chave de uma transformação e que é importante o acesso à informação global através da internet (que naquele momento só existia nos computadores comunitário no centro de atividades para ocupação dos tempos livres).

A.M.: Esta experiência influenciou a tua perspetiva sobre as questões políticas e sociais israelo-palestinianas?

J.S.C.: Inevitavelmente. Jantei em casa de um filho de David Ben-Gurion (histórico primeiro-ministro de Israel) e assisti à beleza dos relatos sobre a sobrevivência das diásporas judaicas no mundo e à soberba de “2.000 anos de terra confiscada” que em 1945 se diz ter sido reavida. Assisti ao excesso de certeza de “sermos um estado forte que permanecerá” entre alguns judeus. Marcou-me o testemunho de um judeu de 20 anos (aliás, o jovem artista que sabia da existência do bairro, através de quem conheci o Ali de modo a iniciar o meu trabalho) que recusou realizar o serviço militar, escolhendo a objeção de consciência e foi obrigado a contar botões durante meses que o transtornaram psicologicamente. Fui com um grupo de ativistas pró-palestinianos assistir à construção do muro que divide os territórios palestinianos da Cisjordânia das terras de Israel, acampámos em tendas, pernoitámos junto ao muro

de modo a manifestar um gesto político de resistência simbólica e recordo-me do condutor de um bulldozer, enquanto construía o muro, nos acenar em gesto de solidariedade, com os dedos em V celebrando uma vitória futura. Seria palestino, estava em funções no seu trabalho e estava connosco, com a nossa causa. Marcou-me a violência que se acumulou entre gerações, a banalidade da morte, a polícia israelita que, por exemplo, guarda a entrada de Al-Axa, com agentes de origem subsariana, eles mesmos apesar de treinados militarmente, com corpos que denunciam uma expressão culturalmente desenraizada.

A.M.: O teu olhar sobre o filme modificou-se nestes 20 anos?

J.S.C.: Cinema Mudo é dos trabalhos de que mais me orgulho. É tão chão no método seguido no processo criativo, tão radical na concentração na matéria das imagens, na materialidade do que as imagens dão a ver (chão com diferentes pavimentos, paredes cegas, portas e janelas, grades, retratos de parede, o horizonte da cidade, terraços e as antenas parabólicas nos terraços, crianças a brincarem, a desenharem ou a filmarem, uma abóbora escondida no alto de um prédio onde se talhou HAMAS e que alguém filma porque sabe que ela lá está) que me parece continuar um testemunho justo de um encontro entre um estrangeiro (conheciam Portugal pelo Luís Figo e, no caso do Ali, pelo Vasco da Gama!) e uma comunidade invisibilizada e silenciada pela singularidade étnica, mesmo que os avós tenham sido os primeiros emigrantes do Chade, da Nigéria e do Sudão e estes muçulmanos se sintam parte do povo palestino que não os vê exatamente como iguais.

A.M.: Apresentaste o filme em muitos lugares? A receção do filme foi muito variável?

J.S.C.: Apresentei o filme em 2004, num happening pelas ruas da antiga judiaria do Porto, onde revisitava lugares de memória do bairro judaico, da guetização, da Inquisição e da fuga dos sefarditas para o norte da Europa e os Países Baixos em particular. Havia várias estações onde os espectadores paravam e eu relatava uma história sobre o local (o Mosteiro de São Bento da Vitória que foi outrora uma sinagoga, a Rua de São Miguel onde viveu Uliel Acosta, as escadas da Esnoga), a dado momento projetava o filme no Auditório de Miragaia e terminámos depois na Jardim das Virtudes, antigo cemitério judaico, a ler ao ar livre o *Exemplar Humanae Vitae*, de Uriel Acosta que fugiu do Porto, perseguido pela Inquisição, foi mestre de Espinoza, excomungado por duas vezes da comunidade judaica em Amsterdão, onde se viria a suicidar. Procurava pensar a condição dos perseguidos e dos exilados, referindo-me ao povo palestino, mas procurando explorar as reversibilidades da história e as transtemporalidades.

No Auditório do Museu de Serralves, em 2006, projetei uma segunda versão do filme, com que me identifico ainda mais, mais certa na montagem de atrações, na leitura comparativa de formas e na associação de ideias, e que era acompanhada pela leitura de um texto meu, ao vivo, a partir da régie (muitos espectadores só no final se aperceberam que a leitura tinha sido realizada ao vivo, pensando tratar-se da voz

off do filme) e a meio da projeção o ecrã permanecia negro para ouvirmos na íntegra *For Unto Us A Child is Born*, comovente tema da oratória *The Messiah* de Handel, pleno de dor e de esperança na humanidade.

A.M.: Qual é o legado que esperas que o filme “Cinema Mudo” deixe?

J.S.C.: Um modesto exemplo de trabalho corpo a corpo com os habitantes de uma comunidade que me acolheu bem, mesmo num quotidiano tão violento; e de como podemos sempre comunicar entre humanos e construir juntos. E de que o cinema ou o documentário também podem viver destes contributos modestos.

A.M.: Tens a intenção de continuar a explorar este tema em projetos futuros?

J.S.C.: A questão do exílio – sendo filho de portugueses refugiados de uma guerra civil que eclodiu em Angola, onde viviam há gerações – é uma questão que me é cara e atravessa todo o meu trabalho. Mostrei *Os Errantes* em Amsterdão em 2012 e outra instalação com o mesmo título, que lhe dava continuidade na Galeria Municipal do Porto em 2014. A minha conversa com o Álvaro Lapa no teatro (o solo *Sequências Narrativas Completas* estreou no Teatro Nacional Dona Maria II, em Março de 2019) é uma conversa entre desenraizados. Esta experiência de um mês em Jerusalém e a realização de *Cinema Mudo* (com a memória das pessoas que conheci e que generosamente colaboraram comigo) continuam a acompanhar-me presentes, vivas, e a recordar-me que as fronteiras (políticas, culturais, disciplinares) devem ser desdramatizadas e o destino dos artistas é derrubar muros, aumentar o mundo concebível e reinventar com inteligência as modalidades de coabitação.

Filmografia

Cinema mudo (2003), de João Sousa Cardoso